

REVISTA DE LENGUAS Y LITERATURAS
CATALANA, GALLEGA Y VASCA
(Anuario de filología catalana,
gallega y vasca)
XXIX

2024

REVISTAS

REVISTA
DE LENGUAS Y LITERATURAS
CATALANA, GALLEGA Y VASCA
(Anuario de filología catalana,
gallega y vasca)
XXIX

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

REVISTA (0170150RE01A29)
REVISTA DE LENGUAS Y LITERATURAS
CATALANA, GALLEGA Y VASCA
(Anuario de filología catalana, gallega y vasca)

Esta revista se puede encontrar en versión digital en <http://revistas.uned.es/index.php/RLLCGV>

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ellas mediante alquiler o préstamo públicos.

© UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - Madrid, 2024

Librería UNED: C/ Bravo Murillo, 38. 28015 Madrid
Tels.: 91 398 75 60, e-mail: libreria@adm.uned.es

DIRECCIÓN: Dr. Josep-A. Ysern (UNED).

CONSEJO DE DIRECCIÓN: Dra. Marion Coderch (UNED); Dr. Joan M. Ribera Llopis (Universidad Complutense); Dr. Diego Muñoz Carrobles (Universidad de Alcalá de Henares); Dr. Aritz Galaraga Lopetegui (Universidad Complutense de Madrid); Dr. Xavier Frías Conde (UNED).

CONSEJO ASESOR: Dr. Francisco Abad (UNED); Dra. Margarita Almela (UNED); Dra. Aurélie Arcocha-Scarcia (Université Bordeaux Montaigne); Dra. Beata Baczyńska (Uniwersytet Wrocławski); Dra. Carme Bach (Universidad Pompeu Fabra); Dr. Francisco Calero (UNED); Dra. Assumpta Camps (Universidad de Barcelona); Dra. Francesca Chimento (Universidad de Palermo); Dr. Karlos Cid (UCM); Dr. Antonio Cortijo (Universidad de Santa Barbara, California); Dr. Ricardo da Costa (UFES, Brasil); Dr. Fernando M.ª Domínguez Reboiras (Univ. Freiburg i Br.); Dr. Antonio Domínguez Rey (UNED); Dr. Josep Vicent Escartí (Universidad de Valencia); Dr. Juan Antonio González (UNED. Tortosa); Dra. Sònia Gros (UNED. Gerona); Dra. Helena Guzmán (UNED); Dra. Brigitte Leguen (UNED); Dr. Charles A. Longhurst (Universidad de Londres, King's College); Dr. Roberto Mansberger (Universidad de Wrocław); Dr. Miquel Marco (Universidad de Barcelona); Dr. Vicent Martines (Universidad de Alicante); Dra. M.ª Àngels Massip (Universidad de Barcelona); Dra. Carmen Mejía (Universidad Complutense); Dr. Alessandro Musco (Universidad de Palermo); Dra. M.ª Victoria Navas (Universidad Complutense); Dra. M.ª José Olaziregi (Universidad del País Vasco); Dra. Lourdes Otaegi (Universidad del País Vasco); Dra. Carmen Teresa Pabón de Acuña (UNED); Dr. Xosé Ramón Pena (Universidad de Vigo); Dr. Andrés José Pociña (Universidad de Extremadura); Dr. Román Raña (Universidad de Santiago); Dra. Roxana Recio (Universidad de Creighton, USA); Dra. Isabel de Riquer (Universidad de Barcelona); Dra. Marta Romano (Universidad de Palermo); Dr. José Romera (UNED); Dr. Manuel Rosales (Universidad de Vigo); Dra. Matilde Rovira (Universidad Complutense); Dr. Josep-Enric Rubio (Universidad de Valencia).

CONSEJO HONORÍFICO: Dra. Julia Butiñá (UNED), Dr. Xesús Alonso Montero (Universidad de Santiago de Compostela); Dr. Antoni M.ª Badia i Margarit (Universidad de Barcelona); Dr. Patricio Urquiza (UNED); Prof. Tere Irastortza (UNED).

SECRETARÍA: Dr. Diego Muñoz Carrobles (UNED).

ISSN: 1130-8508

Depósito Legal: M-14419-1991

Impreso en España - Printed in Spain
Maquetación e impresión: Masquelibros, S.L.



ÍNDICE

LENGUA Y LITERATURA CATALANAS

Josep Camps Arbós: «Lectures de Joan Salvat-Papasseit a la Catalunya d'entreguerres (1926-1932)».....	13
Laura Lázaro García: «La ciutat a la poesia catalana escrita per dones (1998-2023). Estat de la qüestió.».....	33
Joaquim Martí Mestre: «Lèxic de la vida domèstica, dels oficis i del culte religiós en inventaris valencians antics: bancs, arribancs i bacins».....	55

LENGUA Y LITERATURA GALLEGAS

Manuel Francisco Vieites García: «Imma António, autora dramática. Una lectura crítica»	97
Javier Ilundain Chamarro: «El mar en la lírica medieval ibérica: los ámbitos occitano y galaico-portugués»	133

LENGUA Y LITERATURA VASCAS

Juan Carlos Moreno Cabrera: «El euskera y la mimesis lingüística».....	173
Maidier Huarte Abasolo: «Euskararen jabekuntza prozesua eskola testuinguruan: zer dakigun, zer jakin nahi dugun».....	195
Sergio Monforte: «Euskarazko galderen analisi berri baterantz»	213
Eguzki Urteaga: «Euskararen erabilera Ipar Euskal Herrian baldintzatzen duten faktoreak»	235
Aritz Galarraga Lopetegi: « <i>Quinze dies a Urgain</i> , traducció pionera del basc al català»	247

RESEÑAS

Víctor Català, <i>La infanticida</i> , Introducción y traducción de Lourdes Sánchez Rodrigo, Granada, Esdrújula Ediciones, 2022, 88 pp., ISBN: 978-84-125542-7-4 [Joan Miquel Ribera (UCM)]	265
Joan Ramon Veny-Mesquida, <i>Primera lliçó sobre mètrica catalana</i> , Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2024, 166 pp., ISBN: 978-84-9191-307-8 [Ignasi Moreta, (UPF)].....	273
Gomila Pere, J., <i>L'obra folklòrica d'Isidor Macabich</i> , Eivissa, Miquel Costa Editor, 2022, 150 pp., ISBN 9788492951574 [Marion Coderch (UNED)]	275
LISTA DE EVALUADORES DE ESTE NÚMERO	279
TABLE OF CONTENTS	281

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

- Los originales deben ser enviados a la dirección electrónica de la revista (rlcgv@flog.uned.es), a nombre del secretario de la misma, el Dr. Diego Muñoz Carrolles. Deben ser redactados prioritariamente en catalán, gallego, vasco o castellano. Para casos particulares, hay que consultar al Consejo de la revista.
- Fecha límite para la recepción de originales: 1 de abril de cada año.
- El envío de una colaboración implica aceptar que ésta, de ser admitida, sea también publicada en el lugar virtual de la revista, dentro de <http://revistas.uned.es>.
- Las colaboraciones enviadas deben ser estrictamente originales e inéditas. No pueden haber sido enviadas simultáneamente a otras publicaciones.
- Los autores son los únicos responsables de los contenidos de sus textos.
- Esta revista aplica a los materiales recibidos el sistema de revisión por pares ciegos llevado a cabo por evaluadores externos. De la evaluación puede resultar la necesidad de introducir cambios en los artículos enviados, siempre de común acuerdo con los autores de los mismos. Los autores deben redactar su trabajo manteniendo un estilo que no facilite su identificación. Deberán eliminar cualquier elemento identificativo también del apartado de «propiedades» del documento electrónico enviado.
- El documento debe enviarse en cualquier formato editable de uso habitual, como el propio del Libre Office (odt), del Word (doc), u otros (como el rtf), etc. Se debe adjuntar además una versión en pdf.
- Los párrafos se iniciarán con una sangría en la primera línea de 1 cm. e irán justificados por ambos lados. No llevarán sangría los párrafos inmediatamente precedidos de un epígrafe o de otro párrafo con formato de cita.
- El interlineado será de 1,5 líneas.
- Si el artículo incluye imágenes (fotografías, mapas, etc.), estas deben estar perfectamente situadas en el cuerpo del texto. Aun así, se deben enviar también separadas del mismo, con identificaciones que faciliten su inserción en el documento. El formato para las imágenes será jpg y tendrá, al menos, 300 ppp (píxeles por pulgada).
- El tipo de letra debe ser Times o Times New Roman, de cuerpo de 12 puntos. El título del artículo, en minúsculas, irá en negrita y aparecerá centrado. Debajo, justificado por la derecha, aparecerá el autor, con indicación del centro de adscripción y un correo electrónico de contacto, que también aparecerá publicado. El cuerpo de las notas será de 10 puntos.
- Los epígrafes y subepígrafes irán siempre en letra minúscula negrita.
- Si los epígrafes van numerados, la jerarquía más alta llevará números romanos.
- Cuando corresponda usar comillas, se usarán comillas angulares: «». La jerarquía de comillas (cuando se empleen comillas dentro de las comillas) será esta: « “ ’ ” » ».
- Entre el bloque formado por el título y el autor y el inicio del artículo, se introduce un resumen del trabajo, en un máximo de diez líneas. Debe aparecer en

inglés y en la lengua del artículo. Además, debe haber un elenco de palabras clave en las lenguas de estos resúmenes. Cada elenco se situará tras el resumen pertinente (según la lengua).

- Se debe introducir la paginación a pie de página, centrada.
- En las reseñas se debe indicar el número de páginas y el ISBN del libro de que se trate.
- El sistema de citas será el de autor+año, siguiendo los siguientes modelos:
 - a) En la bibliografía:

Bastardas, J. (1995) *La llengua catalana mil anys enrere*, Barcelona, Curial.

Nadal, J. M. + Prats, M. (1993) *Història de la llengua catalana. Vol. I: Dels orígens fins al segle XV*, Barcelona, Edicions 62.

Roncaglia, A. (1971) «La statua d'Isotta», *Cultura neolatina*, 31, pp. 41-67.

La bibliografía se ordenará alfabéticamente, con los nombres de pila de los autores reducidos a sus iniciales (como en los ejemplos del apartado anterior). Si un autor tiene varias entradas, se repetirá su identificación (apellido e iniciales del nombre) tantas veces como haga falta.
 - b) En el cuerpo del artículo las referencias incluirán el apellido del autor citado seguido por el año y las páginas: Bastardas (1995: 35).
 - c) Cuando corresponda citar el autor dentro del paréntesis, no se pondrá coma entre el autor y el año: “aspecto que ya ha sido estudiado (Bastardas 1995: 35) y sobre el que volveremos...”.
- Las abreviaturas latinas que se utilicen irán siempre en cursiva. Las abreviaturas de página y páginas son, respectivamente, «p.» y «pp.».
- Las citas breves irán en el cuerpo del texto, entre comillas angulares («»). Solo irán en cursiva si su lengua difiere de la del artículo.
- Si se opta por introducir una cita larga, de varias líneas, aislándola del texto principal, se usará un párrafo sangrado a 1,5 cms por ambos lados. Se mantendrá el mismo cuerpo que en el texto principal. No irá entre comillas.
- Teniendo en cuenta los espacios arriba consignados, ningún original deberá pasar de las 45 páginas en formato DIN-A4, bibliografía incluida. En caso de que el trabajo sea una edición de texto, la extensión podrá ser mayor, ya que viene impuesta por el original editado. Para casos excepcionales, habrá que consultar con el consejo de dirección de la revista.
- Cualquier correspondencia referida a la Revista debe ser enviada al secretario de la misma, bien a través del correo de nuestra publicación (rllcgv@flog.uned.es) bien a través del correo postal:

Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca
UNED
Facultad de Filología
Dep. de Filología Clásica
Despacho 510
C/ Senda del Rey, número 7
28040-Madrid
- La versión vigente de las presentes normas siempre es la incluida en la página web de la revista.

LENGUA Y LITERATURA CATALANAS

Lectures de Joan Salvat-Papasseit a la Catalunya d'entreguerres (1926-1932)

Joan Salvat-Papasseit's Reception in Catalonia between Wars (1926-1932)

JOSEP CAMPS ARBÓS

Universitat Oberta de Catalunya
jcampsar@uoc.edu

Recepción: febrero de 2024. Aceptación: mayo de 2024

Resum: L'article ressegueix la recepció de l'obra de Joan Salvat-Papasseit entre els anys 1926, pocs mesos després de publicar-se l'aplec de poemes pòstum *Ossa menor*; i 1932, quan es dona a conèixer el llibre de Guillem Díaz-Plaja, *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, un dels primers estudis sobre aquest fenomen literari i cultural, en què la figura de Salvat assoleix un destacat relleu. El comentari dels textos apareguts a la premsa diària, revistes i llibres permet observar com al llarg d'aquests anys s'acaben per fixar una sèrie de tòpics biogràfics i culturals sobre el poeta al mateix temps que el seus poemaris seran objecte d'una desigual valoració.

Mots clau: avantguardisme, poesia catalana, Salvat-Papasseit, recepció, crítica literària.

Abstract: The article follows the receptions of the work of Joan Salvat-Papasseit between 1926, a few months after the publications of the collections of posthumous poems *Ossa menor*; and 1932, when the book of Guillem Díaz-Plaja was published *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, one of the first studies on this literary and cultural phenomenon, in which the figure of Salvat reaches a prominent relief. The commentary on the texts that appeared in the daily press, magazines and books allows us to observe how, over these years, they end up fixing a series of biographical and cultural clichés about the poet while his poems will be the subject of an unequal assessment.

Keywords: avantgardism, catalan poetry, Salvat-Papasseit, receptions, literary observation.

I.- INTRODUCCIÓ

El 7 d'agost de 1924 moria al barceloní carrer de l'Argenteria Joan Salvat-Papasseit, pocs dies després d'haver-se produït la desaparició del cèlebre poeta i dramaturg Àngel Guimerà. Entre el dia del seu traspàs i els darrers mesos de 1925, quan apareix, pòstumament, el recull de poemes *Ossa menor*, es van publicar un nombre significatiu de textos sobre la seva vida i obra a la premsa diària, a les revistes literàries i, fins i tot, en alguns llibres. Uns textos que van permetre la creació i la consolidació d'una sèrie de tòpics que van fixar uns determinats perfils biogràfics i literaris de Salvat i que seran recurrents en la bibliografia posterior: la desaparició a l'inici d'una carrera prometedora, el vitalisme, la ingenuïtat, l'optimisme davant la mort, la puresa, la sinceritat o la creació d'una imatgeria poètica reeixida, especialment pel que fa referència al món mariner. Uns trets idealitzadors que contrasten amb la crítica a les mancances culturals i de formació —una «cultura de suburbi»— que es plasmen en l'escàs ús dels recursos formals i expressions, sempre al límit de la gramaticalitat. La majoria d'aquests textos coincideixen a assenyalar que el millor de la producció de Salvat no es troba en els primers llibres de poemes ni, per descomptat, en els manifestos ni en els altres textos en prosa. En canvi, mereixen una valoració més positiva les composicions que, allunyant-se dels paràmetres avantguardistes, intenten construir una poètica personal basada en la quotidianitat. Una recepció que menysté el vessant polític de l'obra salvatiana, que evoluciona des d'unes posicions inicials marcadament individualistes a una radicalització del seu nacionalisme, que li farà creure la possibilitat d'iniciar —i d'assolir— un procés d'alliberament nacional (Balaguer 1986: 154-158). Quant als autors d'aquests textos sobre Salvat sobresurten els noms de Tomàs Garcés, Agustí Esclasans, J. V. Foix, Josep M. Junoy o Josep M. López-Picó¹.

A partir de 1926, el nombre de textos que tracten la figura de Salvat decreix de manera gradual, sobretot si el comparem amb el bienni 1924-1925. Una disminució que pot ser deguda tant a la diversificació de les tendències poètiques —reactualització dels models propis de la poesia tradicional, assumpció dels principis de la poètica postsimbolista i la diversitat d'opcions estètiques que se'n deriven (Marrugat 2021: 122-157), progressiva implantació del Surrealisme— com a la inaccessibilitat per al públic de l'obra del poeta, mancada de reedicions, cosa que havia denunciat Esclasans en un article a *Revista de Poesia*: «on és el nostre editor normal que s'atreveix a publicar les *Obres completes* de Joan Salvat-Papasseit?» (1925: 206). Un altre factor que explica el declivi en l'interès per l'obra salvatiana el trobem en el fet que la novel·la assoleix un primer pla dins el panorama literari català gràcies, entre d'altres factors, a la configuració de nous espais literaris com la catalanització de *La Publicitat*, el 1922, i a l'aparició de la *Revista de Catalunya*, el 1924, o a l'anomenat debat sobre el gènere, que testimonien els coneguts textos de 1925 de Josep Maria de Sagarra, «La por a la novel·la», i de Carles Riba, «Una generació sense novel·la» (Castellanos 2005).

¹ He resseguit, de manera detallada, aquestes qüestions a l'article «La recepció inicial de l'obra de Joan Salvat-Papasseit (1924-1925)» (Camps Arbós, en premsa).

La intenció de l'estudi és, en definitiva, oferir una aportació diacrònica a l'anàlisi de la recepció de Salvat entre 1926, pocs mesos després de l'edició d'*Ossa menor*, i 1932, quan es publica el llibre de Guillem Díaz-Plaja *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, que intenta traçar un estat de la qüestió sobre moviment cultural a què al·ludeix el títol. A diferència dels articles d'Helena Alonso sobre aquest període (1997: 99-110; 1999: 145-159; 2008: 39-59), focalitzats únicament en els textos apareguts a les revistes literàries entre 1922 i 1934, el nostre treball, si bé se cenyeix únicament al lapse d'anys esmentat, és presidit, en canvi, per un afany d'exhaustivitat ja que s'hi inventarien, per primera vegada, els materials publicats a la premsa i als llibres, cosa que permet matisar la següent afirmació d'Alonso: «Als anys vint, i molt especialment a partir de la seva mort, havien aparegut diversos articles sobre Salvat-Papasseit, molts dels quals se centraven en retrats i semblances del poeta o en records personals, més que no pas en la seva poesia» (1997: 103). Perquè, de valoracions sobre la poesia salvatiana, n'existeixen en aquest període. I de molt interessants². Un conjunt de fonts primàries que tenen, tot s'ha de dir, un interès desigual, cosa que explica l'anàlisi, més o menys detallada, que hem fet de cadascuna.

L'estudi finalitza amb uns apunts sobre la recepció del poeta entre el juliol de 1934, quan Joan Teixidor publica l'article «Joan Salvat-Papasseit» a la *Revista de Catalunya*, i els primers mesos de 1938, un any abans de finalitzar la Guerra d'Espanya.

II.- LLOANÇA I MITIFICACIÓ

El 1926 veuen la llum una sèrie de textos, alguns apareguts anteriorment, que tenen com a finalitat retre homenatge a la figura de Salvat. Així, Josep Maria Junoy reproduceix, en el recull de proses *El gris i el cadmi* i sense cap variació significativa, l'article «Del llibre de l'amistat i de la mort. Joan Salvat-Papasseit», publicat el 21 d'agost de 1924 a *La Veu de Catalunya*, en què aplega el record emotiu de l'amic ja mort i se centra en una anècdota biogràfica: quan el va anar a veure a les Galeries Laietanes amb la seva filla i com el poeta, mesos després, li dedicarà una de les «Dites d'infant», aparegudes en el setmanari infantil *La Mainada*. Aquest mateix any, Josep Maria López-Picó, en el llibre *L'endemà de mai*, recull diversos textos sobre la vida i obra de Salvat. El tres primers, que duen per títol «La gesta dels estels», «La rosa als llavis» i «Joan Salvat-Papasseit», insisteixen en temes i en tòpics que ja havien aparegut a l'article «Commemoració», que obria el número de la *Revista de Poesia* del setembre-novembre de 1925: la innocència, la puresa, la bondat, la manca d'una cultura sòlida —*La gesta dels estels* és «obra d'un primari coneixedor del gust

² Cal remarcar, tanmateix, el fet que dos dels principals crítics literaris de l'època no van consagrar cap treball a l'obra salvatiana. Així, ni Riba va dedicar-li un comentari, tot i que Salvat li va enviar, amb aquesta esperança, un exemplar de *L'irradiador del port i les gavines* el 17 de maig de 1921 (Salvat 1984: 84), ni tampoc Manuel de Montoliu des de la seva secció «Breviari crític», a les pàgines de *La Veu de Catalunya*.

de cultura» (1926: 12)— i la connexió literària, deutora del seu barcelonisme, amb Emili Vilanova i Joan Maragall. El darrer article del llibre que tracta l'obra de Salvat és «Una convalescència de la fi de segle», aparegut prèviament el març de 1925 a *Revista de Poesia*, que representa l'intent de López-Picó per contextualitzar, tot i que de manera difusa, la producció salvatiana que, a ulls del crític, representa la culminació d'un hipotètic cicle literari i social que s'inicia amb l'obra de Maragall i que prossegueix amb les de Josep Carner, Eugeni d'Ors i Pompeu Fabra³.

Un altre text a tenir en compte és «J. Salvat-Papasseit, amic de Brand», de l'assagista i filòsof Cristòfor de Domènec, Brand és el pseudònim de l'autor, i que forma part del llibre *Carnet d'un heterodox*; el capítol havia estat redactat dos anys abans, tal com s'indica a la nota que l'encapçala:

Aquestes ratlles foren escrites en assabentar-se Brand, el 18 de juny de 1924, de la desesperada situació física del poeta. Ahir, 7 d'agost, de dotze a una, Brand era ennavegat en una quasi conversa amb J. Salvat-Papasseit. Ahir mateix moria. Brand fou dels darrers amics que li van estrènyer la mà. Brand, endolorit, no vol canviar un mot en les ratlles del 18 de juny (1926: 126).

De fet, el text, a banda de palesar el dolor que sent l'autor per la mort de Salvat, no fa més que insistir en alguns dels tòpics apareguts després del traspàs del poeta: la puresa, la bondat (arriba a qualificar-lo d'«ultra-sant» i d'«heroi llegendari»), el vitalisme, la mort prematura i el conseqüent estroncament d'una obra incipient: «No teniu clares llàgrimes, bocins de cor; no teniu així com una gegantesca acusació contra la vida, per aquest jove de 30 anys lleial, honrat, noble, pobre, pur, intel·ligentíssim, que està malalt, que la malaltia tracta de prendre'l, que el pren?... » (1926: 128)⁴.

Un altre text d'homenatge a Salvat és «Garbellant», d'Eduard Nicol, publicat a *La Sardana* el febrer de 1926; una publicació que alternava les notícies i les partitures musicals amb els poemes d'autors com Josep Maria de Sucre o Sebastià Sánchez-Juan. L'article té el seu antecedent en la mostra de dos poemes d'*Ossa menor*, «Ara no es fa, prò jo encara ho faria» i «L'ofici que més m'agrada», publicats en el número de desembre de 1925, i encapçalats per la nota anònima següent:

³ Una visió salvatiana en clau hagiogràfica que López-Picó continuarà el 1933 amb el volum *A mig aire del temps*, que conté nous fragments de ressenyes de reculls salvatians, que es completen amb una mostra de la seva correspondència, escrita entre el març i el juliol de 1922, des del sanatori de les Escaldes.

⁴ A la Sala de Reserva de la Biblioteca de Catalunya es guarden dos exemplars de reculls de Joan Salvat-Papasseit dedicats a Cristòfor de Domènec, que palesen la gran amistat que va existir entre ambdós. El primer, *Poemes en ondes hertzianes*, porta la dedicatòria datada el 24 de febrer de 1920 i diu el següent: «Exemplar dedicat a en Cristòfor de Domènec, punyent i fort dialèctic»; mentre que en el segon, *La gesta dels estels*, datat el 27 de novembre de 1922, Salvat escriu: «Abraçada en l'exemplar de Cristòfor de Domènec, filòsof i més que amic». A més, Salvat li va dedicar el poema «Crítica» del recull *La gesta dels estels*.

Fem desfilar per aquesta plana els poetes consagrats i els de les darreres promocions. Fora pecat l'omissió de Joan Salvat-Papasseit, esperit inquiet i amant sempre al batec darrer del món intel·lectual, imatger fecund, poeta ingenu. La seva mort prematura ens deixà sense solucionar el dubte de si fou avantguardista per convicció o per plasenteria. Tant-se-val. Fou un poeta (1925: 156-157).

El comentari de Nicol se centra en l'avantguardisme del poeta, plantejant —com havia fet Foix a l'article «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda» aparegut el març de 1925 a *Revista de Poesia*, on qualificava Salvat de «fals avantguardista» (1925: 66) perquè, simplement, s'havia limitat a imitar els models estrangers⁵, o l'anònim redactor de la nota introductòria anterior— la qüestió de si «era Salvat, veritablement avantguardista» o, en altres mots, «si feia avantguardisme per plasenteria o bé per vocació» (1926: 182). La resposta de Nicol és contundent: «creiem decididament que era un avantguardista», malgrat que a *Ossa menor* (i posa com a exemple el poema «Romàntica») «no sentís de cor l'avantguarda» (1926: 182). Un avantguardisme que neix de les limitacions acadèmiques del poeta: «A un autodidacte que visqués un ambient com el viscut per Salvat, era gairebé impossible que se li ocorregués res menys que el que se li acudí; ni que donés obres diferents que les que donà; sobretot els seus treballs polemistes defensant l'acràcia i les idees llibertàries absolutes» (1926: 182). Aquesta reflexió al voltant de l'avantguardisme de Salvat permet a Nicol obrir-ne una altra sobre les composicions més reeixides: són les que responen als paràmetres avantguardistes o als classicistes? Tanmateix Nicol defuig la resposta a la qüestió: «classicisme o avantguarda? eixorques i inútils especialitzacions (ja ho ha dit algú); el que cal, “avant-tout”, és l'obra ben feta i deixeu-vos de necis particularismes» (1926: 183).

Per cloure aquest apartat cal fer esment de l'article de Tomàs Garcés, «Salvat-Papasseit i els infants», publicat l'1 de gener de 1927 a la secció «Carnet de les lletres» de *La Publicitat*, arran de l'edició d'un «nou llibre pòstum del poeta», *Els nens de la meva escala*. De fet, Garcés és el primer a analitzar, amb un cert deteniment, el vessant infantil de la producció salvatiana:

Aquest nou llibre del poeta del Poema de La rosa als llavis ens parla dels seus grans amors: l'amor als infants. Joan Salvat-Papasseit els parlava amb tendresa i melangia. Els sabia, a més a més, creadors d'imatges. Heus aquí l'escriptor, recollint, com el folklorista les dites dels infants. Amb cada imatge primària que esdevé l'alba dels sentits, Salvat-Papasseit mostra la seva meravella. El poeta, que amb accents tan càlids canta la inefable vida quotidiana, mirada des

⁵ Seguint Joan Ramon Veny, «Foix defensa que l'autèntica literatura d'avantguarda catalana no pot ser una simple imitació de la que ve de fora —no seria, aleshores, catalana— ni pot estar ancorada en la pròpia tradició —no seria d'avantguarda—, sinó que ha de ser el resultat d'un procés: el de construcció d'una literatura moderna —del segle xx— i pròpia —catalana—; és a dir, el resultat de la literatura que s'hauria fet al segle xx si aquesta s'hagués desenvolupat normalment entre els segles xvi-xix» (2021: 247). Vegeu, sobre aquest conegut assaig de Foix i el context en què va ser redactat, Gadea (1993: 90-99), Guerrero (1996: 136-139) i Balaguer (1997: 53-68).

del llit de malalt, com no havia de commoure's davant el progrés de la infantesa sensible! Els nens de la meua escala són, per als ulls somniosos, verd i gai paisatge (1927: 1).

Garcés finalitza la nota assenyalant que les filles de Salvat són la font d'inspiració d'unes proses que s'emparenten, pel lirisme i per la inspiració en la gent humil, amb les escrites per Rabindranath Tagore: uns textos en què «els infants trobaran llur propi món i els grans un món daurat i rosat» (1927: 1). Novament Garcés utilitza Salvat, com ja havia fet en els textos publicats poc després de la mort del poeta (especialment a «La vida i l'obra de Salvat-Papasseit», aparegut el 1925 a la *Revista de Catalunya*), per a exposar les idees pròpies sobre el fet poètic: «reinventà la poesia de Salvat per tal que s'acostés a la pròpia operació literària conservadora [...] els prejudicis i interessos catòlics de Garcés en la lectura de Salvat són evidents» (Marrugat 2020: 609).

III.- LLEIDA I REUS: DUES VALORACIONS

La revista *Vida Lleidatana* va publicar el 15 de novembre de 1926 a la secció «Pàgines antològiques», dedicada a presentar l'obra d'autors tant medievals (Ramon Llull, Francesc Eiximenis, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March...) com moderns (Joan Maragall, Josep Carner, Guerau de Liost...), una tria de quatre poemes de Salvat procedents d'*Ossa menor* —«Juny», «Proverbi», «Arquer d'amor» i «Madrigal»— precedits d'una nota anònima, on s'insistia en algunes de les idees que hem apuntat com són la mort prematura, que estroncà una producció prometedora, el caràcter noble i vitalista o la manca de domini de l'idioma i, més en concret, de la forma poètica:

Fou un poeta avantguardista a qui la mort li privà de crear ço que ell sentia i que en forma desigual i encara no perfecta anà produint. Jove d'extraordinària vocació i noblesa, proclamava la necessitat que els poetes fossin «altius, valents, heroics i sobretot sincers», i amb aquesta frase tot ell es revelava i es donava a conèixer. Era de creure que en Salvat-Papasseit hagués arribat a una maduresa de concepció i d'estil que li hauria permès figurar en els primers rengles dels nostres poetes; per ço davant les produccions —gosaríem dir adolescents— que ens ha llegat i totes elles tan prometedores, se'ns ha fet doblement sensible la seva pèrdua en edat tan jovençana (1926: 214).

El setembre de 1927, l'anònim crític efectuava a les pàgines de la mateixa revista un comentari ben distint de la figura de Joaquim Folguera, amb motiu de la presentació d'una tria de poemes:

Les lletres catalanes tenien amb Joaquim Folguera un poeta d'una sinceritat i d'una originalitat tan remarcable que, amb la seva pèrdua, bé podem dir si és produït un buit tan notable que cada dia fa més enyoradissa la producció d'aquell qui, jove encara, prometia donar abundosos fruits i comunicar-vos emocions ben enlairades i diverses. Els seus poemes són plens de vibració i emotivitat; en ells s'hi beslluma ja una maduresa gens freqüent i tota l'obra que

ens ha deixat fan sentir doblement el dol d'un traspàs en edat tan joveçana (1927: 234).

Malgrat que ambdós poetes han mort en una «edat tan joveçana», la valoració de les respectives obres no pot ser més oposada: mentre que les composicions de Salvat són qualificades com les pròpies d'un adolescent, les de Folguera reflecteixen «una maduresa gens freqüent». Una valoració no tan allunyada de la que havia efectuat Foix en el seu article a *Revista de Poesia*: Folguera fou l'únic que va saber copsar les innovacions estètiques avantguardistes, i no Salvat, que va plantejar-se l'avantguarda només com una actitud; és, per aquesta raó, que reivindica el paper de Folguera, l'únic que «havia comprès l'abast de la renovació literària» (1925: 69), i que, davant el procés de mitificació de Salvat iniciat en aquests anys, podia quedar només com un simple referent. Sobre l'oposició entre les idees avantguardistes de Folguera i de Foix i les de Salvat remetem als següents mots de Jordi Marrugat:

Mentre aquests [Folguera i Foix] es proposen la recerca del permanent en un món en canvi constant, Salvat busca un art que reflecteixi aquest canvi constant; mentre aquells busquen l'actuació de grup en la línia noucentista, aquest predica l'individualisme i la necessitat de despendre's de qualsevol ideologia; mentre aquells fan evident la necessitat de continuar la tradició catalanista pràctica i cristiana, aquest en renega. Les avantguardes representaven, doncs, coses molt diverses per aquests dos fronts d'escriptors (2009: 229).

L'article «Joan Salvat-Papasseit», de l'historiador i literat Josep Iglésies, publicat el març de 1928 a la *Revista del Centre de Lectura* de Reus, és un dels més extensos i, alhora, dels més documentats sobre la figura de Salvat, al llarg del període que ressenyem. D'antuvi, Iglésies elabora un recorregut per la vida i la producció de Salvat, insistint en el tòpic que la seva obra es troba «íntimament lligada a la seva vida». Una biografia que posa èmfasi en dues qüestions: en primer lloc, considerar que els millors articles ideològics de Salvat van aparèixer a la revista *Justícia Social*, editada a Reus i òrgan de l'incipient Partit Socialista de Catalunya, i, segonament, com la publicació salvatiana *Un enemic de poble*, va provocar, el 1918, a la capital del Baix Camp, el naixement de *La columna de foc*, revista en què va col·laborar el mateix Salvat. Seguidament, Iglésies analitza diversos vessants de la producció salvatiana. I és en aquesta anàlisi que trobem la principal aportació de l'article: la reivindicació dels textos assagístics primerencs de Salvat, signats amb el pseudònim de «Gorkiano», ja que «seria un error oblidar la posició moral primera de Salvat, puix que en pervé tota la humanitat de la seva lírica» (1928: 76). És, en aquest sentit, que Iglésies considera un error valorar el pas de la prosa a la poesia només com un canvi de posició ideològica perquè els fonaments de la seva lírica ja es troben en els articles del «Gorkiano»:

La poesia tingué damunt Salvat una gran influència endolcidora; «Gorkiano» emmudí, però, dins el poeta, la primitiva posició intel·lectual s'afinà més i més, i omplí la seva obra d'un caliu i un sentiments humaníssims. Tot allò que fou violència i exaltació, ho retrobarem canviat en candidesa i dolçor. No ens ar-

risquem a comparar un fragment qualsevol dels escrits socials de «Gorkiano», amb les poesies del poeta de *L'irradiador del port i les gavines*. El contrast fóra massa viu i colpidor. Això no obstant, en el fons, un esperit llunyanament bessó hi és albirador (1928: 76).

Unes afirmacions que s'exemplifiquen amb una lectura moralitzadora del poema «Nadal». La poesia de Salvat, a mesura que s'allibera de les preocupacions ideològiques, esdevé més sincera i més pura: «calia que l'home es donés plenament al sentiment perquè s'oferís al líric» (1928: 77). A continuació, Iglésies fixa la distància existent entre Maragall i Salvat, partint dels conceptes d'innocència i d'infantesa:

La diferència essencial entre el món de Maragall i el de Salvat-Papasseit es troba en què, el del primer, és el món real extens i divers i, en el de Salvat, hi ha molta idealització, puix que és vist amb una mena d'ulls d'infant ambicions de tota cosa. Com Maragall, Salvat va esdevenir un enamorat a l'esguard de tot allò que el voltava, però mentre aquell, sereníssim, en sabia la mesura, Salvat només en sap l'amor. És l'infant que demana la lluna per jugar-hi i que creu en el vaixell donat a la vela, camí de la cacera d'estels (1928: 77).

Dos conceptes que entronquen amb el vitalisme: la mort, «més que torturar-lo, l'esperava a assaborir l'essència del viure i tot ell s'esplaiava amb el més ardent salm a la meravella del món» (1928: 80). Una obra plantejada, en definitiva, com una exaltació del present, de la realitat, «únicament com un cant apassionat a l'encís de l'hora viscuda, amb ple abandó de l'ahir i del demà» (1928: 80).

Uns paràmetres que serveixen Iglésies de punt de partida per assenyalar els elements que conformen la poesia salvatiana. El primer és el ciutadanisme, o millor dit el barcelonisme, i d'una manera especial el port, «el duia dins la retina», que esdevé l'indret d'on «treu les imatges més plenes i més fresques» (1928: 80), com les que vertebraven el poema «Tot l'enyor de demà». Una temàtica que connecta, com ja s'ha assenyalat anteriorment, la seva obra amb les de Vilanova, Carner i López-Picó. En canvi, Iglésies observa que «la naturalesa lliure gairebé no diu res al poeta» i la prova més evident és el volum *Les conspiracions*, considerat «d'escassa qualitat» ja que «el paisatge pren valor política en lloc de poètica» (1928: 81).

Un segon element que Iglésies destaca de l'obra salvatiana és el romanticisme, «somniaava la guerra com una gesta cavallerívola, idealitzada i bella. Cantava l'esdevenir lladre d'amor, capità d'amorosa pirateria» (1928: 81). Seguint de prop els comentaris que havia efectuat Joan Gutiérrez-Gili a l'article «Salvat-Papasseit, romàntic», publicat el setembre de 1925 a la *Revista de Poesia*, aquest romanticisme, talment Lord Byron, consisteix en la unió entre l'amor i el sentiment civil. Un element, l'amor, que el conduirà vers un erotisme «fresc i candorós», que provoca que «el vers esdevingui trèmul de tanta sinceritat com hi aboca el poeta» (1928: 83). Una expressió, «les imatges brollen espontànies, plenes i fresques», que destaca per la simplicitat «sense temences ni reserves i la nuesa del dir s'adiu amb la passió calda i la intimitat del cant» (1928: 84). De

tota manera, Iglésies, seguint la línia apuntada en alguns articles que van veure la llum entre 1924 i 1925, principalment els d'Esclasans, tot i destacar «les comparacions alades, l'excelsitud de les imatges, riques sempre en potència emotiva i originalitat» (1928: 84), remarca el punt feble de l'obra de Salvat: la manca de destresa en el llenguatge. Unes dificultats expressives que es posen en evidència quan abandona les formes avantguardistes:

Avui tothom hi consent: Salvat-Papasseit era un poeta excel·lent. No obstant, el llenguatge no sempre fou prou dòcil al govern de la inspiració i de vegades apar que es complagui en mostrar-se rebel. Seria com un escultor al qual se li enduris, a la mà, l'argila tendre d'on ha de fer eixir al seva estàtua. En aquest cas concret, l'amor que el poeta sentia per la poesia no fou pas amplament correspost. Tal vegada és per això que la suplantació de les formes trencades per les normals no fou ben bé gradual en la seva obra. A *Ossa menor* i en el *Poema de la rosa als llavis* apareixen, encara, per bé que incidentalment, cal·ligrames i les composicions normals contenen versos prou durs per servir de testimoniatge d'unes dificultats tècniques.

No vol dir això, que la seva obra no ofereix, també, algunes cadències a bastament dolces i flexibles, precisament quan es complau d'empeltar-se d'una serena forma popular, ens rebel·la de nou el valor de la simplicitat; però el conjunt de la seva producció és domenyada per una certa manca de qualitats expressives, les quals, aliades a la singularitat i excel·lència del contingut del cant, donen a aquest un gust personal, inconfusible (1928: 84).

L'article es tanca amb la comparació, una vegada més, entre les figures de Salvat i Folguera, a causa de la mort prematura d'ambdós, i el plany per una obra estroncada i que hauria pogut evolucionar cap a línies temàtiques i formals noves. El poema «Vileta d'Arles diumenge a la tarda», inclòs a *Ossa menor*, podria ser «una primera mostra del que hauria estat la seva poesia ulterior» (1928: 85).

IV.- UN INTENT DE RECUPERACIÓ DES DE L'AVANTGUARDA

L'article «J. Salvat Papasseit. Professi6 de fe», signat per Agustí Carreres, pseudònim de Pere Grases, i publicat el març de 1929 en el segon número de la revista *Hèlix* de Vilafranca del Penedès, dedicat a la mort del pintor Rafael Barrades, marca un intent de reivindicació de la figura de Salvat, com a model literari i artístic, des de les files de l'avantguardisme. Una recuperació que, val a dir, ja s'havia iniciat en l'editorial-manifest del primer número que seguia el model de llenguatge que havia fixat Salvat en els seus manifestos. El que realça Grases no és, però, el contingut dels manifestos salvatians, que considera desfasats, sinó l'actitud de rebel·lió enfront del món i que va servir per a iniciar unes vies noves que desembocaran en el *Manifest groc*, donat a conèixer el 28 de març de 1928 a les pàgines de la revista sitgetana *L'Amic de les Arts*:

El temps corre, però, i avui totes les seves rotundes afirmacions —Marinetti català— han caigut ja en segon terme i resten un bon tros endarrerides. No dubto gens ni mica que ell —sang de rebel— n'estaria força content que el món vagi endavant, empès per la sinceritat que ell preconitzava. Ell creia en una constant avançada dintre de l'avançada, creia en una RENOVACIÓ (1929: 2).

El que restarà, per tant, de Salvat no són els seus manifestos, lligats a un present immediat i «que s'han descolorit i han perdut tota l'eficàcia», sinó «els seus versos sempre vius i compresos. Un dia, flors d'un arbre estrany, i avui estimats més que tots els seus manifestos. Els manifestos obren camí, però es passen molt més ràpidament que els poemes i perden més prompte aquell gust detonant que dura poc més que el moment de l'explosió» (1929: 2). Un article que es complementa amb la publicació, en el mateix número, del text salvatià *Concepte de poeta*.

Aquest mateix any es publica, el 9 d'agost, a *La Veu de Catalunya*, una nota anònima, completada amb un retrat del poeta realitzat per Torres-Garcia, amb motiu del cinquè aniversari de la seva desaparició. El text insisteix en dos dels tòpics que hem anat resseguint al llarg d'aquest treball com són la puresa i el vitalisme:

Avui ha fet cinc anys que moria Joan Salvat-Papasseit, poeta pur, tot un home. Ell, que en els versos més emocionants i emocionats que ha escrit —febre i lucidesa de convallescent— aspirava a llevar-se per «veure el bo que és tot, i la vida i la mort», no trobà aquell endemà sinó la tomba. Tota la vida que podia veure és aquesta pura supervivència del seu nom, del seu record, del seu exemple i dels seus versos (1929: 4).

V.- LA POLÈMICA FOIX/GARCÉS SOBRE L'AVANTGUARDISME DE SALVAT

A inicis de la dècada dels trenta s'inicia un procés de revisió de la imatge de Salvat. Un dels primers a impulsar aquesta renovació —que culminarà el juliol de 1934 amb l'article de Joan Teixidor «Joan Salvat-Papasseit», publicat a la *Revista de Catalunya*— és J. V. Foix, qui el 7 de març de 1931, poc abans de la proclamació de la República, a la secció «Notes i documents» de *La Publicitat* —diari del qual era director de les pàgines culturals i literàries— reproduïx dos poemes de Salvat, «Interior» i «Bodegom» de *Poemes en ondes hertzianes*, acompanyats d'una nota on el poeta és qualificat d'«ingenu, impur avantguardista» (1931a: 4), en la línia del que havia exposat a l'article «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda». Salvat ve a ser, de nou, l'exponent d'una època passada, la de 1918, que roman associada a un moviment d'avantguarda com el Futurisme que, el 1931, es considerava envellit:

Fa dotze anys. En novembre de 1919 sortí el petit fascicle, avui introbable, de J. Salvat-Papasseit, *Poemes en ondes hertzianes*. L'acompanyava el retrat del poeta fet per Barrades. L'il·lustraven cinc dibuixos, (ultra la portada) de sug-

gestió futurista de J. Torres-Garcia. El prefaciava una «Lletra d'Itàlia» de l'autor, adreçada a Millàs-Raurell, on esmenta Prampolini, Pini, Bekman, Foix, Sòfocles, Dídac Ruiz, Foschina, Globbe, Ravegnani, Strawinsky, Tyrwitt, Soler de Sojo, Carrà i Soffici. Té tota la sabor característica de les manifestacions literàries de 1918-1919. Una sabor esvanida. Heu-vos ací alguns dels poemes de Salvat-Papasseit, d'un ingenu, impur avantguardisme, continguts en el fascicle esmentat (1931a: 4).

Una nota que té la seva continuació en la dedicada, el dia següent, a «Notes i documents», a Joaquim Folguera. Els trets de la producció del poeta sabadellenc oscil·len entre els propis d'una època passada —i que coincideixen amb els que Foix havia detectat en Salvat— ja que «fou en alguns dels seus aspectes molt 1918», i els que l'apropen a la modernitat ja que «atenyen l'universal» (1931b: 4). A més, l'autor del futur *Sol, i de dol* es plany, com a l'article sovint esmentat de 1925, de l'escàs ressò que té la figura del sabadellenc entre el públic, «la darrera promoció ignora el nom d'aquest gran jove» (1931b: 4). Ara bé, la clau de volta per poder entendre l'abast d'aquests dos textos i, en darrer terme, les intencions de Foix, es troba en el comentari que efectua, a continuació, del recull poètic de Carles Sindreu *La claxon i el camí*, on reprèn el tema del dia anterior: «Dèiem ahir que Salvat-Papasseit, ingenu i avantguardista impur, era tot el 1918 esvanit. Esvanit?... Heu-vos ací que Carles Sindreu ens tramet, amable, un “spécimen” del seu llibre *Radiacions*, a punt de sortir. Molt 1918 encara...» (1931b: 4). El que retreu Foix a Sindreu és, sens dubte, la recuperació d'unes fórmules que, si bé eren modernes el 1918, en l'actualitat no se'n poden considerar perquè treballa, principalment, amb els models poètics futuristes aplicats per Salvat.

Les notes dedicades a Salvat i Folguera van generar una polèmica amb Tomàs Garcés. Foix, novament des de la secció «Notes i documents», el 10 de març reporta una carta de Garcés on ataca l'ideari surrealista de Foix i li retreu els atacs a la tradició: «¿A que ve, ara, de retreure “l'avantguardisme impur” de Salvat-Papasseit? 1918, modes esvanides... Tot el que és moda fuig amb el temps, per no tornar. Qui sap si en 1950 no haurem catalogat definitivament el surrealisme, per exemple. Algun “surrealista impur” surarà, tanmateix» (1931c: 4)⁶. I defensa, una vegada més, l'obra de Salvat i, més en concret, els reculls que deixen de banda els aspectes més avantguardistes: «la qualificació de J. V. Foix em sembla exacta, però parcial. L'avantguardisme impur de Salvat-Papasseit era, potser un enlluernament pueril o fins i tot un joc pertorbador que la flama de dotze anys ha bastat a consumir. Però l'actitud postissa amagava un ver poeta que donà en les obres posterior als Poemes en ondes hertzianes fruits que difícilment passaran» (1931c: 4). La resposta de Foix, que insereix després de la lletra, dona part de raó a Garcés. Així, tot i refermar l'aplicació del qualificatiu

⁶ Garcés posa, com a exemple d'una interpretació errònia de la tradició, la valoració que es feia de Verdàguer el 1918: «D'altra banda, hi ha el perill a definir el caduc. Verdàguer, en 1918, gairebé ho semblava. No seria, doncs, més interessant de combatre els nostres instints col·lectius i revisar les condemnes i els obllits injustos?» (1931c: 4).

d'«impur» a Salvat, a causa del que anomena «la impuresa de la seva tècnica avantguardista», reclama que la seva figura i l'obra no caiguin en l'oblit:

Ens interessa fer constar que en reproduir els dos poemes de Salvat-Papasseit, ho férem precisament per a mantenir el record del nom i l'obra d'aquest poeta. Quant al qualificatiu d'«impur», l'atorgàvem a Salvat-Papasseit com a «avantguardista». El mantenim. A Tomàs Garcés li ha escapat, per culpa nostra, per ventura, que al·ludíem a la impuresa de la tècnica avantguardista («Avantguardisme» en l'accepció 1918) com des del punt de vista de la retòrica tradicional al·ludíem la impuresa d'aquest o aquell sonet. Qui més impur, des del punt de vista tècnic, que la majoria de pretesos surrealistes? (1931c: 4)

És obvi que Foix i Garcés divergeixen. Per a Foix no hi ha dos Salvats com pensa Garcés, sinó un de sol que va adoptant gradualment procediments diversos. Ara bé, i aquest és el nucli de la polèmica, Salvat i Folguera representen dues maneres diferents d'operar des de 1918, una data que serveix de referent per a una moda esvaïda: el primer, lligat a la moda d'un temps, el que és extern i superficial a l'època; mentre que el segon hi ha sabut trobar el permanent. I l'exemple de Salvat és un toc d'alerta, per a Sindreu, perquè eviti caure en aquesta manera caduca de concebre la poesia⁷.

El 20 de novembre de 1932, Foix tria per a la secció «Poesia» de *La Publicitat* dos poemes de Folguera, «Voluptuositat del desig» i «Cant del silenci», i tres poemes de Salvat, «Res no és mesquí», «Si jo fos pescador» i «Si anessis lluny», a més de dues composicions inèdites de Guerau de Liost, nom de ploma del polític Jaume Bofill i Mates. Unes composicions que van acompanyades d'una nota, «Poetes i patriotes», sense signar però que es pot atribuir a Foix, que dona sentit a la tria i, especialment, a la lectura política que se'n desprèn:

La ciutat acaba de donar el nom a dos carrers, dos poetes: Joaquim Folguera i Joan Salvat-Papasseit. Poetes i patriotes, no han pogut ésser testimonis dels primers símptomes de recobriment de la llibertat de la Pàtria. Però tampoc no ho han estat de la dissort d'avui: ells, poetes, establiren una solidaritat intel·lectual a benefici de Catalunya. Els falsos polítics pretenen avui desfer-la. Serveixi l'exemple dels plorats poetes als joves patriotes que sàpiguen alliberar-se de l'esperit de colla a favor d'una nova solidaritat nacional (1932: 5).

Una nota que planteja les relacions entre política i cultura: «observem com el que uneix els tres personatges és el fet de ser poetes, però també una certa contribució a la causa del catalanisme polític des de posicions i/o moments diferents» (Balaguer 1994: 5). Així, Foix, que se sent identificat amb els ideals forjats per Acció Catalana i no amb la realitat política que havia intentat conduir Esquerra Republicana des de la proclamació de la República l'abril de 1931, intenta redefinir la funció de la poesia —i la de l'intel·lectual— en la societat:

⁷ De tota manera Foix, a la «Lletra a en Joan Salvat-Papasseit», publicada el març de 1962 a *Serra d'Or*, rectificà, en certa manera, aquesta opinió sobre el poeta. Segons Aulet, «cal entendre la carta com un desgreuge conciliador després dels atacs de 1925 a *Revista de Poesia*» (1991: 95).

«en aquest context la poesia serà vista, dins d'una concepció global de la cultura com a cohesionadora de la progressiva divisió social i política, com aquell àmbit en què es recerca el permanent, el comú i per tant tot allò que supera aquesta mateixa situació de divisió. D'aquí la insistència en la perennitat i l'actualitat de la poesia» (Balaguer 1998: 128). El catalanisme ha de tenir les seves arrels en una cultura i el perill que Foix veu en Esquerra Republicana és que el partit l'ha convertit només en política, enlloc de proporcionar solucions als problemes d'índole general que es plantegen a Europa. Un catalanisme, en definitiva, que no encarna uns valors morals. I aquest és el motiu pel qual Foix pretén mostrar l'eficàcia de la literatura i, més en concret de la poesia, en el desenvolupament d'un procés històric que ha dut els intel·lectuals al poder. Per aquest motiu, destaca d'ambdós poetes, no l'obra sinó la seva actitud: Folguera i Salvat han esdevingut dos dels mites de la concepció de la cultura que proposa i han contribuït, a més, a la construcció del mite de la solidaritat —una de les dades mítiques del seu plantejament és la de 1906 i, per això, sovint es referirà a la generació de la Solidaritat— en oposició a una realitat que l'està negant. Salvat i Folguera ja no són només uns models de creació literària sinó també uns intel·lectuals que representen els valors del catalanisme que defensa Foix. Dos poetes patriotes, oposats als «falsos polítics» que s'esmenten en el text, i que seran les primeres peces de la seva particular galeria de catalans de 1918⁸.

VI.- L'AVANTGUARDISME A CATALUNYA, SÍNTESE DE REVISIÓ D'UNA ETAPA

Els articles de Guillem Díaz-Plaja «Els moviments dits d'avantguarda» i «Notes monogràfiques», inclosos en el llibre de 1932 *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, podrien respondre a la crida que havia efectuat el novembre de 1924 Josep Maria Boronat, des de la revista *Juventut Catalana*, demanant un «estudi complert, acabat i el més definitiu possible» (1924: 1) sobre el fenomen de l'avantguardisme català. Díaz-Plaja, en el primer estudi nascut amb una voluntat acadèmica, intenta dur a terme l'anàlisi del període 1918-1930, perquè «els nostres assaigs d'ordenació de la història literària no toquen el tema viu, palpitant, interessantíssim de l'activitat estètica més recent» (1932: 9); un estudi que respon, a més, a la necessitat de seleccionar i jerarquitzar uns valors. Seguint els esquemes teòrics fixats per Benjamin Crémieux en el seu llibre *Inquiétude et reconstruction*, per a Díaz-Plaja es tracta d'un «període en què tota evolució estètica prengué violències subversives i estridents», que «coincideix amb el retorn a la vida política intensa, coincidència que pren interès a les noves especulacions literàries» (1932: 11), i que, en el moment que publica l'assaig, pot donar-se per acabat. Alhora, el crític delimita l'abast del terme avantguardisme, un concepte que «té una valor relativa i no serveix per a definir res» (1932: 12). En aquest sentit, més aviat, creu que cal parlar, «no

⁸ Un debat que continuarà amb més virulència el 1933, any de commemoracions, ja que, d'una banda, és el centenari de la publicació de «La Pàtria» d'Aribau i, per tant, se celebra el centenari de la Renaixença i, de l'altra, indica el suposat naixement, set-anys enrere, de Ramon Llull.

pas d'escoles avantguardistes, sinó de corrents avantguardistes, dintre de cada escola» (1932: 13).

Fixats aquests paràmetres inicials —la significació del concepte d'avantguarda i els anys de la seva vigència— Díaz-Plaja assenyala els precedents i l'evolució dels diversos corrents avantguardistes. Així, amb finalitats classificatòries, divideix el període en tres etapes. La primera s'inicia el 1918, any de la publicació de la revista *Trossos*, i finalitza el 1924 amb la mort de Salvat i l'aparició de *Fluïd* de Sebastià Sánchez-Juan: «aquesta primera etapa pot considerar-se constituïda per tot el moviment poètic que participa de les innovacions plàstico-tipogràfiques dels cubistes francesos i del dinamisme dels futuristes italians» (1932: 17) i té com a principals figures en el camp de la literatura Folguera, Salvat i Junoy i en el de la pintura Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Una etapa marcada per l'inconformisme «davant la renovació profunda que aconpleix la promoció Carner-López-Picó» (1932: 16).

La segona etapa «podria ésser formada ordenant el moviment neopopularista, que com a reacció al culte poètic de les màquines, els avions i les metralladores, retorna a la forma popular sense abandonar les troballes essencialment poètiques de concepte i d'imatge» (1932: 18). Una etapa que té com a punt culminat l'obra poètica de Garcés. Les arrels d'aquesta poesia neopopularista es troben, segons Díaz-Plaja, en els models poètics del segle XIX i en Maragall.

La tercera i darrera etapa «estaria constituïda per les evasions dels sobrerrealistes (Dalí, Foix)» (1932: 18). Durant aquesta etapa, el nucli avantguardista es trasllada de Barcelona a Sitges, al voltant de la revista *L'Amic de les Arts*, i es produeixen uns intents de definició d'aquest grup, les mostres més evidents del qual són el cicle de conferències «Els set davant el Centaure» i l'anomenat *Manifest Groc*. La dictadura de Primo de Rivera va provocar, afirma el crític, que el manifest no assolís «cap resultat pràctic» i, de retruc, que «les noves promocions literàries s'aplicaren al conreu d'una literatura depurada, feta de pures obsessions estètiques» (1932: 20). Una etapa que es pot resumir mitjançant dos conceptes que responen, en definitiva, a dues maneres distintes d'entendre el fet literari —«batallador» l'un, del «repòs» l'altre—, que exemplifiquen les obres de Josep Maria de Sucre i Vicenç Solé de Sojo, respectivament. De tota manera, és el concepte de «repòs» el que acaba per triomfar: hi ha un «grup de poetes als quals no els cal la violència dogmàtica o l'estridència estilística per a incorporar-se al nostre moviment literari amb una tònica absolutament nova» (1932: 21); Rossend Llates i Marià Manent en són els exemples més destacats.

Díaz-Plaja dedica el segon article sobre l'avantguardisme a una sèrie d'autors, a més de Salvat, que ell considera representatius d'aquest corrent: Junoy, «qui porta la innovació apol·linerària a les seves últimes conseqüències» (1932: 26); Folguera, de qui destaca la seva tasca renovadora com a poeta, traductor i crític; Sánchez-Juan, «que podria ésser en certa manera un reflex endarrerit de la corba poètica de Salvat-Papasseit» (1932: 33); Salvador Dalí, «un dels ferments més actius del moviment d'avantguarda a Catalunya» (1932: 34); i J. V. Foix, l'obra del qual és «una mostra frapant de sobrerrealisme *avant la lettre*» i que posseeix «una categoria de primer ordre, dins el camp de la nostra cultura literària» (1932: 35).

El capítol dedicat a Salvat, el més extens de tots, no destaca, tanmateix, per la seva originalitat ja que no deixa de ser una recapitulació de la majoria dels tòpics sobre la seva figura iniciats el 1924. Un és la «confusa barreja d'actituds, on el literat i el polític coincideixen» (1932: 29-30) i que Díaz-Plaja exemplifica amb el text autobiogràfic «La nostra gent: Joan Salvat-Papaseit», publicat a la revista *Un enemic del poble*. Es tracta d'un exemple paradigmàtic de l'escassa importància que atorga el crític a les proses i als manifestos de Salvat, dels quals només destaca *Contra els poetes en minúscula* pel seu rerefons cristià: «De totes aquestes confessions se'n destria —darrere una exaltació de l'audàcia i de l'entusiasme, de l'anarquisme i del nacionalisme— un fons de misticisme sovint imprecís, però de vegades, concretament cristià» (1932: 31). Pel que fa a la producció poètica, Díaz-Plaja comenta el procés evolutiu que mena de l'avantguardisme dels primers reculls a la modernitat, a l'essencialitat, dels darrers. Un tret que ja havia assenyalat Foix, el 1931, però, referint-se a Folguera:

Poèticament la trajectòria de Salvat és aquesta. Un gran avalot formal intervé les seves primeres obres. El cal·ligrama, la neotipografia, l'audàcia per l'audàcia, contemporània dels textos que hem citat, es va transformant en una poesia purament essencial, on es transparenta una aspiració d'amor, de vegades humà —com el deliciós *Poema de la rosa als llavis*, la millor obra eròtica de la literatura catalana— de vegades diví —com en el poema «Nadal» on el sentiment de la injustícia social pren un to de queixa tendríssima (1932: 31-32).

Una producció en què destaca un llibre, *El poema de La rosa als llavis*, i una composició, «Nadal». Una valoració distinta mereixen els primers poemes de Salvat, nascuts de la juxtaposició entre el cubisme d'Apollinaire i el futurisme de Marinetti. La causa es troba en la maldestra utilització que s'hi fa dels models ideològics i literaris esmentats: «és evident, però, que no es poden confondre aquestes dues actituds, com en Salvat feia repetidament» (1932: 32).

VII.- APUNTS FINALS: JOAN SALVAT-PAPASSEIT (1934-1938)

El juliol de 1934 es publica a *la Revista de Catalunya* l'article de Joan Teixidor, «Joan Salvat-Papaseit», amb motiu del desè aniversari de la mort del poeta (Alonso 2008: 39-59)⁹. En el text el crític reclama la reedició de l'obra salvatiana, en la línia del que havia exposat Esclasans el 1925, i si bé intenta denunciar alguns dels tòpics que s'han apoderat de la vida i la producció de Salvat, no per això no deixa de caure-hi. En el fons, Teixidor no ofereix cap lectura nova de Salvat ja que no deixa de recollir bona part dels motius biogràfics i literaris desplegats des de 1924: la dificultat de destriar vida i obra, l'eix central de la valoració com a poeta no ha de ser el vessant avantguardista, l'evolució de la seva poesia cap a uns plantejaments més lírics però sempre des d'un to vitalista

⁹ El 1931 Teixidor havia publicat el seu primer recull, *Poesies*, construït «amb imatges vitalistes típicament salvatianes i assumint la consegüent concepció antiintel·lectualista de la vida com a etern renovellament oposada al pensament, forma de mort» (Marrugat 2021: 138).

o la consideració del *Poema de la Rosa als llavis* com el punt àlgid de la producció. Per aquest motiu, si bé cal reconèixer el mèrit de Teixidor de sintetitzar el que s'ha dit al llarg d'un decenni, es fa difícil compartir l'afirmació que l'article «constitueix la primera valoració global i seriosa de Salvat» (Alonso 2008: 57).

El 1936 l'obra poètica de Salvat és seleccionada per a dues antologies. La primera és *Antologia general de la poesia catalana* de Martí de Riquer, Josep Maria Miquel i Vergés i Joan Teixidor; aquest darrer, l'antòleg de la part contemporània. Així, en parlar del grup de poetes que tenen com a comú denominador unes provatures lligades amb els moviments d'avantguarda, entre els quals inclou Salvat, afirma:

Alhora que treballen aquests noms [Riba, López-Picó, Sagarra, Ventura-Gasol], que tots s'escauen nascuts en pocs anys de diferència, apareixen a Catalunya els primers rastres de la influència de les noves tendències d'avançada. No ha estat estudiat encara prou detalladament aquest capítol de la nostra història literària. Potser la seva proximitat ho excusa. Poetes com Folguera, Salvat-Papasseit, Junoy, Sánchez-Juan, J. V. Foix, escolten les sirenes. Tots, però, més o menys fortament reaccionen i es decanten per a resoldre el seu cas poètic personal (1936: 252).

Teixidor orienta la tria dels poemes de Salvat cap al que defineix com la resolució del seu «cas poètic personal» i no inclou, per tant, composicions que encaixen dins els paràmetres avantguardistes sinó que la selecció esdevé representativa d'una sèrie de trets de la seva poesia que s'han destacat des de 1924 —i que en l'article suara comentat mostra la seva acceptació— com són l'actitud vitalista, el realisme quotidià o la importància de la temàtica amorosa. Els poemes escollits són els següents: «Nadal», «Tot l'enyor de demà», «Res no és mesquí», «L'enamorat li deia», «Mester d'amor», «Ampla és Castella», i diversos textos d'*El poema de La rosa als llavis*. L'altra tria és per a l'*Antologia patriòtica de la poesia catalana*, amb un pròleg d'Agustí Esclasans i un epíleg de Josep Janés i Olivé, que només inclou «Ampla és Castella».

Els primers mesos de 1938, en plena Guerra d'Espanya, es publica a les Edicions de la Rosa dels Vents *Salvat-Papasseit*, la segona antologia de l'obra del poeta —la primera s'havia publicat el novembre de 1923 amb una tria de Tomàs Garcés i un pròleg de Josep Maria Junoy, dins la cèlebre col·lecció «Els Poetes d'Ara» que editava Joan Merli— i n'és autor el mateix editor, Josep Janés i Olivé, que reivindica Salvat com a model poètic. De tota manera, i seguint els mateixos criteris que Junoy, considera que la part avantguardista de la seva producció és la menys aconseguida. Els poemes escollits provenen, majoritàriament, de *L'irradiador del port i les gavines* —deixant de banda, això sí, els que contenen elements avantguardistes— i, sobretot, d'*El poema de La rosa als llavis*.

La fi de la Guerra d'Espanya i el subsegüent inici de la dictadura franquista, com és sabut, reduirà la literatura —i la cultura catalana— a la clandestinitat. En el cas de Salvat, la seva obra, amb comptades excepcions com *Antologia de poesia catalana (1900-1950)*, a càrrec de Joan Triadú, no tornarà a posar-se

en circulació fins a inicis de la dècada dels seixanta coincidint amb la implantació del Realisme Històric i la seva ideologia d'esquerres¹⁰. Un botó de mostra: el 1962 es publica el volum *Poesies*, que recuperava la gairebé totalitat de l'obra poètica salvatiana, reclamada pel públic lector feia dècades. Com bé ha assenyalat Jaume Aulet, «la poesia de Joan Salvat-Papasseit esdevé una peça fonamental a l'hora de reivindicar una tradició catalana realista pràcticament inexistent. No és un model ideal, però sí suficientment útil. La reivindicació, però, és en vista al present o al futur i no pas al passat» (1991: 103).

VIII.- BIBLIOGRAFIA

- Alonso, H. (1997) «La poesia de Joan Salvat-Papasseit als anys trenta: les bases d'una recepció», *Revista de Catalunya*, núm. 120, pp. 99-110.
- Alonso, H. (1999) «La recepció de Joan Salvat-Papasseit: El cas d'*El poema de La rosa als llavis*», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, núm. 5, pp. 145-159.
- Alonso, H. (2008) «La recepció de Joan Salvat-Papasseit a les revistes literàries dels anys vint i trenta», *Les revistes literàries a la Lleida d'entreguerres*, J. Male + J. Veny-Mesquida (ed.), Lleida, Aula Màrius Torres / Pagès editors, pp. 39-59.
- Anònim (1925) «Nota», *La Sardana*, núm. 11, pp. 156-157.
- Anònim (1926) «Pàgines antològiques», *Vida Lleidatana*, núm. 14, p. 214.
- Anònim (1927) «Pàgines antològiques», *Vida Lleidatana*, núm. 33, p. 234.
- Anònim (1929) «Avui ha fet cinc anys...», *La Veu de Catalunya*, 9 d'agost, p. 4.
- Aulet, J. (1991) «La recepció de la poesia de Joan Salvat-Papasseit durant la dècada dels seixanta», *Els Marges*, núm. 44, pp. 88-104.
- Balaguer, J. M. (1986) «Avantguardes literàries i actituds polítiques», *Catalanisme: història, política i cultura*, DDAA, Barcelona, L'Avenç, pp. 147-164.
- Balaguer, J. M. (1994) «J. V. Foix i els "catalans de 1918"», *Faig Arts*, núm. 34, pp. 4-18.
- Balaguer, J. M. (1997) «J. V. Foix i la primera avantguarda francesa», *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle xx. Primer Congrés Internacional de Literatura Comparada*, C. Benoit + F. Carbó + D. Jiménez + V. Simbor (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 45-68.

¹⁰ Cal tenir present que abans de la recuperació que fa el Realisme Històric de la figura de Salvat, aquest és criticat pel seu avantguardisme en el context del rebuig que fa la cultura pública franquista de les avantguardes (Marrugat 2019: 193-207).

- Balaguer, J. M. (1998) «Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra», *Història de la cultura catalana*, volum IX, P. Gabriel (dir.), Barcelona, Edicions 62, pp. 119-134.
- Boronat Recasens, J. M. (1924) «L'avantguardisme literari a Catalunya», *Juventut Catalana*, núm. 4, pp. 1-2.
- Camps Arbós, J. (en premsa) «La recepció inicial de l'obra de Joan Salvat-Papasseit (1924-1925)», *Estudis Romànics*, vol. XLVII.
- Carreres, A. (1929) «Salvat-Papasseit. Professi6 de fe», *Hèlix*, núm. 2, p. 2.
- Castellanos, J. (2005) *Escriure amb el ritme de la sang*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- De Domènec, C. (1926) *Carnet d'un heterodox*. Sabadell, Llibreria Sallarès.
- Díaz-Plaja, G. (1932) *L'avantguardisme i altres notes de crítica*, Barcelona, Publicacions de la Revista.
- Esclasans, A. (1925) «J. Salvat-Papasseit. Óssa menor», dins: *Articles inèdits*. Barcelona, Editorial Quatre Coses, pp. 121-129.
- Foix, J. V. (1925) «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda», *Revista de Poesia*, núm. 2, pp. 65-70.
- Foix, J. V. (1931a) «Notes i documents», *La Publicitat*, 7 de març, p. 4.
- Foix, J. V. (1931b) «Notes i documents», *La Publicitat*, 8 de març, p. 4.
- Foix, J. V. (1931c) «Notes i documents», *La Publicitat*, 10 de març, p. 4.
- Foix, J. V. (1932) «Poetes i patriotes», *La Publicitat*, 20 de novembre, p. 5.
- Gadea, F. (1993) «J. V. Foix, crític de Salvat-Papasseit», *Màrius Torres en el record*, C. Albesa + J. Mir + M. I. Pijoan i Picas (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 90-99.
- Garcés, T. (1927) «Salvat-Papasseit i els infants», *La Publicitat*, 1 de gener, p. 1.
- Guerrero, M. (1996) *J. V. Foix, investigador en poesia*, Barcelona, Editorial Empúries.
- Iglésies, J. (1928) «Joan Salvat-Papasseit», *Revista del Centre de Lectura*, núm. 179, pp. 75-85.
- Junoy, J. M. (1926) *El gris i el cadmi*, Barcelona, Llibreria Catalònia.
- López-Picó, J. M. (1926) *L'endemà de cada dia*, Barcelona, Impremta Altés.
- Marrugat, J. (2009) «Joaquim Folguera i J. V. Foix. Dos poetes al servei d'un projecte literari i polític (1915-1931)», *Estudis Romànics*, núm. 31, pp. 219-260.
- Marrugat, J. (2019) «Dogma contra innovació. Les crítiques ideològiques del conservadorisme a la poesia experimental», M. Audí + G. Bordons + L.

- Costa (ed.), *Poesia experimental: poètiques, crítica i recepció*, París, Éditions Hispaniques, pp. 193-207.
- Marrugat, J. (2020) «La literatura catalana i les avantguardes», *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (II)*, J. Castellanos + J. Marrugat (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, pp. 576-635.
- Marrugat, J. (2021) «El postsimbolisme», *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (III)*, J. Castellanos + J. Marrugat (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, pp. 122-180.
- Nicol, E. (1926) «Garbellant», *La Sardana*, núm. 13, pp. 182-183.
- Riquer, M. de + Miquel i Vergés, J. M. + Teixidor, J. (1936) *Antologia general de la poesia catalana*, Barcelona, Quaderns Literaris.
- Salvat-Papasseit, J. (1984) *Epistolari*, A. J. Soberanas (ed.), Barcelona, Edicions 62.
- Veny, J. R. (2021) «J. V. Foix», *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (III)*, J. Castellanos + J. Marrugat (dir.), Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, pp. 239-262.

La ciutat a la poesia catalana escrita per dones (1998-2023). Estat de la qüestió

The City in Catalan Poetry Written by Women (1998-2023). Status of the Issue

LAURA LÁZARO-GARCÍA

Universitat Rovira i Virgili
laura.lazaro@estudiants.urv.cat

Recepció: febrero de 2024. Aceptación: mayo de 2024

Resum: Aquest article revisa els estudis al voltant del fet urbà i la literatura, descobrint les desigualtats en el dret a la ciutat des d'un enfoc interdisciplinar. La bibliografia revisada evidencia que la relació entre la poesia i la ciutat ha estat àmpliament estudiada des de la mirada privilegiada de l'home, dins de l'ordre simbòlic del patriarcat. Alhora, la tendència en l'anàlisi de les temàtiques de la poesia femenina catalana dels darrers 25 anys se centra en l'estudi de les poètiques del cos i, per tant, no existeix un estudi exhaustiu sobre la representació de l'espai públic des de la perspectiva de les dones. Les següents pàgines són una reivindicació del poder de la poesia urbana femenina com a motor de canvi social i un cant a la inclusió de la mirada de les dones en la conceptualització de la ciutat del segle XXI a través de la poesia i des de l'enfoc dels estudis dels afectes.

Paraules clau: literatura contemporània - poesia - estudis sobre les dones - igualtat de gènere – espai urbà.

Abstract: The relation between poetry and the city has been studied through the privileged point of view of men, held by the patriarchal symbolic order. This article reviews the studies around the concept of urban space and related literature, discovering the inequalities in the right to the city from an interdisciplinary view, revalorising the feminine urban poetry as an engine motor of change towards a more egalitarian and fair society. The current trend of the themes of Catalan women's poetry in the last 25 years is focused on the study of the poetics of the body, so there is no comprehensive study that explains how public space is represented from the perspective of women. The following pages claim the power of urban feminine poetry as an engine motor of social

change and the relevance of the feminine view in the conceptualisation of the 21st century city through poetry and the affective studies.

Keywords: contemporary literature – poetry – women’s studies – gender equality – urban spaces.

I.- INTRODUCCIÓ

En plena quarta onada feminista, les dones han tornat als carrers per tal de visibilitzar les injustícies de l’ordre simbòlic patriarcal. Aquesta lluita es dona en l’era de les noves tecnologies i la comunicació, circumstància que ha fet que els lemes hagin estat mundialment coneguts i que hagin interpel·lat tota la població. Moviments com el *MeeToo* han significat una sacsejada a la societat patriarcal i han escenificat que el masclisme és un problema estructural i transversal.

La investigació d’aquest article es pot relacionar amb algunes de les proclames feministes d’aquesta quarta onada, com poden ser «quan torno a casa vull ser lliure no valenta» o «sola i “borratxa” vull arribar a casa». En ambdós casos ens trobem davant d’una nova reivindicació de les dones per poder ocupar l’espai públic de la mateixa manera que ho fan els homes.

Com explica Mary Nash, «*desde la Ilustración, la conceptualización de los derechos políticos y de ciudadanía se han fundamentado en la exclusión femenina*» (Nash 1995: 243). Aquesta exclusió, provenia d’un marc simbòlic i cultural en el que la dona estava subordinada a l’home i la vida pública era un àmbit de domini exclusivament masculí.

La reivindicació del dret de les dones a accedir a l’esfera pública va aparèixer amb el moviment sufragista, nascut als Estats Units a finals del 1840 i molt present a la Gran Bretanya a voltants del 1860. Aquest moviment va qüestionar els valors de gènere del moment «*así como la separación entre esfera privada (femenina) y la pública (masculina), lo cual resulta, en última instancia, revolucionario*» (Matilla 2018: 95).

El moviment sufragista va anar estenent-se de manera irregular per Europa i va agafar molta força a Catalunya en el context de la Segona República. La profunda transformació política i social va fer que es multipliquessin el nombre d’afiliades a partits d’esquerres i associacions feministes. D’aquesta manera es va aconseguir «*la progresiva inclusión de las mujeres en la vida pública*» a través de «*las múltiples prácticas asociativas femeninas y los espacios propios de la sociabilidad*» (Sanfeliu + Aguado 2021: 119). En aquest context, es van reformular en clau femenina conceptes de la cultura política com igualtat, llibertat, solidaritat o ciutadania (Aguado 2011).

Un altre canvi en el marc polític i cultural, com va ser l’establiment de la dictadura del General Franco a partir del 1939, va suposar un retrocés en l’accés a la vida pública per part de les dones i la seva sociabilitat; com diu Ferré, «la dictadura va anorrear els espais públics de les dones progressistes» (Ferré 2015:

258) ja que «potenciava l'estereotip femení d'àngel de la llar» (Ferré 2015: 265). No va ser fins a finals dels anys setanta que es va crear una nova xarxa de sociabilitat femenina a les principals ciutats catalanes, amb l'aparició de llibreries, bars i casals de dones (Ferré 2015). Amb la transició democràtica, les dones van aconseguir recuperar molts drets que la dictadura havia negat.

Tot i així, les reivindicacions de l'actual moviment feminista deixen palès que la divisió simbòlica de l'espai per qüestió de gènere és viscuda, encara, com una manca de llibertat per a les dones. Un clar exemple són les marxes nocturnes exploratòries que s'han realitzat darrerament a diversos municipis per tal de trobar solucions a la inseguretat femenina en l'àmbit urbà. Aquest article es pregunta si aquest condicionant es veu reflectit en els estudis sobre la poesia urbana catalana que les dones estan escrivint en l'actualitat.

Certament, la relació entre l'espai i la literatura ha estat extensament estudiada i ha esdevingut un tema especialment vigent a partir de les teories del «gir espacial». Aquest nou paradigma en els estudis culturals i socials està basat en les idees de Edward W. Soja o Frederic Jameson, entre d'altres autors que han seguit l'estela de Foucault (Mira-Navarro 2017: 38). Foucault va batejar els nostres temps com a «època de l'espai» en una conferència l'any 1967 (Tally 2019: 391) i, des de llavors, aquest gir espacial comença a regnar en els estudis culturals de la postmodernitat. Ens trobem en un moment, doncs, en que l'espai geogràfic és vist des d'una nova perspectiva, plena de simbolisme que cal desxifrar per entendre tota la complexitat de la societat que l'habita.

L'estudi de l'espai literari agafa una nova dimensió, ja que no és vist com un simple decorat o paisatge superficial, sinó que és entès com una nova capa de significat que pot donar profunditat a l'obra literària i que, alhora, pot informar sobre la societat en la que s'inscriu el text. El gir espacial ha estat aplicat a l'estudi de la poètica d'Estellés per part de Mira-Navarro (2017), que ha demostrat que aquesta base teòrica serveix per analitzar la dimensió simbòlica de l'espai en la literatura catalana.

Per tant, atenent a la importància del gir espacial en les humanitats, cal preguntar-se si la idea de ciutat que s'ha anat creant a partir de la poesia catalana ha tingut en compte la mirada de les dones. La hipòtesi que es planteja és que la presència femenina en els estudis sobre poesia urbana catalana és insuficient i poc representativa de la poesia que s'està escrivint.

En primer lloc, aquest article exposa la vigència i la interdisciplinarietat del tema de l'ocupació de l'espai públic per part de les dones, revisant la tendència dels estudis socials que tenen cada cop més en compte la perspectiva de gènere. En segon lloc, es pregunta com s'ha estudiat fins ara la relació entre l'espai i literatura, per demostrar que s'ha donat molta rellevància al punt de vista masculí. S'investiga la tendència en els estudis sobre la poesia femenina catalana actual per buscar la interpretació de la ciutat en l'obra de les poetes del darrer quart de segle. Finalment, es proposa fer aquest estudi a partir de les teories de l'anomenat gir afectiu.

La recerca bibliogràfica d'aquest article s'ha centrat en els darrers 25 anys (1998-2023) per tal de recollir els estudis més recents i alhora aprofitar les con-

clusions de final de segle. El 1998 és una data icònica per la literatura catalana feminista: ens situem en l'any en que va morir Maria-Mercè Marçal. El llegat de la poeta serà molt important per a les noves generacions, que portaran les temàtiques encetades per Marçal a noves perspectives. D'altra banda, el 1998 es va publicar *L'amor a Barcelona* de Marta Pessarrodona, autora que s'ha convertit en una altra referent i que presenta una obra poètica plena de referències al fet urbà. Finalment, el 1998 serà l'any de publicació del *Llibre dels homes* de Dolors Miquel on, amb un to nou i irreverent, es conceptualitza la ciutat amb versos com «El personatge de la ciutat fa feredat entre les masses» (Miquel 1998: 35).

A partir d'aquest moment, se segueixen un gran ventall de poemes urbans en la literatura catalana escrits per dones que han aportat la seva experiència com a caminants a les seves creacions literàries. Ens podem referir a Maria Cabrera, amb la seva *Ciutat cansada* (2017), que obre parlant de «la tristesa discreta dels balcons de Barcelona» (Cabrera 2017: 2). Per altra banda, Mireia Calafell a *Nosaltres, qui* (2020) explora una veu més reivindicativa envers el dret de les dones a la ciutat en uns poemes que parlen de sororitat i lluita. També podem remarcar la importància dels «escenaris d'extraradi» (Florit 2021: 119) presents en veus actuals com la de Juana Dolores Romero amb la seva particular *Bijuteria* (2022).

Aquestes obres són un exemple de com la poesia urbana catalana i femenina pot estar escrivint una nova tendència en la que s'eixampli l'àmbit íntim per donar lloc a les reivindicacions socials a través de l'experiència de les poetes en l'espai públic. Així, doncs, aquest estudi neix de la ferma convicció que la poesia urbana escrita per dones en els últims anys pot aportar noves reflexions al voltant de conceptes tan rellevants com el poder i la llibertat. Es tracta de conceptes bàsics en les relacions socials i que es perceben en la divisió simbòlica de l'espai públic així com en la lluita pel dret a la ciutat; conceptes que el gir espacial de les humanitats ha potenciat i que val la pena estudiar a través de la poesia, des d'una perspectiva interdisciplinària, transversal i de gènere.

II.- LA CIUTAT A LA POESIA: UNA MOSTRA DE LA DESIGUALTAT EN L'OCUPACIÓ DE L'ESPAI PÚBLIC

La relació entre la ciutat i la literatura ha estat extensament estudiada. Carreras i Moreno (2009) presenten el seu volum *Llegint pedres, escrivint ciutats* com «un altre llibre que tracta de literatura i ciutat» (Carreras i Moreno 2009: 9) donant a entendre l'àmplia bibliografia que existeix sobre el tema en qüestió. Tanmateix, el canvi continu de les societats actuals fa que aquests estudis sempre tinguin vigència, ja que la literatura pot anar narrant les noves formes que adopta la ciutat des de diferents punts de vista. En aquest apartat argumentarem perquè és important estudiar la relació entre la poesia i la ciutat des de la perspectiva de les dones.

Aquest estudi ens permet avançar en dues direccions: en primer lloc, per poder profunditzar en els estudis literaris a partir de la interdisciplinarietat dels àmbits culturals i socials, ja que l'anàlisi poètica s'enriqueix amb la reflexió

sobre una problemàtica social. En segon lloc, per recollir les reflexions socials i geo-espacials que podem extreure de la poesia urbana i que sociòlegs o geògrafs poden fer servir com a fonts qualitatives en els seus estudis. Aquest diàleg interdisciplinari pot ser d'una gran potència, que ens pot permetre actualitzar temes que tradicionalment s'han analitzat des del punt de vista del patriarcat, per tal d'avançar cap a una societat més crítica.

La interdisciplinarietat permet investigar quines poden ser les causes i els condicionants socials, polítics i culturals que fan que existeixin les desigualtats en l'ocupació de l'espai públic que trobem en els poemes urbans escrits per dones.

Segons Carreras i Moreno (2009) la literatura és una eina d'estudi de la realitat urbana més que escaient, ja que pot servir per explicar la complexitat dels problemes socials. Carreras (2013) afirma que «*los geógrafos humanistas buscan la comprensión de los problemas territoriales a través del uso de fuentes cualitativas diversas, entre las cuales, como se ha visto, destaca la literatura*» (Carreras 2013: 38). El coneixement d'un concepte geogràfic tan complex i canviant com és el de ciutat requereix de diferents punts de vista per tal de ser profund.

Els editors de *Llegint pedres, escrivint ciutats* destaquen la seva intenció de contraposar punts de vista diversos per tal de «definir el fenomen urbà a través de la literatura» (Carreras i Moreno 2009: 17). El recull que presenten inclou reflexions des de la geografia, l'antropologia, l'arquitectura i la filologia. Sergio Moreno, arriba a la conclusió que «la literatura és un mitjà útil per a l'estudi de la ciutat, de les relacions socials i dels canvis culturals que s'hi produeixen» (Moreno 2009: 35). Com ja hem comentat, la riquesa que aporta la interdisciplinarietat dels estudis culturals pot ser beneficiosa en tots els sentits i, per tant, la crítica literària pot nodrir-se dels estudis geogràfics per profunditzar en els aspectes socials i territorials de les obres analitzades.

Seguint aquesta premissa, existeixen múltiples treballs que defensen que la geografia i literatura poden treballar de la mà. En aquests estudis, la disciplina geogràfica accepta i valida les fonts literàries com a fonts legítimes d'on extreure informació. Com a mostra de la bibliografia més recent i tenint en compte la perspectiva de gènere, val la pena destacar un article que analitza dues novel·les escrites per dones per configurar la Barcelona de principis del segle xx (Edo i Cànoves 2020). En aquest tipus de treballs, la geografia beu de la literatura femenina per ampliar el seu àmbit de coneixement, donant un valor més enllà de l'artístic a les peces que analitza i conferint una percepció específica de l'espai des de la perspectiva de les dones.

Aquest article analitza una literatura que ens parla «d'un món femení reclòs en l'espai domèstic i el seu entorn més immediat» (Edo i Cànoves 2001: 94) fins que el 1930 Barcelona viu grans transformacions espacials que coincideixen amb la construcció d'un espai públic que ja no és exclusivament utilitzat pels homes. Tot i així, les dones l'arriben a ocupar de manera parcial i des de la inseguretat, sobretot «durant la nit en l'espai urbà» (Edo i Cànoves 2001: 94).

Queda clar que les autores recullen les fonts literàries de dones per buscar una nova perspectiva en l'estudi de la ciutat de principis de segle xx, que

visibilitza una altra manera de viure la ciutat, des del punt de vista subjectiu i emocional de les seves autores. Per tant, el lloc serà diferent depenent de qui l'experimenti i el converteixi en material literari. Tanmateix, els estudis que han investigat la ciutat a través de la literatura es basen sobretot en obres escrites per homes i, per tant, amaguen la percepció del grup social femení.

Així doncs, la literatura explica com la ciutat segrega els diferents grups socials que l'habiten, parlant d'una exclusió de l'espai públic que les dones han hagut d'anar superant. En aquest sentit, la geografia feminista s'ha dedicat a indagar com les dones han ocupat l'espai urbà. El treball de Maria Dolors García (2018) ofereix una perspectiva tant internacional com nacional sobre els estudis de gènere en la geografia. Pel que fa el fet urbà, destaca com a nivell català s'estan duent a terme accions a diferents ciutats per tal de rehabilitar espais amb una mirada integradora que superi la segregació i l'exclusió «socioespacial» (García 2018: 38).

Lluny de ser un factor superficial, aquesta idea d'exclusió de determinats grups socials té una connotació política i interseccional, que van recollir Miranne i Young en el seu *Gendering the city* (2000). Aquest volum és bàsic per entendre perquè la mirada femenina envers la ciutat és més inclusiva i crítica, com a grup exclòs, en comparació amb la perspectiva dominant (Miranne i Young 2000: 8). També cal remarcar la reflexió que fan sobre el concepte de frontera i la implicació política de l'anonimat a la ciutat. La poesia urbana escrita per dones pot ser analitzada des d'aquest punt de vista, en quant a expressió d'un grup social exclòs que ha de conquerir un espai que li ha estat vetat. D'altra banda, cal tenir en compte que dins d'aquest grup, moltes mirades de dones de classe treballadora o racialitzades continuen excloses per la impossibilitat d'accedir a l'escriptura poètica.

En tot cas, l'expressió poètica de les dones configura una nova veu, que parteix de la subjectivitat i de les emocions de qui conquereix un espai prohibit. En aquest nou paisatge entès com a constructe cultural (Maderuelo 2010), trobarem no tan sols allò que podem observar, ja que allò que no és veu, que és subjectiu, també en forma part. Per tant, el paisatge esdevé una interpretació d'un lloc, d'un territori concret, on els factors emocionals i culturals tenen molt a dir. Així doncs, «*hay un modo de ver o, si se quiere, de interpretar ciertos fenómenos culturales de una forma característica en cada una de las colectividades*» (Maderuelo 2010: 577). Per tant, la poesia, com a reflex del paisatge urbà, tindrà una representació singular des de la mirada femenina.

Un segle després de la publicació de les novel·les analitzades com a fonts per a l'estudi geogràfic de la ciutat per part d'Edo i Cànoves (2001), la seguretat en l'espai urbà que troben a faltar les seves protagonistes encara és un tema a resoldre. Per trobar una perspectiva internacional al tema podem recórrer al llibre de Ter Linden (2003) que presenta una profunda reflexió sobre el simbolisme de l'espai urbà en clau de gènere.

Si busquem referents en l'àmbit nacional podem destacar l'obra de Muxí (2018) que destaca per la revisió històrica que ofereix sobre el treball de les dones arquitectes que han estat invisibilitzades i que han partit de la seva experiència per intentar millorar les condicions de seguretat als espais urbans.

També volem destacar l'aparició de títols com el de Navas i Makhlof (2018), que fan un interessant treball d'anàlisi i actualització dels postulats de Lefebvre¹ sobre l'estudi del dret a la ciutat. Dins d'aquest compendi de textos que treballen el concepte d'apropiació de la ciutat des de la geografia i amb perspectiva de gènere, trobem un article anomenat «Fronteras de género y uso del espacio» (Provansal 2018). Aquest treball resulta revelador a l'hora de teoritzar la divisió de l'espai privat/públic en relació al gènere, que segons l'autora, confereix «*un sistema significante que estructura el pensamiento en grandes oposiciones simbólicas*» (Provansal 2018: 23). És en aquest món del simbolisme i les contraposicions en el que creiem que recórrer a la poesia urbana femenina pot donar noves interpretacions.

En aquest sentit, i sense deixar la reinterpretació de Lefebvre, Pérez i Gregorio (2020) analitzen des de l'etnografia els conflictes que poden aparèixer en l'espai urbà tenint en compte la perspectiva de gènere. Segons les autores, Lefebvre dona molta força a la idea de ciutat com a espai de lluita entre classes socials però oblida la perspectiva feminista. Concretament, les autores defensen les emocions quant a creadores d'estratègies i pràctiques de resistència i per tant es proposen «*politizar emociones*» (Pérez i Gregorio 2020: 4) per superar la mirada androcèntrica que ha tenyit la geografia i l'antropologia fins els últims anys. El seu article és molt ric en referències i lluny d'una visió pessimista, fa propostes per a que la dona pugui accedir a l'ús, la participació i el sentiment de pertinença de l'espai urbà. Aquests són els tres eixos que han de vertebrar el «*derecho a la ciudad, independientemente del género, sexualidad, etnia o clase social de los que habiten la ciudad*» (Pérez i Gregorio 2020: 14).

Sembla obvi que hi ha un interès creixent en les diferents disciplines humanístiques envers l'espai públic, dins el gir espacial dels estudis culturals (Mira-Navarro 2017). En aquest context, la literatura esdevé l'àmbit en el que la subjectivitat i el simbolisme de l'espai (Tally 2019) poden donar noves interpretacions de les lluites de poder que es viuen a la ciutat. La subjectivitat com a factor en l'estudi de l'espai fa que la poesia sigui un gènere idoni com a font per a la conceptualització de la ciutat, tenint en compte la seva diversitat i complexitat. Llorente defineix la poesia urbana com «la més ben dotada per capturar l'essència de les coses, per inscriure l'emoció en l'espai o remetre musicalment als sincopats ritmes de la vida urbana» (Llorente 2009: 120).

La poesia té la capacitat de representar allò que no es veu, de fer visibles les emocions i de dotar de nous significats la realitat, a través de metàfores, contraposicions i altres recursos que donen lloc a imatges de gran potència discursiva. La capacitat crítica de la poesia urbana envers la vida a la que la ciutat ens aboca (Llorente 2015) és la que ha de motivar l'estudi de la relació entre la poesia i la ciutat, des de la perspectiva de gènere i aprofitant la transversalitat dels estudis humanístics i culturals.

¹ Autor de l'obra *Espai i política. El dret de la ciutat* (1976), referència que no pot faltar si parlem d'espai urbà des del punt de vista de la sociologia degut a la seva gran influència i impacte en els estudis de les relacions urbanes.

III.- COM S'HA ESTUDIAT LA RELACIÓ ENTRE LA POESIA I LA CIUTAT?

En aquest apartat s'analitza la tendència en els estudis que han relacionat la ciutat amb la poesia, sobretot dels més recents, ja que ens enfrontem a un tema que s'ha estudiat àmpliament. Des del París de Baudelaire, passant per la Nova York de Lorca o la Barcelona de Ferrater, podem crear una llarga genealogia de poetes que han forjat la visió de la ciutat a través de la seva experiència entre la multitud. La percepció de la ciutat de les dones escriptores ha estat molt menys visible que les dels escriptors, com afirma Skoulding (2013).

a) La ciutat és dels poetes?

La relació de la poesia amb la ciutat és tan antiga com l'aparició mateixa de la ciutat (Llorente 2015). En el cas occidental, el creixement de les urbs a partir de la revolució industrial va venir de la mà del naixement d'un nou concepte poètic: el *flâneur*. Amb aquesta paraula es fa referència a la imatge del poeta que passeja sense rumb pels bulevards de les grans ciutats per inspirar-se. Aquesta idea del poeta que camina pot ser resumida com la «*imagen del ocio y del privilegio masculino*» (Elkin 2017: 8) ja que, com hem vist gràcies als estudis socials i culturals, les dones no han gaudit de la mateixa llibertat que els homes a l'hora d'ocupar l'espai públic i, per tant, poetitzar-lo.

Sílvia López (2005) dedica un capítol de la seva tesi doctoral al passeig urbà des de la vessant artística. L'autora parla de les estètiques urbanes que neixen amb Baudelaire, Benjamin, els surrealistes i els dadaistes. Un cop superades les avantguardes artístiques de principis de segle, la ciutat continua explorant-se a través de l'obra de poetes com poden ser Lorca, Hemingway, Borges, Alonso, entre d'altres. Seguint aquesta temàtica com una tendència important en la poesia, s'ha generat una llarga llista d'acadèmics que han estudiat la relació dels poetes amb les ciutats (Casacuberta 2012; Boccanera 2013; Ramírez 2019; Suárez 2022).

Si bé és cert que el context social i cultural del món modern i contemporani ha fet que existeixi més literatura urbana masculina que femenina, la ciutat també apareix a la literatura escrita per dones. Tot i que la recerca al voltant de la seva representació és escassa, cal destacar alguns exemples, com l'estudi sobre Sylvia Plath (Martín 2000) que segons l'autor, no era una poeta de ciutat. L'article exposa la marcada diferència en el to que Plath fa servir quan es refereix al paisatge natural en relació a l'urbà. Sembla evident que l'autora se sentia molt més còmoda al camp que a les grans ciutats. De fet, la ciutat només apareix en la novel·la *The Bell Jar* (1963) on Plath descriu Nova York com un espai hostil, on és impossible encaixar, on les persones es veuen petites al voltant d'una arquitectura que no està feta a escala humana.

Seguint aquesta línia de recerca de la representació de la ciutat en clau femenina, volem ressaltar l'article de Ramírez i Rojas (2022) sobre la poesia urbana del grup del 27. Aquest article inclou l'estudi de tres poemes dedicats a

la ciutat de dues dones poetes, Concha Méndez i Lucía Sánchez, escrits entre 1921 i 1930. Aquest article demostra que la preocupació de les dones poetes pel fet urbà no és nova i que la literatura femenina no ha estat ni té perquè estar sempre ubicada en l'àmbit domèstic i privat. A més, aquesta nova veu poètica dissident pot mostrar una nova perspectiva de la realitat, com en el cas de Concha Méndez, que exposa en el seu poema sobre Londres «*un elemento que, en general, se trata de ocultar en la modernidad: las zonas marginadas de los centros de poder*» (Ramírez i Rojas 2022: 15). Així doncs, cal continuar investigant per rellegir la història de la literatura i incorporar-hi aquelles veus femenines silenciades.

En coherència amb l'ordre simbòlic patriarcal que ha regnat la cultura occidental, la majoria d'estudis sobre la ciutat en la poesia parlen d'autors masculins. És d'especial interès l'estudi de la ciutat en l'obra de poetes com Ángel González i Luis García Montero (Medina 2015). En l'article s'explora com la ciutat esdevé l'espai on inscriure la temàtica amorosa. Aquest punt de vista relaciona allò més íntim amb l'espai públic, on l'experiència individual viscuda en soledat contrasta amb la idea de ciutadania que ocupa la ciutat. L'espai urbà apareix «*como reflejo de los estados anímicos del yo poético*» (Medina 2015: 20) aplicant a la ciutat una llarga tradició on els sentiments es veuen reflectits en el paisatge.

En l'àmbit de la literatura catalana, s'ha estudiat la presència i el simbolisme del fet urbà en l'obra poètica d'Estellés. La rellevància de la geografia i l'espai en la poesia de l'autor ha suscitat la curiositat de diferents investigadors (Oviedo 2018; Mira-Navarro 2017, 2021). Mira-Navarro aprofundeix en l'anàlisi de l'espai com a producte social marcat per les estructures de poder i relaciona el discurs poètic amb el discurs polític de l'autor, a través de la manera de poetitzar el seu territori i, més concretament, la ciutat de València.

Per tant, es confirma la concepció de l'espai poètic com a quelcom basat en la subjectivitat i, alhora, com a creador d'una identitat que pot ser col·lectiva (Piquer i Marqués 2022). La geocrítica es presenta, doncs, com a mètode d'anàlisi literari en el que es ressalta la importància del lloc que es representa en les obres literàries com a creador d'identitat.

La idea d'espai verbal com a punt de partida per a la construcció d'una cartografia literària catalana, en la qual conflueixen fets, temps i llocs, ens ajuda a establir una relació entre el context literari, la construcció emocional de la identitat dels autors (a partir de la topofrènia) i l'elaboració d'un espai verbal amb unes connotacions sovint comunes a un grup. (Piquer i Marqués 2022: 89)

En aquesta cita, els autors es refereixen al concepte de *topophrenia* (Tally 2018). Aquest concepte de Robert Tally es refereix a la relació subjectiva que es dona entre la persona i el lloc. L'autor emfatitza amb aquesta idea el sentit concret que el subjecte transfereix al lloc. Amb aquest concepte, s'amplia la idea d'espai, que ja no es refereix a un lloc concret, objectiu, sinó que s'hi afegeix la relació d'aquest lloc amb altres espais significatius, així com la relació entre el subjecte i el propi espai. Aquesta idea d'espai com a receptacle de l'emoció de

qui el viu ha estat molt estesa entre els treballs que analitzen la vessant espacial de la literatura.

Tanmateix, la major part d'obres que estudien aquesta relació (subjecte-espai) en la literatura, tracta d'obres que estan escrites per homes, deixant de banda la subjectivitat femenina o representant-la de manera gairebé anecdòtica. En el cas del treball de Piquer i Marqués (2022) es parla de la ciutat a la literatura de Moix, Benet i Jornet, Bonet, Cerdà, Pere Quart, entre d'altres. El punt de vista femení es relaciona sobretot amb l'àmbit natural, amb el cas d'Irene Solà i amb el món agrícola i rural de Maria Sánchez. Per a la creació de la identitat urbana catalana els autors parlen també de la poesia d'Estellés i la mirada de la dona es presenta a través de la narrativa de Montserrat Roig.

Aquesta tendència dels estudis espacials de la literatura de representar la ciutat des del punt de vista eminentment masculí, on la mirada femenina és anecdòtica i present a través de la narrativa, és una constant. En aquest sentit, també ha estat la tònica en la conceptualització del fet urbà a través de Barcelona, una ciutat que presenta un protagonisme literari àmpliament discutit (Carreras 2013).

Un exemple és l'obra de Parcerisas (2004), que crea una visió de Barcelona resseguint els poemes de diversos autors, començant per l'oda *A Barcelona* (1883) de Verdaguer i acabant amb el poema dedicat a la ciutat de Gabriel Ferrater escrit el 1971. L'autor repassa l'obra de Maragall, Salvat-Papasseit, Marià Manent, Pere Quart, entre d'altres. En la visió simbòlica de la ciutat, hi afegeix la perspectiva femenina a través de la narrativa d'Aurora Bertrana o Mercè Rodoreda, però certament no hi trobem al·lusió a cap obra poètica femenina.

El mateix passa al volum de les editores Casacuberta i Gustà (2010) on s'explora la construcció literària de Barcelona a través de la narrativa. Dels diferents autors estudiats, podem destacar Montserrat Roig i Mercè Rodoreda com a representants de la mirada femenina. En referència a aquest darrer cas, resulta especialment interessant la reflexió de Mercè Campillo sobre l'experiència emocional de l'espai en Mercè Rodoreda i la seva reflexió sobre els pensaments de l'Aloma així com les implicacions sociològiques que se'n poden extreure, relacionant l'espai públic amb la subjectivitat (Campillo 2010).

Seguint amb la representació de Barcelona a la poesia catalana, cal destacar l'article de Montserrat Roser (2016), que estudia la relació de Comadira amb el fet urbà, tot analitzant diversos poemes dedicats a la gran ciutat. L'autora ressalta poemes com *Un passeig pels bulevards ardents* (1973) i *Notes per a una oda sentimental a Barcelona* (1976) on exposa una ciutat fosca i grisa que res té a veure amb la modernitat que desprèn Londres en l'obra del mateix autor.

Buscant representacions més recents de Barcelona a través de la poesia, trobem la *Última oda a Barcelona* (Calvo i Valls 2008), que aborda «una nova estètica ruïnosa de la contemporaneïtat» (Picornell 2016: 163) on interessen aquells espais abandonats que queden fora de la xarxa productiva o comercial. La intenció dels poetes és separar la imatge projectada de la ciutat de la imatge real que pot copsar el caminant. Aquesta nova mirada és molt interessant i creua molts límits en aquest vagar pels «espais intersticials» (Picornell 2016: 163) de

Barcelona. Segons Picornell, aquesta oda no és un exercici on els poetes visiten els suburbis sinó una conceptualització de la ciutat des de les runes que han produït l'especulació financera i urbanística per imaginar alternatives.

En aquest mateix article, Picornell (2016) fa un compendi de les obres dedicades a la representació de Barcelona a la literatura i exposa que la gran majoria fan l'aproximació des de la narrativa. De les monografies dedicades a literatura i ciutat que comenta, en ressalta l'obra *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge* (Bou 2013) que indaga en la teoria de la ciutat, l'urbanisme, la cartografia i la literatura per tal d'oferir una imatge de ciutat complexa, que sobrepassa els límits de Barcelona i on la visió de la dona queda altre cop present a través de la narrativa de Mercè Rodoreda.

La ciutat interrompuda (Guillamon 2001) és una altra obra de referència en quant a l'anàlisi del canvi que ha sofert la imatge de la ciutat en els darrers 25 anys, posant especial èmfasi en la Barcelona postolímpica. L'anàlisi es construeix a partir d'obres literàries de diferents gèneres però d'autoria majoritàriament masculina, amb noms com Quim Monzó, Biel Mesquida, Lluís Fernández, Enric Cassasses, Jordi Coca, Enric Vila-Matas, Manuel Vázquez Montalbán i Eduardo Mendoza, entre d'altres.

El que resulta més interessant d'aquest volum és com s'amplia la imatge de la ciutat a partir d'àmbits que complementen la literatura. Estan presents reflexions i exemples relacionats amb l'urbanisme, el disseny, el periodisme, la música o el còmic. Aquesta interdisciplinarietat fa de l'obra un gran referent a l'hora d'estudiar l'evolució de la imatge de Barcelona durant les darreres dècades del segle xx.

Tot i així, en aquesta conceptualització de la ciutat de Barcelona, també hi manca la mirada del grup exclòs, la petjada d'aquelles persones que han estat discriminades per raons de gènere, sexualitat, ètnia o religió i que també han contribuït al desenvolupament urbà. La invisibilitat de qui és diferent, d'aquell qui se surt de la norma, des del punt de vista interseccional, és política i respon a un context social determinat, com hem vist en l'apartat anterior.

Sembla, doncs, que, malgrat alguna excepció, els estudis que han relacionat la ciutat i la literatura des del punt de vista masculí són els més habituals, deixant la mirada femenina relegada a estudis escassos i centrats en el gènere narratiu. Així doncs, la poesia femenina encara té molt a dir sobre l'ocupació de l'espai públic, i és que la figura de les *flâneuses* a la poesia encara és, en ple segle XXI, combativa.

b) La reivindicació de les dones poetes i passejants.

Com ja hem apuntat a la introducció d'aquest article i com hem analitzat en l'apartat anterior, el problema de la seguretat de les dones en l'espai urbà encara està pendent de solucionar. La relació de la dona amb la ciutat no es pot igualar a la que gaudeix l'home. No en va, venim d'una tradició que ha anat forjant la idea de dona «honrada» com a contraposició a la dona «de carrer» des de temps antics.

A l'antiga Grècia les dones estaven excloses de la vida pública en la democràcia d'Atenes, que suposava igualtat de drets per a tots els ciutadans homes. Fins i tot la primera ciutat utòpica, *La República* de Plató, exclou dones i poetes, creant una doble exclusió per a les dones poetes (Skoulding 2013) que resulta reveladora a l'hora d'estudiar la interrelació entre la poesia, la dona i la ciutat.

En primer lloc, cal parar especial atenció a la perspectiva que proposa Solnit a la seva peculiar història del caminar, entenenent aquesta acció com la manera més comuna d'utilitzar l'espai públic (Solnit 2015). L'autora fa una extensa reflexió sobre la relació de les dones amb un espai que els ha estat vetat o limitat. Per tant, el fet de caminar i la llibertat seran conceptes que estan relacionats: «*la historia del caminar tanto rural como urbano es una historia de la libertad y de la definición del placer*» (Solnit 2015: 258).

Solnit compara els espais rurals i urbans, si bé és cert que les dones han tingut més facilitat per abordar literàriament l'espai natural. Aquest fet es deu a una tradició que ha relacionat la dona amb la natura des de les nimfes i deesses de la mitologia clàssica fins als passejos pels jardins de les dones de l'edat moderna, passant per la cosmologia medieval i renaixentista, que va explotar la idea de *hortus conclusus* (jardí tancat) com a espai propi de la Verge Maria.

Així doncs, la natura com a espai de feminitat és present en tota la història de l'art i la literatura. Al mateix temps, la ciutat i la ciutadania, entesa com a «*participación de la vida pública*» (Solnit 2015: 262), s'ha relacionat, per oposició, amb la masculinitat. Segons Solnit, la reclusió de les dones s'ha d'entendre com la negació del dret a la ciutat i a la política. Per tant, l'acció de caminar, entesa com una ocupació d'un espai prohibit, ha estat un acte de rebel·lió per part de les dones durant molt de temps. Així doncs, l'espai públic, lluny de ser neutral, és una qüestió feminista ja que «*una mujer todavía no puede pasear por la ciudad con la misma naturalidad que un hombre*» (Elkin 2017: 299).

La ciutat serà l'espai on allò personal es converteix en quelcom polític a partir de l'acció de caminar pels carrers. És en aquest moment que es crea una vinculació directa entre «*el microcosmos personal con el macrocosmos público*» (Solnit 2015: 262). Aquesta connexió, que ja hem comentat en relació a la narrativa de Rodoreda (Campillo 2010), permet entendre la societat que ens envolta. Per tant, quan és la dona qui fa de mediatra entre els dos mons (el món íntim i el món públic) neix una nova perspectiva més inclusiva, en tant que representant de les experiències del grup exclòs.

Per profunditzar en aquesta idea, cal ressaltar la proposta que fa Anna Maria Iglesia al seu llibre *La revolución de las flâneuses* (2019). Aquesta monografia recalca que l'aparició de la dona caminant per la ciutat és representada a la literatura del segle XIX com a objecte, mai com a subjecte. Això començarà a canviar durant el segle XX, quan les dones van començar a narrar la ciutat, com hem vist en el cas de les poetes de la generació del 27 (Ramírez i Rojas 2022) i les novel·les analitzades per Edo i Cànoves (2001).

Tot i així, Iglesia afirma que encara hi ha molt a recórrer en quant a llibertat de moviment de les dones i la visibilitat de la mirada femenina al relat urbà. Per això fa una crida a les dones a fer una reflexió crítica de l'ordre establert. Iglesia

reivindica la necessitat de les dones de sortir a l'espai públic i ocupar-lo com a propi, per esdevenir unes «*paseantes incómodas*» (Iglesia 2019:153) que creïn una nova visió de la ciutat a partir de les seves experiències, com a subjectes amb veu pròpia.

Un referent clàssic a l'hora de parlar d'aquest apoderament de les dones a la literatura és Virginia Woolf. Lluny de referir-nos a la cambra pròpia que va reivindicar l'autora, val la pena ressaltar el simbolisme de la sortida al carrer de la dona com «la conquesta de l'espai públic» a l'obra *Mrs. Dalloway* (Gregori 2020: 171). Gregori hi veu un acte subjectiu impregnat d'ideologia, ja que «la ciutat és l'espai de la lluita de poders, de desigualtats, de tensions, de classes» (Gregori 2020: 176).

Aquest simbolisme és el que la poesia urbana pot explorar des d'un punt de vista privilegiat, com ja hem comentat anteriorment. Ara manca saber si s'està fent recerca en aquesta direcció, si s'està aprofitant el poder de la poesia urbana que escriuen les dones que lluiten per superar l'ordre simbòlic patriarcal amb el seu caminar per la ciutat.

IV.- OPORTUNITATS D'ESTUDI DE LA POESIA URBANA FEMENINA DES DE L'ENFOC DE LES TEORIES DELS AFECTES

La literatura escrita per dones gaudeix d'un bon moment en la literatura catalana en quant a visibilitat i proliferació. La publicació d'antologies com la de Nadal (2021) o la de Massanet (2023) demostren que existeix un creixent interès per l'estudi de la literatura catalana des de la perspectiva de gènere. En el cas de l'obra de Nadal, es tracta d'un compendi de vint-i-una entrevistes literàries amb escriptores nascudes entre el 1904 i el 1990 i que l'autora defineix com a «baules» en el títol de la seva obra. Nadal exposa una tria personal d'autores amb les quals aborda diferents temes relacionats, sobretot, amb el fet d'escriure i els referents literaris. Es tracta d'una proposta que serveix com a aproximació a la literatura catalana contemporània i les seves autores amb l'objectiu de crear una genealogia femenina.

Pel que fa *Flamarades sortiran* (Massanet 2023) ens trobem davant d'una antologia més concreta i reivindicativa, que reuneix una mostra molt representativa de la poesia catalana feminista. Aquest volum, en lloc d'estructurar-se a partir de les autores, ho fa a través de 20 seccions temàtiques amb les quals s'abasten, segons Massanet, gairebé 150 anys de producció poètica feminista en català. Entre els àmbits temàtics hi trobem les proclames feministes, el patriarcat, les cures, els rols, la sororitat, les corporalitats, el desig, les maternitats, entre d'altres. Crida l'atenció que el fet urbà i la relació de la dona amb l'espai públic no formin part de la llista de temes proposats. La mateixa autora comenta que aquesta és «una cartografia des d'on començar» (Massanet 2023: 21) i anima a seguir investigant i explorant al voltant de la poesia catalana en clau feminista.

Si ens centrem en els temes que s'han abordat en l'estudi de la poesia catalana escrita per dones en els darrers 25 anys, trobem una àmplia representació

d'investigacions relacionades amb el cos i el desig. Els estudis dedicats a aquestes qüestions són molts i parlen de l'obra de diferents autores sobretot a partir de la poesia de Maria-Mercè Marçal (Julià 2007; Climent 2008; Marimont 2021). Meritxell Matas (2019) ha investigat profundament aquesta tendència i ressalta que aquesta preocupació pel cos i l'interès per la corporalitat o els tabús que porta implícits en el cas de les dones es veuen augmentats a partir de la publicació de *Poètiques del cos* (Calafell 2006).

Realment es pot parlar d'una «*eclosión de voces femeninas que coinciden en explorar el cuerpo como objeto poético*» (Cabrera 2019: 3). Segons Cabrera, aquesta pràctica ha esdevingut una forma de reivindicació, de superar el menyspreu històric envers el cos de dona i per extensió, envers tot allò femení.

Vista la importància que la crítica ha donat a aquestes «poètiques del cos» i a les temàtiques associades (la pell com a frontera, el desig, les maternitats, els cossos dissidents, etc.) es podria pensar que la poesia femenina actual no s'aproxima a altres esferes. Però aquesta idea és reduccionista i, per això, aquest article proposa abordar el tema de la ciutat com a àmbit a investigar. Certament, existeixen poetes urbanes catalanes que cal conèixer per saber com han conceptualitzat la ciutat.

Un possible corpus d'estudi podria estar format per l'obra de Marta Pessarrodona, autora de grans poemaris amb destacada presència del fet urbà, com per exemple el ja citat *L'amor a Barcelona* (1998). Segons Gregori, «la mirada de la Marta sobre aquestes ciutats no és la d'una turista o una *flâneuse*, embriagada i allunyada de l'entorn. Ella funda una ètica del passejant» (Nadal 2021:277).

Marta Pessarrodona ha estat una referent per a l'obra d'Àngels Gregori (Premi Cavall Verd 2024) que també incorpora la ciutat com a part important de la seva poesia, com es pot veure, sobretot, en els seus poemaris *New York, Nabokov & Bicicletes* (2010) i *Jazz* (2023). D'aquesta darrera obra, podem destacar el poema *Carta d'amor a la ciutat*, on Gregori afirma: «Nova York és tenir una escala d'incendis per fugir / i dipòsits d'aigua als terrats per si de cas» (Gregori 2023: 33). Per a la poeta, «Manhattan és la llibertat total» (Nadal 2021: 272) en tant que ciutat on els carrers són números i les persones, desconegudes.

Tanmateix, aquest sentiment de llibertat no és present en l'aproximació al fet urbà que han proposat altres poetes. Un altre poemari que podria incloure's en el corpus d'estudi podria ser la *Ciutat cansada* (2017) de Maria Cabrera, que presenta una ciutat trista i fosca a través dels seus versos. També caldria analitzar les pàgines de *Nosaltres, qui* (2020) de Mireia Calafell (Premi Carles Riba de poesia 2023), que dibuixen una ciutat presonera del turisme massiu i que, a més, no és un espai segur per a les dones, com veiem a *Bumerangs* (Calafell 2020: 33).

Bumerangs

Tornen sempre, les aranyes.

Tornen, són enormes i n'hi ha moltes.

Tornen amb els cossos peluts, les potes llargues.

Tornen i encara tenen gana. No han deixat mai, de tenir gana.

De tots els contes tornen si et toca creuar sola un parc de matinada.

Llegint Calafell, sembla que el privilegi de la figura del *flâneur*, que pot passejar per la ciutat sense sentir por, sense estar pendent dels perills, no és propi de les dones. Tot i així, la poeta obre una finestra a l'esperança en quant a l'ocupació de l'espai públic per part de les dones a *Sororitat zombie* (Calafell 2020: 63) i presenta l'amor com a refugi en aquesta ciutat hostil «que és feta per als altres» a *Oda a Barcelona* (Calafell 2020: 64).

Finalment, Pons (2021) cita poetes com Juana Dolores o Paula S. Piedad per parlar de la seva relació amb l'extraradi de Barcelona i amb una zona urbana tan fortament industrialitzada com pot ser el Baix Llobregat.

Amb aquesta primera aproximació a un corpus d'estudi de poesia urbana escrita per dones apareixen sentiments de tristesa, por, amor, entre d'altres. Aquests afectes que sorgeixen de la relació de les poetes amb l'espai públic poden ser un exemple de la potencialitat que Margalida Pons confereix a la poesia catalana contemporània per ser estudiada des de la vessant de les emocions (Pons 2021). Pons parla del nou gir afectiu dels estudis culturals i fa un estat de la qüestió molt acurat sobre les darreres passes en aquest sentit, tant en l'àmbit anglo-saxó com en el nostre context més proper.

Sota el terme gir afectiu, «*encontramos propuestas teóricas heterogéneas, de diferentes campos de conocimiento, que acuden a las emociones, los afectos y los sentimientos para repensar como es la constitución del cuerpo, las creaciones de la subjetividad y las relaciones sociales y de poder*» (Valdés 2024). Aquest nou gir trenca amb la tradició que havia relegat a la perifèria tot allò relacionat amb les emocions, vist com a quelcom propi del món femení i, per tant, íntim i privat.

A partir d'aquesta nova mirada, les emocions esdevenen un factor central dels estudis culturals i són vistes com un producte de la interrelació entre el subjecte i l'àmbit públic (Pons 2021). La interpretació de la poesia catalana actual i, més concretament, de la poesia urbana escrita per dones des de la teoria dels afectes pot donar-nos una nova perspectiva. Aquesta interpretació podrà incloure les vivències afectives de tots els habitants de l'espai urbà, superant dualismes i profunditzant en la «*dimensión transformadora*» (Pons, 2021: 144) de la poesia. Aquest enfocament, afavorirà la revisió conceptual de l'espai públic, vist com una barreja de veus en el qual el «*yo no es el centro del mundo sino una entidad paciente, que se deja afectar por el entorno*» (Pons 2021: 142).

Així doncs, la interpretació de la poesia catalana actual des dels afectes permet la lectura de «les interseccions entre el personal, el social i el polític» (Pons 2016: 25). Per aquest motiu, el gir afectiu pot ser una opció coherent a l'hora de concretar un marc conceptual i teòric que permeti aproximar-se a la poesia urbana escrita per dones, entesa com l'expressió dels afectes que emergeixen en aquesta intersecció entre el subjecte femení i l'espai públic del qual ha estat tradicionalment exclòs.

V.- CONCLUSIONS

Com s'ha vist fins al moment, la literatura urbana té una capacitat crítica que els estudis socials han sabut aprofitar per reinterpretar conceptes geogràfics a partir de la tendència de la interdisciplinarietat. D'altra banda, la ciutat a la literatura ha estat estudiada a partir de l'obra de diversos autors, donant lloc a mètodes com la geocrítica. I és que, darrerament, la crítica literària s'ha basat en el gir espacial de la nostra època, seguint les idees de Foucault, i ha potenciat la rellevància de l'espai en les obres. L'emergència de nous conceptes com la toponímia de Robert Tally (2018) i la multitud d'estudis sobre geografia literària o literatura espacial confirmen que ens trobem davant d'un àmbit mereixedor d'estudi. Per tant, cal detenir-se en l'estudi de la relació entre obra literària i espai, per tal de copsar la innegable comunió entre l'experiència subjectiva del lloc viscut i la seva representació en la literatura.

Després de la recerca realitzada al voltant de la conceptualització de l'espai urbà en la poètica catalana, la hipòtesi de la predominança de la mirada masculina es veu reafirmada. Aquest fet és un reflex de la profunda desigualtat en clau de gènere en l'ocupació de l'espai públic. La lluita de poders i la seva representació simbòlica a la ciutat ha estat analitzada des de diferents disciplines creant un diàleg molt potent. La reivindicació dels carrers urbans com a espais segurs per a les dones és un àmbit d'investigació que permet una gran transversalitat.

Pel que fa la recerca sobre la relació entre la ciutat i la poesia, la majoria d'estudis estan basats en l'obra escrita per homes i demostren que el tema és prou rellevant com per a parar-hi atenció, ja que existeix una àmplia bibliografia. La genealogia de *flâneurs* està molt treballada i l'evolució de la idea de ciutat moderna fins a la ciutat dels intersticis postmoderns s'ha analitzat profundament, des de la perspectiva masculina.

Els darrers estudis (Solnit 2015, Elkin 2017, Iglesia 2019, Gregori 2020) apunten cap a la idea del caminar femení com a fet subversiu. Les autores defensen que aquest caminar en llibertat, tan propi del *flâneur* de la modernitat, és bàsic per poder observar la realitat i relatar-la poèticament, des d'un punt de vista crític i subjectiu. S'ha exposat que les autores han aconseguit, durant el segle xx, superar l'àmbit domèstic al qual l'ordre simbòlic patriarcal les havia relegat, per passejar la ciutat i poetitzar-la de manera crítica (Iglesia 2019). Per tant, existeix creació literària femenina al voltant del tema de la ciutat i, a més, en alguns casos aquesta literatura s'ha validat com a font qualitativa per als estudis geogràfics com el d'Edo i Cànoves (2020). Tanmateix, la ciutat s'ha analitzat des de la literatura, com ja hem dit, bàsicament a partir de les obres escrites per homes i, quan s'ha prestat atenció a la mirada femenina, s'ha fet des de la narrativa, majoritàriament, i sense establir vincles, comparacions o una visió crítica.

Tot i que existeixen estudis sobre la representació de la ciutat en la poesia femenina (Martín 2000, Ramírez i Rojas 2022) no hi ha una conceptualització del fet urbà a la poesia catalana ni un reflex de la manera com ha anat evolucionant la idea de ciutat a través d'una genealogia de poetes dones, com sí que trobem en el cas masculí (Guillamon 2001, Parcerisas 2004, Bou 2013, Piquer i Marqués 2022).

Queda al descobert, doncs, la mancança en estudis sobre la representació de l'espai públic a la poesia escrita per dones. Manca un estudi sistemàtic i exhaustiu que aprofundeixi en la idea de ciutat que transpiren els poemes escrits per dones. Cal una recerca que validi la mirada de la dona com a subjecte crític, que poetitza la ciutat a través de les seves emocions per poder aportar coneixement a altres disciplines, eixamplant la mirada dels estudis culturals des de la perspectiva de gènere. D'aquesta manera, es potenciarà la capacitat de la poesia de transformar el món que ens envolta, recollint les idees de Margalida Pons (2021).

Queden molts dubtes a resoldre a l'hora de conceptualitzar un terme tan abstracte, complex i canviant com pot ser la ciutat i la seva representació literària. Com són les ciutats relatades per les dones de la nostra poesia? Quines dones tenen accés a l'expressió poètica de les seves emocions en l'espai públic? Quins recursos literaris o estilístics estan fent servir les nostres autores? La geocrítica pot servir com a eina per indagar en la construcció d'una identitat de gènere concreta en relació a la ciutat? Ha evolucionat la concepció de la ciutat a la poesia amb la quarta onada del feminisme? Es pot analitzar la poesia urbana catalana i femenina des de les teories del gir afectiu?

D'altra banda, cal mencionar que l'estudi sobre la representació de la ciutat a la poesia escrita per dones es pot ampliar a altres realitats, com les experiències de la ciutat del col·lectiu LGTBI+ o de les persones racialitzades, des de la perspectiva interseccional. La ciutat com a espai de lluita i subversió té moltes representacions poètiques que, de ben segur, ens poden donar una imatge rica i calidoscòpica de la nostra societat per tal de millorar-la a partir de l'art.

Sembla evident que a l'hora d'analitzar la poesia femenina catalana d'aquests darrers 25 anys, la recerca ha posat l'atenció en les temàtiques relacionades amb les poètiques del cos. Aquest acte d'escriure des del cos de dona per erigir-lo com a vàlid ha estat molt estudiat. Ara és el moment d'inscriure aquesta corporeïtat en l'àmbit públic i analitzar les diferents capes de significat que ens pot aportar la poesia.

Recapitulant, podem concloure que cal un anàlisi de l'expressió poètica urbana que superi l'experiència privilegiada de l'home per abraçar una visió més profunda de les lluites que es donen en la ciutat en clau de gènere. Cal, en definitiva, una recerca literària que erigeixi les *flâneuses* catalanes del segle XXI a partir de l'estudi de l'expressió poètica de les seves experiències i emocions a la ciutat.

BIBLIOGRAFIA

- Aguado, A. (2011) «Politización femenina y pensamiento igualitario en la cultura socialista durante la segunda República», Aguado, A. + Ortega, T. *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Ed. Universidad de Valencia, pp.145- 172.

- Bocanera, J. (2013) «Ciudad y poesía. El escenario y la palabra», *Revista Humanidades: Revista de la Escuela de Estudios Generales*, Vol. 3, 1, pp. 1-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4920524>
- Bou, E. (2013) *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, València, Universitat de València.
- Cabrera, M. (2017) *La ciutat cansada*, Barcelona, Proa.
- Cabrera, M. (2019) «La sangre nunca es ajena. Apuntes dispersos sobre poesía catalana actual», *XXXV Encuentros de Escritores y Críticos en Verines. El estado de las poesías IV (2005-2019)*. www.cultura.gob.es/lectura/pdf/cabrera.pdf
- Calafell, M. (2020) *Nosaltres, qui*. Cornellà de Llobregat, La Breu Edicions.
- Campillo, M. (2010) «Mercè Rodoreda or the Emotional Experience of Space», Casacuberta M. + Gustà, M. (eds.) *Urban narratives. The Literary Construction of Barcelona*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, pp. 165-190.
- Carreras, C + Moreno, S. (eds.) (2009) «Introducció», *Llegint pedres, escrivint ciutats. Unes visions literàries de la ciutat*, Lleida, Pagès Editors, pp. 9-21.
- Carreras, C. (2013) *La ciudad en la literatura. Un anàlisis geogràfic de la literatura urbana*, Lleida, Ed. Milenio.
- Casacuberta, M. (2012) «Sales, Calders, Tísner: tres escriptors, tres mirades, tres barcelones», *Barcelona metròpolis: revista d'informació i pensaments urbans*, 86, pp. 28-31. <https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/18313>
- Climent, L. (2008) *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*, Alacant / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Edo P. + Cànoves G. (2001) «La Barcelona de principis del segle xx a partir de les fonts literàries de dones», *Revista de geografia*, UAB, pp. 89-98. <https://portalrecerca.uab.cat/ca/publicacions/la-barcelona-de-principis-del-segle-xx-a-partir-de-les-fonts-lite-2>
- Elkin, L. (2017) *Flâneuse: una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, Barcelona, Malpasso Ediciones.
- Ferré, M. (2015) «Espais de sociabilitat femenina a la Catalunya contemporània: de la Segona República a la transició democràtica», Duch, M., Arnabat, R. + Ferré, X. (eds.) *Sociabilitats a la Catalunya contemporània. Temps i espais en conflicte*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 247- 280.
- Florit, J. (2021) «D'aquests lluentons, aquestes besllums», *Els Marges, Revista de Llengua i Literatura*, 123, pp. 118-129. <https://llectora.cat/2021/07/06/daquests-lluents-aquestes-besllums/>
- García, M. D. (2008) «¿Espacios asexuados o masculinidades y feminidades espaciales?: hacia una geografía del género», *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 20, pp. 25-51. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/4519>

- Gregori, À. (2010) *New York, Nabokov & Bicicletes*. Edicions Bromera.
- Gregori, À. (2016) «La planificació i la realització d'una ruta poètica com a proposta de millora de l'educació literària i com a eina d'integració en l'entorn», *Ítaca Revista de filologia*, 7, pp. 41-47. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/69590/1/ITACA_07.pdf
- Gregori, À. (2020) «Tornar al lloc és rellegir», Julià, Ll. (coord.) *Feminismes, subjectes del nou mil·leni*, Edicions de la Revista de Catalunya, 6, pp. 169-177.
- Gregori, À. (2023) *Jazz*, Barcelona, Edicions Proa.
- Guillamon, J. (2001) *La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica*, Barcelona, Anagrama.
- Iglesia, A. M. (2019) *La revolución de las flâneuses*, Terrades, Wunderkammer.
- Julià, Ll. (2007) «Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de Maria-Mercè Marçal», Segarra, M. (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Barcelona, Icaria, pp. 191-208.
- Llorente, M. (2009) «Ciutat, literatura i arquitectura. Sis moments de l'espai urbà traçats per la paraula literària», Carreras, C. + Moreno, S. (eds.) *Llegint pedres, escrivint ciutats. Unes visions literàries de la ciutat*, Lleida, Pagès Editors, pp. 117-157.
- Llorente, M. (2015) *La ciudad: huellas en el espacio habitado*, Barcelona, Acantilado.
- López, S. (2005) *Orientación y desorientación en la ciudad: la teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*. [Tesis doctoral] Granada, Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/823>
- Maderuelo, J. (2010) «El paisaje urbano», *Estudios Geográficos*, Vol. LXXI, 269, pp. 575-600. <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201019>
- Marimont, M. (2021) «El desig lèsbic i el cos femení en la poesia de Maria-Mercè Marçal», Bellés, E., Marqués, P., Ojeda, J. + Ruiz, M. (eds.) *Teixir xarxa, fer camí: Aportacions presents al futur de la catalanística*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 245-263. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=857442>
- Martín, A. M. (2000) «Los paisajes de Sylvia Plath: Ciudad versus naturaleza en "The Bell Jar"», *REDEN: revista española de estudios norteamericanos*, 19-20, pp. 51-66. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5049>
- Massanet, M. A. (ed.) (2023) *Flamarades sortiran. Antologia de poesia catalana feminista*, Barcelona, Godall edicions.
- Matas, M. (2019) «"El llenguatge ha posseït el cos". Cap a una antologia de les poetes catalanes del segle XXI», *Lectora*, 25, pp. 381-401. <https://doi.org/10.1344/Lectora2019.25.33>

- Matas, M. (2020) «“Brutor de tenir pell”: sexualitat, desig i gènere en les poetes de l'última dècada», *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, Vol. 34, 1, pp. 59-79. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/182378>
- Matas, M. (2021) «“Furtivament al marge”. Corporalitat i abjecció a les poètiques catalanes de la segona dècada del segle XXI», Bargalló, M. (coord.), *Recerca en Humanitats*, Tarragona, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, pp. 91–104. <https://llibres.urv.cat/index.php/purv/catalog/book/467>
- Matas, M. (2022) «Visiones periféricas y ángulos muertos. La producción poética de los cuerpos a través de la mirada: Raquel Santanera, María Sevilla y Pol Guasch», *452°F. Revista De Teoría De La Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 200–219. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.11>
- Matilla, M. J. (2015) *Sufragismo y feminismo en Europa y América (1789-1948)*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Miranne, K + Young, A. (2000) *Gendering the city. Women, boundaries and visions of urban life*, Maryland, Rowmand & Littlefield Publishers.
- Medina, C. (2015) «El espacio urbano y el proceso temporal como elementos determinantes del sentimiento amoroso en Ángel González y Luis García Montero», *Revista de Humanidades*, 24, pp. 11-44. <https://doi.org/10.5944/rh.24.2015.15339>
- Miquel, D. (1998) *Llibre dels homes*, Barcelona, Edicions 62.
- Mira-Navarro, I. (2017) «El gir espacial en els estudis literaris catalans: una aplicació a Vicent Andrés Estellés», *Convergencia y transversalidad en humanidades. Actas de las VII jornadas de investigación de la facultad de filosofía y letras de la Universidad de Alicante*, pp. 37-42. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/74169>
- Mira-Navarro, I. (2021) *La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés*, Alacant/ Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Muxí, Z. (2018) *Mujeres, casas y ciudades. Más allá del umbral*, Barcelona, Dpr-barcelona.
- Moreno, S. (2009) «Ciutat i literatura, entre l'humanisme i el marxisme», Carreras, C + Moreno, S. (eds.) *Llegint pedres, escrivint ciutats. Unes visions literàries de la ciutat*, Lleida, Pagès Editors, pp. 23-38.
- Nadal, M. (2021). *Baules. Vint-i-una escriptors i la seva literatura*, Barcelona, Comanegra.
- Nash, M. (1995) «Género y ciudadanía», *Ayer*, 20, pp. 241-258.
- Oviedo, J. (2018) «La ciutat de València en la poètica de Vicent Andrés Estellés», *Debats*, 132 (2), pp. 13-30. <https://revistadebats.net/article/view/1764>
- Parcerisas, F. (2004) «Escenaris de Barcelona: Pretextos de poesia», *Catalan Review*, Vol. XVIII, 1-2, pp. 107-119. <https://raco.cat/index.php/CatalanReview/article/view/310010>

- Pérez, P. + Gregorio, C. (2020) «El derecho a la Ciudad desde la etnografía feminista: politizar emociones y resistencias en el espacio urbano», *Revista Invi*, 35 (99), pp. 1-33. <https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/63278>
- Pessarodona, M. (2021) *Tot m'admira. Poesia completa (1965-2021)*, Barcelona, Viena Edicions.
- Picornell, M. (2016) «Espais intersticials en la representació de la Barcelona contemporània. Una lectura d'Última oda a Barcelona (2008) de Lluís Calvo i Jordi Valls», Gayà, E., Picornell, M. + Ruiz, M. (eds.) *Incidències, poesia catalana i esfera pública*, Venècia, Edizione Ca'Foscari, pp. 161-178. <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-067-9/978-88-6969-067-9-ch-09.pdf>
- Piquer, A. + Marqués, J. (2022) «Espai i emocions en la literatura catalana contemporània», Quer, P. (ed.) *Teoria i Pràctica de les Geografies Literàries*, Vic, Eumo – UVIC, pp. 87-97.
- Pons, M. (2016) «Poetes empenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris», *Els Marges: revista de llengua i literatura*, 110, pp. 10-33. <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/329595>
- Pons, M. (2021) «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea. Exposición y propuestas de un proyecto de investigación», *Theory now: Journal of literature, critique and thought*, Vol 4, 1, pp. 129-150. <https://doi.org/10.30827/tmj.v4i1.16216>
- Provansal, D. (2018) «Fronteras de género y uso del espacio», Navas, M. G. + Makhoulouf, M. (Coord.) *Apropiaciones de la ciudad: género y producción urbana: la reivindicación del derecho a la ciudad como práctica espacial*, Barcelona, Pol-len Edicions, pp. 11-25.
- Ramírez, A. (2019) «Estudio y análisis del espacio urbano en “Poemas puros. Poemillas de la Ciudad”, de Dámaso Alonso», *Castilla: Estudios de Literatura*, 10, pp. 323-355. <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.323-355>
- Ramírez, Á. + Rojas, G. (2022) «Del arrabal a la estepa. La Ciudad, la modernidad y la naturaleza en la poesía y narrativa del Grupo del 27», *Revista Estudios*, pp. 1-28. <https://doi.org/10.15517/re.v0i0.50281>
- Riba, C. (2019) «Poesía encarnada. Maria Cabrera, Mireia Calafell y Dolors Miquel», *Ínsula*, 871-872, pp. 28-33.
- Roser, M. (2016) «Capturing the moment. Identity and the political in Narcís Comadira's poems», Gayà, E., Picornell, M. + Ruiz, M. (eds.) *Incidències, poesia catalana i esfera pública*, Venècia, Edizione Ca'Foscari, pp. 141-160. <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-067-9/978-88-6969-067-9-ch-08.pdf>
- Sanfeliu, L. + Aguado, A. (2021) «Sociabilidad y asociacionismo femenino como prácticas de ciudadanía (1931-1933)», *Historia Social*, 100, pp. 117-136.

- Skoulding, Z. (2013) «Introduction», *Contemporary Women's Poetry and Urban Space*, London, Palgrave Macmillan, pp. 1-18 https://doi.org/10.1057/9781137368041_1
- Solnit, R. (2015) *Wanderlust: Una historia del caminar*, Madrid, Capitán Swing.
- Suárez, T. (2022) «El flâneur y la multitud en la ciudad mundo de García Lorca», *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 93, pp. 307-328. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1744>
- Tally, R. T. (2018) *Topophrenia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*, Bloomington, Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv7r40df>
- Tally, R. T. (2019) «Spatial literary studies versus literary geography», *English Language and literature*, Vol. 65, 3, pp. 391-408. https://www.academia.edu/41661907/Spatial_Literary_Studies_versus_Literary_Geography
- Torras, M. (2008) «Els llavis del paper: el cos-text i el retraçament dels confins a la poesia catalana recent (Gemma Gorga i Mireia Calafell)», *Literatures*, 6, pp. 117-130. <https://traces.uab.cat/record/69791?ln=es>
- Terlinden, U. (ed.) (2003) *City and gender. International discourse on gender, urbanism and architecture*, Opladen, Leske+Budrich. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-322-97563-8>
- Valdés, A. (febrero, 2024). *Cos o ment? Emoció o raó? Un gir afectiu contra tot dualisme*. [Ponencia]. Curs “El gir afectiu” de l’Institut d’Humanitats de Barcelona, Espanya.

Lèxic de la vida domèstica, dels oficis i del culte religiós en inventaris valencians antics: bancs, arquibancs i bacins

Vocabulary of Domestic Life, Trades and Religious Worship in Old Valencian Inventories: bancs, arquibancs and bacins

JOAQUIM MARTÍ MESTRE

Universitat de València
Joaquin.Marti@uv.es

Recepción: març de 2024. Aceptación: abril de 2024

Resum: L'objectiu d'aquest article és estudiar des del punt de vista lexico-semàntic i amb una perspectiva diacrònica, tres mots de la vida quotidiana pretèrita, amb presència en els àmbits domèstic, professional i religiós. A partir d'aquests mots (*bancs*, *arquibancs* i *bacins*) i de les unitats polilèxiques que formen, s'estudien també altres veus semànticament relacionables. La documentació en la qual es basa aquest treball està constituïda per relacions de béns valencianes manuscrites dels segles XIV, XV i primera meitat del XVI.

Mots clau: Història del lèxic. Lèxic de la vida quotidiana. Inventaris de béns. País Valencià.

Abstract: The aim of this article is to study, from a lexico-semantic point of view and with a diachronic perspective, three words of everyday life in the past, with presence in the domestic, professional and religious spheres. On the basis of these words (*bancs*, *arquibancs* and *bacins*) and from the polylexical units they form, we also study other semantically related words. This work is based on unpublished manuscript documentation of inventories of goods from Valencian notarial protocols of the 14th, 15th and first half of the 16th century.

Keywords: History of Catalan lexicon. Everyday lexicon. Inventories of goods. Valencian Country.

1.- OBJECTE D'ESTUDI

Les relacions de béns dels protocols notarials són una font de primer ordre per a la història de la llengua, especialment per a la història del lèxic. Aquests documents, perfectament datats i localitzats, reuneixen un vocabulari ampli relacionat amb la vida quotidiana en els seus diferents àmbits. En molts casos es tracta de mots i accepcions que difícilment es poden trobar en altra classe de textos antics. Encara que el grau de detallisme dels escrivans en la descripció dels objectes inventariats varia, la voluntat de garantir-ne una perfecta identificació, fa que sovint ens trobem amb descripcions minucioses, les quals faciliten la imatge que ens podem formar dels referents.

Així, doncs, el cabal lèxic dels inventaris permet complementar, matisar, corregir o confirmar la informació lèxica i semàntica dels diccionaris des de diferents perspectives. Hi trobem nombroses veus i accepcions no enregistrades, no documentades, o que avancen considerablement la data de documentació. Els estudis onomasiològics històrics s'hi veuran també enriquits, a través de la classificació dels mots en grups conceptuals. Així mateix, milloren el coneixement de la història i de la distribució dialectal pretèrita de moltes formes lingüístiques escassament o parcialment documentades, tant en els diccionaris diacrònics com en les bases de dades informatitzades. Les relacions de béns permeten recórrer la vida pretèrita dels mots en el seu context¹, i en relació amb altres mots del mateix marc. Per això en aquest treball ens referirem a altres veus d'interès lexicogràfic relacionables semànticament amb les que en conformen el nucli central.

En aquest treball estudiarem des del punt de vista lèxic i semàntic tres objectes pertanyents a tres dels àmbits millor representats en les relacions de béns, com són el domèstic, el professional i el religiós. Tinguem en compte que els obradors dels oficis solien estar en la mateixa residència habitual, i que en moltes cases, sobretot d'individus acomodats, es podien trobar altars, als quals cal sumar els nombrosos objectes litúrgics que proporcionen els inventaris d'esglésies i monestirs.

Ens ocupem especialment d'aquelles estructures sintagmàtiques nominals en què els substantius *banc*, *arquibanc* i *bací* són el nucli d'un sintagma nominal i van complementats per un adjectiu o per un sintagma preposicional que en precisen el sentit², especialment dels casos en què els complements assenyalen la funció, la classe o la procedència dels objectes representats per cadascuna d'aquestes veus. Aquestes estructures sintagmàtiques permeten conèixer amb més detall el significat de cadascun d'aquests substantius i les denominacions que s'hi apliquen en el període estudiat. Els sintagmes preposicionals habitualment segueixen un d'aquests esquemes: a) preposició + sintagma nominal, i b)

¹ Com diu Colón (2023: 347), a propòsit dels cultismes en Antoni Canals, «per veure amb major claredat la vida del mot[,] no ens hem d'acontentar amb una primera documentació i abandonar la persecució del lexe». Afirmació que es pot fer extensiva al vocabulari en general.

² Per elisió de la preposició, cosa que ocorre rarament, pot sorgir l'estructura sintagma nominal + sintagma nominal en aposició, per ex., *banc estrado*.

preposició + verb en infinitiu (+ complement). Aquestes construccions poden admetre variants en la preposició que introdueix el sintagma preposicional, per ex. *banc a / de / per collir fruita*.

Marquem amb (*) les estructures sintagmàtiques no registrades en els diccionaris diacrònics, i amb (+) les no documentades.

Ens basem en relacions de béns valencianes contingudes en protocols notariais manuscrits dels segles XIV, XV i primera meitat del segle XVI, procedents de l'Arxiu del Reial Col·legi Seminari de Corpus Christi de València (ACCV) i de l'Arxiu del Regne de València (ARV)³.

2.- BANC

Del germànic BANK, a través del llatí vulgar. En els inventaris consultats és el nucli de diverses estructures polilèxiques pertanyents als dominis domèstic, professional i religiós, moltes de les quals no són enregistrades en els diccionaris diacrònics ni en els corpus informatitzats.

**banc d'altar* (ACCV 22514, 17-VII-1480, im. 205) i **banquet de tenir l'altar* (ARV 338, 13-X-1517, p. 4) o **banquet per a parar l'altar* (ARV 616, 11-II-1516, p. 3); **banc de baixador* (ACCV 11334, 13-VII-1491, im. 394), de l'ofici d'abaixador, +*banquet de barca* (ACCV 26946, 17-X-1459, im. 287), **banc de bastir* (ACCV 23193, 31-V-1421, im. 115), en l'inventari dels béns del ferrer i manyà Ramon Vidal; **banc de batre arròs* (ACCV 1443, 7-III-1381, im. 37)⁴, *banc de bronir* (ACCV 9531, 30-IV-1438, im. 73)⁵, de l'ofici d'argenter, **banc de cadafal* (ACCV 23413, 20-IV-1457, im. 74), **banc de carder* (ACCV 22108, 14-VIII-1450, im. 316), +*banc de cardussar* (ACCV 26453, 18-VII-1429, im. 147) i *banc de fust per a cardussar llana* (ARV 859, 25-XI-1410, f. 325v), de l'ofici de paraire; **banquet de cavalcar* (ARV 1055, 21-I-1539, p. 14) o **banquet d'encavalcar* (ACCV 9531, 29-X-1438, im. 197), *banc de cavall* (ACCV 25991, 19-II-1421, im. 20)⁶, **banc de cenre* (ACCV 20871, 11-IX-1431, p. 2).

**Banc a collir fruita* (ACCV 68, 11-XI-1418, im. 415), alt, **banc de cullir fruita* (ACCV 26947, 6-XI-1458, im. 487), **banc de cullir fruita d'hort* (ACCV 20875, 5-X-1434, p. 9), o **banc per collir fruita* (ACCV 23221, 27-I-1424, im. 29)⁷, i **banc de collir fulla* (ACCV 26565, 1-XI-1461, im. 149), segurament

³ Citem els inventaris procedents de l'ACCV i de l'ARV amb la signatura del protocol, seguida de la data i de la pàgina (p.) o el foli (f.) de l'inventari, i en el cas dels digitalitzats, del número d'imatge (im.) del protocol.

⁴ cf. «quendam banchum triturandi arrocium» (ARV 2878, 1343, im. 15).

⁵ Amb el sentit de 'brunyar'. Segons el DECat (II, 297b), pres de l'occità antic *brunir*.

⁶ cf. «De nosaltres n'i havia q[ui] anaven al banch del cavall e altres als streps» (1444) (CICA, Illes XV-5, p. 258, l. 31). En aragonés: «III muesos de ffreno con sus *bancos cauallares*» (1374) (IA, III).

⁷ El DAG (I, 183) recull a Lleida *banc* amb el sentit d'«escala triangular de fusta per a collir fruita, etc., que tenen per les masies», sense documentació; en el DECat (I, 616a) *banc* 'escala de

de les moreres, per als cucs de seda⁸. **Banc de colteller* (ACCV 12594, 12-II-1453, im. 138).

banc de cup (ACCV 26112, 20-V-1434, im. 12), *del cup* (ARV 2643, 26-III-1399, p. 5)⁹, o *per al cup* (ACCV 25752, 21-VIII-1448, f. 89r). Segons el VLCM, *banc* o *banc de cub* 'post gruixuda amb peus o sense que serveix de suport per a posar-hi bótes, vaixells, màquines' (1410), i igualment en el DCVB, *banc* 'suport còncau damunt el qual va col·locada horitzontalment una bóta' (Catalunya), i amb diversos sentits en relació amb la premsa de vi.¹⁰

Com es pot llegir en diverses relacions de béns valencianes dels segles XIV i XV, el banc servia també per a pujar, muntar, metre o descarregar la *verema* (o *venema*) als cups, trulls¹¹ i folladors, i per això es tenia davant d'aquests, sobretot en el temps de la *verema*: «un banch gros per tenir denant los trulls en venemes» (ARV 2647, 30-IV-1406, p. 4), «un cub ab son follador i un banch gran davant lo dit cub» (ARV 2789, 20-V-1362, f. 207v). Es tracta d'una accepció de *banc* no registrada en els diccionaris històrics. Exs. «un banch a putjar venema al cup» (ARV 71, 8-XII-1399, im. 291), «Ítem, un cup que cap de set tro en VIII gerres ab son follador (...) Ítem, un banch per a pugar la verema al follador» (ACCV 26687, 4-IV-1401, p. 4), «dins la qual alqueria hi havia dos cups, (...)

collir olives' a Juneda, també sense documentació (cf. Griera 1933: 282). L'ús del *banc* per a collir fruita no figura en el DNV (ni en el DIEC), però és ben conegut en valencià. Ja el va recollir MGad: *banch d'esmunyir olives o collir altres fruites* «especie de escala de tijera». Per a collir fruita, Palanca (1991: 130) cita l'*escala de banc* «construïda amb tres barres convergents, una d'elles oposada a les altres dos, articulades a l'extrem superior per mig d'una frontissa».

⁸ En alguns col·loquis de Carles Ros (segle XVIII), *banc de pelar (la) fulla*, que trobem també en inventaris del segle XVII: «en lo corral de dita casa hi havia un *banch de pelar fulla*» (ARV 1417, 10-X-1654, p. 21).

⁹ Figura també en el CICA (1497) («Gandia» I, p. 344, l. 16).

¹⁰ En el *Thesaurus puerilis* de Pou (1580: 13v) «lo *banc de la premsa* o lo norri. Hic lacus, ci».

¹¹ Actualment *trull* (< TÖRCŪLUM) i *cup* (< CŪPU, masculí de CŪPA 'bota') sovint són vistos com a sinònims, amb una distribució geogràfica diferent (cf. PALDC m. 674 «El cup»). En ocasions, però, s'hi assenyalen diferències, com al Penedès, on el *cup* és el 'dipòsit per guardar la verema trepitjada i el most perquè fermentin' i el *trull* s'identifica amb la premsa (Català 2006). Pou (1580: 13v) diferenciava entre «*tina* o *cup*. Tinia, cupa, aè» i «la *premsa* per fer vi, o oli, hoc torcular, is. Praelum, li», mentre que relacionava el *trull* amb «la mola que pasta les olives». En l'*Espill* de Jaume Roig la *premsa*, el *cup* i el *trull* són enumerats successivament com a objectes diferents (DCVB). En els inventaris valencians consultats de vegades el *cup* i el *trull* també s'enumeren com a objectes diferenciats, tots dos relacionats amb l'elaboració del vi, ex. «dins lo qual ostal o casa foren trobats los béns següents: Primo, en la entrada hun *cub* de cent cantes. (...) Ítem, una premsa. Ítem, hun banch de fust per a pujar als *cubs*. (...) Ítem, hun *trull* nou de noguer» (ACCV 26952, 20-I-1466, im. 46), «una trescoladora de terra, hun *cubet* de fusta ab dos folladors de fusta, la hun del dit cubet, l'altre dels *trulls* de la dita alqueria» (ACCV 23004, 11-IV-1480, im. 331), «Ítem, la casa de la altra alqueria fonch atrobat lo següent: (...) Ítem, hun *trull* e hun jouet. Ítem, dos *cups*» (ARV 3105, 14-VI-1501, p. 4), i fins i tot es fa referència a un *cup* ab son *trull* (ARV 2587, 19-V-1431, p. 2). Cal tenir en compte també que únicament trobem referències a la capacitat dels recipients amb relació als cups, i no als trulls, i, igualment, es documenten aixetes, grifons i taps en els cups, però no en els trulls. Això fa pensar en un ús del cup com a dipòsit per a la fermentació del most, d'on s'extrauria el vi ja fermentat.

de roure¹², ab sos folladors. Ítem, vint gerres vinaderes entre grans e chiques. Ítem, un *banch gran per a pujar la venema*» (ACCV 28872, 22-VI-1401, im. 9), «hun cup, lo qual apparia fos de roure, que colava sis jerres poch més o menys, ab son follador, e un *banch per muntar la venema*» (ACCV 27579, 11-VI-1415, im. 54), «un *banch de fust de metre venema al trull*» (ACCV 22483, 23-V-1415, im. 45), «un *banch per al trull (...)* ab sos peus» (ACCV 25322, 9-III-1416, im. 50), «Primo, hun cub de roure encercolat que pot caber o colar deu gerres mercaderes de vi. Ítem, un follador del dit cub. Ítem, hun *banch gran de fust per obs de metre venema en lo dit cub*» (ACCV 13612, 26-II-1440, im. 59), «un *banch de pugar la venema als cups*» (ACCV 16937, 7-II-1444, p. 16), «un cup de set gerres poch més o menys ab son follador e *banch de descarregar la verema*» (ACCV 25340, 8-X-1459, p. 4)¹³; o simplement per a pujar al cup: «hun *banch de fust per a pujar als cubs*» (ACCV 26952, 20-I-1466, im. 46)¹⁴.

Segurament amb un sentit similar, es documenten *bancs de (per a) venemar*¹⁵, juntament amb altres objectes usats en l'elaboració del vi (cups, cubets, folladors, trescoladores): «Ítem, altre cup de roure que cola VI gerres ab follador. Ítem, un cubet xich que cola gerra e miga de roure. Ítem, un *banch gran per a venemar*» (ACCV 72, 3-V-1401, im. 277), «Ítem, un cub de roure que cola XII jarres poch més o menys. Ítem, un follador. Ítem, un *banch alt de venemar*. Ítem, una trescoladora»¹⁶ (ACCV 23933, 7-II-1421, p. 3), «un cubet de fust que cola o pot colar trenta o quaranta cànters poch més o menys, ab son follador e

¹² Molts cups eren de roure, encara que també n'hi havia d'altres fustes (cirer, pi). El banc que l'acompanyava sovint era també de roure.

¹³ En l'inventari del castell de Castellar (1388) també es documenta «un banch gran de fusta abte per pujar la verema en les dites tines» i «I banch migencer abte per pujar verema a les tines» (Casas i Homs, 1970: 15).

¹⁴ També en el celler del castell de Castellterçol hi havia «dos banchs, un gran, altro petit, per puir al cup» (Madurell i Marimon 1972: 34). Segons diu Serra i Clota (1993: 294), «el cup solia ésser alt», i els bancs servien per pujar-hi. Sembla que sovint es bastien sobre bases de pedres: «trobam en lo celler major del dit alberch dos cups bastits sobre peus de pedres, cascun ab son follador» (ARV 2645, 14-XII-1400, p. 12). De fet, no resulta rar de constatar en els inventaris dels segles XIV i XV la presència de pedres juntament amb els cups i els folladors.

¹⁵ En alguna ocasió es documenta la variant sincopada *vermar*: «hun banch gran per al dit cup per ha *vermar*» (ARV 1539, 24-I-1439, p. 6), «banch per a *vermar*» (ARV 1528, 29-VIII-1446, f. 135r).

¹⁶ Després d'uns quants dies, i efectuada la fermentació tumultuosa, el vi es passava del cup a la *trascoladora* o *trescoladora*, en l'operació anomenada *trascolar* o *trescolar*, per separar-lo de les matèries sòlides (cf. Giralt 1980: 52, Limorti 1993: 287). El verb *trascolar* compta amb documentació medieval en els diccionaris diacrònics, però no el substantiu *trascoladora*. El DCVB registra *trascoladora* 'cubell que es posa sota el duell del cup i serveix per a trascolar el vi' a Alcoi i a Eivissa, i *trascolador*, en valencià, tots dos sense documentació. La forma que veiem habitualment en els nostres inventaris és la femenina, sobretot amb la variant *tres-*, des de la primera meitat del segle XIV, exs. «II *trescoladores* redones» (ARV 10408, 1326, im. 107), «una *trescoladora*» (ARV 16930, 1332, im. 71). En trobem de *fust (cirer, pi)* i de *terra*, exs. «una *trescoladora* de cirer» (ARV 1772, 30-V-1376, f. 101r), «una *trescoladora* de pi» (ACCV 27579, 11-VI-1415, im. 55), «una *trescoladora* de ffust e altra de terra encordada» (ACCV 23229, 13-IV-1473, im. 67). Encara que rarament, també es pot documentar el masculí *trescolador*: «dos cups xichs (...) ab son banch e sos folladós e ab hun *trescolador* de fust» (ACCV 21170, 25-IX-1424, im. 656).

banch de venemar» (ACCV 20869, 7-I-1428, p. 1), «en l'altre celler de la dita casa (...) hun *banch gran de venemar*» (ACCV 20874, 12-III-1443, p. 8).

En aquests casos, el verb *venemar* (actual *veremar*)¹⁷ no es refereix, doncs, pròpiament, a l'accepció de 'tallar o collir el raïm', l'única que defineixen els diccionaris diacrònics i normatius, sinó que amplia aquest significat al procés d'elaboració del vi¹⁸. Així mateix, *venema* o *verema* es refereix al raïm ja collit, sentit documentat ja al segle XIII (cf. DECat, IX, 258b-259a; Colón, 2003: 24, 50).

També es podia muntar la *verema* i les portadores al cup i al follador amb una *talla* o amb una *corriola* i *cordes*: «una *talla* de muntar la venema al cup» (ACCV 11428, 2-III-1440, im. 109), «hun cup que pot colar quatre gerres poch més o menys ab son follador e ab una *talla* o *corriola* ab ses *cordes* per muntar les portadores al follador» (ACCV 25478, 14-VI-1443, im. 93), «havem trobat hun cup de fusta qui cola deu gerres de vi poch més o menys, ab son follador de pi e ab sa *talla* de fusta per muntar les portadores» (ACCV 11436, 6-V-1470, im. 155).

El *follador* i, menys sovint, *afollador*, fet de fusta, era usat per trepitjar, *calcigar* o *follar* el raïm¹⁹, cf. «hun *afollador* de calcigar venema» (ACCV 22103, 5-IX-1441, im. 74), «hun *follador* de calsigar verema damunt lo trull» (ARV 606, 3-III-1503, im. 139). En alguns inventaris veiem que es col·locava en el trull o sobre el trull: «en la casa del trull sobre ls dits trulls un *follador* nou» (ARV 2647, 30-IV-1406, p. 4), «sobre lo trull hun *follador* de fust sotil e molt antich» (ACCV 22859, 25-XI-1451, im. 59), «hun *follador* en hun trull per a venemar» (ACCV 26662, 19-XII-1465, p. 3), «hun *follador* sobre lo trull» (ACCV 22999, 3-XI-1475, im. 339), «hun *follador* en los trulls» (ACCV 23012, 24-II-1491), «sobre los trulls dos *folladors* vells de fust» (ARV 4149, 30-V-1503, p. 19)²⁰. En l'inventari del veí de Vilafamés Guillem Exernit s'identifica amb la *civera*: «hun cup ab son *ffollador* o *civera* que cap qualsque dehuyt càrregues poch més o menys» (ACCV 23026, 29-II-1504, im. 175). Recordem que la *civera* era el 'graellat del cup' (DCVB), on la *verema* era calcigada o

¹⁷ Del llatí VINDĒMIĀRE, com *venema*, de VINDĒMIA. Les formes *verema* i *veremar* s'expliquen per dissimilació de les consonants nasals. Actualment, segons Veny (PALDC m. 637 «La *verema*»), *venema* i *venemar* es mantenen «a una part del cat. central». En els inventaris valencians del segle XV consultats predominen les formes etimològiques *venema* i *venemar*, però també apareixen les dissimilades *verema* i *veremar*.

¹⁸ Igualment en aquest: «hun *follador* en hun trull per a *venemar*» (ACCV 26662, 19-XII-1465, p. 3). Un dels exemples documentals de *veremar* recollits en el DCVB, procedent dels sermons de sant Vicent Ferrer, ja conté aquest sentit: «Féu un trull per a *veremar*».

¹⁹ Encara que poc habitual, documentem també la variant formal *fullador* (ACCV 26198, 20-VII-1437, p. 7; ARV 1117, 10-XI-1485, p. 2; ARV 1055, 20-V-1541, p. 23).

²⁰ També documentem «hun *foladoret gich* de calciguar venema en portadora» (ACCV 16837, 7-II-1444, p. 16). Sembla que en les portadores o semals també es podia foliar el raïm. En aquest sentit, Grieria (1933: 64) recollia l'expressió *fer buidons* 'foliar el raïm en samals i buidar el suc al cup' (La Bisbal). En l'inventari dels béns de Berenguer Escart sembla diferenciar-se entre un *follador* de cup i de trull: «*I cup* de roure de X càrregues *ab son follador*. (...) Ítem, *I follador de trull*» (ARV 2800, 1356, f. 41r).

trepitjada²¹. Giralt (1980: 51) es refereix també al *brescat* o engraellat de fusta «sobre el qual en alguns llocs era trepitjada la verema». Igualment, a Monòver el raïm s'escampava sobre les *taules del cup*, on els homes el *xapaven*, i des d'on el most anava caient dins del cup (Limorti 1993: 287); a Binisalem, damunt el cup hi havia una *empostissada de fusta*, «amb bastant de badai entre una i s'altra», on els trepitjadors esclafaven el raïm, «i es suc queia a baix, sense que hi passàs sa rapa» (Llabrés + Vallespir 1983: 193).

En els inventaris del segle xv i primera meitat del xvi es troben també referències a *posts*, *empostaments* i *empostats* dels trulls, on es trepitjaria el raïm: «sis *posts del trull*» (ACCV 27208, 17-VII-1450, f. 99v), «en lo seller de la dita torre o posada del senyor dos *empostaments dels trulls* del dit seller, lo hun *empostament dels trulls grans* e l'altre *empostament del trull xich*» (ACCV 23941, 30-V-1451, p. 3), «en lo seller del vi (...) dos *enpostats dels trulls* ab tot son menester» (ARV 665, 25-I-1522, f. 6v).

Una funció similar faria el *follador*. En alguns inventaris es pot veure que aquests estaven formats per posts, sobre les quals es follava o afollava el raïm: «dues posts velles dels *folladors*» (ARV 2645, 14-XII-1400, p. 13), «nou posts de *follador*» (ACCV 23181, 11-XI-1410, im. 159), «huyt posts que serveixen per *follador al trull*» (ARV 851, 2-VI-1508, im. 155). De fet, hom fa al·lusió també a posts o postetes per *afollar* el raïm en el trull: «X postetes de fust per *afollar lo vi als trulls*» (AMV 2/15, 24-X-1399), «alcunes posts de fust per *afollar la venema en lo trull*» (ACCV 1415, 29-X-1403, im. 489). I en l'inventari de Joan Bordils es parla d'un «*canyic del trull de fust o follador*» (ACCV 26121, 26-VIII-1428, im. 85)²².

Actualment, el mot *follador*, derivat de *follar* 'trepitjar raïm' (llatí vg. FŪLLARE), segons l'ALDC (m. 971 «El cup»), es conserva a Guardamar (cf.

²¹ Mot d'origen incert (cf. DECat, II, 722a; DCVB; DHLF), comú amb el francès, amb l'occità i amb parlars italians, reto-romànics i de l'Alt Aragó. Generalment s'aplica a un aparell de transport format per barres, semblant al baiard. Amb aquest sentit es documenta des de 1432 «civera de traure fems», en un inventari d'Osona (Dag, II, 178; DECat). El sentit de 'graellat del cup' és també antic, tot i que compta amb escassa documentació. En el DCVB es recull només en un inventari de Benassal de 1443, emparellat, igualment, amb *follador*: «En lo celler se trobaren primo hun cup de doents quantes poch més o menys ab sa *ciuera e folador* ab cinch cérquols d'àlber bons». Apareix també en l'anònim *Libre de plantar vinyes e arbres...*, tractat d'agricultura de finals del segle xv, probablement també originari del Maestrat, en aquest cas agrupat amb *brescat*: «Com veremarets la verema sia mesa en cubells o portadores que stiga al sol e a la serena iii jorns e pessats los iii jorns sia calcigade en *civera o brescat* e sían triada la rapa» (Luna-Batlle 2011: 65-66). La cita que ara aportem, de principis del segle xvi, continua localitzant el mot a les comarques castellonenques, en aquest cas al Pla de l'Arc, i emparella el mot que era més propi d'aquestes comarques amb el més habitual a les comarques valencianes centrals (*follador*). L'aplicació a estris diferents deu tenir a veure amb el fet que tant el graellat del cup com l'instrument de transport estan formats per barres paral·leles o de través.

²² El DCVB recull a Mallorca, sense documentació, *canyís* 'sòl de posts llevadisses que descansen damunt unes travesses o bigues, part damunt el cup, i sobre el qual es trepitgen els raïms'. El Dag (II, 67) el documenta en un *Método per fer vi*, sense identificar. Veiem que ja era conegut en valencià al segle xv.

PALDC, m. 674 «El cup»); a Elx es coneix *afollador* 'lloc on es calciga el raïm', sinònim de *cup* (Segura, 2003: 196), i el verb *afollar* 'trepitjar el raïm' (Martines 2012: 20), i en EscLl es recollia *afallador* «tinillo», com a sinònim de *cubeta* i de *llac* «receptáculo hecho de fábrica en donde se recoge el mosto que corre de la uva pisada en el lagar», diferenciat del *trull* «estanque pequeño o alberca en que se pisa la uva para exprimir el mosto: tiene una canalita por donde corre este a la tina o vasija en que se recoge para echarlo después en las cubas o tinajas»²³. Hem vist, però, que antigament, almenys en valencià central, el follador tenia un sentit distint, diferenciat del cup.

+*Banc de cuina* (ARV 2364, 1333, im. 62)²⁴, **banc d'ensabonar*, de fust (ARV 1828, 31-VII-1523, p. 3), «un banquet per a tenir la conca per a ensabonar» (ACCV 13565, 26-II-1540, p. 3), «de quatre peus» (ARV 3076, 22-II-1511, p. 4), xic (ACCV 11287, 11-X-1521, p. 4). Sembla que el mateix objecte podia ser usat també per a pastar²⁵: «hun banch de fust per a ençabonar e pastar» (ARV 1828, 25-VIII-1523, p. 3). Més rarament **banqueta d'ensabonar* (ARV 2277, 27-VII-1530, p. 5). En els inventaris es registren també altres objectes d'ensabonar: *caldera d'ensabonar* (ARV 1845, 19-X-1479, f. 117v), *conca d'ensabonar* (ACCV 11373, 5-XI-1468, im. 418), *llibrell d'ensabonar* (ACCV 20707, 22-VIII-1439, im. 113)²⁶, *pastera d'ensabonar* (ARV 348, 9-X-1504, im. 88), i *tauleta d'ensabonar* (ARV 1299, 15-V-1544, p. 4)²⁷.

²³ Actualment *cuba* es coneix en alguns punts de la Ribagorça, de la Llitera, del Baix Matarranya, dels Ports i del Baix Maestrat (Giralt, Moret 2019: 54-55). Antigament es registra en documentació valenciana dels segles XIII, XIV i XV (CIVAL). En els inventaris consultats és poc habitual, però se'n poden trobar alguns casos al segle XV, i menys sovint del diminutiu *cubeta*: «quatre cubetes de veremes» (ACCV 18577, 10-II-1494, im. 32). Destaca sobretot la presència de *cuba* en l'inventari de Joan Calbo, veí de Sogorb, on és la veu habitual, en comptes de *cup* (ACCV 26952, 20-I-1466). Això sembla apuntar també cap a la tesi d'un aragonesisme en valencià (cf. Giralt, Moret 2019). Quant a *llac* (Castellbò, 1518) (< LACU), que el DCVB i el DECat (V, 10a) registren actualment en valencià, apareix rarament en els inventaris consultats, però el documentem entre els béns del llaurador de Mislata Nicolau Llobregat, en relació amb el *trull* i diferenciat d'aquest: «una porta de fusta sobre lo *lach* del trull, e sobre lo trull hun follador» (ACCV 23024, 12-XII-1502, p. 8), amb una distinció segurament en la línia de la recollida en EscLl entre *trull* i *llac*.

²⁴ En el DCVB *banc de cuina* 'fogons alts, o sia el pedrís de devers un metre d'alt, en el qual van encaixats els fogons per cuinar' (València), sense documentació. També podia usar-se el banc per als objectes de cuina: «hun banch ab scudelles, olles e talladors e altres frasques e ostilles de la cuyna» (ARV 4393, 18-IX-1415, p. 9).

²⁵ Encara que també hi havia pròpiament un *banc de pastar* (ACCV 20941, 5-V-1451, im. 181) o *banc per a pastar* (ARV 1828, 8-XI-1523, p. 5) i una *banca per a pastar* (ACCV 19136, 13-XII-1486, im. 386). cf. «un banch trencat en què stava la pastera (...), VIII diners» (ACCV 6416, 24-II-1411, im. 969), «un banch de fust vell per a metre lo librell per a pastar» (ACCV 12317, 7-X-1486, im. 493), «huna pastera husada ab son banquet» (ARV 2347, 4-IV-1547).

²⁶ I la variant rara *sabonar*: «quatuor librells de pastar, *sabonar* e *scurar*» (ACCV 25203, 11-VII-1453, im. 324).

²⁷ A pesar de ser una de les feines domèstiques més habituals, el DCVB només aporta una documentació medieval del verb ensabonar (1442), i el DECat (VII, 561b) només el registra en el *Thesaurus* (1575) d'Onofre Pou, i, així mateix, ni aquests diccionaris, ni tampoc el CICA i el

**Banc d'escarnar* (ACCV 22192, 1-XII-1433, im. 248), de l'ofici d'assonador, **banc d'escriptori* (ARV 1008, 22-X-1382, im. 273)²⁸, **banquet d'estar al foc* (ACCV 18571, 25-XI-1491, im. 276)²⁹, **banc d'estirar seda* (ARV 2274, 5-X-1519, p. 3), de velluter, i **banquet per a tòrcer seda* (ARV 1770, 19-II-1546, f. 96r)³⁰. **Banc d'estrado* (ARV 2645, 13-XII-1400, p. 8), **banc estrado* (ACCV 9549, 16-X-1467, im. 65), o **banc de l'estrado* (ACCV 24075, 3-X-1476, 120), i rarament el compost *davantestrado*, referit al banc que es col·locaria davant de l'*estrado*: «hun banch appellat *davant strado*» (ARV 1251, 8-III-1496, p. 3).

L'*estrado*³¹ i el *banc d'estrado* podien tenir un matalàs: «un matalafet blanch d'estrado» (ARV 2645, 14-XII-1400, p. 11), «hun matalafet de banch de strado blanch» (ARV 1902, 21-VIII-1433, f. 117v), «hun matalaff larch e stret de strado» (ARV 1900, 18-VII-1432, p. 9), «hun banch de strado ab son matalafet» (ACCV 20874, 12-III-1443, p. 7), o un trasportí: «un banch encaxat ab son rebanch de strado (...) Ítem, un transportinet³² del banquet del dit strado ple de llana» (ACCV 25222, 11-VII-1475, im. 347)³³.

En alguns inventaris s'assenyala que l'*estrado* (rarament, *astrado*) o el *banc d'estrado* anaven amb un *rebanc*, conegut també com a *rebanc d'estrado*: «hun banch ab son *rebanch de strado*» (ACCV 21868, 18-I-1460, im. 275), «hun banch de strado ab son *rebanch*» (ACCV 26623, 3-VIII-1468, p. 4), «hun *astrado ab son rebanch*» (ACCV 26961, 28-II-1478, im. 124); en alguna ocasió amb un *banquet*: «un banch gran d'estrado ab son *banquet*» (ARV 2241, 14-VIII-1418, p. 3). Igualment, hom pot llegir un *estrado* amb *banc* i *rebanc*³⁴: «En

CIVAL, no registren les unitats polilèxiques amb aquest verb que veiem en les relacions de béns, a excepció de pastera d'ensabonar (DCVB 1614).

²⁸ Amb caixons i amb respatlé: «un banch de scriptori encaxat que és de un caxó ab respatlé ab algunes scriptures» (ACCV 26453, 5-XI-1429, im. 204). *cf.* «un banquet de fusta a manera de caxonet per escriure, vell, chich» (ACCV 10734, 21-X-1523, p. 4), «una bancha o taulla per a scriure» (ACCV 25960, 13-X-1422, im. 101).

²⁹ *cf.* «hun banch de fust de om prop lo foch» (1489) (Barceló, 1994: 158). Griera (1933: 260) comenta que en la casa tradicional la llar és envoltada «de bancs o pedrissos per a seure».

³⁰ *cf.* «una banqua de torcre seda» (ARV 4174, 10-VI-1452, f. 48v).

³¹ Castellanisme que documentem des de 1400. En els inventaris valencians consultats dels segles xv i xvi no trobem el femení *estrada* 'tarima o part elevada d'una sala', 'banc amb prestatges o calaixos', que recullen el DCVB i el DECat (III, 790a) com a mot genuí.

³² Segons el DCVB i el DECat (III, 795a), de l'it. *strapuntino*. La variant més habitual en els inventaris valencians del segle xv és *trespontí*, que hi documentem des de 1415: «un *trespontí* blanch de canemarç per jaure en nau» (ACCV 25298, im. 90). També s'hi documenten variants amb *trans-* i *trens-*: *transpontí*, *trenspontí*, *transportí*, *trensportí*. La *r* es troba també en les variants *trasportí* i *tresportí*. En les variants amb *r* possiblement intervé l'analogia amb *transport* i *transportar*.

³³ Per això l'*estrado* es compara amb un llitet: «en lo menjador de la dita casa un *litet o estrado* ab hun matalaf e una cortina de tela negra» (ARV 1356, 7-II-1523, p. 3). Pou (1580: 152) també es refereix a aquesta funció del nostre mot: «Lo *estrado*, o setial, o lloc per dormir de dia. Anaclinterium».

³⁴ L'únic diccionari històric que registra *rebanc* 'segon banc o sòcol que es posa sobre el primer' és el DCVB (doc. 1527).

una altra cambra. (...) un *strado* ab lo *banch* e *rebanch* de larch de dotze pams» (ACCV 25222, 11-VII-1475, im. 314), o que es componia de banc i rebanc: «en la sala de la dita casa (...) un *estrado*, ço és, *banch* e son *rebanch* encaixat» (ACCV 12317, 13-X-1486, im. 492), «en la çala de la dita casa (...) hun caxó a manera d'*estrado*, ço és, *banch* y *rebanch* ab tres caxons ab sos panys y claus, e lo de davall ab altres tres caxons» (ARV 1351, 31-I-1517, p. 13). La presència de caixons en l'*estrado* es pot comprovar en més enunciats, com en el següent³⁵, on també veiem que estava format per *dos peces*: «hun *strado* de dos peces ab sis caxons» (ACCV 18591, 16-II-1508, p. 5).

Encara que són poc freqüents, es poden trobar, en relació amb l'*estrado*, els derivats *sotabanc*, amb el prefix *sota-*, indicador de la posició inferior del referent: «hun *strado* ab *sotabanch* ab quatre caixes» (ACCV 20370, 6-III-1469, im. 167), «hun *strado* de fust sens caxons ab *sotabanch*» (ACCV 20380, 1-VII-1476, im. 499), i *sobrestrado* aplicat a un tipus de teixit, que es posaria sobre l'*estrado*: «un *sobrestrado* groch e vermell, VI s.» (ARV 490, 19-X-1452, p. 1).

**Banc de febrir* (ACCV 9515, 11-VII-1422, im. 85), de l'ofici d'espaser, **banc de bugada* (ACCV 26734, 3-XII-1420, im. 101), **banc de fer bugades* (ACCV 11422, 23-III-1439, im. 50), *de fer bugada* (ACCV 19148, 27-VI-1445, im. 48), o *per a fer bugada* (ACCV 25772, 20-IV-1468, p. 5), «ab quatre peus», i **banquet de llavar bugades* (ACCV 25335, 14-XI-1441, p. 4)³⁶, **banc per a prempsar bugada* (ACCV 23178, 11-VII-1407, im. 62) i **banquet (de fust) d'encrespar les bugades* (ACCV 11429, 9-IX-1454, im. 541)³⁷, **banc de fer faena* (ACCV 25742, 15-XII-1428, f. 76r; ARV 1625, 27-VI-1538, p. 3)³⁸, en diversos oficis. Podia complementar-se amb lo *banquet de tenir la ferramenta* (ACCV 25742, f. 76r), com el de l'obrador del ballester Bernat Ros.

**Banquet de fer flocadures* (ARV 481, 23-IV-1442, p. 1), **banquet de fer frangeta*: «hun cepet o *banquet de fer frangeta*» (ARV 4406, 31-V-1462, p. 2),

³⁵ Se'n podrien citar més exemples: «hun *strado* ab tres caxons grans e tres chichs» (ACCV 26962, 1482, im. 358), «hun *strado* de tres caxons ab sos rebanchs ab dos caxons» (ARV 1117, 5-XI-1485, p. 2), en aquest cas es troben caixons tant en l'*estrado* com en els rebancs.

³⁶ També en femení *banca ab quatre peus per llavar bugades* (ARV 2645, 14-XII-1400, p. 13), *banca a fer bugades* (ACCV 68, 11-XI-1418, im. 415), *banca de bugada* (ACCV 25032, 24-VII-1422, im. 31), *banca de bugades* (ACCV 11429, 12-VII-1455, im. 629), *banca per fer bugada* (ACCV 26045, 13-VII-1426, im. 77), *banca de fer o llavar bugada* (ARV 1539, 23-VII-1439, f. 95v). En aquest cas el DCVB registra *banca* 'siti de fusta amb quatre petges curts, damunt el qual es posen agenollades les dones per rentar la roba' (Empordà) i *banca cossiera* 'banquet sobre el qual posen el cossi per fer bugada' (Olot), en Griera (1933: 283) simplement *banca* 'banc de poca altura on es posa el cubell de la bugada' (Guissona, Bocairent). En inventaris aragonesos medievals es troba un *banc de lavar trapos* (1331), i *pora lavar trapos* (1403) (IA, V, 112; LVII, 5).

³⁷ cf. «Ítem, una caça de fer bugada. Ítem, un *banch de encrespar*» (ACCV 6429, 2-VIII-1434, im. 248); també «una *banqueta* de pi de *encrespar bugada*» (ACCV 1359, 1-XII-1400, im. 85), «una *banca de encrespar bugades* ab quatre peus» (ACCV 11429, 9-IX-1454, im. 618). En el DCVB *crespar* i *encrespar* 'fer plec ondulats a la roba, sia amb els dits, sia amb la planxa', sense documentació.

³⁸ També hi havia *banques de fer faena* (ARV 10265, 2-I-1487, p. 3) i *banques de seure per a fer faena* (ARV 1873, 27-VI-1508, p. 3), un sabater.

**banc de fer pobils de caneles* (ARV 2205, 1329, im. 97)³⁹, amb aquest ús també es feia servir el femení *banca* (im. 100); **banc formatger* (ACCV 26941, 18-IV-1453, im. 103) o **banc de fer formatges* (ACCV 11416, 29-XII-1448, im. 407), +*banc de ferrer* (ACCV 12644, 9-IV-1492, im. 152), *banc de filar llana* (ACCV 20998, 8-IV-1464, im. 53), *banc per a filar* (ACCV 11237, 15-VI-1467, f. 53r) i *banc de torn de filar* (ACCV 20901, 9-X-1451, im. 196), +*banc de fre* (ARV 2777, 1-VI-1342, f. 44v) i *banc de fre de cavall* (ARV 2205, 1329, im. 170)⁴⁰, DCVB *banc del fre*; +*banc de fuster* (ACCV 23278, 20-VI-1432, im. 94)⁴¹ i **banc de fusteria* (ACCV 72, 21-VI-1401, im. 351), **banc de llancer*: «un *banch* encorbit de *lancer*» (ACCV 22099, 26-I-1476, im. 14), **banc de llimar esperons* (ACCV 27183, 26-VI-1423, im. 103).

Banc de llit: «un peu de *banch* de *lit*» (ACCV 26112, 26-VIII-1438, im. 189), «hun *banch* de *fust* de *lit*» (ACCV 21002, 1-IV-1471, im. 118), «*quatre banchs* de *llit* de *repòs*» (ACCV 23026, 31-I-1504, im. 87). Segons el VLCM, *banc de llit* ‘banquet, en nombre de dos, damunt els quals es posen les posts del llit on s’estenen màrfeques, matalassos, llençols’ (1410). D’una manera similar en Griera (1933: 282): *bancs del llit* ‘bancs de fusta damunt els quals es posen les posts per a aguantar la màrrega i la roba tota’. Segurament designa un suport de llit en aquests casos: «*dos banchs* o *peus de lit*» (ARV 2645, 13-XII-1400, p. 7), «hun *banch de tenir lit* de *repòs*» (ARV 2431, 1-VI-1434, f. 116v). La funció de sostenir el llit també la podien fer les *banques* i *banquetes*: «hun *lit* ab *V* posts, qui stà sobre *dos banquetes* sotils» (ACCV 13070, 2-VII-1398, im. 48), «un *lit* ab *dues banquetes* altes, la una ab tres *peus* e l’altra ab *quatre peus*, sobre les quals se sostenia lo dit *lit* ab tres posts» (ACCV 20916, 26-II-1449, im. 42).

Davant del llit també solia haver-hi un banc. En diversos inventaris dels segles XIV i XV es troba el *banc de davant llit* (ARV 4406, 31-V-1462, p. 4), anomenat també «*banch* davant lo *lit*» (ARV 2759, 11-IV-1371, im. 20)⁴², «*banch* de davant lo *lit*» (ACCV 22588, 2-IX-1417, im. 80), «*banch* per a davant lo *lit*» (ACCV 23685, 10-I-1429, im. 92), «*banch* (...) per a davant *lit*» (ACCV 25749, 11-I-1443, p. 2). En ocasions es diu que és *baix*: «un *banch* de *pi* baix per star davant lo *lit*» (ARV 2424, 4-I-1426, p. 3), «hun *banch* baix que stà davant lo *lit*» (ARV 2427, 6-X-1430, f. 346v), o que està *encaixat*: «un *banch* encaixat davant *llit*» (ACCV 1415, 29-X-1403, im. 480), «*dos banchs* encaixats per a davant *llit*» (ACCV 23650, 24-VII-1450, im. 146)⁴³. Podia tenir *rebanch*: «hun *banch* ab *rebanch* encaixat davant lo dit *lit*» (ACCV 26950, 12-VI-1464, im. 181), i un *matalafet*: «Ítem, un *banch* davant lo *lit*. Ítem, un, *matalafet* per al dit *banch*» (ARV 2238, 26-X-1450, p. 6).

³⁹ Variant formal de *pavil* ‘ble’.

⁴⁰ En la *Crònica* de Ramon Muntaner *banch del fre del cavayl* (CICA, p. 165rb, l. 22).

⁴¹ En el DCVB *banc* ‘espècie de taula gruixuda, amb quatre cames robustes i un caragol d’estrènyer, damunt la qual treballen els fusters, ferrers i llauers’, sense documentació.

⁴² En el *Tirant lo Blanc* s’esmenta «lo *banch* davant lo *lit*» (DAG, I, 183). També apareix en inventaris aragonesos: «I banco escanil que esta davant el leyto» (1326), «un leyto de ropa con el banco que devant aquel yes» (1358) (Aliaga + Almenar 2023: 16, 180).

⁴³ Els bancs poden ser encaixats o amb peus: «*dos banchs*, lo hu encaixat e l’altre ab *peus*» (ARV 427, 15-IX-1449, p. 1-2).

En l'inventari dels béns del notari Francesc Cavaller es llig que el banc davant del llit era usat *per tenir los peus*: «un banquet feyt de coster de biga a davant lo dit lit per tenir los peus» (ACCV 9527, 2-IV-1429, im. 95), en altres casos *per a estrado, d'estrado o a manera d'estrado*: «hun banch baix davant lo lit per a strado» (ACCV 23178, 11-VII-1407, im. 64), «hun banch qui stà davant lo dit lit baix a manera de strado ab peus de barracons o caps de bigues, tot de pi» (ACCV 11422, 24-VII-1438, im. 101), «hun banch davant lo lit de strado» (ACCV 25203, 9-IV-1453, im. 183), per pujar al llit: «dos banchs de pi, cascú de quatre peus, lo hu dels quals servia per pujar al dit lit, davant aquell» (ACCV 20906, 2-I-1462, im. 12), i entre els béns del mercader Pere Daudé hi havia «un banquet poch davant lo llit que és stat peu de llit» (ACCV 1415, 29-X-1403, im. 489).

Encara que més rarament, també es troba «hun banch detràs lit ab quatres (sic) peus, I s. VI» (ACCV 24981, 8-XI-1472, im. 28), «un banch enquaxat detràs lo llit» (ACCV 25222, 18-VII-1475, im. 349), «un banquet chich davall lo lit» (ARV 2073, 29-V-1492), així com un **banquet per pujar al llit* (ACCV 9540, 13-VII-1450, im. 116) i un **banc per a muntar a fer lo llit* (ACCV 22554, 22-IV-1475, im. 56). Per tant, hi havia més d'un tipus de bancs en relació amb els llits.

**Banc de matar porcs* (ACCV 8-I-1500, 11268, f. 16v) o **banc (de fust) per a matar porcs* (ARV 2397, 26-VIII-1468, p. 3), **banc d'obrar* (ACCV 23193, 21-VI-1421, im. 120), del ferrer Ramon Vidal, però també d'altres oficis. *cf. banca d'obrador* 'banca o taula de treball de fusters, de manyans, de sastres' (VLCM). I, referit a l'*obra de vila*, és a dir, a l'*obra de construcció*: «Ítem, hun retgle de fust lonch per a obra de vila. Ítem, hun banch per a obrar» (ACCV 24122, 18-XI-1465, im. 309). **Banc d'obrir aludes*: «hun banch de obrir aludes ab son perpal» (ACCV 26551, 26-IV-1430, im. 55), d'un paraire.

**banc de palejar*: «Ítem, hun banch de palejar ab dos pals, per set sous. Ítem, tres posts de pelar sis sous» (ARV 2591, 28-I-1439, p. 3). Aquest banc formava part del lèxic professional dels aluders. El localitzem entre els béns de l'aluder valencià Bernat Linell. Un altre aluder, Jacme Cerdà, tenia «hun banch ab dos pals de ferre de l'ofici de aluder» (ACCV 11422, 23-III-1439, im. 50), així com «V gratuses de ferre e tres serres de palejar de l'ofici de aluder» (ACCV 11422, 23-III-1439, im. 49). Els diccionaris històrics i normatius no fan referència a aquest tipus de banc, ni tampoc a les serres de palejar. En el DCVB es registra *palejar* 'treballar amb la pala; remoure amb la pala', i en relació amb les indústries tèxtils el sentit de 'remenar un líquid els tintorers amb el palejador', sense documentació⁴⁴, però no el registren amb relació a la indústria del cuir, com en el cas que ens ocupa.

També localitzem en els inventaris valencians dels segles XIV, XV i XVI el verb *palejar* amb altres aplicacions. Així, es troba referit al forn (*pales de palejar*): «cinch pales de fust a obs de palejar al forn velles» (ARV 2413, 7-III-1412, f. 72r), en el forn del forner Antoni Grimalt, i «cinch pales de palejar pa,

⁴⁴ Aquesta accepció de *palejar* és la que figura també en Pons (1916: 128).

les tres bones e les tres sotils» (ACCV 13565, 26-II-1540, p. 2), en el forn de Lluís Mascó. Igualment, l'esparter de València Adam Ferrando posseïa «prexes⁴⁵ de fust per *palegar* et metre pa arere en lo forn» (ARV 1772, 30-V-1376, f. 100v)⁴⁶. Així mateix, es palejaven els cereals, com l'arròs i el forment, segurament per separar el cereal de la palla i d'altres brutícies⁴⁷: «unes cardes e uns pintes e una pala de *palejar* forment e hun almut» (ARV 421, 28-VI-1429, p. 3), «una pala de fust de *palegar* forment» (ACCV 11268, 8-I-1500, 11v), «en la matexa cambra quatre carregues de arròs brut sens *palegar*, poch més o menys» (ARV 618, 12-II-1518, p. 4).

**banc de parar ballesa*: «dos banchs de parar ballesa ab sos torns, fallen de l'hu los peus» (ARV 2373, 23-I-1455, f. 13v), **banquet de parar la porta*: «hun banquet de parar la porta» (ACCV 11381, 25-IX-1481, im. 232), i **banc (banquet) de parar a la porta*: «un banquet de parar a la porta» (ACCV 25222, 11-VII-1475, im. 310), «dos banchs de fusta de parar a la porta» (ACCV 11274, 11-IX-1506, f. 109v), en botigues. En la botiga de l'adroguer Gabriel Esperandreu hi havia «dos banchs de parar la porta e hun altre per a seure a la porta» (ARV 609, 27-I-1506, im. 32)⁴⁸. Igualment, «*banquet de fust per a tenir vendria a la porta*» (ACCV 20901, 13-X-1451, im. 220), i «dos *banquets de tenir davant la porta per a la tenda*» (ACCV 25213, 31-I-1461, im. 17). Anomenat, així mateix, *banc per a la porta*: «hun [ba]nch per a la porta» (ACCV 12595, XI-1548, im. 75), «hun banch de fusta per a la porta de argenter» (ACCV 13870, 12-XI-1490, im. 183), i *banc per a parar*: «e tres draps per a parar a la porta pilons e un banch per a parar, stimat II lliures» (ACCV 10930, 6-IV-1481, im. 216). Pot anar amb un complement directe que assenyala el producte que hom *para*: «dos *banquets de parar çabates a la porta* de dos posts cascú» (ACCV 25753, 7-VIII-1450, f. 149r), «hun *banquet de pi de parar spardenyes a la porta*» (ARV 602, 15-II-1499, p. 2), en botigues de sabaters i esparters⁴⁹. Amb una funció similar, en la casa del sabater Pere Fuster hi havia «hun *banquet de tenir les çabates a la porta*» (ARV 2427, 7-XI-1430, f. 350r).

⁴⁵ Podria ser una variant de *perxes*, per metàtesi, si no és una errada.

⁴⁶ En el DCVB es documenta *palejar* 'ficar o treure del forn els pans amb la pala', i el documenta l'any 1555. El DECat (VI, 181a) cita la mateixa font.

⁴⁷ En el DCVB *palejar* 'llançar a l'aire amb la pala els cereals batuts, perquè amb el vent se separi el gra del pallús', documentat en Lacavalleria (1696). Veiem que ja era conegut al segle XV.

⁴⁸ En efecte, a més dels *bancs de parar*, a la porta de les botigues i obradors podia haver-hi bancs de seure: «dos banchs de quatre peus de seure en la porta de la botiga» (ACCV 18591, 16-II-1508, p. 2), «E quant foren a la porta del dit obrador, en Calbo, barber, qui sahia en hun banch qui stava a la porta del obrador [de barber] del dit en Alberola» (1441-42) (CICA: València, f. 36r, l. 33).

⁴⁹ En l'inventari dels béns de Joana d'Estella, llegim que alguns dels productes tèxtils que venia estaven bruts i en mal estat perquè *eren de parar la porta*, és a dir, els tenien a la porta de la botiga: «altra capça blanca dins la qual y ha dos peces poch més o menys de troços de peces de vetes de seda entre reforçat e mija lista, de diverses colors, e les demés se són trobades totes brutes de mosques, que, segons dien, eren de *parar la porta*. Ítem, sis jochs de naips francessos. Ítem, cinch senyider[o]s amples de diverses colors, los quals stan bruts y entaulats, que dien eren de *parar la porta*» (ACCV 11294, 2-IX-1530, p. 6).

A més dels bancs, podien usar-se altres objectes per *parar* o exposar les mercaderies a la porta, o al mercat. Podien fer-se servir peces de tela: Entre els béns de la botiga de l'argenter Bernat Valldellós hi havia «una tovallola de llens gran per a *parar l'argent a la porta*, vella e usada» (ACCV 13839, 1-VIII-1539, p. 8), l'apotecari Miquel Marqués tenia «un troç de barraguà per a *parar la porta*» (ACCV 25222, 11-VII-1475, im. 311), mentre que el tapiner Jaume Sanou disposava de «tres teles de lançol de stopa per a *parar* la obra de l'obrador» (ARV 2589, 2-XI-1434, p. 3), recipients, com caixes, caixons o cossis, com els que tenia l'apotecari Donís Català: «dos caxons per a *parar la porta*, vells» i «dos capces velles de *parar a la porta*» (ARV 1117, 12-XI-1485, p. 2), i el també apotecari Ramon Amalrich: «un caxó de fust de tenir caneles a la porta» i «un coci de fust per tenir pebre a la porta» (ACCV 25027, 14-I-1404, im. 15), o canyissos i posts: El sabater i taverner Pau Nicolàs tenia «lo *canyic e quatre posts de parar al mercat*» (ACCV 12594, 15-IX-1452, im. 88).

Cal relacionar amb aquest verb els substantius de la mateixa família etimològica *parada*, *parador* i *parament*, usats també per a anunciar i mostrar les mercaderies als clients. En l'entrada de la botiga del mercader Bernat Tàrrega hi havia una *parada*, formada per un llit de posts⁵⁰, usat pel mercader per a l'exposició exterior dels seus productes: «en la entrada del dit alberch o botigua fon atrobat la *parada*, ço és, hun lit de posts, en la qual avia dotze cabaços de palma plens de legum e fruyta seque» (ACCV 11.274, 11-IX-1506, f. 109r)⁵¹. En l'obrador del colteller Pere Ortig hi havia «un *parador* de fust de tenir coltells a la porta» (ACCV 16937, 11-III-1444, p. 4). El substantiu *parador* ací fa referència, doncs, a una base de fusta, potser un moble, o simplement una post, destinada a exposar els objectes que fabrica i ven, en aquests cas, coltells⁵². Per últim, en l'inventari dels béns de n'Antona Castellana hi havia «un *parament* de vendre lo pa» (ACCV 18427 15-I-1448, im. 24). També es documenta el **banc de parament*: «hun *banch de parament* per a parar coltells a la porta» (ARV 470, 23-VI-1429, p. 3), en l'obrador i botiga del colteller Anton Galcer⁵³.

⁵⁰ En els encants i en els mercats també s'usaven *llits* per mostrar els productes als compradors, ex. «dos peus de *lit* de parar al mercat» (ARV 2427, 6-XI-1430, f. 346r), «un *lit* de V posts ab sos peus e ab ses barandes per a tenir en lo mercat los dijous» (ARV 2590, 6-X-1436, p. 2), «per loguer de hun *llit* de posts sobre lo qual feren la dita almoneda, quatre diners» (ARV 3065, 26-IX-1490, f. 193r), «Per lo *llit* sobre lo qual se feu la dita almoneda» (ARV 1245, 1-VII-1546, p. 3), «per lo loguer del *lit* per al mercat, VI [diners]» (ACCV 1635, 29-X-1535, p. 4).

⁵¹ Per referència a la base o superfície per exposar les mercaderies. En el DAG (VI, 36) *parada* 'l'exposició de mercaderies i dels articles per a vendre que fan els comerciants i botiguers', no documentat; en el DCVB 'conjunt d'objectes exposats per a la venda a l'aire lliure' (1893), en el DIEC 'mercaderies posades a la vista dels compradors a terra, en un taulell, en un aparador, etc.', i en el DNV 'establiment de venda de mercaderies exposades a la vista del públic'.

⁵² En el DCVB *parador* 'armari amb prestatges on el botiguer té colocats o exposats els objectes que ven' (València, Mallorca), sense documentació.

⁵³ Sentit comercial de *parament* no registrat en els diccionaris diacrònics.

**Banquet de pesar* (ACCV 11274, 11-IX-1506, f. 109v), en una botiga⁵⁴; **banc de peus* (ARV 1910, 8-IV-1468, p. 2)⁵⁵, o *per tenir los peus*: «un *banquet* de fust per tenir los peus» (ACCV 9532, 13-VIII-1439, im. 96)⁵⁶, **banc de picar* (ACCV 12595, XI-1448, im. 75), d'apotecari, **banc de plegar timons* (ACCV 22099, 13-I-1476, im. 11), entre els béns de l'*aladrer* Pere Blasco; **banc de privada* (ACCV 22154, 1-IV-1427, im. 250), **banc de rebanc* (ARV 1845, 19-X-1479, f. 117v), *banc de retaule* (ARV 2060, 20-IV-1481, p. 3), **banc de serrar* (ACCV 9531, 29-X-1438, im. 197), de fuster, *banc de seure* (ARV 4161, 28-I-1364, im. 55), *banc per seure* (ACCV 1415, 29-X-1403, im. 476), o *banc per a seure de quatre peus* (ACCV 26662, 19-XII-1465, p. 3), *banc per seure a taula* (ACCV 1415, 29-X-1403, im. 489), i *banc de seure dones*: «dos *banchs* baxos ab cubertes de sayal negres molt velles *de seure dones*» (ACCV 25028, 12-XI-1405, im. 86)⁵⁷; **banquet de repòs* (ACCV 22554, 22-IV-1475, im. 56), **banquet de (tenir) sabates* (ACCV 12594, 5-IX-1452, im. 81), de l'ofici de sabater⁵⁸; **banc de tall* (ACCV 25749, 18-XII-1442, p. 2), **banc de tarrajar*: «*III banchs a ops de tarrajar* de poc valor, *III sol.*», juntament amb «*III martells de ferre de clavellar e VI martells de tarragar*, XVI s. VI dinés» i «*I tenidor o caxó de tarragar claus*» (ARV 3201, 13-XII-1398), propietat del ferrer valencià Francesc Ridaura. Mot no registrat en els diccionaris catalans, que deu relacionar-se amb el cast. *terraja*, *tarraja* i el port. *tarraxa* 'instrumento para cortar molduras, roscas de tornillo, etc.', 'instrumento para hacer tornillos', probablement d'origen àrab (cf. DCECH, V, 472b-473a; DA, 455), **banc de taula* (ARV 470, 22-VI-1429, p. 3)⁵⁹, **banc de teixir vels* (ACCV 20376, 30-VII-1476, im. 230), +*banc de teler* (ARV 2932, 1356, im. 23), de l'ofici de teixidor⁶⁰; **banc de tenir gerres* (ACCV 10205, 24-IV-1469, f. 32r)⁶¹, **banquet de tinell* (ACCV 25222, 4-VIII-1475, im. 390), **banc de tirar* (ACCV 23676,

⁵⁴ cf. «com ell haze despeses en fer un banc nou de noguer per a obs del pes del senyor rey» (1406) (CIVAL: *Llibre de Consells de la vila de Castelló*, p. 173).

⁵⁵ En el DCVB *banquet* 'escambell, banc molt baix que serveix per posar-hi els peus el qui seu' (Fraga, Mallorca), no documentat.

⁵⁶ També en inventaris aragonesos antics es documenten bancs per als peus: «I banquet pora tener los piedras» (1331) (Aliaga + Almenar, 2023: 31), «Dos bancos encaxados, el uno pora assentar; el otro pora los piedras» (IA, LXX, 45).

⁵⁷ També hi havia *banques de dones* (ARV 200, 6-VI-1437, f. 9r). cf. «huns orgues migancers vells e hun *banquet per a seure* per aquell qui-ls sona» (ARV 2433, 4-I-1436, f. 36r).

⁵⁸ cf. «hun *banch* per a tenir la sola» (ARV 1873, 27-VI-1508, p. 4), en l'obrador d'un sabater.

⁵⁹ També en femení: «dos *banques* de taula» (ACCV 26560, 23-X-1447, im. 168), i, d'altra banda, «una *banqueta* ho tauleta de mengar» (ARV 218, 19-VIII-1506, im. 789), que faria la funció de taula per a menjar. El DCVB registra modernament *banca* 'taula llarguera on mengem' a Eivissa, sense documentació.

⁶⁰ En el DCVB *banc* 'artefecte de fusta molt reforçat, de què els teixidors a mà se servien en altre temps per a enroflar els ordits sobre el plegador destinat a ésser col·locat en el teler', no documentat.

⁶¹ cf. «Ítem, una gerra farinera. (...) Ítem, hun *banquet* en lo qual stà la dita gerra» (ACCV 23279, 22-XI-1443, im. 246). En el DCVB *banc gerrer* (Eivissa), no documentat. També les *banques* podien usar-se per sostenir recipients: «una *banqueta* per a tenir cànters d'aygua» (ACCV 20941, 9-XI-1451, im. 181).

3-VIII-1422, im. 128), de l'ofici d'argenter, i **banc de tirar or* (ACCV 11287, 2-XII-1521, p. 6), de torcedor de seda.

**Banc (banquet) de Tots Sants* (ACCV 23404, 20-IV-1431, im. 102). S'usa-va per a tenir ciris i candeles enceses en les fosses o sepultures en commemoració dels difunts el dia de Tots Sants i el dia dels Difunts⁶². En alguns casos llegim que era de fusta, que era de mida variable, que solia estar pintat o envernissat de negre⁶³, podia portar senyals o insígnies familiars i religioses, i anar acompanyat d'una tomba, també de fusta: «Ítem, un *banquet* negre per tenir ciris a Tots Sants. Ítem, una tomba pleguadica» (ACCV 893, 9-V-1422, im. 156), «hun *banch de Tots Sancts* negre ab senyal de creu de sent Anthoni e ab senyal de Puig» (ARV 2397, 26-VIII-1468, p. 2), «dos *banchs de Tots Sants* ab una tomba de fusta» (ACCV 19122, 12-X-1479, p. 8), «hun *banch de Tots Sants* e una tomba per a sobre les fosses» (ACCV 19127, 4-V-1502, im. 60).

Anomenat també **banc de ciris* (ARV 1329, 22-II-1429, p. 7), **banquet de ciris de Tots Sants* (ACCV 16937, 7-II-1444, p. 13), **banquet de ciris per a les fosses* (ACCV 26041, 16-V-1441, im. 219), **banquet de candeles* (ARV 1329, 14-VI-1429, p. 15), **banquet de caneles per a Tots Sants* (ARV 428, 9-XII-1443, p. 2)⁶⁴, **banquet per a Tots Sants* (ACCV 21887, 25-IX-1420, im. 141), **banquet de fosses* (ACCV 23278, 25-VI-1432, im. 99), **banc de les fosses* (ACCV 24685, 27-II-1462, im. 7), **banquet de sobre (les) fosses* (ARV 421, 28-VI-1429, p. 2), **banquet per (a) les fosses* (ACCV 26451, 14-VIII-1430, im. 130; id., 26946, 18-X-1459, im. 300).

Així mateix, pot formar part de construccions verbals, sobretot amb el verb *tenir*, però també amb *cremar*, *posar*, *metre*, *dur*, *portar*, *traure* i *eixir*, exs. **banquet de tenir ciris sobre les fosses* (ARV 2643, 24-III-1399, p. 3), **banquet de tenir candeles* (ACCV 20701, 1-IX-1433, im. 114), **banquet de tenir cera a Tots Sants* (ACCV 23933, 2-I-1421, p. 6)⁶⁵, **banquet a tenir atxes a Tots Sants* (ARV 4393, 18-IX-1415, p. 9), **banc de cremar a les fosses* (ACCV 21709, 23-X-1469, im. 123), **banc de cremar caneles a Tots Sants* (ACCV 25960, 13-X-1422, im. 101), **banch per a posar ciris en la festa de Tots Sancts* (ACCV

⁶² En el VLMC *banc* 'sustentacle de ciris o brandonera', documentat en els capítols de la confraria dels lligadors de bales de València (1404), usat en el soterrar dels confreres. Narbona (2017: 158) afirma que el dia de Tots Sants les tombes eren decorades amb draps i il·luminades amb ciris, es recitaven oracions en benefici dels difunts, i es distribuïen pans entre els necessitats i entre el clergat. Aquest costum començà a decaure després del Concili de Trent.

⁶³ El dia de Tots Sants també es col·locaven sobre les fosses draps negres: «hun drap de tela de stopa negre, servex per a la fosa a Tots Sants» (ARV 3065, 15-IX-1490, f. 140r).

⁶⁴ En efecte, aquests ciris i candeles es coneixien també com *ciris* o *candeles (caneles) de Tots Sants*: «un bolich de *ciriets dels de Tots Sants*» (ARV 1910, 8-IV-1468, p. 4), «un saquet vermell ab *ciriets de Tots Sants*» (ACCV 149, 28-XII-1483, im. 3), «una liura de *candeles de Tots Sants*» (ACCV 21868, 22-IX-1459, im. 242), «hun manadet de *caneles de cera de Tots Sants*» (id., 18-I-1460, im. 274).

⁶⁵ Encara que més rarament, per a la festivitat del Corpus Christi, també documentem «un *banquet* xich a tenir *ceriets a Corpus Sanctorum*» (ACCV 29069, 8-V-1409, im. 35), i per al Dijous Sant: «un *banch de tenir los ciris davant lo Corpus lo Dijous Sant*» (ACCV 26121, 17-V-1428, im. 42).

22297, 4-VI-1546, p. 34), **banquet per a metre ciriets per a Tots Sancts* (ARV 859, 4-XII-1410, f. 346r), **banquet de dur ciris a les fosses* (ACCV 22479, 29-IV-1428, p. 3), **banquet per a portar ciris a la fossa de Tots Sants* (ACCV 23435, 16-I-1443, im. 59), **banquet de traure ciris a les fosses* (ARV 1894, 26-IV-1425, f. 36v), **banc de traure ciriets a Tots Sants* (ACCV, 1241, 3-I-1453, p. 7), **banquet d'exir sobre les fosses* (ACCV 25742, 13-IX-1429, f. 219v).

+*Banc de torn* (ACCV 20707, 12-X-1439, im. 152), **banquet de travessar* (ACCV 11276, 10-XII-1507, 122v), **banch de trencar suros* (ACCV 15930, 22-VII-1494, im. 272) i *banc alt per a tallar suros* (ARV 2589, 2-XI-1434, p. 2), tots dos de l'ofici de tapiner.

A més dels anteriors, altres casos on s'indica la funció dels bancs i banquetes mitjançant sintagmes preposicionals, ara introduïts per les preposicions *per*, *per a* i *ab*, són els següents: «dos *banquets* per a tenir caxa» (ARV 2647, 17-VII-1406, p. 2), d'un mercader, «hun *banch* per obs de tenir davant la fines-tra» (ARV 4393, 18-IX-1415, p. 5), «un *banch* larch de fust, lo qual servia per a mirar a les finestres del porche» (ACCV 10934, 22-III-1487, im. 166), «un *banch* rextat per a conills, (...) II s. VIII» (ACCV 22588, 6-IX-1417, im. 100), «hun *banch* de pi per omplir les gerres» (ACCV 26040, 3-XI-1428, im. 248), «altre *banch* (...) per a les dites gerres [vinaderes]» (ARV 1842, 6-VII-1467, f. 82v), juntament amb el *banc del cup*; «un *banch* de fusta per star en dossier» (ACCV 9531, 6-V-1438, im. 87), «un *banquet* per tenir lo pes» (ACCV 9540, 27-VII-1450, im. 130), «hun *banch* de fust per tenir selles, sobre lo qual havia una sella de mula sotil» (ACCV 11429, 9-IX-1454, im. 541), «un *banch* gros de pi per a fer rotlons ab un motle de rotlons» (ACCV 20915, 15-X-1455, im. 99), «un *banch* per tenir les lances a la porta» (ACCV 23413, 20-IV-1457, im. 74), un llancer; «un *banquet* on stan dos tests, la hu de clavellina⁶⁶, l'altre de guhivert» (id., 81), «quatre *banquets* per a tenir als peus dels cófrens» (ACCV 20963, 28-II-1459, im. 51), «un *banch* de fust vell per a metre lo librell per a pastar» (ACCV 12317, 13-X-1486, im. 493) o «hun *banch* de fusta per a tenir lo librell de pastar» (ARV 2025, 7-VIII-1508, p. 8), «hun *banquet* de quatre peus per a tenir los bacins en la botiga» (ACCV 19127, 4-V-1502, im. 61), «sis *banchs* que van per casa per a posar draps» (ARV 2025, 8-VIII-1508, p. 1), en l'obrador d'un baixador; «hun *banch* taulell ab son respatler per a triar forment, usat, de fusta de pi» (ARV 1245, 15-V-1546, p. 2).

3.- ARQUIBANC

L'arquibanc era un moble habitual en les cases valencianes dels segles XIV, XV i XVI. Segurament, la seua plurifuncionalitat n'afavoria la presència en les llars. Sovint es trobaven en les cambres i en el menjador, però gràcies a la seua

⁶⁶ Notem el mot *clavellina*, que el DECat (II, 743b) no documenta fins 1640, i en un romanç popular «que potser remunta fins al segle XVI». Veiem que ja era conegut al segle XV, i, de fet, el llegim també en un inventari de 1432: «hun parell de cófrens de la forma major pintats ab donzelles e *clavellines*» (ACCV 23278, im. 93).

polivalència, també trobem arquibancs en altres parts de les cases, com l'entrada, la cuina, l'escriptori, l'estudi, el palau, el sostre o el pati, i també en les botigues, obradors i capelles. Segons es defineix en el DCVB, es tracta d'un 'banc llarg, amb respatla o sense, que té una o algunes caixes a les quals el seient serveix de tapadora'. Igualment, Griera (1933: 281) assenyalava que és un «banc gran de fusta amb respatller i braços». Mainar i Català Roca (1976: 35) l'identifiquen amb «la caixa en funció de seient»⁶⁷.

La llargària i l'amplària dels arquibancs era variable, i no sempre són qualificats de *llargs*. Així, juntament amb els *arquibancs* (*artibancs*) *llargs* (ARV 16930, 1332, im. 69), *llarguers* (ACCV 26950, 12-VI-1464, im. 180), *llongs* (ARV 11191, 26-X-1358, im. 83), *grans* (ARV 2205, 1329, im. 108) i *amples* (ARV 615, 22-V-1515, p. 4), hi havia *arquibancs* (o *artibancs*) *mijancers* (ARV 18293, 1-I-1398, im. 137), *xics* (ACCV 21905, 26-I-1400, im. 76), *pocs* (ACCV 23180, 20-IX-1412, im. 143), i *estrets* (ACCV 11429, 9-IX-1454, im. 543). La seua alçària també era variable: «hun *artibanch* de plega *alt*» (ACCV 23650, 9-V-1450, im. 66), «un *artibanch baix* de dos caxons» (ACCV 23940, 4-III-1450, p. 4). Els arquibancs podien tenir un *caixó* o més⁶⁸; rarament es parla de *caixes*: «un arquibanch lonch de dues *caxes*» (ARV 2801, 1336, f. 183v). A més de fer la funció de seients, s'usaven per a guardar tota mena d'objectes, des de roba, fibres tèxtils, teles, joies, coberts, vaixel·la, llibres, papers, armes, pa i aliments en general, fins a eines professionals i objectes diversos. Els caixons dels arquibancs es tancaven amb «tancadures» («tanchadures») (ARV 2789, 3-VI-1362, f. 181v), que podien ser «panyes e sobrepanyes» (ACCV 6332, 15-VI-1429, im. 38), *panyes* «de ballesta» (ACCV 27208, 11-IV-1450, im. 63) i «forrellats» (ACCV 11756, 14-X-1402, im. 86), i també n'hi havia «sens tancadura» (ACCV 25749, 11-I-1443, p. 3) o «menys de pany» (ACCV 22164, 2-V-1405, im. 78). Com els bancs, podien tenir *rebanc*: «un artibanch de tres caxons ab son *rebanch* de larch de VIII palms» (ACCV 25222, 18-VII-1475, im. 349), «hun artibanch de dos caxons ab *rebanch* de caxons» (ARV 3065, 15-IX-1490 f. 132r), «un *rebanch* de artibanch» (ACCV 11721, 28-XI-1491, im. 459).

En alguns casos es fa referència explícita al *respatle* o *respatles* de l'arquibanc, encara que no tots els arquibancs devien tenir-ne⁶⁹: «hun arquibanc de xob de tres caxons ab son *respatle*» (ARV 2427, 24-V-1430, p. 2), «un artibanch ab sos *respatles*⁷⁰, ab tres caxons, quasi nou, de pi» (ACCV 18414, 7-IX-1457, im.

⁶⁷ La *caixa*, segons aquests autors, era «el moble de guarda de vestidures i arreu i de molts altres efectes» (1976: 35). Les semblances entre la caixa i l'arquibanc faciliten que puguem aparèixer coordinats: «I caxa o artibanch (...) de I caxó» (ARV 3004, 25-I-1397, im. 22), «una caxa o artibanch de tres caxons» (ACCV 25740, 15-I-1463, im. 249). I també documentem una *caixa artibanc*: «Ítem, una caxa d'álber vella. Ítem, una *caxa artibanch* de un caxó vella e sotil» (ARV 2416, 17-IX-1415, f. 426v).

⁶⁸ N'hem trobat de fins a cinc caixons: «hun artibanch gran usat de cinch caxons» (ARV 615, 22-V-1515, p. 2), «hun artibanch de fust ab cinch caxons» (ARV 1351, 31-I-1517, p. 2).

⁶⁹ En l'inventari dels béns del cavaller valencià Francesc Corts es cita un «artibanch ab *respatle*» després d'enumerar «hun artibanch de fust ab dos caxons» i «hun altre artibanch de tres caxons» (ARV 1902, 21-VIII-1433, f. 109r), dels quals no hi consta que tinguessen *respatle*.

⁷⁰ Sense descartar-hi la lectura «respatlés».

21), «un artibanch ab dos caxons e son respatle» (ACCV 26947, 4-XI-1458, im. 477), o *respatller* (ARV 467, 27-IV-1425, f. 58v). També trobem «hun artibanch spatler» (ACCV 20626, 21-I-1488, p. 1), formació anàloga a la de *banc espatler* (ARV 1996, 7-VI-1476, p. 4).

Sembla que el *respatle*, sovint amb caixons, també podia formar part del mobiliari de l'estudi, del menjador, de la capella, o d'una botiga, diferenciat de l'arquibanc, del taulell d'estudi i d'altres mobles⁷¹: «Ítem, en la botiga del dit alberch (...) hun *respatle* ab tres caxons, dins lo hu dels quals foren atrobades les coses següents» (ACCV 25752, 13-VIII-1448, im. 194), «fon atrobat dins la capella de la dita casa (...) hun *respalle* de fust ab dos caxons de fust de pi» (ARV 1970, 28-IV-1468), «Ítem, en lo menjador del dit alberch foren atrobades les coses següents: Ítem, una taula de noguer sotil molt vella. Ítem, hun *respatlet* de fust vell molt sotil» (ACCV 23406, 25-IV-1477, im. 43), «Primo, en lo studi de la dita casa, en lo qual lo dit defunct negociava, foren atrobats los béns següents. Primo, un taulell d'estudi. Ítem, un *respatle* ab tres caxons buyts, e dins lo un foren atrobats certs papers de comptes paguats» (ACCV 22547, 17-II-1484, im. 164), «En lo studi de la dita casa (...) Ítem, hun *artibanch* de dos caixonets ab sos panys e claus buyts. Ítem, hun *respatle* de fust ab dos caixons, dins lo hu dels quals havia hun talequó, en lo qual havia diverses albarans e cauteles» (ARV 2994, 9-III-1491, p. 2). Així mateix, trobem «un *artibanch* fet a manera de *respatle*» (ACCV 25044, 12-I-1444, im. 251), on s'entén que eren mobles diferents.

Encara que menys habituals, també es documenten com a parts del mobiliari un *espatler* i un *respatleret* de fusta amb caixons: «en hun studi de la dita casa atrobam les coses següents: Primo, hun *spatler* ab hun caxó» (ARV 2027, 18-X-1510, f. 600r)⁷², «un *respalleret* de fusta ab dos caxonets buyts» (ARV 1936, 15-VI-1533, p. 9).

Quant al material, els més comuns són els arquibancs *de pi* (ARV 2950, 4-I-1374, im. 2) o *de fust* (o *fusta*) *de pi* (ARV 3079, 25-II-1513, p. 1; ARV 1828, 31-VII-1523, p. 3), però també n'hi havia d'altres fustes: «un artibanch de sipsrés de tres caxons» (ACCV 1415, 29-X-1403, im. 478), «un artibanch de chop» (ACCV 25297, 13-VI-1413, im. 122), «un artibanch d'àlber obra de Gènova» (ACCV 1415, 5-V-1402, im. 165). Pel que fa a la decoració, l'arquibanc podia ser *pla*, estar *pintat*: «I arquibanch de plega pintat e altre arquibanch pla de dos caxons» (ARV 2364, 1333, im. 62), «hun artibanch de plega vell pintat de figures molt antigues» (ACCV 22103, 5-IX-1441, im. 73), *envernissat* (ARV 1871, 9-VII-1506, p. 7), *obrat* amb factures diverses: *de seda* (ARV 1527, 1355, im. 159), *ab roses* (ACCV 25048, 13-X-1450, im. 241), *ab barres* (ACCV 25327, 8-XI-1448, p. 4), decorat *ab figures* (ARV 1445, 17-VII-1377,

⁷¹ D'una manera similar ocorre amb el mot *respatler* (vg. Martí 2023: 320).

⁷² El DCVB i el DECat (III, 628a) només registren *espatller* (*espatler*) 'respatler de cadira o banc' en català oriental, i no el documenten fins al segle XVII. Veiem que el mot no era desconegut en valencià al segle XV, i, de fet, el trobem també referit a un tipus de drap ornamental (Martí 2023: 319).

im. 159), amb *senyals*⁷³, o *llistonat*⁷⁴: «un artibanch de dos caxons *listonat*» (ARV 1906, 27-VI-1459, p. 5)⁷⁵.

També es documenta «un altre artibanch de tres caixons en lo mig *biaxat*» (ARV 615, 22-V-1515, p. 4). Segurament amb el sentit de 'tallar o posar en bi-aix', accepció sense documentació en el DCVB ni en el DECat (I, 790a). Coromines (DECat, I, 790a) diu que *biaixar* és un verb poc corrent en català, i només el cita, com a intransitiu i amb un sentit diferent, en el *Curial* (com el DCVB i el VLCM) («lo coltell...*biaxà* per la mamella esquerra»), i en una cita sense identificar procedent del DAg (I, 236): «esguarts *biaxats*» (segles XIV a XVI).

A través dels inventaris dels obradors dels cofrers Bernat Roca i Jaume Pla, que a més de cofres, fabricaven arribanques, es poden llegir els noms d'algunes de les parts d'aquests mobles, com són les *cares*, els *darrers* i els *peus*: «Ítem, hun *darrer de artibanch*, hun de VII palms e altre de VIII palms (...) Ítem, *cares de artibanchs*, tres pintades de VIII palms e dues pintades de VII palms» (ACCV 20710, 1-XII-1442, im. 141), «hun quartó per a *peus de artibanch*» (id., 142), «dos *cares de artibanchs morischs*, la una colrada e l'altra blanca» (ACCV 11246, 13-II-1478, f. 25v). Els diccionaris diacrònics i normatius només registren *darrer* com a adjectiu, i no com a substantiu, com en *darrer d'artibanc*, on deu fer referència a la part posterior d'aquest moble, per oposició a la *cara*. A aquestes parts, cal afegir-hi els *caixons* (rarament, *caixes*), el *respatle*, els *panys*, les *cobertes* o *ubertors*, el *front*, que en designaria la part anterior, i el *sòl*, la inferior: «un *front* d'arribanque pintat» (ARV 2643, 26-III-1399, p. 2), «hun artibanch sotil menys de *sòl*» (ACCV 26627, 8-XI-1473, p. 3), «hun artibanch de plegua sense *sòl*, molt sotil» (ACCV 17858, 19-IV-1475, p. 2); «un artibanch de dos *caxons* menys de *ubertes*» (ARV 2592, 16-VII-1440, p. 2), «hun artibanch sens *ubertors* vell» (ACCV 19142, 31-I-1441, im. 15).

D'altra banda, es troben els derivats *arribanquet* (ARV 2786, 1354, f. 53r), *artibanquet* (ACCV 15930, 27-IX-1494, im. 326), *arribancàs*, amb el sufix *-às*, que en les relacions de béns sol aportar un sentit pejoratiu. En el text següent el veiem juntament amb els noms d'altres objectes vells o en mal estat formats amb el mateix sufix: «Ítem, una *caxaça* vella. Ítem, un *arribanquaç* menys de *ubertor*. Ítem, un *banquaç* e un alcorcí» (ARV 4161, 28-I-1364, im. 55), i en els següents s'informa que l'arribanc està *desbaratat*, o és *vell* i *sotil*: «hun *artibancaç* sotil desbaratat» (ACCV 14418, 15-VII-1421, im. 215), «un *artibancaç* de plega vell, sotil» (ACCV 20916, 11-VIII-1449, im. 301).

⁷³ cf. «hun artibanch de III caxons vert pintat, ab senyals, e sos panys e claus» (ACCV 14407, 9-X-1431, im. 450).

⁷⁴ Amb el sentit de 'guarnir (un moble) amb llistons'. Amb un sentit diferent, en el DCVB *llistonar* 'posar els llistons al bigam' (Pego), no documentat. El DECat es limita a recollir el verb, i no es registra en el DAg ni en el VLCM. Mot derivat de *llostó*, que antigament també tenia el significat de 'llista petita en una tela' (cf. DCVB; DECat, V, 224a), d'on el verb *llistonar* amb el sentit de 'decorar (una tela) amb llistons', que documentem en una relació de béns del segle XV: «unes tovalles d'estopa *listonades* de largària de quatre alnes» (ACCV 22153, 25-IX-1425, im. 147).

⁷⁵ En documents balears del segle XV inclosos en el CICA es documenta també un *artibanc bocellat*.

Amb el sufix diminutiu *-ó*, tenim el derivat *artibancó*, que documentem en l'inventari i en l'encant dels béns del colteller Pere Ortig: «un *artibanquó* de un caxó, vell, tot corquat» (ACCV 16937, 7-II-1444, p. 16), «un *artibanquó* baix corquat (...) II s.» (id., 11-III-1444, p. 2)⁷⁶.

El DCVB considera el mot *arquibanc* (doc. 1307) compost d'*arca* i *banc*, i, igualment, en el DECat (I, 366a) se situa entre els compostos d'*arca*. Així mateix, el DCVB registra les variants *artibanc*, *antibanc* i *astibanc*. Coromines (DECat, I, 366a) afirma que «de vegades» *arquibanc* apareix dissimilat en *artibanc*. De fet, aquesta variant és la predominant amb diferència en els inventaris valencians del segle XV i primera meitat del XVI, i té també una presència important en els del XIV, si bé en aquest segle és més emprada la forma etimològica *arquibanc*. Pot explicar-se per equivalència acústica entre les oclusives /k/ i /t/, afavorida per una possible influència assimilatòria de la vocal anterior /i/ sobre la consonant velar.

Són rares les variants *arcabanc* i *artebanc*, no registrades en els diccionaris diacrònics. Trobem la primera en els protocols del notari Bernat de Montalbà («archabanch») (ACCV 22163, 13-V-1407, im. 59; 22159, 28-XI-1412, im. 97), i la segona en una ocasió en Andreu Puigmitjà («artebanch») (ARV 1902, 21-VIII-1433, f. 111r).

En inventaris aragonesos antics es coneix *arquibanc* (1362), considerat per Coromines (DECat; DCECH, I, 314b) un manlleu del català. En castellà *arquibanco* es documenta des del segle XV (DME, CORDE)⁷⁷. En occità antic *arquibanc* i *archibanc* (s. XIV, XV) (DOM; FEW, 25, 93, 1363), en gascó *arquebanc*, *archibanc*, *artibanc* (DBGM), en francès *archebanc* (s. XV-XVIII) (DHLF).

Sovint no porten cap especificació tipològica, però quan aquesta apareix, el tipus més freqüent en els inventaris consultats és l'*arquibanc* (o *artibanc*) *de plega*, usat per a desar objectes diversos, exs. «un *arquibanch de plega*» (ARV 2801, 1336, f. 70r), «un *arquibanch de plega* en lo qual eren dins les robes següents: Primerament un capell de sol morat de lana grossa francès. Ítem, dues culleretes d'argent» (ARV 2976, 1351, f. 131v), «un *arquibanch gran de plega* pintat de diverses ystòries, dins lo qual havia un quarteró de li poch més o menys» (ACCV 25997, 8-XI-1407, im. 71), «hun *arquibanch de plega gran antich*, en lo qual hi havia ampolles de aygües e altres frasques de poch valor» (ACCV 23196, 25-I-1425, im. 66), «un *artibanch de plega vell*, pintat, ab dos caxons, en la hu dels quals ha diverses processses, scriptures, letres e llibres de comptes» (ACCV 25470, 18-V-1429, im. 135).

⁷⁶ També es documenta amb el sufix *-ot*: «I *arquibancot*», en un inventari de 1380 del bisbat d'Urgell, on apareix també en altres mots: «pastarota», «concotat», «morterot» (Pujol 1912: 470).

⁷⁷ Un tipus de composició similar té el mot *arquimesa*, documentat en català des de la primera meitat del segle XVI (cf. CICA), conegut també en castellà *arquimesa* (1597). En el DCVB es considera el cat. *arquimesa* un castellanisme, si bé Coromines (DECat, I, 366a) relativitza aquesta atribució, tenint en compte la data tardana de documentació del mot en castellà, posterior al català, i l'existència catalana antiga de *mesa* 'taula'. Podem afegir que en castellà és bàsicament una veu aragonesa (cf. Ortiz 2015: 52).

També pot ser anomenat *arquibanc de l per l per a tenir plega* (ARV 16930, 1332, im. 40, 71; ARV 16947, 2-VI-1375, im. 30)⁷⁸, i *artibanc per a la plega*: «un artibanch vert per a la plega» (ARV 1899, 7-IV-1430, f. 34v).

En el DCVB es registra *taula, armari*⁷⁹, *tauler*, etc., *de plega* ‘taula o altre moble destinat a guardar les coses replegades en un acapte’, si bé no s’hi recull específicament l’*arquibanc de plega*⁸⁰. Aquests mobles, però, tenint en compte els objectes variats que s’hi aplegaven, entre els quals s’inclouen escriptures i processos, no anaven destinats específicament als objectes recollits en un acapte, tenent *acapte* amb el sentit d’‘acció d’acaptar’ (DCVB). Pel que fa a l’origen de la denominació, compartim l’opinió de Cardells i Martí (1997: 56) que *arquibanc de plega* «vol dir un arquibanc destinat a guardar coses». Per tant, cal partir del nom *plega* ‘acte d’aplegar’, amb el sentit de ‘reunir (objectes diversos)’⁸¹, derivat postverbal de *plegar* ‘reunir’.

El DCVB registra *plega* ‘taula o armari de plega’ (s. XIV-XVI)⁸². Cal tenir en compte, però, que *plega* i *armari* no sempre eren idèntics. Així, entre els béns que foren del llaurador d’Alfagar Joan Ribes hi havia «hun armari a manera de plega» (ACCV 18571, 25-XI-1491, im. 277), això és, un armari a semblança d’una plega, per tant, presentats com a objectes diferents, si bé pròxims, ja que en tots dos s’aplegaven objectes. La plega podia estar formada per posts: «dos pots veylles de la plegua» (ACCV 17859, 9-V-1477, p. 3), i una post podia fer les funcions de plega: «una post mesa en paret a manera de plegua» (ACCV 23930, 15-XII-1425, im. 172), «en la paret [de la cambra] una post en loch

⁷⁸ Igualment, en inventaris aragonesos dels segles XIV i XV es documenten *arquibancs de plega* (IA, XXX, 18; LXI, 13) i *de tener (la) plega* (Barraqué 1998: 325, Aliaga + Almenar 2023: 160).

⁷⁹ Encara que l’armari i l’arquibanc de plega eren mobles distints, presentaven analogies, i això en ocasions podia fer dubtar els escrivans sobre la identitat d’un moble de plega concret: «hun armari elo artibanch sotil de plega» (ACCV 26634, 10-I-1484, p. 4), i fins i tot trobem «hun artibanch de dos caxons fet com hun armari» (ARV 2752, 5-I-1504, p. 10).

⁸⁰ També es documenten en els inventaris valencians bancs, posts, caixes, marfans, matalassos, draps i davantals de plega, exs. «una quaxa o banch de plega (...) hon stava lo dit march d’oli» (ACCV 25350, 19-II-1466, p. 1), «un[a] caixa de plega gran» (ACCV 21868, 22-IX-1459, im. 248), «I marfà de plega pintat» (ARV 3201, 13-XII-1398), «hun drap de plegua ab listes blaves» (ACCV 24541, 19-IV-1437, im. 154), *davantall de plega* (ACCV 23404, 27-IV-1431, im. 105), *matalaf de plega* (ACCV 25740, 11-VI-1462, im. 145).

⁸¹ Una opinió diferent sobre l’origen i la funció d’aquest moble l’exposa Gual Camarena (1968-1969: 683), per a qui la presència d’*artibanc de plega* en un aranzel valencià del segle XV «tal vez se refiera (...) a arquibanco plegable». Aquesta opinió, però, compartida per Ferrer (1977: 309) i García Marsilla (2008: 18), no resulta creïble. En els inventaris valencians consultats, per referir-se a un objecte que es pot plegar, es fa servir habitualment l’adjectiu *plegadís*, que entre els mobles el veiem aplicat a *taules* i *cadires*, exs. «una taula plegadiça» (ARV 2935, 1349, im. 43), «dos cadires plegadices» (ACV 11257, 13-V-1490, f. 33v), i referit a altres objectes: «una escala plegadiça que diu hom de gats» (ARV 2793, 15-VI-1362, im. 27), «I taulellet plegadís per a jugar a taules e scachs ab ses taules» (ACCV 28484, 20-VII-1422, im. 22), «unes tenalles de ferre fetes a manera de ferrera plegadices» (ACCV 11422, 7-VIII-1439, im. 118).

⁸² Igualment, Bolós i Sánchez-Boira defineixen *plega*, present en inventaris lleidatans antics, com ‘taula o armari de plega on s’aplegaven els objectes’ (IEL, 1049).

de *plega*, sobre la qual fon atrobat unes tovalles sotils sobre la *plega*» (ACCV 26632, 4-I-1482, p. 5), anomenada també *post de plega*: «una post que és a manera de taula vella, la qual stava ficada en la paret com stigués a manera de *post de plega*» (ACCV 26455, 1-VI-1417, im. 199), «una *post de plega* ficada en la paret sobre la qual era la roba següent» (ARV 1539, 2-IX-1439, f. 135r). Veiem que *post de plega* pot ser entesa com a sinònim de *plega*: «hi havia en la dita cambra una *post de plega* ab tres capçals, en la qual *plega* hi havia dos matalafs reals (...) Ítem, avia en la dita cambra, ultra la dita *plega*, un parament de fust per tenir vexela de argent a la porta» (ACCV 9531, 30-IV-1438, im. 75).

El mot *plega* també pot designar un ‘conjunt de coses plegades, lligades o juntes’ (DNV), ‘feix o manat de coses’ (DCVB), ‘mudada de roba’ (s. XV) (Dag, VI, 167)⁸³. De fet, en els nostres inventaris trobem *plega* amb un sentit similar: «un banch ab una tela de cànem verda que stà sobre lo banch, sobre la qual stà la *plega*, ço és, los dits matalafs, tapits, transversers e cubertors» (ACCV 28479, 16-III-1394, 8), «un banch a obs de tenir la *plega*» (ARV 2409, 7-XI-1407, p. 3), «una *post o taula* per a tenir *plegua* de roba» (ACCV 23934, 8-VII-1427, p. 6), «una post per a tenir la *plegua*» (ARV 1528, 9-VII-1446, f. 92v).

Notem l’expressió *estar en plega* o *atrobar en plega* referida a la roba d’una *plega*: «un arquibanch pintat blanch (...) de tenir *plega*, sobre lo qual *atrobam en plega* quatre matalaffs ab lana» (ARV 2789, 1362, f. 59v), «Ítem, hun artibanch ab dos caixons ab sos panys gran pintat per a tenir *plegua*. Ítem, dos matalafs de lista de bastó blaus e blanchs sotils, qui *staven en plegua* sobre lo dit artibanch» (ARV 1528, 14-VII-1446, f. 105v)⁸⁴.

La *plega* es podia cobrir amb un drap o coberta⁸⁵, com ho veiem en aquests inventaris, en el tercer dels quals fins i tot se’n proporcionen les dimensions: «una *coberta de plegua* barrada blancha, blava e vermella» (ARV 1329, 14-VI-1429, p. 10), «una *cuberta* de cuyr vermell de Spanya *per cobrir plega*» (ARV 2435, 27-VII-1439, f. 451r), «un *drap per a cobrir la plega* de fill e cotó ab una lista vermella per mig, que ha de ample cinch palms e de larch quinze palms, poch més o menys» (ARV 1906, 26-VI-1460, p. 3). El drap de cobrir la *plega* en les relacions de béns valencianes del segle xv sovint és anomenat *cobriplega* o *cobreplega*, mot compost no registrat en els diccionaris diacrònics⁸⁶. En trobem de llana, de lli, de cotonina, de canemàs, d’estamenya, de filempua i de seda, amb ornaments diversos: «un *cobreplegua* ab ores blaves pintat (...) un *cobriplegua* de seda grogua ab les ores blaves» (ACCV 893, 9-V-1422, im.

⁸³ El DECat (VI, 606b) remet al Dag i al DCVB.

⁸⁴ Sobre l’ús de *plega* en inventaris aragonesos del segle xiv, vg. Pottier (1948-1949: 192), Barraqué (1998: 326) i Aliaga + Almenar (2023: 59, 62, 196).

⁸⁵ També es podia cobrir amb altres objectes de tela, com una cortina: «una cortina vermella de cobrir la *plega*» (ACCV 22826, 23-X-1424, im. 88), «una cortineta morischa sobre la *plega* de dos palms d’ample» (ACCV 25757, 27-VII-1461, f. 252v).

⁸⁶ Aquesta denominació no apareix tampoc en els inventaris contemporanis de l’Arxiu Capitular de Lleida, en un dels quals (de 1399) es fa referència a «una *cuberta de la plega*, listada de vermeyl e de blanch» (IEL, I, 659). Sí que es troba «hun *cobriplegua* groch» en un inventari mallorquí de 1439 (Barceló 1994: 112).

151, 153), «un *cobriplega* de cotonina morisch tot blanch de quatre alnes de larch» (ACCV 25032, 24-VII-1422, im. 32), «I *cobriplega* de llana en camp negre e les flors de vert gay» (ACCV 23221, 27-I-1424, im. 15), «hun drap vermell de stameya de *cobreplega* de XII palms de llarch poch més o menys» (ACCV 14407, 6-X-1431, im. 431), «hun *cobriplega* morisch obrat als caps de seda blava, e vermella e groga» (ACCV 25473, 7-IV-1438, im. 83), «hun *cobriplega* negre de canemaç ab brots pintats» (ARV 1539, 7-VII-1439, p. 3), «hun *cobriplega* de lli ab dos teles ab listes grogues e vermelles» (ACCV 25340, 17-I-1459, p. 2), «hun *cobreplega* de lli ab randa enmig» (ACCV 26812, 21-XI-1468, im. 46), «hun *cobriplega* de filempua» (ACCV 23843, 9-VI-1479, p. 4), «hun *cobriplega* de drap de li rextat» (ACCV 23003, 5-II-1479, p. 4), igualment es troba *drap de cobriplega* (o *de cobreplega*): «hun drap vermell de stameya de *cobreplega* de XII palms de llarch poch més o menys» (ACCV 14407, 6-X-1431, im. 431), «un cubertor o *drap de cobriplega* vermell e blau» (ACCV 9538, 9-I-1447, im. 16).

Es tracta d'un tipus de composició nominal molt comú, amb l'estructura «verb + nom», que semànticament designa un instrument o objecte fabricat. Està format per un verb transitiu, en aquest cas *cobrir*, seguit d'una base nominal que correspon al seu argument intern, el qual s'identifica amb el nom de l'objecte que funciona com a complement⁸⁷. Aquest mateix tipus de compost, amb el verb *cobrir*, dona origen a altres substantius, alguns dels quals es troben en els inventaris consultats, de vegades també en les dues formes, *cobri-* i *cobre-*, exs. **cobricaixes* (ACCV 11288, 20-X-1522, p. 11), **cobriconfiter* (ACCV 20876, 14-I-1433, p. 2), **cobrepaner* (ACCV 23676, 20-VII-1422, im. 99), **cobripaner* (ARV 2834, 1365, im. 10); **cobripany* (ACCV 23676, 14-VI-1421, im. 20), **cobriretaula* (ACCV 21003, 23-VII-1498, im. 247), *cobretaula* (ACCV 11426, 23-X-1438, im. 198) i *cobritaula* (ACCV 18412, 27-IX-1443, im. 172), **cobritabac* (ACCV 23930, 15-XII-1425, im. 173), entre altres.

Uns altres composts de *plega*, més rars que l'anterior, no registrats en els diccionaris històrics ni normatius, són *davantplega*, coordinat amb *artibanc*: «Ítem, hun *davantplegua* o artibanch sotil (...), per II sous» (ACCV 22858, 12-IV-1450, im. 31), i *sobreplega*: «una cortina de *sobreplegua*» (ACCV 1240, 29-VIII-1450, im. 186).

Altres estructures polilèxiques introduïdes per la preposició *de* que assenyalen varietats o funcions dels arribancs són: *Artibanc d'altar* (ARV 1226, 9-VII-1549, p. 8-9), *arribanc de cuina* (ACCV 23196, 15-X-1425, im. 294), *artibanc de Barcelona* (ACCV 20906, 2-I-1462, im. 12)⁸⁸, *artibanc de davantllit* (ARV 594, 10-VI-1491, p. 2)⁸⁹, *arribanc d'estrado* (ACCV 11721, 7-XI-

⁸⁷ Vg. GLC, 452-456.

⁸⁸ En els inventaris valencians del segle xv i primera meitat del xvi eren molt més habituals les anomenades *caixes de Barcelona* o *d'obra de Barcelona*.

⁸⁹ cf. «hun artibanch davant lo lit de tres caxons» (ACCV 26629, 16-IX-1477, p. 7), «hun artibanch davant llit ab dos caixons» (ACCV 12592, 19-II-1459, im. 148).

1491, im. 401)⁹⁰, *artibanc del pa* (ACCV 22552, 7-V-1481, im. 45) o *de tenir (lo) pa* (ARV 2786, 1354, f. 55r; ARV 864, 20-VIII-1460, p. 2), *arquibanc de seure* (ARV 2776, 1342, im. 152)⁹¹, i complementat per un adjectiu, destaquem «hun *artibanch morisch*» (ACCV 22483, 23-V-1415, im. 44), «hun *artibanch de plegua morisch*» (ACCV 11373, 28-XI-1468, im. 518), la qual cosa confirma que la moda morisca als segles XV i XVI no es limitava a la roba⁹², sinó que arribà també a altres àmbits de la vida domèstica⁹³, com el mobiliari.

També es documenten *arquibancs d'estudi*: «dos artibanchs e respal·le d'estudi», venuts per 109 sous i quatre diners (ACCV 18571, 27-IX-1491, im. 204). En alguna ocasió *estudi* i *artibanc* es troben coordinats: «un *estudiet nou o artibanch* (...) per XXV sous» (ARV 1910, 6-IV-1468, p. 7). L'*arquibanc* podia ser usat a manera d'escriptori: «un *artibanch* ab dos caxons e son respadle alt a fur de scriptori» (ARV 1905, 25-VI-1454, p. 5), si bé l'*arquibanc* i l'*estudi* o escriptori eren mobles diferents, com ho comprovem en el text següent, on es poden apreciar els dos sentits del mot *estudi* 'habitació, cambra' i 'moble, escriptori'⁹⁴: «En lo estudi. Ítem, hun *studi* de fusta. Ítem, hun artibanch ab dos caixons» (ACCV 20710, 4-III-1442, im. 65). També el *banc* podia ser usat com a estudi: «Ítem, hun *banch axí com a studi*, alt, a Alí Ardef, moro, per II sous» (ACCV 20952, 27-VI-1460, im. 60).

L'*estudi*, en efecte, podia referir-se a un moble, una mena d'escriptori o taulell d'estudi. Es tracta d'una accepció d'aquest mot no registrada en els diccionaris diacrònics⁹⁵, tot i que era ben coneguda antigament, com es pot com-

⁹⁰ L'*arquibanc*, sobretot acompanyat de bancs i rebancs, també podia fer la funció d'*estrado*, cf. «hun *artibanch o strado* de quatre caxons ab son rebanch» (ARV 1996, 7-VI-1476), «hun *artibanch* ab quatre quaxons e hun rebanquet, o d'*estrado*» (ACCV 23011, 26-XI-1486, im. 888), «hun *artibanch* de tres caixons buyts ab hun banquet a manera de *strado*» (ACCV 19133, 23-VI-1500, im. 136), «en lo mengador de la dita casa hun *artibanch* de tres caixons en què tenia l'*estrado*» (ARV 23022, 1495, p. 4).

⁹¹ Encara que els *artibancs*, per les seues característiques, tenien la funció de seient, aquesta de vegades es remarca, cf. «a les finestres del dit alberch tres *artibanchs* encaxats que *servexen a seure* stant en les dites fenestres» (ACCV 9531, 29-X-1438, im. 197).

⁹² Sobre la moda morisca en el vestuari als segles XV i XVI, es pot consultar Bernis (1959).

⁹³ Per exemple, en els inventaris valencians de l'època llegim: «dos *armaris morischs* vells per stogar ampolles, taces e moltes frasques» (ARV 1905, 25-VI-1454, p. 4), «una *corriola de pou morisqua*» (ACCV 11422, 7-VIII-1439, im. 113), «altre *joch de escachs de vori morischs* blancs e negres» (ARV 1910, 28-III-1468, p. 6), «un *pom e cruera de lautó morischs*» (id.), «un *tinter de lautó morisch larch*» (id.), «un *refredador morisch* molt vell ab letres morisques» (ARV 1910, 29-III-1468, p. 18), «V *capetes morisques* e dos terraces de fust» (ACCV 22198, 26-V-1444, im. 187), «una *çaçoleta morisca* de lautó» (ACCV 11434, 15-I-1468, im. 296), «una *coltella morisca* als terçado ab la bayna de marroquí e la guaspa de *lautó morisch* ab flochs blaus e vermells e hun *cint argentat morisch*» (ACCV 20374, 16-IX-1467, im. 159), i fins i tot «tres *gallines* chiques *morisques*» (ACCV 11292, 5-V-1525, p. 4).

⁹⁴ Sobre l'evolució semàntica del substantiu *estudi*, vg. el DECat (III, 811b).

⁹⁵ En el DAG (III, 346) es registra *estudi* 'escriptori, biblioteca', documentat en Joan Esteve: «Scriptori o *studi* de hòmens de sciença: Biblioteca», però tenint en compte la documentació reportada, tot sembla indicar que amb «escriptori» no s'hi refereix al moble, sinó a la sala o habitació d'aquest nom.

provar a través dels inventaris valencians del segle xv i finals del xiv, els quals a més proporcionen algunes dades sobre les característiques d'aquest moble, exs. «un *estudi* de fust» (ARV 2643, 24-III-1399, p. 4), «un *studi* de fust de pi encaxat ab una roda de tenir llibres» (ACCV 25304, 14-VI-1419, im. 17)⁹⁶, «hun armariet a manera de *studi* ab son banch» (ACCV 20890, 15-XII-1441, p. 3), «un *studiet* de fust ab son clau e pany» (ACCV 23413, 20-IV-1457, im. 80), «un *studiet* francés daurat» (ACCV 25988, 14-II-1422, im. 59), «hun *studiet* vell de scriure sotil» (ACCV 26940, 14-IV-1452, im. 78), «un *studi* de pi ab quatre peus, en lo qual hi ha una capça de cuyro gran e altra petita e dos peses de lautó» (ACCV 18414, 7-IX-1457, im. 22), «un *studiet* de fusta petit» (ACCV 25336, 6-III-1465, p. 3). Podia contenir llibres i documents diversos, com escriptures i cartes, a les cases, ex. «un *studiet* xich per tenir llibres, de pi» (ACCV 25304, 14-VI-1419, im. 15), «diverses librets atrobats sobre hun *studiet*» (ARV 1329, 14-VI-1429, p. 13), «Primo, en la sala o mengador del dit alberch, (...) un *studiet* o *scriptori* ab quatre cartes fahents per la herència de abril e alguns papés de poqua valor» (ACCV 20701, 2-IX-1433, im. 119), i ser portàtil: «un *studiet* de fusta portàtil ab diverses escriptures» (ARV 1910, 1-IV-1468, p. 2).

L'*estudi* també podia ser usat pels estudiants a l'escola: «hun *studi* de *studians* a la scola, de fusta» (ACCV 23178, 11-VII-1407, im. 64), «hun *studi* de scola» (ARV 1329, 24-II-1429, p. 5)⁹⁷, «hun *studi* de fust fet tal com se usen en les escoles en València» (ACCV 20712, 1444, im. 37), i per part dels il·luminadors de llibres: «un *studi* o taulell de fust de il·luminador» (ACCV 20869, 26-X-1428, p. 1)⁹⁸; l'il·luminador Jaume del Calbo tenia «hun *studiet* de fusta petit per il·luminar ab son pany e clau» i «hun *taulellet* de fusta sotil sobre lo qual il·luminava e fahia fahena lo dit deffunt, cubert o forrat ab cuyr negre» (ARV 3235, 23-VI-1439), per tant, com a objectes distints.

Així mateix, es troba la denominació composta *estudi taulell*: «lo *studi taulell* ab son banch» (ACCV 26961, 28-II-1478, im. 125), i, més habitualment, *taulell d'estudi*, que faria les funcions d'escriptori: «hun *taulell d'estudi* cubert de canemars» (ARV 2431, 1-VI-1434, f. 116r), «hun *taulell de studi* gran de pi (...), XV s. II» (ACCV 24387, 18-IX-1444, im. 17), «hun *taulell de studi* cubert de canem blau» (ACCV 22546, 21-X-1463, im. 105), «hun *taulell d'estudi* ab pany e clau» (ACCV 11376, 13-XI-1472, im. 536), «un *taulell de studi* ab quatre peus» (ACCV 20425, 7-VIII-1477, p. 6), «hun *taulell de studi* cubert de tela blava» (ARV 3065, 18-VIII-1490, f. 183v). Acompanyat d'un *banquet*,

⁹⁶ cf. «una roda d'escriptori» (ACCV 21504, 9-VIII-1437, im. 177), «quatre rodes d'estudi» (ACCV 13620, 11-III-1463, im. 143). Bolós i Sánchez-Boira (IEL, I, 151) creuen que la *roda* o *rodes* de damunt dels *estudis* plausiblement estarien destinades a mantenir-hi el faristol. Es pot documentar la presència de faristols d'estudi i de faristols sobre els estudis: «hun faristol d'estudi» (ACCV 13620, 11-III-1463, im. 143), «hun parell de faristolls de tenir llibres sobre l'estudi» (ACCV 25368, 10-VII-1478, im. 119).

⁹⁷ I en l'almoneda dels mateixos béns: «hun *studi* de tenir llibres (...), III s. VI» (id., 5-IV-1429, p. 8), que probablement fa referència al mateix objecte.

⁹⁸ En el DCVB *taulell* 'taula llarga i alta damunt la qual un menestral treballa les coses del seu ofici, sobretot en els de fuster, ferrer, argenter, llauner, sastre'.

segurament per seure: «hun taulellet de studi encaixat ab son banquet» (ACCV 21872, 1-VIII-1463, im. 279).

A l'ús escripturari del *taulell* fan referència, igualment, els sintagmes *taulellet d'escrivent* (ACCV 20870, 18-V-1430, p. 1), *taulell d'escriptori* (ACCV 26198, 26-VII-1443, p. 3) i *taulell d'escriure o per (a) escriure*. En els exemples següents, a més a més, veiem que era de fusta, que podia disposar de calaixos, calaixons o caixons, que solia anar acompanyat de bancs per seure-hi, i podia tenir respalte o respalter, peus i rebanc: «un taulell per a scriure ab sos banchs» (ACCV 1415, 29-X-1403, im. 477), «hun taulell d'escriure usat ab rebanquet» (ACCV 25163, 19-I-1497, im. 13), «hun taulell d'escriure de fust ab sos peus» (ACCV 21504, 9-VIII-1437, im. 205), «hun taulell per scriure ab son banch de pi» (ACCV 11428, 2-III-1440, im. 111), «hun taulell de fusta ab son respalte e dos caxons» (ARV 2003, 31-V-1489, f. 322r), «un taulell gran ab respaller per a scriure de roure» (ARV 1716, 13-XI-1509, im. 255), «hun taulell de pi per scriure» (ARV 257, 4-I-1514, f. 5r), «hun taulell per a scriure ab sos calaixons» (ACCV 22141, 12-V-1514, im. 96), «hun taulellet ab dos caixonets de scriure» (ARV 268, 19-I-1531, p. 9), «hun taulell de scriure ab hun calaix, per VII sous VI» (ACCV 1634, 29-VIII-1534, p. 20), «hun taulellet de fust de scriure ab dos caixons que-s tiren» (ACCV 12650, 11-IV-1495, im. 132) en l'inventari dels béns de mossén Joan Aliaga, beneficiat en la Seu de València, mentre que en l'encant dels seus béns hom es refereix al mateix objecte com «hun taulell de studi» (id., im. 148), venut per onze sous. Per tant, el *taulell d'escriure* i el *taulell d'estudi* devien ser similars⁹⁹.

El taulell, amb els *peus* que el sostenien¹⁰⁰, presentaria analogies amb les taules, com ho podem comprovar en aquests textos: «una tauleta baixa o taulell» (ACCV 21872, 5-VIII-1463, im. 303), i «hun taulell a modo de taula» (ARV 260, 20-II-1523, f. 363r), «en lo retret» de la casa del doctor en lleis Pasqual Rossell, i, així mateix, es relaciona amb els escriptors: «hun scriptori o taulellet de fust sotil per a scriure» (ACCV 25753, 29-V-1450, f. 77v).

Tornant a l'arquibanc, en els nostres inventaris trobem també, encara que rarament, els substantius compostos *caixabanc* i *taulabanc*. El primer es documenta en l'almoneda dels béns del llaurador de Xàtiva Jaume Monroig, on designava un moble amb caixons: «Ítem, un *quaxabanch* de tres caxons quasi nou (...), per preu de XX sous» (ACCV 20993, 15-X-1480, im. 96)¹⁰¹. Per tant,

⁹⁹ En el DAG (VIII, 37) es registra *taulell* 'taula llarga per escriure', en l'inventari dels béns del Príncep de Viana, a través de l'edició de Bofarull: «hi ha en la dita libreria hun taulell cubert de drap vert apte per scriure» (M. de Bofarull: *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, tom XXVI, p. 143). Si bé no registren aquest valor de *taulell* el DCVB ni el DECat, com tampoc el DIEC ni el DNV, veiem que era ben conegut antigament.

¹⁰⁰ En efecte, el taulell, i el taulell d'escriure, disposava de *peus*: «hun taulell d'escriure ab sos peus» (ARV 467, 13-IV-1425, f. 50v), «Ítem, hun taulell ab sos peus. Ítem, hun altre taulell sense peus» (ACCV 14407, 9-X-1431, im. 451).

¹⁰¹ En els inventaris i encants de l'Arxiu Capitular de Lleida la forma habitual és també *arquibanc* (*artibanc*), però en un inventari de 1463 apareix *caixabanc*, en aquest cas, femení: «una *caxabanch*, davantlit, ab dos quaxons» (IEL, p. 1068). Els diccionaris recullen *caixabanc* com a masculí, gènere que trobem també en el nostre inventari.

el caixabanc, com l'arquibanc, s'usaria per desar objectes en els caixons¹⁰². El DCVB registra *caixabanc*, com a sinònim d'arquibanc¹⁰³, a l'Alt Urgell, al Pla de Lleida i al Pla d'Urgell, i el documenta en *Els sots feréstechs* de Ramon Casellas. Coromines (DECat, II, 402b) hi afegeix la referència de Labèrnia (1839). En el DAG (II, 149) *caxa-banch* 'banc amb caixa; escó de la llar del foc', es documenta en un inventari de Cervera de 1780. Coincidint amb aquesta segona definició, Griera (1933: 283) considera *caixabanc* un «banc de la vora del foc, el respatller del qual acostuma a arribar fins a la campana de la xemeneia» i afegeix que «serveix de banc per a seure i de caixa per a guardar la roba». Igualment, en el PALDC (II, m. 188 «L'escó») s'assenyalen alguns punts nord-occidentals on, «per la seva funció de caixa», es fa servir *caixabanc* per designar l'escó, això és, el 'banc llarg amb respatller, sovint situat prop de la llar'. Fora del català, en aragonés es coneix *coxabanco* 'escaño con asiento levadizo en donde se guardan abarcas y otro tipo de calzado' (Andolz, 2004: 125), segons Coromines (DECat), procedent de *caxa do banco*.

D'altra banda, en l'inventari dels béns de Jofré Martorell apareix «una *taulabanch* ab quatre peus e dessús aquella dos trespontins ab dos coxins de cap» (ACCV 20906, 2-I-1462, im. 9)¹⁰⁴. No inclouen aquesta forma els diccionaris diacrònics ni normatius, però trobem el compost *taulabanc* en el PALDC (II, m. 188 «L'escó»), que el localitza a Margalef de Montsant (el Priorat) com a nom de l'escó, «perquè podia servir de taula».

Per últim, esmentaríem el compost *taulaartibanc*, que apareix entre els béns de na Brígida, vídua del flequer Joan Eiximeno: «una *taulaartibanch* de hun caxó de fusta de pi, usada» (ACCV 24278, 24-IV-1483, p. 1).

4.- BACÍ

Si bé actualment el bací (del llatí tardà BACCHINON) és un objecte, i un mot, en desús, als segles XIV, XV i XVI era ben corrent en les cases, com ho podem confirmar amb la lectura dels inventaris. Trobem bacins de diferents classes i varietats:

Bací d'acaptar (ARV 2786, 1354, f. 54v), *bací per acaptar* (ACCV 20391, 23-V-1482, im. 260) o *bací per a l'acapte* (ACCV 23182, 22-VIII-1408, im. 74), de llautó.

Bací d'aiguamans (ACCV 26947, 4-XI-1458, im. 470), dit també *bací de donar* (*dar*) *aiguamans* (ARV 595, 11-II-1492, p. 7), *bací per donar aiguamans* (ARV 1894, 14-V-1425, f. 53v), *bací per a pendre aiguamans* (ACCV 22558,

¹⁰² Al segle XV documentem també «una caxa a fforma de artibanch» (ARV 2397, 26-VIII-1468, p. 6), i, d'altra banda, «una *caixa-cadira* de ffust» (ARV 1970, 15-II-1469, p. 2).

¹⁰³ També es considera sinònim d'*arquibanc* en el DIEC i en el DNV. En el primer es dona preferència a *caixabanc* i en el segon a *arquibanc*.

¹⁰⁴ En el mateix inventari, dins el celler, també es documenten «cinch carratells entre grans e chichs, lo hu dels quals és miga bota, e un *banch a manera de taula* ample ab quatre peus sostenint los dits carratells» (im. 10).

31-VII-1484, im. 63), i *bací de llavar (les) mans* (ACCV 26948, 2-V-1460, im. 125)¹⁰⁵, de llautó, d'estany o de coure¹⁰⁶. Beatriu de Boil, esposa del cavaller Pere de Centelles, posseïa «hun *bací d'argent de servir d'aygua* ab esmalt en lo mig. Ítem, altre *bací d'argent de servir d'aygua* sens esmalt en lo mig» (ACCV 26049, 20-IV-1439, im. 149).

Cal diferenciar el bací del *llavador de mans*: «hun *llavador de mans* de lautó (...) Ítem, hun *bacinet* foradat per a salsa. Ítem, hun *bací* redó de lautó. Ítem, dos *bacins de lavar mans* de lautó» (ACCV 11376, 27-VII-1472, im. 580). Els llavadors de mans podien ser també de terrissa, i estar dotats d'una aixeta per a l'aigua: «hun *llavador de mans* de terra ab exeta de coure, VIII sous» (ARV 1894, 26-IV-1425, f. 36r)¹⁰⁷.

En el DCVB «dos bacins grans per dar ayguamans» (1412-1424), en el VCM «un bací de aram de rentar les mans» (1466). També es coneixia antigament el *plat d'aiguamans* 'gibrella per a rentar-se les mans', que el DCVB documenta en 1526, i que trobem ja al segle xv: «hun *plat de ayguamans* e hun altre plat de Màliqua» (ACCV 26630, 2-VII-1480, p. 3); també *plat de dar ayguamans* (ARV 331, 3-VI-1506, im. 156)¹⁰⁸, *plat de pendre ayguamans* (ACCV 23197, 15-VII-1428, im. 75), *plat de llavamans* (ACCV 17868, 5-V-1482, p. 9) i *de llavar mans* (ACCV 26565, 21-VIII-1462, im. 339) o *per a llavar les mans* (ARV 1717, 7-X-1510, im. 106). Igualment, el DCVB i el DECat (V, 106a) registren el substantiu *llavamà* o *llavamans*, que el DCVB considera antiquat i el defineix com 'rentador de mans', testimoniats en un document de 1388 (*lavamans*) i en un altre de 1493 (*lavamà*)¹⁰⁹. En el CICA es documenta «hun *lavamans* d[e] leutó» en un inventari mallorquí de 1467. El trobem també en inventaris valencians del segle xv i primera meitat del xvi, sempre amb el segon element del compost en plural, *llavamans*: «hun *lavamans*» (ACCV 13870, 27-X-1490, im. 161), «un *llavamans* de coure» (ACCV 13823, 9-XI-1523, p. 5), i coordinat amb *bací* i amb *plat*, la qual cosa testimonia l'afinitat entre aquests objectes: «hun *bací* o *lavamans* pla de lautó» (ACCV 11378, 12-III-1474, im. 179), «hun *bací* o *llavamans* de terra» (ACCV 11256, 27-I-1491, f. 23v), «hun *plat de lautó* o *lavamans*» (ARV 440, 9-XI-1479, f. 184v).

A més de les mans, el bací es podia usar per a llavar-se el cap (cf. «tres bacins de lautó, los dos de ayguamans, e l'altre per a lavar lo cap», ACCV 23015,

¹⁰⁵ També «un bací a lavar les mans» (1299) (VCM). cf. fr. *basin à laver mains* (GA: I, 95-96)

¹⁰⁶ cf. «una conqueta de aram per a lavar mans a modo de bací» (ARV 1991, 7-VI-1528, p. 5).

¹⁰⁷ Els diccionaris diacrònics registren *llavador* amb el sentit de 'lloc on es llaven o renten els objectes, especialment safareig' (cf. DCVB; DECat, V, 104b), i igualment en el DIEC i en el DNV. Només el DAG (IV, 297) defineix *llavador* com a 'lavadero; pica, rentamans', però sense documentar expressament un *llavador de mans*, com els que trobem en els nostres inventaris.

¹⁰⁸ També el documentem coordinat amb *bací*, segurament per la semblança entre els dos objectes: «hun bací o plat de lautó per a dar ayguamans» (ACCV 25749, 11-I-1443, p. 1).

¹⁰⁹ Mot compost amb el verb *llavar*, envellit en català oriental. Encara que el mot no figura en el DIEC, que únicament areplega *rentamans*, sí que el recull el DNV, *llavamans*, amb els sentits de 'safa o altre recipient destinat a llavar-se les mans', 'pica xicoteta amb aixeta per a llavar-se les mans', i referit a un moble de fusta o de ferro on es col·loca la safa per a llavar-se. Al segle XIX el registrava el DVE: *llavamans* 'lavamanos, lavatorio o aguamanil', i MGad.

27-VI-1493, p. 15), sostingut sobre un *llavacap* metàl·lic, generalment de ferro¹¹⁰: «un *lavacap* de ferre de tenir *basí*» (ACCV 4, 14-II-1348, im. 33), «hun *lavacap* de ferre, ço és, per tenir lo *basí*, ab son peu» (ARV 1539, 2-IX-1439, f. 136r), cf. «un peu de ferre per a lavar lo cap appellat comunament *lavacap*» (ARV 2643, 24-III-1399, p. 2), i per a llavar-se els peus, com el recull Pou (1580: 126r): «bassí per llavar-se los peus, o per altre ús».

**Bací d'apotecaris*: «dos bacins de lautó morisch de ús e servitut de apotecaris, la un major que no lo altre» (ARV 1910, 29-III-1468, p. 18), i en coordinació amb *dispensador*: «hun *basí* o dispensador de llautó de apotecari, nou» (ACCV 18591, 16-II-1508, p. 8)¹¹¹. Els apotecaris usaven bacins i bacines per dipositar els seus productes¹¹², així com *dispensadors* i *despensers*¹¹³. Documentem el substantiu *dispensador* ja l'any 1329 en l'inventari dels béns de l'apotecari de la ciutat de València Arnau Torrella: «Ítem, un *dispensador* menys de peus (...) Ítem, un *dispensador* pintat ab peus. Ítem, un altre *dispensador* de fust ab peus, gran» (ARV 2205, 1329, im. 103). En el DCVB es documenta *dispensador* precisament en aquest inventari del segle XIV¹¹⁴, i es defineix com 'instrument per a distribuir aliments o medicines; cullerot?', com a forma antiga. L'apotecari i especier Bernat Planell tenia «una tabayreta o *despenser* gran per a tenir a la porta» (ACCV 24122, 24-IV-1465, im. 103), i mostrar així els seus productes als clients a la porta de l'establiment, i en la rebotiga de l'apotecari Arnau Torrella hi havia «una bacina gran argentada morisca que's diu *despenser*» (ACCV 25222, 11-VII-1475, im. 308).

Bací de barber (ARV 2801, 1336, f. 69v) «de lautó»¹¹⁵, *basí per a barber* (ACCV 25327, 8-XI-1448, p. 1), o *basí de fer barbes* (ARV 2060, 28-XI-1481, p. 3) o *per a fer barbes* (ACCV 25943, 7-I-1517, p. 2)¹¹⁶.

¹¹⁰ També trobem «un *lavacap* de aram» (ACCV 26112, 25-VIII-1438, im. 186).

¹¹¹ La coordinació de noms en els inventaris no necessàriament indica sinonímia, sinó simplement algun tipus de similitud entre els referents.

¹¹² L'especier i apotecari Miquel Marqués tenia en la rebotiga «un *bacinet* ab un poch de alum» (ACCV 25222, 11-VII-1475, im. 308), així com diverses bacines amb productes farmacèutics i d'especieria: «Ítem, tres altres *bacines* de llautó, en la una poca de goma, en l'altra una poca de scorça de bugia. Ítem, dos *bacines* chiques, en la una ha una poca de batafalua» (id.)

¹¹³ Ni els diccionaris diacrònics ni els normatius no registren *despenser* (ni *dispenser*) amb aquest valor.

¹¹⁴ En el VLM es documenta *dispensador* també en aquest inventari.

¹¹⁵ En l'inventari dels béns del fuster Berenguer de Bellprat es diu que el *basí de barber* era *fondo*: «un *basí fondo* de lautó apellat de barber» (ACCV 9531, 1438, im. 198). Per la seua part, els «dos bacins de lautó de barber» del jueu Jusef Abigalell eren «redons» (ARV 2789, 20-VI-1362, f. 207v). Es podien col·locar en un *peu de ferro*: «hun peu de ferro de tenir *basí de barber*» (ARV 260, 25-XII-1523, f. 623r), en un *ganxo de ferro*: «hun ganxo de ferro de tenir *basí de barber*» (id., 14-XII-1523, f. 595v), en un *banquet*: «hun *banquet de quatre peus* per a tenir los bacins en la botiga» (ACCV 19127, 1502, im. 61), o en un *tenidor de basí* (o de *bacins*): «Ítem, dotze bacins de lautó de barber, per CXX sols. Ítem, (...) hun *tenidor de bacins*, per XXXIII sols» (ARV 440, 4-VIII-1478, 87v), «hun *tenidor de bacins* de fferro» (ARV 2060, 28-XI-1481, p. 4), «hun *tenidor de basí*» (ACCV 18591, 23-II-1508, p. 1).

¹¹⁶ En l'inventari dels béns del barber cirurgià Vicent Peres apareix «un de[s]penjador de bacins», i en l'encant dels seus béns s'inclouen «un despenjador» i «un ferre de despenjador».

**bacinet de l'altar* (ARV 2275, 9-VII-1523, p. 4)¹¹⁷. Amb una llàntia: «hun bací de lautó ab sa llàntia que crema davant l'altar» (ACCV 11415, 3-II-1437, im. 18), «quatre llànties ab sos bacins de lautó» (ACCV 26121, 17-V-1428, im. 42), «la llàntia ab lo bací, que stà davant l'altar major» (ACCV 20890, 9-II-1441, p. 12), «Ítem, hun bací de lautó gran davant lo altar davall la llàntia (...) Ítem, hun altre bací de lautó davall huna llàntia davant lo crucifix» (ARV 864, 26-X-1460, p. 10), «hun bacinet de lautó ab ses cadenetes, hon estava penjada la llàntia, davant lo dit altar» (ARV 4149, 23-II-1503, p. 3), «hun bacinet de lautó per a tenir la llàntia» (ARV 1716, 13-X-1509, im. 256), «en la capelleta de dita casa fonch atrobat (...) hun bacinet de lautó ab una llàntia de vidre» (ARV 1752, 27-III-1545, f. 110r), acompanyats de tabernacle: «una llàntia ab son bací e tabernacle» (ACCV 26048, 25-I-1445, im. 131). Per això es parla també de **bací de llàntia*, i de **bacinet per a llànties* (ACCV 13830, 24-IV-1531, p. 2), d'aram, de coure, o de lautó¹¹⁸, diferenciat del *llantier*: «una llàntia ab son *lantier* e *bacinet* de lautó» (ACCV 22297, 5-VI-1546, p. 23), «un *basí* de aram de llàntia ab son *lantier*» (ARV 1226, 9-VII-1549, p. 8). En el DCVB *llantier* 'recipient petit d'una llàntia, dins el qual es posa el ble i l'oli', com a valencià, sense documentació. Amb un sentit diferent en el DA_G (IV, 293) 'objecte de diverses formes per a col·locar la llàntia de vidre', també sense documentació. En el cas dels inventaris valencians el bací era un recipient per a tenir la llàntia, o situat davall d'aquella¹¹⁹, mentre que el *llantier* aniria més aviat d'acord amb la definició del DCVB, i formaria part de la llàntia¹²⁰. En el *Llibre de fàbrica* de la Seu de València llegim: «Ítem, paguí a Joan Delgado, corredor, VI sous II diners, per un plat de lautó per a la llàntia de la capella de Sant Thomàs de Aquino» [Al marge: «Bací»] (ACV, *Llibre de fàbrica*, any 1517, f. 31r), on es veu la identificació entre el bací i el plat per a tenir les llànties¹²¹.

Els bacins amb les llànties no sempre estaven davant d'un altar o en una capella; també podien estar en l'entrada d'una casa: «un *basí de llàntia* de coure ab sa llàntia, en la entrada [de la casa]» (ARV 1226, 9-VII-1549, p. 3), o en un portal: «Ítem, paguí a Perè Miquel, specier, per I lliura de cera gomada, e una lliura de caneles grogues per als bacins dels portals, e cent neules per a les llànties, IIII sous VI» (ACV *Llibre de fàbrica*, any 1517, f. 32r). També documentem *bacins de paret* (ARV 3092, 29-VIII-1438, p. 4) i *bacinetes de tenir en la paret*, que podrien referir-se a un objecte similar: «quatre bacinetes de lautó de tenir en la paret» (ACCV 11381, 25-IX-1481, im. 232), i, d'altra banda, *canelobres*

(ARV 2242, 12-VIII-1440, p. 4). El mot *despenjador* no es documenta en els diccionaris diacrònics.

¹¹⁷ cf. fr. *bacins d'autel* (GA: I, 94).

¹¹⁸ El bací podia ser usat també amb les cresoles: «una cresola de lautó ab son basinet, per huit sous» (ARV 1625, 28-VI-1538, p. 6).

¹¹⁹ Com en francès *basin de lampe* 'plateau légèrement concave placé sous une lampe d'église pour en recueillir les scories' (GA, I, 95).

¹²⁰ També en EscLl i en MGad *llantier* 'mechero'.

¹²¹ En una entrada anterior de la mateixa relació de dates extraordinàries és anomenat directament *bací*: «Ítem, paguí a-n Domingo Salelles, corredor, XII sous VI per un *bací* per a la llàntia de Sent Marc e Sent Yvo».

de tenir los bacins (ARV 1115, 2-XII-1503, im. 191), o canelobres de bacins (ACCV 25748, 7-XI-1441, p. 2), en l'església de Manises¹²².

Els bacins i les llànties solien anar acompanyats de cadenes, cf. «paguí a Joan Manato, per sis bacins e nou cadenes per a les llànties CXV sous» (ACV, *Llibre de fàbrica*, any 1517, f. 31v), «en una capelleta qu'està en dit estudi hun retaula de fust (...) ab sa làntia de vidre e ab son bacinet de lautó ab ses cadenetes, e dos canelobres de lautó grans» (ARV 3079, 5-II-1513, p. 8), «una làntia ab son bacinet de lautó e cadenetes» (ARV 295, 13-I-1547, p. 5), «hun bacinet de làntia ab sa cadeneta de lautó de l'altar» (ARV 104, 21-III-1532, p. 3), «hun bacinet de làntia ab ses cadenes» (ARV 237, 26-VIII-1545, p. 8).

Aquest segurament és l'origen del fraseologisme *ésser com (a) bací i cadena* 'ésser dues persones o dues coses molt unides, que sempre van juntes', que el DCVB documenta en el *Somni de Joan Joan*. Es tracta d'una motivació metafòrica basada en la relació estreta entre dos objectes que habitualment es troben units, similar a la que es troba en les diverses locucions formades amb uns altres dos objectes que solen presentar-se junts com són la corda i el poal (cf. DF, 504-505), la qual cosa podem comprovar en els inventaris, particularment amb referència als pous, ex. «hun pohal de coure xich ab sa corda d'espert per al pou» (ARV 2426, 29-VII-1429, p. 3), «En lo pou hun pohal de fust ab sa corda d'espert» (ARV 496, 18-IV-1460, p. 14), «hun poal de poar aygua de ffust ab sa corda» (ARV 2397, 26-VIII-1468, p. 5).

**Bací d'esmolar*: «un bací de esmolar e una banqueta de tres peus» (ACCV 26112, 25-VIII-1438, im. 184), en l'obrador del barber del Grau Antoni Orriols, el qual devia usar-lo per esmolar les ferramentes de l'ofici. **Bací de (per a) tenir foc*: «hun bací redó de lautó de tenir foch» (ACCV 11373, 5-XI-1468, im. 435), «hun bací ab tres peus sotil per a tenir foch» (ACCV 9654, 9-XI-1463, im. 217), **bací per a coure casquetes* (ARV 266, 1-IV-1529, p. 5), de coure; **bacinet d'escopir* (ARV 264, 18-XII-1526, p. 9) o **bacinet per a escopir* (ARV 1351, 31-I-1517, p. 5), d'aram¹²³; **bací per a salsa* (ACCV 11376, 27-VII-1472, im. 580) i *per colar salsa* (ARV 1899, 7-IV-1430, f. 35r), **bací per servir a batejar* (ACCV 23197, 15-VII-1428, im. 82), **bací de seure* (ACCV 11744, 3-IX-1500, im. 166), **bací de tallar*: «hun bací gran d'estany de tallar ab sis scudelles e sis plats comuns (sic) de mengar» (ACCV 23001, 6-XI-1476, p. 6), faria una funció similar al *plat de tallar* ("tres plats de tallar d'estany", ARV 2025, 21-VIII-1508, p. 7) i al més comú *tallador*; **bací de tenir rasi-na* (ACCV 26743, 3-XII-1420, im. 106), **bacinet per a tenir les canadelles* (ACCV 12639, 30-I-1497, im. 44), de llautó.

Coromines (DECat, I, 530a) afirma que el bací «servia generalment per donar aiguamans», i, juntament amb aquest, registra el bací de barber, l'usat com a orinal, el de recollir diners d'almoïna a les esglésies i un instrument antic de música popular del mateix nom. En el DCVB en la primera accepció de *bací* es

¹²² cf. «dos baçins d'aram trencats que estan sobre l'altar per a tenir los canelobres» (1438) (Giralt Latorre 2021: 163).

¹²³ cf. fr. *basin à cracher* (GA, I, 95).

defineix com ‘gibrella o plat fondo de metall per posar-hi aigua o altre líquid’¹²⁴, si bé la majoria dels exemples d’aquesta accepció que cita fan referència a la funció de llavar-se les mans¹²⁵. A través dels inventaris comprovem que, a més dels usos esmentats en els diccionaris diacrònics, el *bací* podia tenir més funcions¹²⁶, encara que aquestes amb el temps han anat reduint-se, juntament amb l’envelliment del mot¹²⁷.

Quant a les característiques, en els inventaris consultats els més abundants són els bacins de *llautó* (de vegades, *lleutó*, amb assimilació a la consonant palatal), però també n’hi havia d’altres metalls: d’*aram*, d’*estany*, de *coure* i de *ferro* o *ferre*, així com bacins rics fets d’argent, decorats, daurats, esmaltats, gallonats i amb insígnies i senyals, la qual cosa prova que podien ser objectes sumptuosos, ex. «un bací d’argent ab esmalt, a senyal del defunct» (ACCV 1415, 29-X-1403, im. 479). També es troben bacins de *terra* (ARV 2806, 31-VIII-1396, p. 2), és a dir, de terrissa, de *pedra* (ACCV 23413, 20-V-1457, im. 90), i fins i tot de *fusta* (ARV 1480, 7-IV-1455, p. 3). Segons la forma, podien ser *plans*, *fondos* i *redons*, exs. «dos bacins de leutó, la u pla e l’altre redó» (ARV 2976, 1351, f. 132r), «II bacins, la I fondo e l’altre pla» (ACCV 26042, 20-I-1423, im. 82), «hun bací fondo redó migancer» (ACCV 24122, 2-V-1465, im. 161), i quant a la mida, *xics* (o, menys sovint, *xiquets* o *petits*, i, sobretot al segle XIV, *pocs*) fins a *grans*, passant pels *mitjancers*. Fins i tot es poden llegir els noms d’algunes de les parts dels bacins, com les *ores* (o siga, les vores), l’*ansa* o les *anses*, el *sòl*, i el *broc* en un bací d’aiguamans, exs. «un bací de lautó pla ab una ansa» (ARV 2645, 14-XII-1400, p. 10), «hun bací les ores e sòl picat ab senyal de Corts» (ARV 1902, 21-VIII-1433, f. 118v), «hun bací de argent de donar ayguamans ab hun broch» (ARV 1970, 9-VI-1468), «un bací gran de lautó ab dos anses» (ACCV 10794, 24-VIII-1486, im. 423).

Mostra de la popularitat antiga del nom *bací* és l’expressió **or de bací*, referida a un guarniment de fil en productes tèxtils: «hun drap morisch obrat de *or de bací* squinçat e de seda» (ACCV 25479, 8-X-1444, im. 111), «sis clochetes chiques de moltes colors guarnides ab seda e *or de bací*» (ACCV 11365, 1460,

¹²⁴ El DCVB registra també els sentits ‘ribella de barber’, ‘plat fondo o altre recipient per recollir diners en acpta’, ‘instrument de música popular, que consistia en una espècie de plat de metall que sonava per percussió’, ‘orinal’ i ‘conca on cau l’aigua que raja d’una font’.

¹²⁵ En la majoria dels textos del CICA on apareix el mot *bací* conté aigua, sovint usada per llavar-se les mans, però també podia contenir altres líquids, com ho podem comprovar en el retaule que el pintor Pere Cabanes havia de fer per a l’església del monestir de Sant Agustí de València: «E que-s mostre en la sepultura de senta Catherina aquella magna que n’hix, e que-s mostren dos freres que pleguen en *bacins* de la magna» (ACCV 24278, 25-I-1483, p. 5), i també podia contenir productes sòlids: «E, com sien ben nets, auràs un poch de sagó, e ab un *bassí* metràs-hi dels pinyons e de poch en poch torrar-los-às» (CICA, «Confits», p. 293, l. 5), i en sant Vicent Ferrer: *bací ple d’hòsties* (Colomina, 2021: 99).

¹²⁶ A més dels casos als quals hem fet referència, documentem un bací relacionat amb un torn de filar seda: «hun torn de ffillar seda ab son bací, mig ussat, ab dues rodes ussades» (ACCV 21001, 25-I-1485, im. 16).

¹²⁷ El DIEC i el DNV només registren *bací* referit a l’orinal i al plat usat antigament pels barbers, i el DIEC referit també a un instrument de percussió. A la Vall d’Albaida el *bací* s’aplica també a un tipus de barret de forma troncocònica, el *sombrero de bací* (DIVA).

im. 417), «hun papalló de filenpua ab listes de groch e blau de fil ab flocadura en la manteta de *or de bací* e seda de la color de les dites listes» (ARV 601, 15-I-1498, p. 2), «dos coxins de cetí blau ab alguns leons de *or de bací* per a nóvies» (id., p. 3).

Anomenat també *fil d'or de bací*: «XXI rodet de *fil d'or de bací*» (ACCV 10162, 1457, im. 150), «dos altres clochetes perfilades ab seda e *fil d'or de bací*» (ACCV 11365, 1460, im. 417); es podia enrotllar en rodets i canons: «dos canonets de *fil d'or de bací* sotil» (ACCV 26198, 20-VII-1443, p. 8), «trenta rodets de *or de bací*» (ACCV 11365, 1460, im. 414), «setze canons de *or de bací* filat» (ACCV 19133, 1500, im. 131). El fil es coneixia també com *or de bací*, ex. «tres canons de *or de bací*» (ARV 497, 9-XII-1462, p. 5), que podia simplificar-se en *bací*: «tres canonets de *bací*, sis sous» (id., p. 6).

Amb l'or de bací es formaven fresos: «dos liures e miga de *fres de or de bací*» (ACCV 11365, 1460, im. 420), «dues casulles per a dir missa, la una és de xamellot blau forrada de tela blava ab armes de Ferragut e de Martí ab *fresos de or de bací*» (ACCV 11744, 1-IX-1500, im. 162), i trenes, usades com a elements ornamentals en els teixits: «tres dotzenes de capells nubolats de seda de moltes colors ab *trenes d'or de bací*» (ACCV 11365, 1460, im. 420)¹²⁸.

El femení *bacina*¹²⁹, documentat des del segle XIV, designa, segons el DE-Cat (I, 530a), una 'safata, plata, de metall, per a diversos usos'. En els nostres inventaris es comprova que majoritàriament eren de llautó, però també podien ser de coure, d'aram, de terra i estanyades, exs.: «una *bacina* morischa de terra» (ACCV 23676, 21-VII-1421, im. 105), «una *bacina* de aram stanyada» (ACCV 6332, 5-VII-1429, im. 80), «una *bacina* gran de lautó galonada» (ACCV 9535, 13-II-1443, im. 29), «una *bacina* de coure» (ACCV 21664, 20-VI-1523, im. 122). Diferenciada del bací, com es pot veure en alguns inventaris, on s'enumeren en registres successius: «Primo, VI *bacins* de lautó. Ítem, una *bacina* plana. Ítem, III *bacins* nous de lautó» (ACCV 26040, 12-IV-1428, im. 142), «dos *bacins* e una *bacina* de lautó» (ACCV 25747, 14-III-1438, p. 2). Encara que eren diferents, la bacina podia recordar una conca petita i un plat: «una *bacina* o conquesta xiqua» (ACCV 9532, 13-VIII-1439, im. 96), «una *bacina* o conca d'aram xicha» (ACCV 9533, 26-XI-1440, im. 128), «un plat eo *bacina* de lautó» (ARV 1829, 5-I-1524, p. 3).

Quan se n'indica una funció concreta, trobem bacines d'escopir, d'aigua-mans, de llavar les mans, d'estar en paret, per a orinar, per a tenir foc, amb canelobres i llànties, per a batejar i de *parar la porta*, en la botiga d'un adroguer: «huyt *bacinetes* petites de estar en paret» (ARV 2789, 20-VII-1362, f. 246r), «una *bacineta* de lautó per a orinar» (ACCV 22153, 18-IX-1425, im.

¹²⁸ Vg. també Sesma + Líbano (1982: 273), Aparici Martí (2008-10: 78) i VCM. Sesma i Líbano (1982) relacionen el llautó dels bacins amb aquest tipus d'or, que, com l'*or berberí* (cf. DCVB; DECat, VI, 82b), deu relacionar-se amb l'oripell. En fr. també *or de bassin* 'cuivre doré, or faux, doublé' (des de 1461) (GA, II, 171).

¹²⁹ Coromines (DECat, I, 530a) la considera derivada de *bací*, i en el DCVB procedent del llatí *BACCĪNA.

106), «huna *bacineta* de lautó per a batejar» (ARV 864, 26-X-1460, p. 12), «tres *bacines* de lautó de lavar mans» (ARV 2005, 20-VI-1488, f. 358r)¹³⁰, «una *bacina* vella per a tenir foch» (ARV 2010, 28-I-1493, f. 85v), «tres *bacines* de lautó de parar la porta buydes» (ARV 609, 27-I-1506, im. 35), «una *bacina d'ayguamans*, XIII sous» (ARV 1352, 29-VI-1518, p. 4), «huna *bassineta* d'escopir de llautó» (ARV 1299, 17-VI-1544, p. 3), «dos canalobres de landa de ferro ab ses *bacinetes*» (ARV 1752, 6-II-1545, f. 54v).

5.- CLOENDA

Hem pogut conèixer diferents unitats polilèxiques, moltes no enregistrades en els diccionaris, formades amb tres mots dels àmbits domèstic, professional i religiós. A més, les informacions que sobre els objectes inventariats aporten els notaris i escrivans permeten observar amb més detalls les característiques històriques dels referents, i, per tant, la història de les paraules que els representen.

Alguns dels objectes representats continuen essent ben coneguts actualment, cas dels *bancs*, encara que moltes de les varietats i usos antics a hores d'ara resulten desconeguts. Les relacions de béns proporcionen una tipologia notable de bancs, nucli de diferents lexies complexes, moltes de les quals són absents dels diccionaris. Igualment, molts dels usos antics dels bancs, expressats per sengles unitats polilèxiques, resulten actualment desconeguts, i gràcies a la informació dels inventaris podem recuperar-los.

El *bací* és un objecte conegut encara actualment però amb un ús molt més limitat del que tenia antigament, quan presentava una tipologia lexicosemàntica i referencial molt més rica. Per últim, l'*arquibanc* a hores d'ara és un objecte antiquat¹³¹, si bé fou molt habitual en les cases medievals i del segle XVI. Les relacions de béns ens permeten distingir les característiques d'aquest moble, lligades, com en la resta de casos, als mots i als seus significats, segons les dimensions (llargària, amplària, alçària), el material, les característiques formals i l'ús, i també permeten conèixer-ne les parts components, amb els noms que les designaven. Hem vist també variants formals del mot *arquibanc*, així com derivats.

Finalment, hem relacionat els bacins, els bancs i els arquibancs amb mots amb els quals mantenien algun tipus de vincle lexicosemàntic, directe o indirecte, la qual cosa ens ha permès estudiar també substantius com *bacina*, *banca*, *civera*, *cup*, *espatler*, *estrado*, *estudi*, *follador*, *llac*, *llantier*, *llavador*, *plega*, *respatle*, *taulell*, *trull*, entre altres, i verbs com *baixar*, *encrespar*, *llistonar*, *palear* i *parar*.

¹³⁰ Pou (1580: 126r) inclou: «plat gran o *bassina* per llavar-se les mans».

¹³¹ Colomina (1991: 188) recull a alguns pobles de la Marina *estribanc* 'persona grandota, malgirbada', 'cosa grandota que dona pena', el qual creu que podria ser una alteració d'*arquibanc*.

BIBLIOGRAFIA

- ALDC: Veny, J. + Pons, L. (2001) *Atlés Lingüístic del Domini Català*, Barcelona, IEC, 9 vols.
- Aliaga Ugencio, S. + Almenar Fernández, L. (2023) *Inventarios de bienes de la ciudad de Zaragoza y de su entorno (1316-1360)*, Saragossa, IFC.
- Andolz, R. (2004) *Diccionario aragonés*, Saragossa, Mira.
- Aparici Martí, J. (2008-2010) «Bienes muebles de mudéjares castellanenses. Siglo xv», *Sharq Al-Andalus*, 19, pp. 69-90.
- Barceló Crespí, M. (1994) *Elements materials de la vida quotidiana a la Mallorca baixmedieval (part forana)*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics.
- Barraqué, J. P. (1998) *Saragosse à la fin du Moyen Âge*, París, L'Harmattan.
- Bernis, C. (1959) «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo xv y principios del XVI», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144, pp. 199-236.
- Cardells i Martí, F. A. (1997) *Cultura material baixmedieval dels llauradors de l'horta de València : mitjançant protocols notarials*, València, Universitat de València, tesi de llicenciatura.
- Casas i Homs, J. M^a (1970) *El castell de Castellar l'any 1388. Transcripció i estudi d'un inventari*, Sabadell, Quaderns d'Arxiu de la Fundació Bosch i Cardellach.
- Català, B. (2006) «Cups», *Revista del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona*, 41, pp. 26-27.
- CICA: *Corpus Informatitzat del Català Antic*, J. Torruella (dir.), M. Pérez Saldanya + J. Martines + V. Martines (2006). <http://www.cica.cat/>
- CIVAL: Acadèmia Valenciana de la Llengua: *Corpus Informatitzat del Valencià*, 2013. <http://cival.avl.gva.es/cival/buscador.jsp>
- Colomina, J. (1991) *El valencià de la Marina Baixa*, València, Generalitat Valenciana.
- Colomina, J. (2021) *La llengua de sant Vicent Ferrer. II. Diccionari integral*, València, AVL.
- Colón, G. (2003) *De Ramon Llull al Diccionari de Fabra. Acostament lingüístic a les lletres catalanes*, Barcelona, PAM.
- Colón, G. (2023) *Escrits inèdits i dispersos*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- DA: Corriente, F. (2003) *Diccionario de arabismos*, Madrid, Gredos.
- DAg: *Diccionari Aguiló (1915-1934)*, Barcelona, IEC, 8 toms.

- DBGM: Palay, S. (1974) *Dictionnaire du Béarnais et du Gascon modernes*, París, Centre National de la Recherche Scientifique.
- DCECH: Coromines, J. (1980-1991) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- DCVB: Alcover, A. M. + Moll, F. de B. (1988) *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma de Mallorca, Moll, 10 vols.
- DECat: Coromines, J. (1988-1991) *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial, 10 vols.
- DF: Martí Mestre, J. (2017) *Diccionari de fraseologia (segles xvii-xxi)*, València, PUV.
- DHLF: Rey, A. (dir.) (2006) *Dictionnaire historique de la langue française*, París, Le Robert.
- DIEC: Institut d'Estudis Catalans (2000) *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona / Palma / València: 3 i 4 / Ed. 62 / Moll / Enciclopèdia Catalana / PAM.
- DIVA: *Diccionari de la Vall d'Albaida*. <https://ieva.info/dival>
- DME: Alonso, M. (1986) *Diccionario medieval español*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- DNV: Acadèmia Valenciana de la Llengua: *Diccionari normatiu valencià*. <http://www.avl.gva.es/dnv>.
- DOM: *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften. <http://www.dom-en-ligne.de/>
- DVE: Escrig, J. (1851) *Diccionario valenciano-castellano*, València, Ferrer de Orga.
- EscLl: Escrig, J. + Llombart, C. (1887) *Diccionario valenciano-castellano*, València, Pascual Aguilar.
- Ferrer, R. (1977) *La exportación valenciana en el siglo xiv*, Madrid, CSIC.
- FEW: Von Wartburg, W. (1928-202) *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, Zbinden, 25 vol.
- GA: Gay, V. (1887) *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, París, Librairie de la Société Bibliographique.
- Giralt, E. (1980) «L'elaboració del vi abans de la fil·loxera», *L'Avenç*, 31, pp. 50-57.
- Giralt Latorre, J. (2021) «Inventaris del segle xv de la Franja d'Aragó escrits en català», *Alazet*, 33, pp. 153-193.
- Giralt Latorre, J. + Moret Oliver, M^a T. (2019) «Manuscrits medievals del Mataranya (Terol) i llurs aportacions al lèxic català», *Caplletra*, 67, pp. 39-64.

- GLC: Institut d'Estudis Catalans (2016) *Gramàtica de la llengua catalana*, Barcelona, IEC.
- Griera, A. (1933) «La casa catalana», *Butlletí de Dialectologia Catalana*, 20, pp. 13-329.
- Gual Camarena, M. (1968-1969) «Arancel de lezdas y peajes del reino de Valencia (siglo xv)», *Anuario de Historia Económica y Social*, 1 i 2, pp. 657-690 i 597-657.
- IA: Serrano y Sanz, M. (1915-1922) «Inventarios aragoneses de los siglos xiv y xv», *Boletín de la Real Academia Española*, II, pp. 85-97, 219-224, 341-352, 707-711; III, pp. 89-92, 224-225, 359-365; IV, pp. 207-223, 342-355, 517-531; VI, pp. 735-744; IX, p. 118-134, 262-270.
- IEL: Bolós, J. + Sánchez-Boira, I. (2014) *Inventaris i encants conservats a l'Arxiu Capítular de Lleida (segles xiv-xvi)*, Barcelona, Fundació Noguera, 3 vols.
- Limorti i Payà, E. (1993) «El lèxic del vi a Monòver», en Giralt, E. (coord.) *Vinyes i vins: Mil anys d'història*, I, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 285-293.
- Llabrés, J. + Vallespir, J. (1983) *Els nostres arts i oficis d'antany. IV*, Ciutat de Mallorca, Estudis monogràfics del Museu Arqueològic de la Porciúncula.
- Luna-Batlle, X. (2011) *Libre de plantar vinyes e arbres... (Tractat d'agricultura del segle xv)*, Barcelona, PAM.
- Madurell i Marimon, J. M. (1972) «Tres inventaris antics», *Ausa*, 7, pp. 25-40.
- Martí Mestre, J. (2023) «Teles i productes tèxtils del segle xvi. Estudi lexicosemàntic», *Scripta*, 21, pp. 303-328.
- Martines, J. (2012) *El valencià del segle xix: el lèxic*, Barcelona, IEC.
- MGad: Martí Gadea, J. (1891) *Diccionario valenciano-castellano*, València, José Canales Romà.
- Narbona Vizcaíno, R. (2017) *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval*, Madrid, Síntesis.
- Ortiz Cruz, D. (2015) «Los inventarios de bienes en el norte peninsular: el caso de un inventario de un mercader zaragozano (1748)», *Res Diachonicae*, 13, pp. 49-57.
- Palanca, F. (1991) «Agricultura», en Martínez, F. + Palanca, F.: *Utilitatge agrícola i ramaderia*, València, IVEI, pp. 11-181.
- PALDC: Veny, J. (2007-) *Petit Atlas Lingüístic del Domini Català*, Barcelona, IEC, 9 vols.
- Pons, R. (1916) «Vocabulari català de les indústries tèxtils i llurs derivats», *Butlletí de Dialectologia Catalana*, 4, pp. 59-164.

- Pottier, B. (1948-1949) «Etude lexicologique sur les Inventaires aragonais», *Vox Hispanica*, 10, pp. 86-219.
- Pou, O. (1580) *Thesaurus puerilis*, Barcelona, Paulum Menescal.
- Pujol, P. (1912) «Antichs inventaris del bisbat d'Urgell», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 6, pp. 469-478.
- Segura Llopes, C. (2003) *Una cruïlla lingüística. Caracterització del parlar del Baix Vinalopó*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- Serra i Clota, A. (1993) «El vi, la seva importància i la seva elaboració entre el s. XIII-XVI a la Catalunya central», en Giralt, E. (coord.) *Vinyes i vins: Mil anys d'història*, II, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 281-298.
- Sesma, J. Á. + Líbano, Á. (1982) *Léxico del comercio medieval en Aragón (siglo xv)*, Saragossa, Institución «Fernando el Católico».
- VCM: *Vocabulario de comercio medieval*. Legado Gual Camarena, Universidad de Murcia. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/p/v/inicio>
- VLCM: *Vocabulari de la Llengua Catalana Medieval de Lluís Faraudo de Saint-Germain*, dir. Germà Colón, Barcelona, IEC. <https://www.iec.cat/faraudo/>

LENGUA Y LITERATURA GALLEGAS

Imma Ant3nio, autora dramática. Una lectura crítica

Imma Ant3nio as Playwright. A Critical Survey

MANUEL F. VIEITES

Universidade de Vigo
mvieites@uvigo.gal

Recepción: agosto de 2023. Aceptación: febrero de 2024

Resumo: En 1985 María Inmaculada Ant3nio Souto publicaba na colección Cadernos da Escola Dramática Galega, *Historia do silencio*. A pouco de que teñan pasado 40 anos dese fito, non son moitos os traballos que se ocupen da análise sistemática da súa escrita dramática. Con este artigo propoñemos un estudo inicial e panorámico da mesma, asentado nunha revisión de literatura pertinente e na descrición dos textos ata agora publicados, que situamos no seu contexto. Como resultado destacamos os trazos máis substantivos da súa obra e as súas achegas no eido da literatura dramática galega.

Palabras chave: memoria, soidade, silencio, derrota, drama subxectivo, drama obxectivo.

Abstract: In 1985 María Inmaculada Ant3nio Souto published *Historia do silencio* in the Cadernos da Escola Dramática Galega series. Shortly before 40 years have passed since that, few essays have been devoted to a systematic appraisal of her dramatic writing. With this paper we propose an initial and panoramic survey of it, based on a review of pertinent literature and the description of her published texts, read in their context. As a result, we highlight the most substantive aspects of her writing and its contribution in the field of Galician drama.

Keywords: memory, loneliness, silence, defeat, subjective drama, objective drama.

I.- PRESENTACIÓN, OBXECTIVOS E METODOLOXÍA

Historia do silencio publícase en 1985 nos Cadernos da EDG logo de obter unha mención no VI Concurso de Teatro Breve da EDG, iniciativa impulsada por Francisco Pillado coa finalidade de promover unha escrita dramática propia (Biscaíño Fernandes 2007, 2008; García Vidal 2009). Desde aquel primeiro texto ata *Aforro ordinario* (2006), Imma António publica dez textos, aos que hai que sumar *O retrato*, premiado en 1983, *Estraño proceso*, premiado en 1985 (Lourenzo e Pillado 1987: 20), e *Breve encontro* (2001), escrito en colaboración (Fernández Castro 2006a). Neles ten utilizado diferentes formas de sinatura, as de Imma A. Souto, Inma A. Souto, Imma António Souto, e máis recentemente Imma António, feito que cómpre lembrar para saber que estamos ante a mesma autora.

Na súa traxectoria artística hai que salientar traballos como actriz con Escola Dramática Galega, Compañía Luís Seoane, Caritel, Centro Dramático Galego, Producións Librescena ou Teatro do Noroeste, e outros como dramaturxista, individuais ou en partilla, de *Noite de reis*, *A morte e a doncela*, *As obras completas de Will Shakespeare* ou *A Biblia. Abreviada* (Fernández Castro 2006a). Pola súa relevancia, lembramos a participación na posta en marcha, en 2017, da Academia Galega de Teatro, na que, desde aquela, exerce a función de Presidenta.

A súa obra dramática foi estudada, nos aspectos básicos, por Fernández Castro (2006a), e comentada en traballos de Pazó e Vilavedra (2000), Vilavedra (2014), Riobó (2000), López Silva (2007), ou García Vidal (2009), e as referencias á mesma son constantes, inda que breves, nos estudos que se ocupan do xiro de xénero na literatura galega. Con todo, ao noso entender, faltan estudos que afonden na mesma, e por tanto a finalidade deste traballo consiste en elaborar unha panorámica desa súa obra, propoñendo unha lectura descritiva e explicativa, situándoa no seu contexto e destacando os seus aspectos máis substantivos nos planos formal e temático, ou os trazos que definan unha poética persoal. Para iso, combinamos unha revisión de literatura pertinente ao obxecto de estudo con unha lectura e esexese do corpus, considerado no seu contexto. Como resultados propoñemos unha taxonomía tentativa da súa obra dramática, mostramos os trazos salientables en cada taxon, consideramos aspectos relevantes en cada un dos textos, e destacamos a significación de autora e obra no campo da dramática galega.

II.- IMMA ANTÓNIO NA DRAMÁTICA GALEGA

O ano de 1985 vai ser relevante atendendo aos textos publicados na colección dos Cadernos da Escola Dramática Galega¹. Así, saen do prelo *A noite das noites* (nº 51) de H. M. Rabunhal Corgo, *Un cenário chamado Frederico* (nº 53)

¹ Fernán-Vello xa publicara *A extraña Sta. Lou* (nº 32), en 1982, ou *A tertulia das máscaras* (nº 22) en 1981, en tanto *O pauto*, de X. Pisón, aparecía no número 40, en 1983.

de J. Guisan Seixas, *Auto insólito do autor* (nº 57) de M. A. Fernán-Vello, *Tres crimes en busca dunhas labazadas* (nº 58) de X. L. Martínez Pereiro, e *História do Silêncio* (nº 59) de Imma A. Souto. A oferta dos Cadernos naquel ano pechaba coa edición de *O Marinheiro* (nº 60) de Pessoa, a cargo de Rabunhal Corgo, un «drama estático», especialmente relevante, que mesmo se podería entender como colofón necesario para algunhas propostas que se abeiraban a poéticas simbolistas e/ou expresionistas, e con orientacións varias, desde o culturalismo ata o xogo libre cos elementos de significación cos que armar a acción escénica.

Atendendo ao pormenorizado estudo da produción editorial que propón Riobó, Imma Antónío publica o seu primeiro texto con 17 ou 18 anos, no momento en que se está presentando a que define como “promoción dos oitenta” (Riobó 2000: 86), un amplo grupo de persoas nadas na década dos cincuenta que estrea ou publica a súa primeira peza após 1980. Vieites (1996, 1998), Vilavedra (1998) ou Pazó e Vilavedra, (2000) teñen realizado propostas en relación a posibles periodizacións da dramática galega última, ás que podemos sumar unha interesante achega de Requeixo (2023)². Salientan eses traballos que a xeración, promoción, ou grupo, dos oitenta vén sendo a primeira xeira de autoría nova que chega despois do crisol que supón o Premio Abrente, e que, entre outros trazos, partillan o abandono do uso instrumental da creación dramática na procura de maior autonomía artística e creativa, incorporando rexistros ou temáticas novas. Tamén se ten falado de «generación post-abrente» (Paz Gago e Vilavedra 1996), dun «grupo dos Cadernos» (Vilavedra 2006), e mesmo dunha «escola coruñesa» (López Silva 2007). A proposta de Requeixo, que aplica ao campo poético, ten especial interese, pois na hora de considerar a obra de Luísa Villalta sinala que estamos ante unha autora que se sitúa a medio camiño entre o grupo dos oitenta e o dos noventa. Unha idea aplicable no caso que nos ocupa, polo que estaríamos ante unha autora a medio camiño entre dúas promocións.

En efecto, se partimos dos que se poden considerar trazos máis relevantes do grupo dos oitenta (exploración de modelos de composición, valoración do monólogo como manifestación do eu poético, culturalismo, vocación metadramática, preocupación pola lingua como artefacto³, ornamentación retórica do discurso, reflexión sobre a identidade e as máscaras, auto-con[s]ciencia poética, exploración da comunicación teatral, preferencia por temáticas como o desamor e a morte), os textos primeiros de Imma Antónío, malia nacer ela na década dos sesenta, levan o «aire de familia» dese grupo. Pero a medida que a súa obra progresa, esta vincúlase máis coa autoría dos noventa, con Raúl Dans, Cándido Pazó, Roberto Salgueiro, que é onde habitualmente a vén situando a crítica (Riobó 2000), un grupo no que a creación dramática avanza na súa autonomía (González Millán 1998), e constitúe o obxectivo central do labor poético, fronte a outras exploracións e usos instrumentais.

² Non esquecemos a que realiza Fernández Castro (2006b), ao falar das «mocidades de 1988», vinculada a datas de nacemento e obras premiadas, e con outro valor analítico ou explicativo.

³ Tamén se implican moi activamente nos debates verbo da norma ortográfica da lingua galega, nun momento en que tal cuestión suscitaba enormes debates, e posicións moi enfrontadas, cuestión que se deixa translucir na forma da escrita.

A finalidade das cartografías da creación literaria non é tanto crear compartimentos estancos canto considerar algunhas regularidades dentro do considerable *continuum* de autorías e textos que recolle Riobó (2000: 86-99), ou no corpus a estudar, que axuden a describilo, explicalo e interpretalo, prestando especial atención a cuestións formais, como pautas compositivas, e temáticas. A cartografía pode ter, nesa dirección, un enorme potencial heurístico, e, como sinalaba Requeixo, unha «innegable practicidade» (2023: 31). En consecuencia, situar a obra, na súa totalidade, ou en parte, neste ou naquel grupo, permite, de partida, asignarlle uns valores, que facilita e enriquece unha análise, que esta deberá confirmar, rexeitar ou peneirar.

Na adscrición xeracional ou grupal, non partimos tan só da data de nacemento ou irrupción no campo literario (ou teatral), senón dunha lectura pausada do corpus a considerar, no que percibimos algunhas regularidades que se comentarán de seguida. Agrupamos os elementos do corpus en función de trazos comúns, tanto nunha mirada interna á obra de Imma António, como desde unha mirada externa a outros textos da época. Mais, como recordaba Popper (1983), trátase dunha posibilidade que pode e debe ser probada para valorar a súa idoneidade, e mesmo para refutala ou melloralala.

III.- UNHA PROPOSTA DE LECTURA E EXEXESE

Ata onde sabemos só Fernández Castro (2006a) propuxo unha taxonomía da súa obra, diferenciando unha primeira etapa, de formación, que denomina «escolar», en tanto os textos primeiros aparecen nos Cadernos da EDG, e mesmo fala dunha «escola árbabra», ao vivir a maioría dos autores na Coruña, filiación da que tamén escriben Vilavedra (1999) ou López Silva (2007). Unha etapa que culminaría con *Era nova e sabia a malvaísco* (1991), pois na colección a Biblioteca do Arlequín tamén está presente Francisco Pillado, impulsor do Premio A Biblioteca do Arlequín, que Imma António gaña en 1990 con ese título. Viría logo unha etapa de «madureza», cunha dimensión máis «institucional», ao estaren os textos publicados por institucións, públicas (Deputación da Coruña, AGADIC) ou privadas (ASPG), o que implica un recoñecemento da súa escrita.

Entendemos que nesa etapa «escolar», de exploración compositiva e temática, xa se determinan as dúas grandes liñas de traballo que nós imos considerar, e que non teñen moito que ver con conceptos como formación ou madureza, senón con modelos dramáticos e temáticos. Ben é certo que como sinala Fernández Castro a publicación nos Cadernos da EDG implicaba o uso dun formato compositivo, a peza curta, nun acto ou en escenas breves, que tanto aproveitaron simbolistas, expresionistas ou futuristas, e resulta obrigado volver lembrar *O marinheiro*, de Pessoa, pero tamén *O doido e a morte*, de Raúl Brandão, publicado nos Cadernos en 1987.

Imos propoñer dúas liñas que, en boa medida, exemplifican esa posición a medio camiño entre as promocións dos oitenta e dos noventa. Como se dixo, en 1985 publica *Historia do silencio*, ano no que asina *Oficio de desterro (Un Réquiem)* (1990), e nesa década, presenta *Como cartas a un amante* (1987) e *As*

águas mudas (1989), dúas pezas coas que concorre á oitava e décima edición do Concurso de Teatro Breve da EDG, que gaña, e que supoñemos escritas algún tempo antes. Neses catro textos emerxen esas dúas liñas que logo consideramos. En *Historia...*, *Oficio...*, e *Como cartas...*, atopamos trazos presentes en textos de autores que publican nos oitenta na mesma colección, liña de traballo que culmina con *Era nova...* Pola súa volta, *As águas...*, inicia outra xeira con continuidade en *Morde-me!!*, escrita entre 1988 e 1989, *Aforro ordinario* (2006) e *Dies Irae* (2006). Polo medio dous textos con trazos propios, *A ciencia dos anxos* (2005), premiada en 2003, e *Os cárceres do esquezno*, estreada nese mesmo ano e publicada un ano despois. Falamos entón de dúas tendencias dominantes, con catro textos cada unha, que imos denominar (a) «Ciclo do silencio»⁴ e (b) «Fantasmagorías», e dous «intermezzos» que supoñen unha desviación desas dúas liñas.

Na primeira (a) situamos pezas que teñen como motivo principal o silencio, a memoria e a derrota, moi marcadas pola subxectividade e a introspección, e cunha vocación confesional, monofónica, mentres a acción externa, observable, se reduce de forma considerable, e tendo unha forte dimensión simbólica e ritual, e cabe falar dun drama íntimo, marcado pola brevidade, a exploración interior e a forza da palabra fronte á acción (ben que a palabra sexa acción). Igualmente, podemos documentar nelas trazos expresionistas e simbolistas, e unha notable fragmentación, co que a realidade se constrúe con retallos superpostos, estratexia compositiva de tipo cubista que por veces se deixa sentir nas monodias dos personaxes, ou en diálogos que semellan monólogos alternados, sen continuidade, mentres os conflitos non se someten a unha causalidade nin natural nin única. Veláí unha maneira de mostrar o pulo interno da mente, o fluír da conciencia, e a complexidade nas relacións humanas. Todo iso confire aos textos unha certa dose de hermetismo, que se compadece co labirinto en que habitan, ou se encontran, os personaxes. As catro pezas terían unha sorte de colofón contrastivo no primeiro «intermezzo», que denominamos gozoso, en tanto *A ciencia dos anxos* en boa medida racha coas dinámicas de «cela e desamor», ou de «silencio, memoria e derrota», que mostran as pezas que nós situamos neste ciclo.

Na segunda (b) agrupamos catro pezas marcadas polo concepto de fantasmagoría, en tanto nelas aparecen fantasmas e outras criaturas sobrenaturais que son visibles e se comportan como un personaxe máis. Son pezas cunha dimensión máis obxectiva, que deriva da súa dimensión polifónica, e do uso da ironía ou do humor. Aquí abrollan trazos do surrealismo e do absurdo, proxectados nun pano de fondo de corte realista, a veces naturalista, onde a acción externa, observable, ten especial relevancia. Canto aos conflitos, e fronte á cerna interna dos das pezas anteriores, nestas teñen unha dimensión máis social ou colectiva, e seguen o curso dunha causalidade que se compadece co decorrer do mundo natural, aínda que encirrados pola irrupción da maxia e do extraordinario, e

⁴ Poderíamos falar dun «ciclo de amor e cela», recuperando un dos discos máis impresionantes de Amancio Prada, *Canciones de amor y celda* (1979). Con máis propiedade sería «cela e desamor».

cabería falar de realismo máxico ou novo fabulismo. O segundo «intermezzo», que denominamos «crítico», afonda nunha tendencia xa apuntada pero non desenvolvida plenamente, pois *Os cárceres do esquenzo* explora e explota esa liña crítica, presente de forma transversal nas catro fantasmagorías, sen ser un elemento dominante ou o máis importante. A táboa 1⁵ mostra a cronoloxía das pezas e a súa adscripción ás categorías apuntadas, sendo unha proposta tentativa e provisional.

TÁBOA I. CRONOLOXÍA E TIPOLOXÍAS.

Ano	Ciclo do silencio	Intermezzo gozoso	Fantasmagorías	Intermezzo crítico	
1985	<i>História do silencio, Oficio de desterro (Un réquiem)</i> ⁶				
1987	<i>Como cartas a un amante</i>				
1989					<i>As águas mudas, Morde-me!!</i> ⁷
1990	<i>Era nova e sabia a malvaísco</i> ⁸				
2003		<i>A ciencia dos anos</i> ⁹		<i>Os cárceres do esquenzo</i> ¹⁰	
2004					
2006		<i>Aforro ordinario, Dies Irae</i>			

Elaboración propia

Resulta evidente, a partir dunha primeira lectura que se poden establecer parentescos entre todas as pezas, como iremos vendo. Así *Era nova...*, podería tamén considerarse en certa medida unha fantasmagoría, se atendemos ás

⁵ Na táboa indicamos a data de composición da peza, de ser coñecida, para mellor calibrar o desenvolvemento da escrita da autora, dada a tradicional distancia entre creación e publicación.

⁶ A peza publícase en 1990, mais foi escrita en 1985, un feito significativo, como logo diremos.

⁷ A peza estréase en 1989, polo que se escribiría entre 1988 e 1989, e publícase en 1996.

⁸ Premiada en 1990 e publicada en 1991.

⁹ Premiada en 2003, publicada en 2005.

¹⁰ Estreada en 2003. Neste caso damos a data de edición pois é aquela na que se fixa o texto definitivo, aquel co que se traballa nos estudos literarios.

coordenadas espazo-temporais nas que transcorre a acción, nese tempo no que as fronteiras da realidade se dilúen. Mais en ningún caso podemos falar de “non-lugar”, seguindo a proposta de Augé (1998)¹¹, pois trátase dun termo que, por afortunado que poida ser na súa adopción nos estudos literarios pola súa dimensión explicativa, carece de sustento científico, pois en toda situación hai un cronotopo (unidade espazo-tempo), un marco [*frame*] de experiencia (Goffman [1975] 2006b), con independencia da maneira en que se concrete ou non. Non esquecemos que un trazo fundamental da literatura é a indeterminación dos textos, pero igualmente o é das relacións humanas e dos fluxos de información que nelas se producen. Como sinalaba Suvin (1987: 312) «space is not neutral», como tampouco o é o tempo. Cousa ben diferente é que falemos, da estación, por exemplo, como un espazo «limiar» [liminal] (Turner 1982), nos planos físico e simbólico, máis aínda no caso do texto citado, e cando os textos destacan pola súa dimensión ritual.

De igual maneira, poderíamos dicir que *Os cárceres do esquezno* é unha peza vinculada co silencio, a memoria e a derrota, mais as estratexias aquí son outras, pois que se trata de quebrar as dinámicas do silencio facendo valer a memoria como forma de con(s)cienca persoal e colectiva fronte á derrota, camiño dunha (im)posible emancipación. Hai un cambio de perspectiva moi substancial, quer no plano da acción diexética da dramaturga implícita (Vieites 2008), quer no dos personaxes.

Son posibles, certamente, outras formas de agrupar o corpus, para alén da proposta de Fernández Castro (2006a, 2006b). Así, poderíamos falar do “ciclo do Val de Arcoa”, se consideramos as referencias a ese lugar mítico e ancestral, en pezas como *Como cartas...*, *As águas...*, ou *Aforro ordinario*. Un val cun pazo con pedras de armas de marquesado, coutos e lugares con caseiros, un mosteiro vedraño, unha caixa de aforros en proceso de peche por traslado de negocio, e a taberna a quilómetros de distancia da veciñanza. Un val ignoto e pechado dos que aínda quedan algúns exemplos en Galicia, como poida ser o que percorre o Rego de Soesto, en terras de Bergantiños. Tamén cabería falar dun ciclo musical, no que situar pezas nas que destaca a música de Bach (*História do...*), Fauré (*Oficio de...*), Gardel (*Era nova...*) ou Berlin (*A ciencia dos anxos*), en tanto o signo musical constitúe un elemento de significación especialmente relevante ao desvelar e destacar motivos esenciais en cada peza. Mesmo, seguindo aquela taxonomía coa que Cortázar presentaba parte dos seus contos, poderíamos pensar categorías como «ritos», «xogos» e «pasaxes», considerando aqueles textos cunha dimensión ritual, lúdica e documental, por moito que a primeira sexa dominante.

¹¹ Non queremos cuestionar a terminoloxía proposta por Augé, pero si considerar a súa utilidade no estudo da interacción humana, pois esta sempre ten lugar nunha «escena», nun marco de experiencia cunhas circunstancias dadas, establecidas ben polo contexto e a contorna, de forma máis obxectiva, ben por cada participante de forma máis subxectiva. Os espazos, todos os espazos, nas pezas de Imma Antónia teñen un alto valor simbólico e están cheos de connotacións de moi diverso tipo.

No plano formal, pode documentarse un tránsito paulatino e paliativo entre o drama subxectivo (Szondi [1956] 2011) e outro máis obxectivo, que vai da vivencia íntima á experiencia compartida, do interior misterioso do personaxe ás condutas manifestas das persoas (personaxes), e por tanto do monólogo ou monólogos alternados, a un diálogo que segue o principio de colaboración de Grice (Escandell Vidal 1996), pois as dinámicas da comunicación acéptanse e non se negan ou entrapan. Igualmente pasamos da peza breve á peza de maior extensión, un feito que ten que ver coa materia dramática obxecto de tratamento, que nuns casos non precisa máis que unha escena que permita recrear unha situación, e noutros precisa varias escenas para mostrar o decorrer das situacións, pois poden ser varias. Falamos, no primeiro caso, de situacións límite, as que preceden ou anuncian a catástrofe, en palabras de Szondi (2011: 152).

En calquera caso, a proposta serve polo seu carácter analítico e porque permite establecer (des)continuidades entre os textos e polo seu potencial descritivo e explicativo. Así, considerando os trazos do ciclo do silencio, ou de cela e desamor, e os que presentan as pezas restantes, vemos como se poden considerar contrastes entre persoal-interpersoal, eu-nós, subtexto-texto, latente-manifesto, non causalidade-causalidade, monólogo-diálogo, anonimia-individuación, escuridade-transparencia, conflito íntimo-conflito social. En todas, cabe considerar a importancia dalgunhas palabras clave, como silencio, o que implica falar de (des)memoria, pois todas se relacionan con eses dous temas centrais na vida da persoa e por tanto na literatura. Estamos pois ante unha obra complexa, rica, diversa nas súas feituradas e temáticas, descontínua, e que quer na dimensión máis subxectiva, quer na máis obxectiva, considera cuestións especialmente relevantes á condición humana, nos planos individual e colectivo, como queremos mostrar.

IV.- CICLO DO SILENCIO

Situamos aquí un total de catro pezas, que gardan entre si varias similitudes. Nas catro as protagonistas principais son mulleres, e en tres delas non teñen nome, pois se en *Historia do silencio*, hai dúas, «A muller que agarda» e «A muller que chega», en *Como cartas...*, temos «Unha muller», mentres que en *Oficio de...*, fala «A muller». Esa anonimia tan propia do expresionismo, no que os personaxes non teñen entidade ou identidade previa ou coñecida, tórnase parcial en *Era nova...*, onde a dramaturga implícita ponlle nome ao camareiro, «*o seu nome é Pastor*» (António, 1991: 13), mentres que para o caso da muller que entra no bar da estación ela mesma dirá, «Chaman-me Inés» (*Ibid.*: 14), e mentres el afirma «Eu son Pastor» (*Ibid.*: 14), nese «chámanme» que ela musita, hai un xogo voluntario de identidade e anonimia, que se irá desvelando.

As catro mulleres están nunha situación de abandono ou prostración emocional e vivencial, e as catro manteñen unha procura incerta na que xoga un rol fundamental a memoria dun pasado que semella un pozo de negrume, do que mana unha sensación de derrota existencial, sen que o presente teña outra virtualidade que non sexa a vivencia do pasado ou as súas consecuencias no presente (desolación), mentres o futuro aparece como posibilidade incerta. As

catro mulleres parecen condenadas a un desterro, que non é tanto físico cando interior, pois están condenadas a vivir domeadas por un eu dominante que as mortifica, sempre lonxe dun eu que as libere e fortifique. Por aí asoma o eu doído, o eu ferido, tan propios do expresionismo. Tal vez a razón desadida, e desas feridas supurantes, teña que ver cunha idea que percorre o conflito que aboia na peza *Era nova...*, cando Inés declara que a súa tristeza deriva do feito de que «fun amada e un día deixei de sé-lo» (António 1991: 29), pero tamén dunha observación de Pastor, «sabe o perigoso que pode resultar un ser humano» (*Ibid.*: 22), perigo que aumenta cando ese ser é home¹².

Nas catro pezas domina o drama subxectivo, a «dramaturxia do eu», e por tanto, o drama íntimo, que en palabras de Szondi busca «conferir realidade dramática a lo esencialmente oculto, es decir, a la vida anímica» (2011: 102), e, deberíamos engadir, a unha persoa alienada en relación a si mesma, cunha identidade dislocada, e velaí probablemente unha das razóns do uso constante de termos como «desterro».

Un dos aspectos fundamentais das catro pezas vén determinado polo que se adoita nomear «subtexto», o que Ubersfeld (2004) define como «non dito», pero que remite a información implícita ou mesmo información ausente, partindo do feito de que en comunicación artística o que se transmite é información, e nese fluxo de información sempre hai elipses. Ingarden (1989) explicou con notable claridade que unha obra literaria é un artefacto incompleto, chea, en maior ou menor medida, do que define como lugares de indeterminación que se concretan e reconstrúen na lectura. Ora ben, na hora de considerar a indeterminación nun texto dramático, debemos analizar a forma en que se presenta o mundo configurado, o grao de elaboración do mesmo, a natureza de situacións e conflitos, e axentes que participan, ou son afectados pola acción allea. Un proceso que se desenvolve a través de dúas voces fundamentais, a do dramaturgo implícito e a do personaxe. En ambos casos caben moitas posibilidades, en función de estéticas e poéticas, polo que o grao de indeterminación pode variar de forma substantiva.

Nos textos que nos ocupan a indeterminación deriva fundamentalmente da información implícita, elidida e/ou eludida, que mostran os monólogos e diálogos dos personaxes, cheos do que en retórica literaria se coñecen como «figurae per detractionem» (Lausberg [1963] 1975), que se deixan notar no plano semántico. A detraición, omisión de información, así como o uso de pre-suposicións, sobreentendidos e implícitos, sumada a unha «elisión-elusión» permanente, confire aos diálogos un hermetismo que en algúns casos e moi marcado, o que impide acceder ao mundo configurado e ao mundo interior dos personaxes. Así, en *Historia do...*, non saberemos realmente, máis alá do evidente, que é ben pouco, as relacións que puideron existir (ou existen) entre A

¹² Hai un tema moi presente nos textos que comentamos, que non podemos abordar, relativo ás formas de relación, as pautas e aos modos do querer e do malquerer, e mesmo de vivir o «amor» e o «desamor», que posiblemente non sexa tanto unha cuestión de xénero (ou si, se pensamos na maneira en que foron ou son construídos conceptos e identidades e as normas, valores e actitudes que se lles asocian), canto de formación e valores.

Muller que Agarda e O home que Chega de Lonxe. Un acceso aínda máis difícil cando a dramaturga implícita libera o fluxo da conciencia, co que os personaxes elaboran un discurso para si, autorreferencial, e o monólogo invade o diálogo.

Como sinala Abirached na súa lectura do drama simbolista, estamos ante situacións que asentan na indefinición, moi marcadas polos silencios, a brétema, unha atmosfera pechada (mesmo enfermiza), habitadas por personaxes anónimos, sen trazos individuais, sen psicoloxía, e dos que se mostra unha realidade interior ([1978] 2011: 197) nunha parte ínfima, porque do que se trata é de presentar a mesma alma (*Ibid.*: 199), con todas as inseguridades, penalidades e incertezas. Hai, certamente, entre *História do...*, e *Era nova...*, un proceso de renuncia á abstracción, e de maior individuación, pois finalmente a muller encárnase, malia que sexa unha encarnación incompleta, no medio da bruma.

Outro trazo fundamental radica no feito de que o presente estea condicionado polo pasado, e en ningún caso se poida falar de futuro. Os personaxes, moi especialmente, esa Muller que vai dunha peza a outra, pois as mulleres nas catro teñen moito en común, habitan un pasado no que están as causas do seu estado de prostración, sen que se cheguen a intuír as razóns dese estado de penuria e precariedade emocional, ben que o desamor semelle ser un motivo substantivo. O pasado está ademais envolto en brétemas, polo que semella inaprensible, alén de ser un baile de caretas descoloridas e retratos esvaídos.

Tamén resulta interesante a concepción dos personaxes, nun proceso que vai da anonimía a unha individuación parcial (de *Como cartas...* a *Era nova...*), pois nos primeiros textos aparecen fragmentados, rotos, desencarnados, cubertos de capas e máscaras. Como ben explica Abirached, preséntase «al personaje privado de sustancia psicológica, despojado de señas de identidade, conducido al anonimato, movido por oscuras potencias, como una sombra en combate con las sombras de la noche» (2011: 201). Non deixa de ser curioso que esa tendencia á anonimía se manifeste moi especialmente nas personaxes femininas que se sitúan no centro da trama, as protagonistas, mentres outros personaxes presentan trazos de individuación, parcial ou plena, como podemos ler en *Como cartas....*

De igual modo, nas catro pezas que consideramos está presente un motivo tan transcendental como «Eros e tánatos», e mesmo se establece un vínculo causal entre ambos termos¹³. Prisioneiros dun pasado tenebroso, con experiencias que se supoñen frustrantes e negativas, as personaxes femininas son incapaces de vivir plenamente o presente, instaladas nun estado de prostración anímica que conduce a unha morte emocional, a unha sorte de petrificación que semella autoinducida, por moito que as causas poidan ser, na totalidade ou en parte, alleas á acción da persoa. Dunha maneira ou doutra a dramaturga implícita esta formulando preguntas que invitan á reflexión.

¹³ En algún dos textos parece pairar, de forma implícita, a formulación dunha «imposibilidade do amor», tema que nos últimos anos ten sido analizado en diferentes traballos (Sztajnszrajber 2023), alén de que o amor sexa unha construción social para conformar e reproducir identidades.

Finalmente, como trazo moi salientable destas catro pezas temos a maneira en que a dramaturga implícita presenta aos personaxes e estes se presentan a si mesmos, por medio da palabra, da acción, e, especialmente, das máscaras e roles que asumen, de forma natural ou premeditada, como mecanismo de defensa ou de peche diante da alteridade. Así, en *História do silencio*, A Muller que Agarda é descrita como unha persoa, «*debruzada nun escritorio. Non escribe. Non fala. Non durme*» (António 1985: 3), e cando ela fala por segunda vez, «berra sen se erguer do escritorio» (*Ibid.*, 3). Logo dirá, «non podía escribir nada. Nada» (*Ibid.*: 3). No estudo e a análise dos personaxes cabe considerar, máis que os actos de fala, cunha función que xa se fai explícita con claridade na interacción, o modo en que estes se presentan e comunican, construíndo así a súa identidade nese contexto e nesa situación (Burke 1945; Goffman [1959] 2006a). Certamente as persoas fan cousas coas palabras, como escribiu Austin, pero nese facer tal vez teñan especial interese conceptos como confirmación, desconfirmación, colusión, elisión, petrificación ou despersonalización, considerados en traballos de Watzlawick, Bavelas e Jackson ([1967] 1991) ou Laing ([1969] 1978), que analizan a interacción do eu cos outros, e as comunicacións patolóxicas (inter- e intra- persoais). Nos textos considerados o eu non busca a complementariedade co outro, máis ben unha sorte de peche semiolóxico exterior e interior, no que a persoa é incapaz de dicirse aquilo que escribiu Celaya en *Cantos Iberos* (1955), esas «verdades: las bárbaras, terribles, amorosas crueldades» (1975: 57), que oculta cunha coidada dramaturxia da dor, a derrota, o abandono e a desolación. E por aí abrolla un pouso de saudade, como sentimento gozoso, un estado entre unha «doce melancolía» (António 1991: 21), e á amargura e a acedume máis extremas, unha «ornamentación» da dor, cunha marcada tonalidade barroca, e por iso nas músicas elixidas encontramos a Bach.

4.1.- *Historia do silencio*

Tanto este, como *Oficio...*, son textos importantes na conformación dun modelo dramático que culmina en *Era nova...*, pois, como explica Fernández Castro, «supón o clímax do seu primeiro universo poético» (2006a: 138), e adquire complexidade en *Como cartas...* Acerta Fernández Castro ao lembrar a súa transcendencia e lamentar que non fose «debidamente valorado polos historiadores da nosa dramaturxia» (2006a: 136), eiva que nós queremos paliar con esta breve achega.

Trátase dunha peza breve, de teatro estático e íntimo, en tres cadros, que transcorre ao longo de dous días, cunha noite de por medio¹⁴, na sala dun apartamento que mostra unha «*decorazón cuidada, funcional. Flores xa murchas. Cuncas valeiras. Papeis ciscados*» (António 1985: 3), onde habita unha escritora que vive un momento especialmente crítico de parálise creativa (e vital),

¹⁴ A noite, nesta peza ou en *Como cartas...*, é un tempo especialmente relevante, do que nada sabemos, ao contrario do que acontece en *Era nova...* Nas dúas pezas hai un tempo suspendido, o da noite, onde os protagonistas centrais en cada peza, comparten ese tempo sen que nada saibamos do que nel acontece. Unha maneira de xerar interrogantes para os que poucas respostas pode haber.

que se deixa translucir no estado do seu hábitat. Trátase da Muller que Agarda (*xoven, branca túnica, os cabelos negligentemente suxeitos na caluga*), a quen visita regularmente A Muller que Chega (*terrivelmente fermosa, fresca. Trae flores*) (António 1985: 3), e onde aparecerá O Home que Chega de Lonxe (*madruro, ou, polo menos, maior que a muller que agarda. Elegante. Porta unha bolsa de viaxe*) (*Ibid.*: 6). Na primeira escena hai dúas mulleres, na segunda chega o home, e na terceira, na mañá seguinte, volve haber dúas mulleres, das que unha, a que chega, marcha, seguramente para sempre, logo de que o home xa marchara. O nome dos personaxes indica temas, asuntos e conflitos centrais da peza, como agardar, chegar ou marchar, e definen unha condición humana máis marcada polo «estar» que polo «ser» (Fernández Castro 2006a: 136), o que confirma a súa anonimía, que implica privalos dunha identidade, dun «ser» definido. Son símbolos para indagar nos labirintos da condición humana.

É unha peza especialmente complexa debido aos moitos ocos e xogos de indeterminación que contén, e á cantidade de información implícita que corre desbocada por debaixo das palabras que se din, e das que se agocha pero se intúe. Con todo, a esencia da situación (límite) e do conflito (central e final) fórmulase no seguinte diálogo, da segunda escena:

A MULLER QUE CHEGA.- E ti regresache. A que?... Non. Non digas nada. Mentirías. Era de esperar. Había que lle poñer un remate a esta historia.

A MULLER QUE AGARDA.- Mas a trama non está aínda explicada.

A MULLER QUE CHEGA.- Non ten explicación.

O HOME QUE CHEGA DE LONXE.- Non hai historia que rematar. Non hai razón para marcar un límite.

A MULLER QUE CHEGA. Ti marcharás.

O HOME QUE CHEGA DE LONXE.- Non! Veño para ficar.

A MULLER QUE AGARDA.- Marcharás. Non queres saber.

O HOME QUE CHEGA DE LONXE.- Escreverás esa historia, escreverás moitas outras...

A MULLER QUE AGARDA.- Quixera-o... Mas foi demasiado o silencio... (António 1985: 8-9).

A primeira escena mostra o estado de prostración existencial (Szondi 2011: 115) da Muller que Agarda, incapaz de escribir, pero tamén a dependencia en relación á Muller que Chega, e a súa «inseguridade ontolóxica» (Laing [1960] 1983: 35). Esa situación informa un soño premonitorio que ten A Muller que Agarda¹⁵, e igualmente o feito de que pense que xa non ten nada de que escribir,

¹⁵ O soño podería considerarse unha especie de «profecía autocumprida» segundo formula o concepto R. K. Merton (1968: 475 e ss.), concepto que se pode aplicar en outros textos.

pois tampouco ten nada polo que vivir (agás escribir unha imposible historia do[s] silencio[s]). Na segunda escena chega un home que vén de lonxe, a quen abre a porta a Muller que Agarda, e tras ollarse «longo tempo», «a memoria galopa desbocada» (António 1985: 6). Esta fará en poucas palabras un resumo certo pero impreciso da situación: «estou cansa de todo o que deixache. Estou xa saturada de valeiros. E ti, ti estás canso de viaxar-te...» (*Ibid.*: 6). El anuncia o seu desexo de volver e permanecer, pero ela rexeita esa posibilidade de forma tallante: «marcharás de novo. Aínda estás na viaxe. Estarás sempre. Esa é a túa condena. Ti nunca chegas. Pasas. Pesas... Pero non chegas» (*Ibid.*: 8). Pouco despois cando el lle propón que lle faga o amor, ela dirá, «Non. Non podo. Hoxe estou xa na derrota» (*Ibid.*: 7), e pouco despois «ademais, está Ela», «Ela non me deixou, hoxe» (*Ibid.*: 7). Este segundo cadro sitúa no apartamento aos tres personaxes que conforman un triángulo, que malia non estar definido de forma explícita, xa se intúe desde o inicio, pois ao falar das dependencias A Muller que Agarda refire un «vós» e A Muller que Chega un «nós», o que implica cando menos unha terceira persoa, innominada, que cabe supoñer é ese home que chega. Na última escena consúmase o abandono, coa partida do home que chegou para marchar e da muller que se vai, e coa rendición desa muller que agarda, dona dun silencio que mata, á que só lle cabe pedir «que alguén apague a luz... Que alguén traia a tebra... Soedade. Cega total...» (*Ibid.*: 11). Pero logo, antes de invocar a morte, a muller pronuncia unha frase, «haec stultitia est», que dá moito que pensar (*Ibid.*: 11)¹⁶.

Unha das claves vai ser explicada por A Muller que Chega, cando lamenta que A Muller que Agarda estea «encerrada», sen saír fóra do mundo pechado no que habita, rodeada de música, silencio e lembranzas. Unha muller que, segundo lle di a que chega, corre o risco de volverse «hermética», ao vivir encerrada e absorba nun mundo persoal e subxectivo. Unha muller que sente «como se alguén se tivera levado todas as historias», mais declara «necesito unha historia», «necesito saber se teño algo por dicir aínda» (António 1995: 3), o que cabe entender no plano da creación, e máis aínda no dunha vida na que busca explicación e expiación diante do logo silencio, da longa ausencia, do abandono en suma, do Home que Chega de Lonxe, a quen lle dirá, «nunca, durante este tempo, rompiche o grande silencio» (António, 1985: 6), e pouco despois «sabía que terías que voltar a rematar o pendente» (*Ibid.*: 7), sen que se saiba moi ben o que, pois ao cabo dunha noite marcha de novo.

História do silencio, dá conta dun abandono e dunha espera en boa medida inútil, porque A Muller que Agarda, na súa precariedade vital, sabe que o único que posúe é o pasado, unha memoria de vida chea de desolación, dor e un profundo desamor. Por detrás das súas palabras, en tanto nivel manifesto da conduta, late un conxunto de vivencias e experiencias íntimas, no fondo dun pozo enorme e insondable, e o lector apenas pode derivar algunhas intuicións

¹⁶ Aínda a risco de nos equivocar, non podemos deixar de mencionar que esa frase pode lerse nun traballo de Agobardo de Lyon, datado contra 816, *De grandine et tonitruis*, un tratado sobre os «tempestarii», persoas capaces de provocar tempestades mediante o uso da súa vontade (Jiménez Sánchez 2020).

e moi poucas certezas en tanto se trata dun discurso por veces profundamente críptico. Hai un secreto en relación a un pasado, cheo de silencios, que contén unha «historia» que non se vai contar e ninguén vai falar dela, por moito que na lectura se poidan facer inferencias. García Vidal fala dun «diálogo poético e ambiguo que non ten na comunicación a súa función primordial» (2009: 225), pois a palabra é ferramenta de expresión, non de interacción.

Son interesantes os contrastes, especialmente entre as dúas mulleres, que poñen dous modelos de afrontar a existencia, e ao mellor poderían entenderse como súas faces da mesma persoa¹⁷. Interesa especialmente o contraste entre o seu comportamento físico, pois unha entra, sae, móvese, e está activa, en tanto a outra mantén un elevado nivel de inacción física, para mellor reflectir a súa actividade mental, o seu conflito anímico. Como en todo drama simbolista (Maeterlinck), ou expresionista (Strindberg), A Muller que Agarda relata un soño no que A muller que Chega entra no mar, onde desaparece co solpor, deixando na beira un vestido branco, mentres A Muller que Agarda se torna unha vella, soa, cansa e triste, e todo se detén. Intúese entre as dúas mulleres unha relación simbiótica, chea de comprensión e tenrura, como (se fosen) amantes (cuestión que logo se comentará), ou como se a Muller que Chega fose a crisálida que alimenta a que Agarda, que finalmente abandona a pel vella na que medrou, mentres esta afirma: «perseguirei dous fantasmas. Cuidarei dous exílios. Durmirei duas ausencias, si... Agardo sempre, por vós e por min» (António 1985: 9). Finalmente a que Chega confesará algo que cabe intuír desde o primeiro momento, ao dicirlle ao home: «Eu amava-te» (*Ibid.*: 9). Un indicio que podería levar a pensar que cando ela finalmente marcha, o faga en compañía dese ser estraño que chega de lonxe. E por iso ao mellor, nese momento en que o triángulo se volve configurar, a Muller que Agarda conclúe: «non hai historias que contar. Rematemos: doedes-me» (*Ibid.*: 9).

Estamos, en realidade, ante un ritual de paso (funerario), que marca a transición entre o estado de espera e a consumación do acto final de ruptura, co pasado, coa memoria, coa soidade, e cos silencios acumulados co paso dos anos, pero tamén coa propia identidade, para abandonarse finalmente nun silencio puro, neutro, na negrume máis mesta. Un ritual de transición cara a soidade máis absoluta, abandono nunha morte ritual que A Muller que Agarda consuma nas palabras últimas, mentres a dramaturga implícita pon ramo ao viacrucis: «*escuridade mesta e total. Pura... ou silencio*» (António 1985: 11).

É unha peza de fortes contrastes, nos binomio dentro e fóra, exterior e interior, o mundo e o eu, a esperanza e a morte, a partida e a agarda, a orde e a desorde, a luz e a escuridade, vós e nós, vós e eu, chegar e marchar, voz e silencio, pasado e futuro, manifesto e latente, ou vida e morte. A muller que agarda é unha escritora sen historias que contar, e en realidade a historia última que ten que contar é a historia do «grande silencio» (António 1985: 6), esa historia persoal que encerra unha derrota amarga, esa agarda por quen nunca máis vai volver.

¹⁷ Podería chegar a argumentarse que A Muller que Chega veña sendo un «alter ego» da Muller que Agarda, pois sendo as dúas novas, semellan ser anverso e reverso da mesma moeda, un ser bifronte con dúas liñas de acción, e dúas identidades.

Nesta obra, como nalgunha outra, prodúcese un fenómeno moi marcado de «ostensión»¹⁸ (Osolobe [1967] 2013), a partir da música que a dramaturga implícita sitúa na escena desde o primeiro momento: «*Música, música, música...*» (António, 1985: 3). Logo dirá que a música é de Bach, sempre presente, tamén no momento final, cando sinala: «*Apaga [a luz]. Bach sube gradualmente de volume até encher todo, todo*» (*Ibid.*: 11). A música é un signo que serve para mostrar a dimensión emocional da escena (ou de toda a peza), e máis aínda, un estado de ánimo, unha atmosfera, e sendo Bach un compositor barroco é doado imaxinar como a complexidade formal das súas composicións musicais (xenio como foi do contrapunto) pauta, por similitude ou contraste, a tensión (ou distensión) que acariña A Muller que Agarda, no seu remuíño vivencial. Por todo o dito hai nesta peza algo de drama estático, de drama íntimo, porque a acción asenta na palabra, e, en sintonía con Abirached, falariamos do ser humano como un tecido de palabras (2011: 175). Palabras para armar, xustificar, comprender, superar, ou sufrir os abandonos e a ruptura final.

Na súa lectura do texto, Riobó destaca unha «linguaxe inzada de figuras retóricas entre as que a penas descubrimos algo máis que discurso» (2000: 130), porque, en efecto, nesta peza como noutras, a dramaturga implícita mostra unha tendencia, documentable, ao uso da hipérbole na construción do eu ferido e doente e das súas circunstancias, así como a envolver aos personaxes nunha neboeira que os oculta. Tal vez porque alcanzar a coñecer e comprender o mundo interno de calquera persoa sexa un imposible, pero tamén porque esa escuridade, ese gusto pola poetización e idealización do personaxe ferido polo infortunio emocional e vencido pola soidade, e do seu penar e sufrir, é un trazo que se vén manifestando na literatura desde o movemento romántico.

A peza, como tal, é toda ela un quebracabezas, configurado de forma moi coidada e atinada, case con precisión matemática, para que todo encaixe, tamén esa notable indeterminación na que viven os personaxes, a mesma na que se moven as persoas lectoras que procuran un sentido e só atopan preguntas, moitas preguntas, sen resposta.

4.2.- *Oficio de desterro (Un réquiem)*

Como se dixo o texto publicouse en 1990, pero a súa data de composición, 1985, fai que o poidamos vincular directamente co anterior, e mesmo podemos situar os dous nunha secuencia de continuidade, sen saber moi ben cal foi o primeiro, aínda que, ao mellor, este, ao ser un réquiem, podería ser o colofón perfecto para unha historia de desamor.

O título e o subtítulo deixan poucas dúbidas en relación ao seu contido, con tres palabras clave con moitas connotacións. O vocábulo «oficio» refire unha actividade que pode estar relacionada cunha cerimonia, a veces relixiosa, en

¹⁸ O signo musical non serve como complemento ou acompañamento doutros signos, senón que adquire plena autonomía como elemento de significación, e convértese nunha fonte de significados.

tanto «desterro» pode indicar a acción ou o efecto de expatriar ou expulsar, pero tamén eliminar. «Réquiem», pola súa parte, fai referencia a unha misa de defuntos, ou a unha composición musical creada para tal misa, como poida ser o de Fauré, op. 48, que soa en paralelo, de novo a ostensión, ao monólogo da muller, nas sete estacións que integran o tal réquiem, ben que no de Fauré a parte final, o «dies irae», é substituído por un gozoso «in paradisum». Mais A Muller nega a salvación pois, incapaz de «soster tantos fantasmas» (António 1990: 13), só pode encontrar a paz cando finalmente se desterra de si mesma, do tempo e da memoria, e deixa de ser, e só queda a música.

O mundo onde transcorre o monólogo final, responde ao que Ber, un dos personaxes de *Como cartas...*, define no final da peza como «desolado escenario» (António 1987: 18), ao ser «unha estancia repleta de retratos en rostros incertos» (António 1990, p. 12), imaxes de seres que foron ou son, na lembranza, «rostos fugaces... de homes terríveis no último recuncho do desexo» (*Ibid.*, 13). Nese espazo a muller «que habita o espazo da soidade perde-se nas sombras da memoria» (*Ibid.*: 12), nun labirinto de experiencias e vivencias, nun monólogo breve, ao compás do *Réquiem op. 48* de Fauré, delongando, en sete estacións, e cun discurso integrado por frases breves, a veces inconexas, sen elos de causalidade, plenamente liberado o fluxo da conciencia para «recordar feramente e engulir os records» (*Ibid.*: 13), como acontecía nas palabras últimas en *História do...*

Estamos, de novo, ante un ritual de paso, de transición entra a vida e a morte, no que A Muller, oficia a súa propia partida, contemplando, acariñando e falando dos e cos retratos dos que foron, e, ao tempo, relembando pero eliminando a vivencia da memoria, a propia conciencia, para que ao final só quede música, «a arte da non-permanencia» (García Vidal 2009: 243). A atmosfera que define a dramaturga implícita, ao vincular coa estancia onde transcorre a acción, a idea de «ruínas», «despoxos», «cicatrices» ou «desastre» (António 1990: 12), é unha maneira de mostrar o mundo interior da Muller que fala, cun ton decididamente confesional nunha especie de última recapitulación, nun proceso de comunicación inter- e intra- persoal asentado na interacción co retrato como obxecto «transicional», fonte de apego e conforto (Winnicott 1971), e cun «eu» que se agocha na cerna mesma da persoa. Non poderíamos falar de suicidio, pois non hai ningunha acción que o indique, pero si que hai unha renuncia á vida, un deixarse morrer como único modo de encontrar a paz, ou dito con outras palabras, de «acogar», por fin (António 1990: 14).

O discurso, no que se van formulando ideas a partir da vivencia da memoria, de todo o que foi, e da pegada e da dor (ou ledicia) que deixou, asenta en frases entre as que caben longas pausas, ao compás dun réquiem que vai mobilizando o fluír mental: «Ave branca. Mortal soño. Acordei afundida nun Rio sempre triste. Afogando no terno. Destripando imposíveis» (António 1990: 13). O monólogo, como unha monodía, vai emerxendo ao compás do réquiem e das súas sete estacións e garda unha certa relación cos elementos fundamentais do texto escrito que, tradicionalmente, se canta en cada unha delas. Sinala García Vidal que A Muller parece considerar que «o esquecemento é o verdadeiro desterro da persoa, a morte verdadeira» (2009: 243), e nós pensamos que sendo iso certo,

tal vez esteamos nese momento no que a persoa descobre que a memoria acaba sendo unha condena, dada a súa permanencia, e a dor que provoca. Cabería lembrar aquel último momento de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, no que o replicante Roy Batty, cun sorriso amable, confesa: «all those moments will be lost in time like... tears in rain. Time to die».

4.3.- *Como cartas a un amante*

Estamos, cronoloxicamente, ante o terceiro texto escrito (dos publicados), e malia que hai algunhas variantes, como o nome dado a algúns dos personaxes como Andrés, Ber, ou Fausto, as notas dominantes son as mesmas, como os silencios, as memorias, as tristezas, os penares, a soidade, e a saudade de algo sempre intanxible, que late ao interior dunha «muller de vintetantos anos» (António 1987: 5) a quen coñeceremos como Unha Muller. Unha moza que deixa atrás os anos de formación e o seu mundo materno e comunitario (O val de Arcoa), as viaxes ao estranxeiro para estudar, e os escritos de mocidade, para iniciar a súa vida profesional, na cidade. García Vidal ten escrito que se trata dun texto «denso, poético e reflexivo que afonda na problemática do ocultamento da identidade, o fracaso do amor, a soidade, o desarraigo e a frustración do individuo contemporáneo na cidade, contemplados desde unha perspectiva feminina» (2009: 227).

Seguindo o fío do discurso da dramaturga implícita, no texto podemos identificar nove escenas breves, sendo unha das máis importantes a sexta, aquela na que o texto secundario nos di: «*Fican sos Fausto e unha muller, con muito silencio aboiando no espazo, con muita memoria nos ollos, e no corpo, muito por dizer*» (António 1987: 13). De novo estamos ante unha muller hermética, envolta na neboeira, da que moi pouco sabemos, e menos aínda da súa relación con Fausto, un profesor de foniatría e expresión dramática. A memoria, en tanto rexistro persoal, preséntase como un mundo pechado e invisible, do que pouco se di, do que tampouco non se fala moito. Na primeira intervención, no inicio da peza, a dramaturga implícita xa nos di que ao facer a maleta, a muller garda nela «*todos os seus vestíxios de nena, todas cantas ruínas a levaron a ser muller*» (António 1987: 5), e pouco despois cando volva facer a maleta, na escena 8, Ber define a Unha Muller como «nena exiliada dos outros» (*Ibid.*: 17). Velaí ese pasado en ruínas que impide calquera posibilidade de presente e que vai ser causa dunha fuxida constante, camiño de ningures, lonxe dunha patria, a infancia, tamén destruída.

Na peza faise un uso moi sutil do recurso do «drama dentro do drama», tanto polo feito de que na obra que Unha Muller está escribindo, *Como cartas a un amante*, recolla fragmentos da existencia que comparte con Andrés ou Ber (do texto que estamos lendo), ou pola pregunta retórica que lle fai Ber: «É a segunda vez que fas a equipaxe en esta obra, non?» (António, 1987: 16). A vida preséntase como un xogo de máscaras, nos que se fai un uso variable das mesmas, sexa mínimo, caso de Andrés, sexa compulsivo, caso de Ber. Unha Muller non é excepción e así dirá: «os solitarios agachamos o rosto baixo unha serie de máscaras por temor a que os outros nos firan...» (*Ibid.*: 11).

Unha Muller, a quen nalgún momento chaman Arcoa, nome do val da súa familia, con pazo e labra de vellos marqueses, (re)constrúe a súa vida cunha forte pulsión retórica, para enfrontar unha frustración moi fonda que ten as súas orixes na nenez, e así llo dirá a Ber: «Eu tamén teño a vida eivada... O mesmo que ti, non pasarei de ser a nena que nunca fun» (António 1987: 16). De novo encontramos xente que vai, chega, retorna, foxe, facendo o seu camiño, atrapada na memoria e no pasado. E diante desa imposibilidade de vivir o presente, só cabe escribir cartas, ben lonxe dos demais, pois esa semella ser a única relación posible, e como pregunta Fausto na escena última: «como acompañar ao que sempre vai so?» (António 1987: 17).

Esta peza xa prefigura a evolución do modelo que chegará con *Era nova...*, pois parte da anonimía dos personaxes desaparece, a acción non verbal aumenta, e os diálogos dos personaxes son un pouco máis transparentes e non conteñen nin tantos implícitos nin tanta información latente, e tamén presenta una certa tendencia ao diálogo platónico sobre as finalidades da vida que atoparemos en parte no texto que de seguida comentamos.

4.4.- *Era nova e sabia a malvaísco*

De novo a dramaturga implícita nos sitúa nun «ambiente desolado», cheo de «mugre», marcado por unha «luz estremecidamente eléctrica», «a esa hora incerta que vai do final da noite ao comezo do día» (António 1991: 13), o que xera unha atmosfera irreal, ese portal entre mundos do que escribiu Castaneda. Trátase do café de estación dunha cidade pequena, lugar de tránsito que pode definir un espazo-tempo limiar, e no que se poden dar ritos de transición, en tanto as persoas que están lonxe da *communitas*, chegan e incorpóranse, e viceversa, saen e afástanse. Unha cafetería onde na radio se pode escoitar unha vella canción, *Volver*, de Carlos Gardel, motivo central que implica esas dúas accións mencionadas: partida e volta. Estamos pois ante un ritual de transición, de volta, de reencontro e reintegración imposible, o que implica un reconto, unha recapitulación das causas e as razóns da partida e do retorno. Contra o pano de fondo tamén podemos lembrar aqueles versos (ca. 1911) do vello poeta da cidade: «La vida que aquí perdiste / la has destruido en toda la tierra» (Kavafis 1976: 37).

A estación non está moi concorrida, e o comportamento dos trens que van e veñen semella un pouco errático nos seus horarios, pois o que chega cando se inicia a peza ten un adiamento considerable. Pola mesma só pasarán dúas persoas, a viaxeira, que chega, e outro viaxeiro, que parte. Na cafetería, un camareiro, de nome Pastor. O título da peza ten que ver cunha frase idéntica, que dirá a muller de nome Inés, cando lembra os seus anos mozos (António 1991: 29), e malvarisco, ou altea, escrito aquí «malvaísco», é unha herba medicinal de sabor doce, con usos diversos, tamén culinarios, co que contrapón a dozura da inocencia de outrora e a acedume do presente. Unha muller que volve á súa cidade natal, despois de anos fóra, e que pouco a pouco irá desvelando parte da súa identidade e do seu pasado, mais sen que haxa certezas de que canto conta sexa certo.

Pastor fállalle a Inés do seu parecido con María Posse, e hai un momento en que entre os dous constrúen un perfil psicolóxico posible (António 1991: 21-23) desa actriz, envolta nunha nube de misterio e anonimia¹⁹. E por similitude ou contraste tamén se vai construíndo o perfil vital desa muller a quen chaman Ines, con corenta e un anos, e vinte fóra da cidade á que volta, sen que ninguén a espere na estación. Unha (re)construción desde as preguntas de Pastor e as confesións propias, que mostra á maneira en que as persoas constrúen outras persoas (Berger e Luckmann 1968), por veces para destruílas ou condicionálas, razón pola que son precisas as máscaras para evitar as agresións (António 1991: 27), ou fuxir, se ben pode acontecer que: «se fuxes unha vez terás que fuxir sempre e logo descubrirás que xa non hai onde fuxir nen tampouco onde regresar» (*Ibid.*: 27). E nalgúnhas visións de Inés encontramos respostas a problemas de relación que se intúen en pezas anteriores, nomeadamente en *Historia...*, ou *Como cartas*. Así, cando Pastor lle confesa a Inés estar namorado, esta pídlle: «pois entón abandona-a. Deixa-a antes de feri-la, de acabar con ela, de aniquilá-la definitivamente» (*Ibid.*: 28). Petición que para Pastor implica a vivencia dun amor desgraciado, que ela nega, mais admitindo que «todo amor é triste» (*Ibid.*: 28), ou que «todo amor é triste ou se recorda triste» (*Ibid.*: 29).

Por momentos a peza adquire a dimensión dun diálogo platónico, no que se analizan os máis diversos temas, como por exemplo a maneira en que a xente constrúe ao outro, a «víctima que destruimos e convertimos nunha caricatura de si mesma, nunha grotesca mentira» (António 1991: 27), e no que se parecen contraponer, en ocasións, dúas filosofías de vida, ben que un tanto esvaídas, o hedonismo de Epicuro, no seu rexeitamento do sufrimento (e un idealismo inocente), e un estoicismo escéptico, na súa aceptación calada, sen outra perturbación que a causada polo alcol, das calamidades da vida (por veces un nihilismo ferinte). En realidade a peza destaca polo peso que ten o diálogo, e nel a palabra, malia que haxa momentos en que a dimensión máis física da acción colla certo pulo. En realidade o lector, ou lectora, parece estar asistindo a un «simposio» grego, no que se bebe e mesmo se baila, e se debate sobre a natureza do amor ou a esencia do existir

A muller á que chaman Inés, que ben poida ser esa actriz de nome María Posse, vén sendo tamén «A Muller que Agarda», «A Muller», ou «Unha Muller», no que atinxe ao seu pasado (envolto en sombras), ao seu presente (problemático) e a un futuro que, en palabras súas, «non existe» (António 1991: 30). Ten unha visión demoledora da existencia, ao entender ela que esta consiste nun proceso de acumulación de residuos, de augas pozadas (*Ibid.*: 29), que finalmente acaban por podrecer. E diante da desaparición de toda poesía (*Ibid.*: 29), só queda aceptar a derrota e o fracaso. Hai, como se dixo, un pouso estoico en todas estas pezas, que formula Inés ao confesar que «un debe pasar pola vida sen sentir nada, absolutamente nada, nen o mais mínimo sentimento, nen a menor necesidade» (*Ibid.*: 30). Dalgún xeito, quizais de forma implícita, tamén hai un pouso daoísta, nesa invitación á inacción, malia que as súas propias palabras acaben por traizoala cando recoñece: «Recordos... Ese é o verdadeiro

¹⁹ Non é difícil sucumbir á tentación de relacionar a María Posse con María Casares.

presente» (*Ibid.*, 30), se ben ao instante diga: «Olvido, o olvido dos demais, e de nós mesmos, o olvido de todo, de todo...» (*Ibid.*: 31). Velái un trazo xa comentado, o da memoria como cárcere.

Procurando as causas de tanta dor e de tanta desolación como ela acubilla, fronte ao espírito hedonista de Pastor, Inés acaba por referir a importancia do amor e do desamor, das cousas do «querer», ao declarar que «os homes só saben ferir!» (António 1991: 33), ou que «as caricias deixan na pel un rasto de sangue... gadoupa que vai desgarrando a pel e deixa unha ferida aberta que nunca para de sangrar» (*Ibid.*: 47), e por iso conclúe: «elixin a soedade» (*Ibid.*: 56).

A obra parte do esquema dialóxico de *Como cartas...*, no que, por veces, as persoas se din verdades que seguramente non se queiran escoitar, que nacen da consideración externa de accións e palabras nosas, que retratan o noso interior e aquilo que poidamos ser. Hai un momento en *Como cartas...*, no que Andrés lle di a Unha Muller que a esencia dun poema tamén pode radicar en: «encher con palabras tanto oco profundo e insaciável... [...] caír en el mais aínda... [...] caír na poza obscura das ánsias frustradas: escritores que nada din, amantes que non saben de amor, nenos que nunca choraron... » (António, 1987: 11). Nestas dúas pezas, como en *Historia do...*, hai un home que chega (do pasado) para condicionar o presente co peso da memoria dos silencios, home en dous casos innominado e en *Como cartas...* de nome Fausto (ditoso, afortunado, na súa etimoloxía), con tantas connotacións na súa concreción literaria e agora cunha profesión vinculada coa aprendizaxe da actuación, e por tanto coa réplica de todo tipo de condutas e máscaras, o que non deixa de conter un pouso irónico.

Unha das claves do texto, na súa visión da infelicidade do ser humano, hai que buscala nas feridas do pasado, e na incapacidade ou na falta de ferramentas para facer as curas necesarias, pois alén da problemática do desarraigo (García Vidal 2009: 264) que poida implicar a vida na cidade, que condena as persoas á anonimía e por veces á «anomia», hai cuestións que se manteñen en secreto que agochan feitos ao mellor arrepiantes, pois como confesará A Muller, «a vida maltratou-nos e nos deixamos que nos tirase os xoguetes... agora xa non hai volta» (António 1987: 16).

V.- INTERMEZZO GOZOSO

Despois do ciclo que denominamos «do silencio», que remataría en 1990, con *Era nova...*, e paralelamente á continuidade do ciclo das fantasmagorías, chega unha peza que en boa medida supón un cambio de dirección na recreación das relacións interpersoais, e na vivencia do (des)amor, ou das cousas do querer, se acaso a palabra «amor» non se considerase axeitada. Tamén implica un contraste poderoso coas pezas anteriores, ao rachar coas dinámicas de illamento, apostando polo encontro e o recoñecemento, pola confirmación nos procesos comunicativos e pola complementariedade.

5.1.- *A ciencia dos anxos*

Vén sendo unha sorte de contrapunto aos textos vinculados coa procura, a memoria, a derrota, a cela e o desamor. Dalgún xeito, o peche alternativo proposto para *Era nova...*, nun así dito «epílogo imposible», seguindo a estela dos finais posibles da película *Casablanca* (1942), xa anunciaba una certa posibilidade de «give peace a chance», por lembrar agora a John Lennon, tendo a paz aquí unha dimensión máis individual, no emocional e no relacional, que colectiva. Tamén é un contrapunto no que atinxe aos procesos comunicativos que manteñen os personaxes nos seus contextos. Partindo do coñecido axioma de Watzlawick, Bavelas e Jackson de que «no es posible no comunicarse», (1991: 52)²⁰, podemos dicir que unha parte de tales procesos teñen unha dimensión patolóxica, e neles podemos detectar mecanismos como a elusión, «rodear el conflicto sin enfrentarlo directamente o resolverlo» (Laing 1974: 46) ou a colusión, «el juego del autoengaño mutuo» (*Ibid.*: 103), manifestando algúns dos suxeitos dos mesmos unha profunda «inseguridad ontológica» (Laing 1983: 35).

Hai textos que de forma explícita presentan a vida como o que en realidade é, un xogo de roles no que, en cada momento, hai que desempeñar os papeis asignados ou adscritos, ou renunciar a facelo, por mor dos perigos que tal xogo pode entrañar, e no dicir de Inés: «eu mesma me perdera nun complicado xogo de máscaras que eu mesma construí, porque de tanto interpretar eu xa non sabía que interpretava, pero seguía interpretando... [...] porque sabía que iso era exactamente o que todos pretendían de min» (António 1991: 59). Velaí o ser que é construído polos outros, renunciando á súa propia autonomía persoal.

Nos textos expresionistas que asentan na recreación dun «eu» ferido, mutilado e doente, non cabe redención, nin salvación (António 1990: 13), pois o heroe ou a heroína, como na mellor tradición romántica, e así ocorre en *Axël* (1890) de Villiers de l'Isle-Adam, debe morrer ou vivir a súa pena coa maior intensidade posible, ata a tolemia, a invisibilidade ou a petrificación, e así en *Oficio de...*, A Muller remata a súa monodía convertida en «retrato entre retratos» (António 1990: 14). Un heroe ou heroína que tamén se converte en ideal estético en determinados períodos, como acontece no romanticismo (Frye [1957] 1990), ou coa efervescencia do ideal bohemio a finais do século XIX, logo da crónica inaugural realizada por Murger (1907) contra 1847, que deriva en «malditismo», sobre o que escribe Verlaine en 1884 e 1888, na obra *Les Poètes maudits*.

Esas dinámicas na relación interpersoal desaparecen neste texto no que se recrea un proceso de encontro, recoñecemento, interacción simétrica e confirmación mutua. Ao pouco de abrirse a primeira situación, as máscaras dos científicos, coas que Luz (na súa etimoloxía «claridade» ou «brillante») e Gabriel

²⁰ E por iso é tan difícil falar de «incomunicación», «mantra» que se repite nos estudos literarios para explicar condutas de personaxes, pois sempre hai comunicación, outra cousa vai ser a natureza da mesma. Unha persoa pode estar «incomunicada», pero mesmo así pode comunicarse consigo mesma en procesos de intracomunicación. Mais nas relacións persoais o que habitualmente se denomina «incomunicación» pode obedecer a dificultades na comunicación ou a comunicacións patolóxicas.

(arcanzo que representa a fortaleza) acoden ao traballo e desempeñan as súas funcións cotiás, van indo desaparecendo, e emerxe outro rostro, máis transparente e verdadeiro. Un proceso que toma a forma dun ritual de descuberta, construción persoal e complementariedade, que seguindo a Laing entendemos como «aquella función de las relaciones personales mediante la cual el otro satisface o complementa al yo» (1978: 78). Non esquecemos aquela idea do propio Laing segundo a cal «cada persona siempre está actuando sobre otros y sufriendo la acción de esos otros. Los demás siempre están ahí» (*Ibid.*: 71). Unha parte das pezas de António poden explicarse e interpretarse a partir das interaccións que mostran os personaxes e dos trazos das mesmas, pois non sempre se producen fenómenos de confirmación e complementariedade, e en ocasións as persoas desconfírmanse entre si e sitúanse en posicións falsas e insostibles. Como dirá o propio Laing, «quien se halla en una posición falsa ha perdido el propio punto de partida... [...] Ha perdido su lugar. No sabe dónde está ni a dónde va. No puede ir a ninguna parte por más que lo intente» (*Ibid.*: 125). A *ciencia dos anxos* recrea un mundo máis aberto, máis transparente, máis feliz, e en palabras de Fernández Castro viría sendo «un ritual de agnición», unha «celebración del conocimiento, un baile de siete velos de ocultación que van cayendo y dejando vislumbrar la verdad en su esencia desnuda» (2006b: 30).

De novo a música xoga un papel importante, non só porque nos laboratorios químicos adoita haber un fío musical que acompaña o labor diario, senón polas connotacións dalgunhas melodías que escoitan ou cantaruxan Luz e Gabriel: *Cheek to cheek*, *That's entertainment*, *Can't Help Lovin' That Man* ou *Singin' in the rain*, pertencentes a títulos ben coñecidos da comedia musical norteamericana.

No texto tamén emerxe unha certa dimensión crítica ao analizar as formas en que opera a Fundación para a que traballan científicos como Luz e Gabriel, e a maneira en que se usan os resultados das investigacións, na súa divulgación ou nos seus usos industriais, nos que o ser humano xoga a ser un demiurgo que non ten medo a ningún proceso creativo, sen calibrar as súas consecuencias. Mesmo hai unha mirada antropolóxica, cando se fala dunha «visión animista da ciencia» en tanto o folclore e as crenzas populares teñan una raíz científica (António 2005: 64). O que se relaciona coa que parece ser a procura científica de Luz e Gabriel, a «existencia dos campos mórficos» (*Ibid.*: 69). Abrollan entón os nomes de Rupert Sheldrake e Fritjof Capra, dous científicos que apostan por un novo paradigma na explicación do universo e na relación do ser humano, e das comunidades que conforma, coa natureza e o cosmos.

VI.- FANTASMAGORÍAS

O dicionario da RAG define a “fantasmagoría”, no sentido figurado do termo, como unha “ilusión da imaxinación ou dos sentidos carente de fundamento”, e no eido das artes do espectáculo designa un tipo de proposta escénica asentada nas ilusións ópticas xeradas por lanternas máxicas, normalmente vinculadas co mundo do alén e cos seus habitantes (fantasmas, demos, esqueletos), coa finalidade de provocar medo e terror. No corpus que analizamos esa

dimensión (atmosfera) «fantasmagórica» aparece certamente en varios textos, especialmente nos primeiros, onde os personaxes máis parecen sombras, mestas e impenetrables, que persoas. Pero nos que aquí consideramos teñen a condición de espectros, en tipoloxía diversa e manifestándose de formas variadas. Un trazo que ben define o conxunto é o humor, que vai desde o grotesco ao humor negro ou ao branco, asentado en equívocos, xogos de palabras, xestualidade, contrastes, nomes de persoas e unha atmosfera cunha tonalidade absurda.

6.1.- *As águas mudas*

A peza que inaugura o ciclo, pode definirse como o delirio etílico, cheo de fantasías e visións, en que vive un novizo do mosteiro de Arcoa que atopa refuxio na adega do cenobio cando irrompe no val e no cenobio a chamada «gripe rusa», que se estende polo mundo de finais de 1889 a finais de 1990. Ao longo de doce noites e un epílogo saberemos da experiencia e das vivencias de Bieito, o frade novo que comparte encerro con tres espectros de nome Schnitzer, seu mestre, Ulrico, o abade, e Belinha, unha moza nova e fermosa filla dunha marquesa adúltera da casa de Arcoa que vivira encerrada na adega despois de nacer ao ser entregada aos frades para a súa crianza.

En relación ao título, «Agua transparente y muda» era a da Laguna Negra, en Soria, no coñecido poema de Antonio Machado, *La tierra de Alvargonzález* (1912), que dá conta dun crime e da incapacidade de auga para revelar o segredo que agocha. Aquí a auga adquire, en palabras de Bieito, e da dramaturga implícita, un poder purificador, pois na forma de chuvia calada, poderá borrar os efectos da peste, e con ela os pecados que provocaron a ira divina, que así se interpretaban as pandemias naquela altura. Augas miúdas e silentes, que limpán, que fan desaparecer o lixo, sempre calando.

O texto mostra un ritual de iniciación no que o novizo é apartado da comunidade, e recluído nun espazo-tempo liminal, onde, por medio do licor que actúa como axente desinhibidor e favorecedor de experiencias extrasensoriais (soños e alucinacións), ten un conxunto de encontros e conversas, de vivencias profundas, que supoñen un cambio de posición e status, como lle dirá Schnitzer: «entrache aquí sendo un neno, e agora sairás feito un home» (António 1989: 11). Nese espazo e tempo liminal, coñece a amizade, a desesperanza, o delirio, a esperanza, o amor, e sobre todo, un interrogante último verbo do que poida ser «a verdade do home» (*Ibid.*: 9). Dese xeito tamén traslada na lectura algunhas cuestións importantes sobre as finalidades da vida ou a esencia do existir.

A peza xoga coa posibilidade de que existan outras dimensións nas que habiten os seres que foron, e que eses seres se poidan comunicar cos que están na dimensión que habitamos, pois Bieito sente realmente a frialdade dos corpos espectrais (António 1989: 5), bebe nunha cunca a infusión de malvarisco que lle prepara Schnitzer (*Ibid.*: 9), e sabe que se refuxiou na adega conventual grazas ao consello de Belinha, a quen ten de primeiras por anxo anunciador e salvador. E por aí chegamos ao mundo dos soños, pois Belinha, malia que os mortos non soñen, soña cun «neno agachado na adega dun mosteiro» (*Ibid.*: 10)

un home desesperado que dicía adeus, para finalmente volver ao mosteiro despois de morrer. Esa mirada propón interrogantes ben interesantes, pois cabería preguntar se vivimos, os seres vivos, nos sonhos dos mortos. Non queda clara cal poida ser a verdade do home, pois como sinala Ulrico é algo que cada quen debe descubrir por un mesmo (António 1989: 9). Despois do proceso de iniciación e conversión do mozo novizo en home, este debe andar os camiños da vida, para finalmente, na morte descubrir a dita «verdade», que ao mellor consiste en volver vivir unha vida vivida ata a fin dos tempos, nos vellos lugares de sempre.

6.2.- *Morde-me!!*

O vampiro como personaxe literario ten unha longa historia, especialmente na coñecida como «novela gótica», e tamén no cine, coa famosa *Nosferatu* (1922) de Murnau, sen esquecer *El baile de los vampiros* (1967) de Polanski. E co tempo o que semellaba un personaxe terrorífico, foi converténdose nun personaxe máis popular, especialmente entre a mocidade, como podemos comprobar na súa activa implicación en festas populares relacionadas coa morte e os mortos, ou no consumo de series e outros produtos audiovisuais relativos a esas temáticas.

Tendo os profesionais do teatro en Galicia como un banco alternativo de traballo a coordinación de obradoiros de teatro en centros educativos, coa finalidade de crear espectáculos para celebracións varias, é habitual que realicen traballos de dramaturxia de materiais literarios diversos para preparar pretextos na creación teatral, e nalgúns casos escriban textos dramáticos *ad hoc*. Non é habitual que tales textos acaben sendo editados, pero neste caso, si o foi, pois *Morde-me!!* escribiuse para un grupo de teatro do centro educativo Grande Obra de Atocha, A Coruña, que se deron en chamar Teatro do Desastre, e integrado por alumnas, razón pola que todos os personaxes son mulleres.

Nesta peza, estruturada en quince escenas breves, a autora inicia de forma definitiva o camiño aberto coa anterior, no que se refire á aposta por unha perspectiva máis obxectiva, centrada na acción perceptible dos personaxes, lonxe dos labirintos que cada quen acubilla na súa mente e polos que anda alá no seu interior. Xa non estamos ante o drama íntimo, estático e case extático, subxectivo, senón diante dunha nova xeira que na que se exploran outras situacións, conflitos e temáticas, se ben algunhas palabras clave (silencio, derrota, soidade, memoria), sigan sendo relevantes.

O texto recrea o conflito entre dous sectores da comunidade vampira de Transilvânia: o tradicional, representado polo Congreso Secular Vampirita, e o anovador agrupado na Liga de Vampiras Liberadas, tendo como motivo central o feito de que as novas xeracións se neguen «a continuar co ancestral costume do mordisco!» (António 1996: 6), ou reclamen desde unha alimentación alternativa ata a incorporación ao mundo do traballo, e un cambio substantivo na indumentaria habitual. A ambientación reproduce o mundo típico e tópico da literatura do xénero gótico, con salas, castelos, alxubes e pasadizos ocultos, se ben as novas xeracións celebran as súas xuntanzas nun pub, de nome Pagaio e

que fai lembrar a rúa Papagaio onde noutra época abundaban os bares dedicados á explotación sexual da muller. O conflito entre tradición e modernidade resólvese mediante unhas eleccións anticipadas que gaña o sector progresista, feito que provoca que o sector tradicional se sume á nova andaina transformadora.

Un aspecto interesante, vinculado coa xeración do humor, ten que ver coa configuración dos personaxes, na que se parte de condutas estereotipadas moi recoñecibles, e máis aínda nun contexto escolar e adolescente: persoas autoritarias, despistadas, pedantes, adulatoras, radicais, botaporelas ou pousonas, por exemplo. Desa maneira cada un dos doce personaxes ten un patrón de conducta, de acción e fala, moi recoñecible, e na súa interacción abrollan contrastes que xeran situacións de moita comicidade. Outra cuestión non menos importante é mostrar diferentes formas de resolver conflitos e apostar por aquelas que non violentan a dignidade de ninguén, o que ten que ver coa defensa da diversidade e da diferenza. Sendo un texto para a mocidade, cómpre salientar a súa dimensión educativa implícita, ao presentar cuestións relevantes, de maneira indirecta, sen adoptar unha posición moral explícita.

6.3.- *Aforro ordinario*

Aquí aparece aquela visión grotesca da existencia que emerxía en *As águas...*, no contraste permanente que mostraba Bieito, especialmente no inicio do seu encerro, entre palabra e acción, ao rematar pregarias ou lamentos cun sonoro arroteo (António 1989: 1, 2), fonte de humor acedo e negro. A situación de partida lévanos ao val de Arcoa, no día de San Valentín. Estamos na sucursal dunha caixa rural, cunhas instalacións anticuadas, en tanto a oficina bancaria vaise trasladar a unha vila veciña, deixando á comunidade sen un servizo fundamental, problemática que afecta gravemente a toda a Galicia baleirada. Nunha ambientación plenamente realista, e no día da festa dos namorados, na oficina traballa Carmela, que fala por teléfono con Leandro, empregado que chama para comunicar que se atopa indisposto. A causa de que Leandro decida non ir a traballar ten que ver co feito, extraordinario, de que en tal día, e desde hai corenta anos, na sucursal apareza a pantasma dun tal Roque, polo que Carmela se ve obrigada a enfrontar a situación na compañía de Don Tomé, o cura da parroquia que fora por demais o seu mozo de toda a vida, pero ao decidir meterse a cura, Carmela casou con Leandro. Ao pouco da entrada de Don Tomé na sucursal e despois dunha breve conversa que permite definir a situación, «*aparece un home na sucursal*», vestido cun «*traxe negro pasado de moda, garavata e unha camisa branca co peito furado e manchado de sangue*». Así comeza a fantasmagoría, xusto cando «*o tempo fica como suspendido e unha estraña luz penetra na estancia*», mentres Don Tomé e Carmela «*fican arrepiados*» (António 2006a: 14).

A situación vaise complicando a medida que pola sucursal van pasando máis persoas, e pouco a pouco os silencios arredor do que acontecera corenta anos atrás vanse enchendo de feitos, causas, razóns e problemas, sobre todo cando outro Roque, máis novo e neto do Vello Roque, a pantasma que se manifesta cada día catorce de febreiro, irrompe na caixa de aforros para atracala,

como fixera seu avó anos atrás, incidente malfadado que o levou a suicidarse no propio local. E na animada conversa que ten lugar na oficina bancaria van emerxendo temáticas diversas, en especial a situación de miseria económica que padecen tantos labregos e labregas con explotacións agrarias que apenas permiten unha subsistencia digna, ou o drama da emigración e das familias rotas pola separación e as distancias, físicas e anímicas. É ben doado atopar ecos do poema de Rosalía de Castro, *Pra a Habana*, e de outros textos que falan da indefensión das xentes labregas diante dos poderosos, suxeitos de tantas humillacións, desgrazas, fracasos e derrotas.

O novo atraco, o do Roque Novo, diante da mirada impotente do Roque Vello remata nun novo suicidio, polo que podemos falar dun drama rural, pero tamén cabe falar dunha traxedia con momentos cómicos ou dunha comedia con final trágico, debido a que o humor emerxe desde o primeiro momento nas palabras, nas accións e nas moitas ironías de Carmela, a empregada da sucursal que vai ser, con Tomé, o fío condutor de toda a trama, de principio a fin.

A peza recrea moi ben as dinámicas sociais dunha pequena comunidade local, onde as persoas todas se coñecen e saben como resolver os pequenos conflitos e liortas, agás os que veñen de fóra, alleos a esa sociabilidade que agroma da convivencia cotiá. Por iso os axentes que provocan a catástrofe son dous foráneos: o primeiro, o anterior director da sucursal, que mostrara moi pouca empatía diante das penurias do Vello Roque; a segunda, Ingrid, filla dunha galega emigrada en Rotterdam, que mostra intransixencia e incompreensión diante da desesperación de Roque. Como dirá este, antes de poñerlle cabo á súa vida e ás súas desgrazas: «eu nunca quixen facerlle mal a ninguén... Só quería ser un home de ben, defender a miña herdanza» (António 2006a: 66).

Na peza, António volve ao val de Arcoa, e nel volven emerxer fitos e feitos dese universo máxico, contido entre montañas e illado, inmerso nese proceso de baleirado que acaba destruíndo o patrimonio enteiro. De novo aparece o Mosteiro de Arcoa, onde, segundo conta Hortensia, «hai aparecidos dabondo» (António 2006a: 41), algo que xa sabemos despois de ler *As águas mudas*, pero Don Tomé, o cura, tamén dirá que «antigamente o Camiño atravesaba o val» (*Ibid.*: 26), e non sabemos se está a falar do primitivo, o que viña de Oviedo a Compostela polas terras de Lugo.

A peza remata cun epílogo no que o Vello Roque agarda, no mundo do alén, a chegada do Roque Novo, para trasladar as súas aparicións á nova sucursal, agora dirixida por un tal Damián, dos da Costiña, casado curiosamente coa Ingrid, a holandesa dos Falabarato. Un feito que nos interroga en relación á existencia dos espectros, que quizais teña que ver non tanto co suposto de que un suicida, como alma en pena, non quede en paz e teña, nese vagar polo mundo, a súa condena, senón coa idea de que ao mellor son una emerxencia da conciencia colectiva para perseguir aos vivos e lembrarlles as perversións e maldades que unhas persoas perpetran a miúdo contra outras persoas. A aparición dos espectros no día de San Valentín non deixa de se un recordatorio daquel mandato contido en varios credos relixiosos, como o cristián (Mateo, 22: 39), verbo do amor pola veciñanza. Os Roques son espectros que habitan na nosa memoria para nos lembrar o valor do outro, da empatía e da comprensión.

6.4.- *Dies Irae*

O texto foi publicado en outono de 2006 na revista norteamericana *Estreno*, nun monográfico sobre teatro galego coordinado por Anxo Abuín. Atendendo a algunha gralla ortográfica involuntaria supoñemos que se trata dunha versión en castelán dun texto escrito en galego, e polo tanto anterior na súa elaboración a 2006. No título faise referencia a un himno, atribuído a Tomás de Celano ou a Latino Malabranca, frades que viviron no século XIII, que recrea o Xuízo Final, e por tanto adoitaba utilizarse na misa de Réquiem, segundo o rito romano, e así se incorpora a coñecidas composicións musicais de Mozart, Bruckner, Brahms ou Verdi. Comeza con dous versos nos que se lembra aos asistentes á misa de defuntos que «Dies iræ, dies illa / solvet sæclum in favilla», anunciando así a fin do mundo.

A situación de partida é a celebración da festa de fin de ano nunha «salita privada de un muy privado y elegante club» (António 2006b: 37), velada na que participan a Condesa Pánfila Iluminata, a súa sobriña Maripí, Pochola e o seu home Chusmaripepe, e o amante deste, Leo. Logo tamén se incorporará, por mor do tronso da Condesa, unha tal María Engracia, un suposto anxo que se manifesta en forma de mosca. A festa ten lugar na noite do 31 de decembro de 1999, xusto antes de que se puidese desencadear o denominado «efecto 2000», que refería problemas informáticos, ao identificar as máquinas o ano 2000 como o ano 1900, e que se entendía como causa dun posible colapso a nivel global, o que provocou que nas nacentes redes sociais se divulgasen todo tipo de trapalladas e noticias falsas e apocalípticas, como acontecerá logo en 2012, cando se fai referencia ao Armagedon Maya.

No medio dunha conversa na que se usan coitelos moi afiados, e numerosos comentarios irónicos e satíricos, algúns por mor da irrupción de Leo, mozo lanzal e parvo que de inmediato estimula a libido de Maripí, a Condesa acaba por entrar en tronso, durante o cal, amais dunha abundante emulsión de ectoplasma, aparece María Engracia, anxo con forma de mosca que lle colle teima a Chusmaripepe, o que impide que este lle poida facer unha proposta de negocios á Condesa. Farto do acoso do insecto, Chusmaripepe persegue a mosca cun zapato na man ata que finalmente a mata. Un acto que a Condesa considera ofensa aos deuses, e, entrando de novo en tronso, anuncia consecuencias funestas: «habéis asesinado a un enviado de los dioeses y ahora vais a pagar por ello» e por iso, «cuando suenen las doce, el género humano será aniquilado, definitivamente borrado de la faz del Universo» (António 2006b: 41). E así, co son das doce badaladas, comezan a escoitarse tronos, bramidos, sirenas e alarmas, pero tamén «un *Dies Irae remoto*» (*Ibid.*: 41), mentres aumenta o barullo, se apagan as luces e domina a escuridade. Coa duodécima, todo acaba, «*Apocalipsis*» (*Ibid.*: 42), pero antes Chusmaripepe aínda terá tempo de facer unha pregunta transcendental: «¿Por una mosca y nada más?!» (*Ibid.*: 42). Como noutras pezas da autora, ao final só queda a escuridade e a música. Neste caso o *Dies Irae*.

A peza ten unha clara dimensión paródica e grotesca, e fai gala dun humor cheo de ironías, sarcasmos e rexoubas, pois os personaxes non dubidan en rabuñarse entre si coa palabra, de forma implacable, o que tamén é fonte dun humor

moi acedo. Fai un retrato, un tanto estereotipado, dun sector da clase supostamente máis «selecta e exclusiva» do corpo social, pero moi real, pois ese sector, por minoritario que sexa, existe. Igualmente ten unha dimensión fondamentale crítica se consideramos a frivolidade, inconsciencia ou necidade de determinados comportamentos que non miden as consecuencias que estes poden chegar a provocar. Nesa frase, «¿todo por unha mosca?», temos un exemplo de tantas e tantas argumentacións falaces que decote se fan, cando non se acertan a ver as relacións causais entre fenómenos, e así ocorre coa relación, para tantas persoas invisible ou inexistente, entre abellas e polinización. Por iso a peza acaba por ser unha crítica demoledora á estupidez humana, a mesma que afirma que non hai cambio climático.

VII.- INTERMEZZO CRÍTICO

A dimensión crítica na obra de António emerxe xa nos primeiros textos, nos que abrolla a idea da muller abandonada, maltratada, ferida, dependente, a que sempre leva a peor parte nas relacións. Logo, noutros textos aparecen críticas puntuais a determinados comportamentos, como a lascivia conventual en *As águas mudas* ou o exercicio do poder en *Morde-me!!*, unha liña que continúa en *Aforro ordinario* ou en *Dies Irae*. Con todo será nesta que imos comentar onde tal dimensión se desenvolva plenamente²¹.

7.1.- Os cárceres do esquizo

Estreada en setembro de 2003 pola compañía Librescena, con dirección de Miguel Pernas, a peza explora unha nova liña de traballo, na que se mantén esa preocupación por temas substantivos como derrota, memoria, silencio ou soidade. Utiliza varias técnicas, sendo a central a reconstrución de historias de vida, en primeiro plano a dun reporteiro de guerra, de nome Nicolás o Ruso, e para iso recorre a unha entrevista e a tres dramatizacións de sucesos pasados vinculados coa súa traxectoria profesional. Ten a peza un total de oito escenas, nas que as numeradas como 1, 3, 5 e 7 reproducen a entrevista, e as numeradas como 2, 4 e 6, recrean episodios vividos e inclúen outras historias de vida, en tanto na número 8, e última, a dramaturga implícita fai que se escoiten «as voces dos que xa non teñen voz, coma un murmurio, coma un balbordo, coma un brado, un lamento infinito» (António 2004: 57). Nunha nota a rodapé a dramaturga empírica, que se identifica coa autora, informará de que as frases que se reproducen están tiradas da realidade, indicando a súa procedencia. Nas escenas 2, 4 e 6, tamén se podería falar de presentacións (estudo) de casos para mellor exemplificar problemáticas que forman parte da historia profesional e vital do reporteiro. Finalmente, hai en toda a peza unha aposta polo drama documental, mesmo que os documentos auténticos só se utilicen na escena última, pois as

²¹ Esta peza é anterior a *Aforro Ordinario* e *Dies irae*, e semellaría aconsellable presentala antes, pero para non romper o esquema inicial do artigo, decidimos pospoñer tal análise.

historias de vida e os casos que se van debullando parten de informacións veraces ou situacións reais.

O título da peza, deriva dunha frase de Nicolás, na que di que «vivimos en Cárceres de eszenzo» (António 2004: 42), pois as persoas que non teñen conciencia viven en aparencia libres, pero prisioneiras na súa falta de compromiso coa realidade, cegas ao mundo. Por iso hai países en que as persoas con conciencia, plena e crítica, do real, son privadas da liberdade e son prisioneiros reais en cárceres reais. Os cárceres do esquecemento son os que habitan as persoas que acariñan o silencio, desbotan a memoria e negan a realidade. Unha gran parte da poboación vive así, allea a todas as desgracias, calamidades e miserias que nos rodean.

Nicolás o Ruso invoca, na súa reflexión sobre o seu exercicio profesional os catro xinetes da apocalipse, que cada vez con máis forza percorren o planeta xerando desolación e deixando unha terra baldía, en palabras de T. S. Eliot (*The Waste Land*, 1922). E así irá comentando na entrevista causas e efectos de cada xinete, e as escenas 2, 4, 6 e 8, serven como exemplos, polo que tamén se utiliza como técnica a presentación de casos. A escena 2 (a guerra), transcorre nun hospital dun lugar dos Balcáns, onde coñeceremos as historias de Haira e Asra, mulleres violadas por soldados nos conflitos bélicos alentados por pulsións nacionalistas e relixiosas. A escena 4 (a fame), lévanos a unha conferencia na que un voluntario vai describindo a situación de precariedade alimentaria que se viu a inicios deste novo milenio nun país de nome Arxentina e nunha provincia de nome Tucumán, gobernando o Partido Justicialista, aquel que tanto aborrecía Jorge Luis Borges. Na escena 6 (a peste), volvemos a un hospital en África, mantido por unha ONG, que atende pacientes infectados de SIDA, e moitos outros que se esquecen ou se tapan no primeiro mundo. Por iso un dos doutores acaba preguntando, «¿quen chora por África» (António 2004: 49), pregunta que nos mostra como habitamos cárceres de desmemoria e indiferenza. E dirá Nicolás, «cando existe unha Morte sen importancia é porque chegamos a pensar que unha Vida non ten importancia» (*Ibid.*: 53). Na escena 8 (a morte), as voces dos esquecidos lembran o seu drama, como esa última que afirma «eu nunca pensei que morrería así...» (*Ibid.*: 58), confesión demoledora.

Entremedias aparecen, de forma transversal, diferentes problemas como a anonimía das vítimas, cambios na profesión do xornalismo e dos reporteiros de guerra, a violación de mulleres como arma brutal utilizada en todas as contendas bélicas, a desatención ás vítimas, a deontoloxía e a ética profesional, as dificultades das ONGs para desenvolver o seu traballo, a perda da conciencia cívica e a falta de compromiso cunha causa global como é garantir a vida e o dereito a unha vida digna de ser vivida. Polo medio a importancia de lembrar, de manter viva a memoria e unha con(s)cienza activa e crítica.

VIII.- CODA FINAL NON CONCLUSIVA

Logo do exposto, non queremos deixar de sinalar algunhas cuestións últimas que poden ser de utilidade en futuras investigacións, pero tamén para (in)

validar e/ou refutar todo canto se dixo. Cuestións que entendemos significativas no momento actual e que se manifestan de forma transversal no corpus analizado.

Tal acontece coas palabras chave que consideramos no inicio do traballo, e son silencio, derrota, soidade, memoria. Poderíamos escoller outras, pero preferimos tomalas dos textos analizados, onde, nalgúns casos, se repiten de forma a veces obsesiva. Agás no caso das pezas máis luminosas, como poida ser *A ciencia dos Anxos*, onde o silencio ou a soidade son situacións de vida que se superan, o que impide a derrota, e permite articular unha outra memoria que é fonte de vida, en toda as outras son lemas centrais. Así, se tomamos a última das comentadas, *Os cárceres do esquenzo*, vemos como o silencio, a derrota e a soidade o invaden todo, en todas as situacións de vida que recrean, e só a memoria pode paliar os seus efectos, para encher os silencios con palabras que dean conta dos feitos, e para superar as situacións de derrota e soidade, camiño dunha emancipación, persoal e colectiva, posible. Pensemos nos centos de miles de enfermos de SIDA en África, dos millóns de nenas e mulleres violadas en todo o mundo, ou dos millóns de persoas que padecen fame en todo o planeta. Conflitos e dramas humanos que se viven en soidade, en silencio, e que supoñen unha derrota para todos, para os que os padecen e para os que os contemplan sen nada facer. Sen que quede memoria ou consciencia.

Hai nas primeiras pezas, nas condutas e nas expectativas das mulleres que nelas teñen un rol importante, unha certa invocación da saudade como estado gozoso a pesar do sufrimento que provoca ou da prostración emocional en que ensume as persoas. A saudade vincúlase tanto co amor como cun desterro, non tanto da terra (Soto, 2015), canto de «unha mesma», desa «unha mesma» ideal, que se sente intanxible, non accesible e imposible, como se pode ler na renuncia ao amor que formula Unha Muller en *Como cartas...*, cando reconece: «non son o que quero ser²², xa nunca poderei selo» (António 1987: 16). E nesa mesma dirección, hai unha certa poetización, ou ornamentación estética, dese estado de expectación agonizante diante do que non vai ser, e se sabe que non será, mesmo negando a posibilidade de que sexa: «teño medo de ser carne» (*Ibid.*: 17). De igual maneira, hai unha recorrencia constante a un pasado como fonte dos males presentes e de traumas e frustracións que alimentan ese estado de desolación anímica. Pois se recuperamos as palabras coas que Ber lle pon cabo, antes de marchar, ao periplo dunha muller de Arcoa nun piso dunha cidade innominada, na maioría dos casos ao remate de cada peza atopamos un «desolado escenario» (António 1987: 18), cheo de ruínas, despoños, fragmentos e derrotas. Fernández Castro fala dunha «cuestión metafísica» vinculada coa condición verdadeira do ser humano (2006a: 136), que recupera noutros textos como *Os cárceres do esquenzo*. Pero atreveríamonos a dicir que neses primeiros textos a cuestión ten que ver coas cousas do querer, e sobre a natureza das relacións humanas cando o querer é o elo central que as provoca e sostén (ou rompe e desfai).

²² Cursiva de quen subscribe, para indicar que, dunha forma sutil e indirecta, os personaxes formulan outras posibilidades de vida, para «ser» plenamente, como identidade, e deixar de «estar», como estado, agardando, desterrada, fuxindo ou volvendo a ningures.

Falando de poéticas (Vilavedra 2014), sería interesante considerar como as promocións, grupos, colectivos ou xeracións, que veñen despois de que se peche o ciclo de Ribadavia, en 1978, e co inicio real da profesionalización entre ese ano e 1982, coa creación do Centro Dramático Galego pero tamén co impulso da actividade teatral, buscan novas formas de entender a escrita, de construír poéticas, a nivel colectivo ou individual. Certo é que o campo da dramática en Galicia non ten funcionado coma o da poesía, onde se teñen creado manifestos e grupos interesados na exploración colectiva de determinados paradigmas e poéticas (e.g.: Rompente), mais sendo así, cada grupo ou movemento tivo que facer fronte a unhas necesidades moi específicas, derivadas dos momentos históricos e dos contextos socioculturais, políticos ou económicos.

As autoras e os autores que se inician na escrita dramática nos anos oitenta do pasado século, van explorar novos moldes e novas temáticas, como xa explicaron traballos de Vieites (1998), Vilavedra (1998, 1999, 2006, 2014), Pazó e Vilavedra (2000), López Silva (2007), Biscaíño Fernandes (2007, 2008) ou García Vidal (2009). No caso de Imma António prodúcese un tránsito entre a filiación expresionista e simbolista dos primeiros textos, nos que a brevidade tamén é un modelo que permite enfrontar a situación dramática sen necesidade de facela progresar, ao modo dun *tableau vivant* pleno de connotacións e planos ocultos, e un realismo posterior, que arrequece coa maxia da fantasmagoría, ou que torna crítico no tratamento dialéctico da realidade, mostrando contradicións e fallas sistémicas no corpo social. Prodúcese mesmo un tránsito entre pezas cunha estrutura fragmentada, sen causalidades expresas, e outras nas que a estrutura está moito máis tramada e a causalidade recuperada, e en consecuencia entre a escuridade das noites e a claridade dos días, porque deitar luz sobre o escuro tamén é unha misión crítica, o que supón trocar o drama subxectivo, e íntimo, polo drama obxectivo, e social. Estamos así nun proceso ben diferente ao que poida presentar, na súa cronoloxía, a obra de autores como Xesús Pisón ou Manuel Lourenzo, cuestión relevante para a análise.

Non temos elementos para afirmar que esteamos ante unha obra dramática cunha orientación de xénero explícita, pero a muller colle nela un rol central e protagonista, considerando que das dez pezas en oito dominan os personaxes de xénero feminino. Son personaxes que nalgúns casos afirman unha renuncia ao «amor», ou ao «querer», se cadra mellor este último vocábulo, debido a todo o que as mulleres perden nunha relación desigual e desequilibrada, posición que asenta en experiencias negativas, como transparenta o diálogo entre Inés e Pastor en *Era nova...* (António 1991: 46-47).

Non podemos non mencionar o feito de estarmos ante una voz que, como outras, e non poucas, toma a forma dun Guadiana que aparece e desaparece, dadas as moitas precariedades do sistema teatral galego, onde a posibilidade de estrear as pezas escritas e/ou publicadas, especialmente no circuíto profesional, é certamente moi cativa. Ata onde sabemos, das dez pezas comentadas tan só unha viviu unha estrea profesional, realidade que afecta moi negativamente unha profesión, vinculada á escrita dramática, claramente precaria e deficitaria neste país, se consideramos a proxección escénica de autorías e textos. Un feito que igualmente dá conta das moitas insuficiencias do noso sistema teatral, que

agardan aínda liñas de actuación orientadas ao fomento e promoción dunha dramática propia, rica e diversa.

Finalmente, debemos responder á pregunta formulada no inicio verbo da novidade que achega Imma Antonio coa súa obra ao noso sistema teatral e literario. Entendemos que se podería subliñar o que segue:

- O feito de que irrompa con forza en 1985 nun mundo habitado e dominado por homes, dando pulo, con Luísa Villalta, á escrita feminina nun xénero moi masculinizado.
- O ter gañado varios premios, que no noso país seguen a ter un valor vinculado co recoñecemento e a lexitimación, mesmo coa lexitimidade para escribir.
- As súas achegas á renovación da creación dramática nos anos oitenta, que contribuíron a diversificar un corpus ata aquel momento moi marcado pola dimensión máis instrumental da escrita. A falta dun estudo máis pormenorizado e sistemático, pensamos que na súa obra hai riqueza e diversidade de rexistros, formais, e estilísticos, o que lle confire riqueza e variedade na dimensión estética e na xestión de contidos. Igualmente a súa obra presenta unha reflexión permanente, implícita ou explícita, sobre a actividade artística.
- A incorporación de mulleres aos mundos dramáticos configurados, e malia que a dramaturxia do eu ferido poida ser un recurso literario, non deixa de ser certo que foi unha maneira de chamar a atención verbo das maneiras en que as relacións humanas, en ámbitos diversos, poden ser causa de dor e sufrimento cando non se desenvolven e viven en pé de igualdade, por mor dos roles que se xogan e das consecuencias de tales xogos (de poder e dominio).
- O xiro último cara un drama máis obxectivo que lle permite afondar nunha escrita crítica coa realidade social, ou cos males da sociedade contemporánea, incorporando o humor, a memoria e a con(s)cienca.
- A crítica dos usos e costumes no nivel íntimo e na vida social, e non esquecemos que *História do...*, publicada en 1985, é un texto pioneiro na presentación dunha relación amorosa entre dúas mulleres, o que supoñía darlle visibilidade a un tema tabú, que ademais era fonte de comentarios despectivos sobre tal escolla persoal no eido dos afectos.

Ata aquí a nosa lectura da obra dunha das autoras máis interesantes na nosa dramática, que infelizmente hai tempo non publica, nin estrea. Un motivo de reflexión para as persoas que neste país se ocupan de promover as políticas de promoción e difusión cultural e ao exercicio dunha profesión, que a nosa Constitución, ten por dereitos.

IX.- BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, R. (2011) *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE.
- António, I. (1985) *História do silêncio*, Cadernos da Escola Dramática Galega, 59.
- António, I. (1987) *Como cartas a un amante*, Cadernos da Escola Dramática Galega, 66.
- António, I. (1989) *As águas mudas*. Cadernos da Escola Dramática Galega, 79.
- António, I. (1990) *Oficio de desterro (Un réquiem)*, en AA. VV., Monólogos I, Cadernos da Escola Dramática Galega, 85, pp. 12-14
- António, I. (1991) *Era nova e sabia a malvaíscos*, Compostela, Sotelo Blanco.
- António, I. (1996) *Morde-me!!*, A Coruña, ASPG.
- António, I. (2004) *Os cárceres do esquenzo*, Vigo, Xerais.
- António, I. (2005) *A ciencia dos anxos*, A Coruña, Deputación da Coruña.
- António, I. (2006a) *Aforro ordinario*, Ferrol, Edicións embora.
- António, I. (2006b) *Dies Irae*, *Estreno* 32 (2), pp. 37-42.
- Augé, M. (1998) *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Berger, P. L & Luckmann, Th. (1968) *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Biscaíño Fernandes, C. C. (2007) *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, Compostela, Laivento.
- Biscaíño Fernandes, C. C. (2008) «A Escola Dramática Galega (1978-1994) e o sistema literario», *Boletín Galego de Literatura*, 39-40, pp. 9-35.
- Burke, K. (1945), *A grammar of motives*, New York, Prentice Hall.
- Celaya, G. (1975) *Cantos Iberos*, Madrid, Turner.
- Escandell Vidal, M. V. (1996) *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- Fernández Castro, X. M. (2006a) Imma António: vinte anos de dramaturxia (1985-2005), en L. Rodríguez (ed.), *III Encontro de Escritores Galegos*, A Coruña, Deputación de A Coruña, pp. 133-142.
- Fernández Castro, X. M. (2006b) «La textura cenicienta. Introducción a las mocedades dramatúrgicas gallegas de 1988», *Estreno*, 32 (2), pp. 24-35.
- Frye, N. (1990) *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- García Vidal, D. (2009) *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)*, Tese doutoral, University of Birmingham, disponible en: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/972/>

- Goffman, E. (2006a) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Goffman, E. (2006b) *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI.
- González Millán, X. (1998) «A reconfiguración do espacio literario galego actual: transformacións e desafíos», en M. F. Vieites (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia, 1965-1995*, Vigo, Xerais, pp. 15-32.
- Ingarden, R. (1989). «Concreción y reconstrucción», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, La balsa de la Medusa, pp. 35-53.
- Jiménez Sánchez, J. A. (2020) «Los barcos de Magonia y otros navíos voladores como género de *mirabilia* durante la Edad Media», en A. Orriols, J. Cerdà & J. Durán-Porta (eds.), *Las formas del prodigio en el Mediterráneo medieval*, Bellaterra, Publicaciones de la UAB, pp. 153-162.
- Kavafis, K. (1976) *Poesías completas*, traducción de J. M^a Álvarez, Madrid, Hiperión.
- Laing, R. D. (1978) *El yo y los otros*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Laing, R. D. (1983) *El yo dividido*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lausberg, H. (1975) *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- López Silva, I. (2007), «O desenvolvemento da nova dramaturxia», en M. F. Vieites (ed.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*, Vigo, Galaxia, pp. 213-222.
- Lourenzo, M. + Pillado, F. (1987) *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*, Compostela, Sotelo Blanco.
- Merton, R. K. (1968) *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press.
- Murger, E. (1907) *La Bohème. Escenas de la vida bohemia*, Barcelona, F Granada y C^a.
- Osolsobe, I. (2013) «Ostensión como un caso límite de la comunicación humana y su importancia para el arte», en J. Jandová & E. Volek (eds. y trads.), *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 201-225.
- Paz Gago, J. M. + Vilavedra, D. (1996) «El teatro gallego actual», *Primer Acto*, 262, pp. 18-23.
- Pazó, N. + Vilavedra, D. (2000) «El teatro gallego después de 1975», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599, pp. 21-38.
- Popper, K. (1983) *Conjeturas y refutaciones*, Barcelona, Paidós.
- Requeixo, A. (2023) «Introducción», en L. Villalta, *Pensar é escuro. Poesía reunida (1991-2004)*, Vigo, Galaxia, pp. 7-69.

- Riobó, P. P. (2000), *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*, A Coruña, Universidade da Coruña.
- Soto, L. G. (2015) «Saudade: habitáculo suspenso», *Boletim da Academia Galega da Língua Portuguesa*, 8, pp. 93-102.
- Suvin, D. (1987) «Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space», *Poetics Today*, 8 (2), pp. 311-334.
- Sztajnszrajber, D. (2023) *El amor es imposible*, Buenos Aires, Paidós.
- Szondi, P. (2011) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson.
- Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications.
- Ubersfeld, A. (2004) *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- Vieites, M. F. (1996) *Manual e escolma da Literatura dramática galega*, Compostela, Sotelo Blanco.
- Vieites, M. F. (1998) *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*, Madrid, Publicaciones de la ADE.
- Vieites, M. F. (2008) «El personaje dramático: aspectos generales», en J. A. Hormigón (ed.) *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, pp. 41-200.
- Vilavedra, D. (1998) «As novas promocións», en M. F. Vieites (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia, 1965-1995*, Vigo, Xerais, pp. 109-143.
- Vilavedra, D. (1999) *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia.
- Vilavedra, D. (2006) «La literatura dramática gallega después de 1980», *Estreño*, XXXII (2), pp. 60-73.
- Vilavedra, D. (2014) «Nuevas dramaturgias gallegas: ¿La emergencia de nuevas poéticas? », en E. Garnier & A. Abuín (eds.), *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs: l'émergence du théâtre galicien*, Carnières, Lansman, pp. 103-114.
- Watzlawick, P., Bavelas, J. B. & Jackson, D. D. (1991) *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.
- Winnicott, D. W. (1971) *Playing and Reality*, London, Tavistock.

El mar en la lírica medieval ibérica: los ámbitos occitano y galaico-portugués

The Sea in Medieval Iberian Poetry: the Occitan and Galician-Portuguese Spheres

JAVIER ILUNDAIN CHAMARRO

UNED

javilundain@pamplona.uned.es

Recepción: marzo de 2023. Aceptación: mayo de 2024

Resumen: En este trabajo se analiza la presencia de términos asociados al mundo marítimo en la lírica occitana y galaico-portuguesa medieval (siglos XII-XIV). Para ello se recoge la frecuencia con la que aparecen en los cancioneros y se ejemplifican sus usos y significados. La herencia clásica se combina con una preponderante percepción negativa del mar y con la experiencia náutica propia de cada trovador.

Palabras clave: literatura occitana, literatura galaico-portuguesa, poesía trovadoresca, Edad Media, mar.

Abstract: In this paper we analyze the presence of concepts linked to the sea world in medieval Occitan and Galaico-Portuguese lyric (12th-14th centuries). For that purpose we collect the frequency of their appearance on *cançoniers* and give examples of their uses and meanings. The classic heritage is combined with a dominating negative perception of the sea and with the nautical experience of each troubadour.

Key words: occitan literature, galaico-portuguese literatura, trovadours poetry, Middle Ages, sea.

I.- INTRODUCCIÓN

El mar tuvo un papel determinante en el desarrollo político y económico de ciertos territorios de la Edad Media europea, especialmente con la expansión, el resurgimiento comercial y la configuración de nuevos estados durante la Plena y Baja Edad Media. Esto propició que, asimismo, adquiriera una creciente presencia en el imaginario y en las diferentes manifestaciones artísticas del momento.

Concretamente en el ámbito ibérico primero catalanes y luego portugueses se lanzaron a sus respectivos mares para conquistar y comerciar y dejaron abundantes muestras de estas hazañas en su producción literaria. Ya antes del esplendor literario renacentista (con Ausiàs March, Luís de Camões o la historiografía como ejemplos de la proyección literaria del mar), podemos encontrar algunas manifestaciones poéticas en las que convergen elementos clásicos y bíblicos, con algunas realizaciones originales y propias del pensamiento medieval.

El objetivo principal de este trabajo es comparar la presencia, uso y significado de las imágenes y motivos marítimos en la poesía medieval ibérica, concretamente entre el ámbito occitano-catalán y el galaico-portugués entre los siglos XII al XIV.

II.- EL MAR EN LA EDAD MEDIA

2.1.- La percepción del mar en la mentalidad medieval

El acercamiento del hombre medieval a la naturaleza oscila entre la indiferencia y la admiración. Esta realidad, aparentemente paradójica, se explica por la íntima relación y dependencia de los humanos con respecto a su entorno, especialmente acusada si lo comparamos con otros periodos, como el actual, eminentemente urbanos. Es por ello que en muchas ocasiones la presencia de la naturaleza en la literatura es marginal o secundaria. Sin embargo, ciertos fenómenos y manifestaciones de la naturaleza atrajeron poderosamente la atención de los intelectuales medievales, para bien y para mal. De ello dejaron constancia en sus obras San Isidoro o San Beda (Disalvo, 2016: 1) y de aquí nacería el concepto de *mirabilia* que tanta difusión tuvo durante la Edad Media en forma de relatos de viaje o bestiarios (Disalvo, 2016: 5).

Algo similar ocurre con la relación entre el hombre medieval y el mar, solo que en este campo el progresivo dominio que ciertos pueblos tuvieron sobre este elemento propiciará un cambio importante en su percepción. Ciertamente durante la Alta Edad Media las fuentes nos arrojan una imagen del mar poco favorable. Influyó en ella el hecho de que solo un 10% de la población europea vivía de o cerca del mar (Mollat, 1986: 11) y, por tanto, era a la vez desconocido y temido. Inspirados en parte por los clásicos y los relatos bíblicos, los mapas y portulanos medievales mostraban el mar como un territorio tenebroso y repleto de monstruos. Además, este había sido el medio por el que algunos pueblos (como vikingos y sarracenos) habían assolado el litoral de la cristiandad latina durante esos siglos.

Este respeto-temor hacia el mar del hombre medieval ha sido identificado como «hidrofobia» por Lebrero (2015: 262) señalando su origen tanto en un miedo irracional basado en los relatos antiguos, como en una experiencia directa de contacto con el mar en el que la piratería y las tempestades eran una realidad cotidiana para los navegantes.

Sin embargo, el horizonte marítimo cambiará progresivamente a partir del siglo XI. El restablecimiento de las rutas comerciales, especialmente en el Mediterráneo (gracias a las repúblicas marítimas italianas y luego a los mercaderes catalanes) y el mar del Norte, y la apertura del estrecho de Gibraltar (s. XIV) como nexo entre ambos ámbitos permitió un importante desarrollo demográfico y económico de las regiones litorales. Elementos fundamentales para este cambio fueron las innovaciones técnicas (como la difusión de la brújula, el timón, la vela latina o las cartas de navegación), la mejora en la construcción de barcos y en el desarrollo de técnicas comerciales (como las sociedades mercantiles y seguros de viajes) que amortiguaban los potenciales contratiempos en el tráfico de mercancías (Molina, 2000: 115-116 y 119). La proyección económica precedió a la política que terminaría por consolidar a ciertos estados como verdaderas talasocracias. Este será el caso de la Corona de Aragón (en los siglos XIII al XV) y de Portugal y Castilla (a partir del siglo XV) (Mollat, 1986: 16): al igual que la tierra, el mar era un territorio que se podía conquistar y poseer. De hecho, su dominio será una manifestación de enorme poder que permitirá equiparar a los monarcas medievales con los grandes reyes y héroes de la Antigüedad, pero también favorecerá la imagen de los navegantes.

2.2.- El mar en la literatura medieval

Desde el punto de vista de la literatura, el mar fue una fructífera fuente de temas e imágenes para los autores medievales. Si bien está presente en géneros muy diversos, gozará de un especial desarrollo en la literatura caballeresca (Connochie-Bourgne, 2006), con frecuencia, como veremos, con matices negativos. Cabría, no obstante, señalar que disponía de abundantes precedentes y, en muchos casos, los textos medievales no solo utilizaron los modelos clásicos sino que, directamente, los copiaron.

En su capítulo sobre las metáforas Curtius (1995: 189-190) dedica un apartado completo a las de tipo náutico. Alude a la comparación entre el comienzo de un viaje marítimo y la composición de una obra que solían utilizar los autores latinos. El desplegar e izar las velas, presente en Virgilio, Horacio o Estacio, da comienzo a una obra cuyo final coincide con la «llegada a puerto». En esta línea, equiparaban las dificultades para navegar y crear poesía, azotados por «vientos adversos y tempestades». Sin embargo, estas metáforas tuvieron poco eco en la literatura medieval y, desde luego, menor elaboración. En este sentido, señala Curtius (1995: 190-192) algunos de los escasos ejemplos como Alcuino de York o Dante Alighieri.

Lo contrario ocurrirá con otras imágenes de raigambre clásica que gozarán de un gran éxito durante los siglos medievales. Gómez Solís (1998: 159),

centrándose en la presencia de imágenes náuticas en la literatura castellana, refiere las raíces antiguas de algunos motivos y tópicos presentes en el *Libro de Alexandre*, *El Conde Lucanor* o la poesía de cancionero. Por su parte, Cristóbal (1988: 125) estudia en profundidad los modelos de tormenta marítima presentes en autores como Virgilio, Ovidio, Séneca, etc. cuyo ejemplo inspiró un resurgir de este motivo en la narrativa y la épica de finales de la Edad Media.

El motivo por excelencia será, no obstante, la identificación de la relación amorosa con un viaje en barco y los vaivenes de la misma con el temporal marítimo. En su estudio sobre las imágenes náuticas de la poesía goliardesca, Laguna, Gómez Luque y Martínez Sariago (2017) ofrecen una nítida clasificación de algunos de estos motivos de carácter amoroso. Aluden al éxito que el tópico del *navigium amoris* tuvo tanto en la poesía helenística como en la de época augústea y cómo dio lugar a varios subtemas que aparecen de forma recurrente en la poesía medieval, especialmente en la goliardesca (Laguna et alii, 2017: 126): doble naturaleza de Venus como diosa asociada al amor y a la navegación; identificación del coito con acciones como remar o navegar; los peligros del mar como reflejo de la volubilidad del carácter de la amada; paralelismos entre el mal de amor y las tempestades; identificación de la consumación del amor (física o ideal) con la llegada a puerto; y la figura del amante como marinero que realiza una ofrenda a una divinidad náutica como cumplimiento de una promesa. En este sentido, la poesía goliardesca, contemporánea pero de carácter bien diferente a la trovadoresca, incluye varios elementos que tendrán también su reflejo en la lírica del amor cortés.

El tópico del *navigium amoris* disfruta, pues, de un importante desarrollo anterior a la propia lírica trovadoresca e impregnará toda la poesía amorosa romance hasta los siglos finimievales. De hecho, varios estudios, como los de Manero (1990), Rovira (1992), Sarmanti (2009) y, sobre todo, Gómez Luque (2010), lo han abordado por extenso en relación a su presencia en la literatura hispánica y su proyección en el Siglo de Oro. Todos ellos destacan la importante presencia de este tópico en las poesías galaico-portuguesa y castellana (especialmente del siglo xv), pero solo Rovira (1992: 8, 11, 13) alude a ejemplos procedentes de la poesía trovadoresca provenzal y catalana.

Es, de hecho, significativa la atención que han prestado los investigadores a las imágenes náuticas en la poesía galaico-portuguesa. Señala Brea (1997: 301) que el volumen de poemas que incluyen el término mar es ciertamente reducido conforme al total de cantigas conservadas: 33 de 1.600. Sin embargo, el protagonismo y significado que adquiere el mar en algunas cantigas de amigo, como las de Johan Zorro, Pai Gómez Charinho o Martim Codax, destaca con respecto al uso de estos motivos en otras tradiciones líricas. Enumera Brea (1997: 315-316) algunos de los rasgos propios del mar en la lírica galaico-portuguesa: presencia del mar como lugar en el que se citan los enamorados; medio a través del cual llega el enamorado o noticias sobre él (lo cual le convierte en interlocutor habitual de la amiga); invitación al baño con carácter purificador (con evidentes raíces cristianas, pero con reminiscencias incluso más antiguas). Todo ello lleva a la autora a proponer el término *marinha* como subgénero de las cantigas, en lugar del de *barcarola*, utilizado en la baladística europea, porque en la lírica

galaico-portuguesa (e ibérica en general) la presencia de barcas o cualquier otra nave es muy limitada.

Quizás el autor más estudiado en este sentido ha sido Martim Codax. Sus cantigas han sido analizadas en numerosas ocasiones. Álvarez Sellers (1992: 12-13, 15) destaca la presencia de sintagmas recurrentes en este autor, a modo de epítetos (*mar levado, mar salido*), con los que la amada interroga a un mar personificado. Asimismo, su figura ha sido estudiada junto a la de otros juglares que también compusieron poemas alusivos a la mar de Vigo (Fernández, Magán, Rodiño, Rodríguez, Ron y Vázquez, 1998).

Por otro lado, son menos abundantes los estudios sobre las imágenes marítimas en la lírica occitana o catalana medieval. En lo que a poesía trovadoresca se refiere, habría que recurrir a algunas composiciones analizadas por Riquer (1972: 482, 578, 730, 778, etc.) y de Raimbaut de Vaqueiras (*Altas undas que venez suz la mar*) estudiada por algunos autores en relación con las cantigas galaico-portuguesas (Paredes, 2010: 76). Asimismo, de especial interés resulta el estudio de Barachini (2021), por hacer un análisis pormenorizado del mar en la lírica occitana y con cuyas apreciaciones coincidimos en buena medida: connotaciones negativas (Barachini, 2021: 92 y ss.), influencia de la experiencia propia del autor (*ibid*: 122). Remitimos a este trabajo pues permite enlazar los fenómenos identificados en la lírica ibérica con el contexto trovadoresco general.

El autor más analizado en su relación con el mar será Ausiàs March de quien se suelen destacar dos conocidos poemas de tema marítimo: *Prenme enaixí com el patró que en platja* y *Veles e vents han mon desigs complir* (Rovira, 1992: 7; y Badosa, 2006: 128 y 174). A ello habría que sumar el estudio de Alemany y Llorca (2010) sobre el léxico marinero en este autor, de gran utilidad para el presente estudio, pues incluye un análisis del léxico, sus frecuencias, usos e interpretaciones (influencia del contexto, percepción peyorativa, etc.).

Más allá de los tópicos, su uso y presencia, nos interesan especialmente los análisis que de su significado han realizado algunos autores. Para la lírica romance de los siglos XII y XIII destacamos el trabajo de Paredes (2010: 67-80) en el que traza un recorrido por las diferentes manifestaciones poéticas y realizaciones lingüísticas de estos motivos: Martín Codax, Alfonso X, *Calila e Dimna*, Raimbaut de Vaqueiras, etc. Aporta noticias sobre otras interpretaciones de las imágenes marítimas más allá de la tradición amorosa. En este sentido refiere el mar como un elemento renovador y purificador, como aparece en el *Libro de Apolonio* o en las *Cantigas* de Alfonso X (Paredes, 2010: 70); como manifestación del poder terrenal, (Paredes, 2010: 72); pero también señala su uso dentro de la poesía satírica y cómica (Paredes, 2010: 74 y 78). Insiste finalmente en que, pese al predominio del simbolismo amoroso, «la simbología del agua en la lírica medieval es multiforme» (Paredes, 2010: 80). En este sentido, otros estudios ahondan en las coincidencias que diferentes tradiciones literarias hispánicas han tenido en el tratamiento poético del agua, principalmente como un elemento de connotaciones eróticas (Vila, 2006: 154 y 165-166).

También Pociña (2009) en su trabajo sobre los significados de los símbolos marítimos y náuticos aporta una perspectiva diferente a otros autores. En su ar-

título (Pociña, 2009: 68) insiste en la importancia de la interpretación amorosa. Sin embargo, señala la evolución de la misma a lo largo de la Edad Media, del *navigium amoris* clásico a las *Naos de Amor* renacentistas (Pociña, 2009: 70). Asimismo, establece una relación directa entre la nueva concepción del mar y su presencia en el *Cancioneiro Geral* de García de Resende y la galopante expansión marítima portuguesa (Pociña, 2009: 71). En él, no solo se vislumbra un nuevo contexto y una nueva actitud frente al mar, sino que, además, se recuperan antiguos modelos e historias, como la de Ulises, que son reinterpretadas y adaptadas por los autores de finales del xv y principios del xvi.

III.- EL LÉXICO MARINERO

Durante los últimos años se han llevado a cabo varios proyectos de digitalización de manuscritos originales, obras de referencia y, especialmente, publicación en línea de bases de datos. Siguiendo a Beltrán (2012) hemos recurrido al «Corpus dels trobadors» (<https://trobadors.iec.cat/>) donde actualmente se recogen cerca de 1900 composiciones, además de información sobre sus autores y referencias a los estudios críticos que las han trabajado. En el caso de la poesía galaico-portuguesa contamos con varios recursos bastante completos. Destacamos aquí los referidos por Brea (2021) <http://www.cirp.gal/> y Videira (2016) <https://cantigas.fcs.unl.pt/index.asp>, que incluyen cerca de 1700 textos. Con respecto a estos repertorios en línea ha de hacerse una aclaración metodológica. Mientras que el «Corpus dels trobadors» diferencia versiones de una misma composición dotándolas de códigos diferentes, las bases de poesía galaico-portuguesa unifican las versiones bajo un mismo registro. En nuestro caso, hemos optado por este último criterio, más restrictivo, de tal forma que las diferentes variantes de una misma *cansó* computen como una única aparición y así evitar duplicidades.

Para la búsqueda de las composiciones objeto de nuestro estudio hemos recurrido a palabras del campo léxico del mar. Para ello hemos partido del término más genérico (mar) que habitualmente aparece acompañado de otras palabras relacionadas con el mismo ámbito. Los resultados más fructíferos proceden de las siguientes palabras y sus derivados: agua, barco, mar, nave y puerto. Asimismo, con el fin de identificar posibles variantes o conceptos desconocidos o en desuso, hemos completado la búsqueda utilizando algunos repertorios de vocabulario marítimo medieval (como los de Sa Yers, 2003, y Brea, 1997) aunque de forma general la lírica recurre a los conceptos más genéricos e identificables y no tanto al vocabulario especializado.

3.1.- La poesía trovadoresca occitana

Para el análisis de la poesía trovadoresca occitana y catalana de los siglos XII-XIV hemos recurrido al «Corpus dels trobadors» (<https://trobadors.iec.cat/>). En esta antología se recogen cerca de 1900 textos procedentes de 233 ediciones y estudios sobre poesía trovadoresca principalmente en occitano, pero también

en catalán. Los poemas de esta compilación serán referidos según el código asignado en la misma precedidos del autor y la abreviatura *Occ* (e.g. Gaucelm Faidit, *Occ*, 167,019).

Es precisamente este corpus el que arroja una mayor cantidad y variedad de términos marítimos entre los corpus analizados. No obstante, el número de composiciones que incluyen términos marinos es bastante reducido en comparación con el total del corpus. Tan solo en 143 textos aparecen términos relacionados directamente con el mar. En este sentido se han descartado algunas palabras cuya presencia no puede vincularse con el mundo náutico. El caso más significativo, en este sentido, sería el del lema agua y sus derivados. El agua es un elemento que aparece con relativa frecuencia, muchas veces como símbolo de purificación o pulcritud o como oposición a otros elementos (tierra, aire y, sobre todo, fuego). Sin embargo, solo en algunos casos se puede asociar indiscutiblemente al agua marina. El viento o un puerto también pueden figurar de forma independiente al mar, aunque su presencia suele estar vinculada al mismo. En estos casos, solo se han computado las referencias que de forma inequívoca aluden al ámbito marino.

Dos casos algo especiales serían los de *ribera* o *fust*. Ambos son términos habituales en la literatura trovadoresca y, aunque en su uso cotidiano podían tener significado marítimo (como demuestran las fuentes cronísticas), nunca lo tienen en el ámbito poético.

El término más repetido es *mar*, cuyas formas más habituales son *mar*, *mare* y *mars*. Su presencia está documentada en 85 composiciones (un 59,44% del total de textos con léxico marítimo). Sus derivados, *Outramar*, *marinier* y *marina*, son mucho menos habituales con once, dos y tres apariciones respectivamente.

El lema *port*, aunque no admite ningún tipo de variación ni derivación, es el segundo más frecuente y está documentado en 34 poemas (23,78%) con un significado marítimo. No obstante, como hemos señalado, también aparece con frecuencia usado como verbo o con el significado de puerto de montaña.

Siguen en importancia y variedad las palabras derivadas de *nave*. Destaca en este caso la embarcación (*nau* y *naus*) con 29 apariciones (20,28%), seguida de *nauchiers* (marineros), en tres ocasiones (2,1%).

Finalmente, el último término cuya presencia es significativa es el de *viento* (expresado bajo las formas *ven*, *vent* e, incluso, *venz*). Se han identificado 19 obras (13,29%) en las que el viento aparece asociado al mundo marino.

El resto de los conceptos tiene una presencia muy reducida. Las olas (*onda*, *ondas*) figuran en cinco composiciones (3,5%). Las galeras (*galea* y *galeas*), el timón (*timos* o *timons*) y las velas en tres cada una (2,1%). En dos ocasiones (1,4%) encontramos los nombres de algunos vientos: garbino, poniente o levante. Mientras que otros vientos solo aparecen en una ocasión (0,7%), como mistral o tramontana. Finalmente, en un caso (0,7%) encontramos referencias a ciertos miembros de la tripulación (*governador*, *corsier*), tipos de embarcaciones (*barcha*, *leyn* o *vexel*) o sus elementos constituyentes (*antenna*, *amura*, *arbre*).

3.2.- LA POESÍA TROVADORESCA GALAICO PORTUGUESA

La poesía galaico-portuguesa analizada en este estudio se ha tomado de la base de datos <https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>. En ella se contienen cerca de 1700 composiciones poéticas de entre los siglos XII y XIV en idioma galaico-portugués. Estos poemas serán citados refiriendo el autor, la abreviatura *Gal* y el código de referencia utilizado en la propia base de datos, el cual alude al códice que contiene el poema (A: *Cancioneiro de Ajuda*, B: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, V: *Cancioneiro da Vaticana*) (e.g. Mendinho, *Gal*, B 852, V 438).

Entre las composiciones trovadorescas galaico-portuguesas estudiadas los términos marineros son menos frecuentes y variados que en el caso anterior, siendo el corpus utilizado de extensión similar. De las 1680 cantigas, tan solo 61 incluyen términos marítimos. También en este caso ha sido necesario discernir algunos conceptos cuya presencia no siempre estaba vinculada con el mar. El caso más significativo sería el de *agua* y sus derivados que en este contexto nunca hacen referencia al agua de mar. Con respecto al viento también aquí puede referirse al ámbito marítimo o no, aunque es igualmente útil para aludir a la mudanza de los sentimientos amorosos. En estos casos, solo se computan aquellos que inequívocamente hacen referencia al ámbito marinerio.

De nuevo es *mar* el concepto más recurrente, con cuyas variantes (*maar* o *mare*) alcanza los 33 textos (54,1%). Algunas palabras derivadas de la misma, como *marinho*, *marinheiro*, *marinha*, aparecen en una única composición. También aquí el término *Ultramar* adquiere cierto protagonismo figurando en 10 cantigas (16,39%).

Le sigue en importancia el lema *barca* (más concretamente, su forma plural) con 11 apariciones (18,03%) y que, en este ámbito, sí que da lugar a un término derivado: *barqueiro*, documentado una única vez (1,64%).

El término *ola* (*onda* y, más frecuentemente, *ondas*) ha sido registrado en seis composiciones (9,84%).

La presencia del concepto *nave* y sus derivados tiene un uso más restringido que en el ámbito mediterráneo. Por un lado, tampoco aquí su derivación verbal está documentada. Por otro, solo se encuentra en cinco composiciones: tres para *navio* (4,92%), una para *nave* (1,64%) y una para *nau* (1,64%).

En contraste con lo documentado en el mundo mediterráneo, conservamos cinco cantigas (8,2%) que utilizan términos derivados de *pez*: *pescad*, *pescado*, *pescados*, *pescaz*, *pesca* y *peixe*. Todas ellas figuran en un único texto y todas ellas, significativamente, en composiciones satíricas.

El lema *remo* también ofrece derivaciones no vistas antes como *remar* o *remador*, con dos (3,28%) y una aparición (1,64%).

Excluyendo el derivado toponímico Portugal, resulta llamativa la escasez del término puerto (*porto*), documentado solo en tres poemas (4,92%).

El resto de términos marítimos aparecen en un número inferior de textos: *viento* (cuatro cantigas, 6,56%), *tormenta* (dos cantigas, 3,28%), *galeón* (una cantiga, 1,64%) y *bañar*, en el mar, (una cantiga, 1,64%).

IV.- TEMAS E IMÁGENES MARINERAS

4.1.- La poesía trovadoresca occitana

En primer lugar conviene tratar la caracterización de dos de los términos más frecuentes y su uso: el mar y los puertos. Como se verá, el antagonismo tierra-mar tiene su presencia en la poesía trovadoresca. Esta oposición hundía sus raíces en la propia tradición bíblica, como refleja este verso de Cerveri de Girona

*E can ac fayt cel e terra e mar,
formet Adam de terra e de fanc
qui fe lo mal don tu playns ez eu planc;
(Cerveri de Girona, Occ, 434a,014)*

Sin embargo, es más habitual encontrarnos la oposición mar-puerto, siendo este último una metonimia de la seguridad de la tierra frente a los peligros del mar. Esta oposición la expresa de forma concisa Guiraut de Calanson, cuyo amor por su dama le permite perder el miedo al mar:

*Tan vos am leialmens
Fermes, de dopte partitz,
Cum perilhatz gueritz
A mala mar,
Quant a bon port lo mena belhs auratges.
(Guiraut de Calanson, Occ, 243,007).*

Como vemos, de forma recurrente el mar aparece caracterizado como un lugar peligroso. Esto se consigue mediante la adhesión de ciertos términos. Así, podemos encontrar la expresión *mar profunda* (*gran mar*, *prionda mar*, *mar major*, *auta mar*, *mars clau*) o la palabra *perigo* (y sus derivados) asociados al mar.

*Del gran golfe de mar
e dels enois dels portz,
e dels perillos far,
soi, merce Dieu, estortz !
(Gaucelm Faidit, Occ, 167,019)*

En este caso, los peligros de la mar no son un mero recurso retórico sino parte de la experiencia propia del poeta, cuyo tormentoso viaje a Tierra Santa por fin llega a su fin. Las referencias a Dios (o a la Virgen), bien sea para conseguir un viaje propicio o para agradecer su conclusión dichosa, son habituales en la poesía occitana (especialmente en las canciones de Cruzada). Este elemento, tomado de la tradición clásica (ofrendas a Venus, Neptuno, etc.), está aquí ya plenamente cristianizado.

La siguiente *cansó* anónima recoge a la perfección uno de los usos recurrentes de esta imagen negativa del mar:

*Axi com cell que·ll mar es perilats,
quant la nau veig al pelatia preyon,
sab que mort es, si la nau si afon,
axi suy eu de me desesperats,
car perillat vaig d'amar sopra l'onda,
tant que m'arma e mon cors se afonda,
tal pahor ay qu'en breu deia morir:
tant suy preyon qu'en loch no pux gandar.*
(Anónimo, *Occ*, 461,008a).

Como en la mayor parte de los textos, la alegoría marítima conforma una pequeña parte de la composición. En este caso, se trata de la primera estrofa, dedicada íntegramente a identificar los sufrimientos del amor y del mar. La comparación es un repertorio de tópicos marineros propios de la poesía occitana. Incluye referencias a los peligros del mar profundo, a la nave que se hunde, a las olas (como metáfora de los altibajos constantes del amor) y a las escasas esperanzas de sobrevivir ante tales circunstancias.

Algo similar ocurre con esta *cansó* de Folquet de Lunel, cuya segunda estrofa es una alegoría marítima de lo que ocurre con los amantes, de naturaleza confiados, al comienzo del enamoramiento:

*E pren m'en cum al marinier,
quant s'es empenhs en auta mar
per esperansa de trobar
lo temps que mais dezir'e quier,
e quant es en mar prionda,
mals temps e braus sa nau sobronda
tant quel perilh non pot gandar
ni pot remaner ni fugir.*
(Folquet de Lunel, *Occ*, 154,005).

El buen tiempo anima al marinero a iniciar la navegación, pero, como en el amor, la mar profunda es imprevisible y un temporal puede atraparle sin remedio.

Esta percepción ayuda a que incluso en aquellos casos en los que no se dota de adjetivos u otros añadidos al mar, este es utilizado como un recurso con connotaciones negativas.

*Ma dompna-m lais per autre cavallier
E pois, non sai a que, m'aia mestier;
E failla-m vens qan serai sobre mar.
En cort de rei mi batan li portier
Et en cocha fassa-l fugir primier,
Si no-us menti cel qe-us anet comtar.
(Bertran de Born, *Occ*, 080,015).*

Algo que se intensifica si se contrapone a otras manifestaciones acuáticas como los ríos (cuyos adjetivos habituales son *clar* o *blan*) o a los puertos. Por lo general, los puertos siempre son lugares esperanzadores para los trovadores. Esta idea se refuerza con ciertas colocaciones como *bon port* o *dreit port*, aunque, excepcionalmente, y para que no haya dudas, puede encontrarse la expresión *mal port*. En ocasiones, el buen puerto se presenta como única salvación posible para el poeta:

*Car non ai loc de vos vezer,
Joy ni deport non puesc aver;
Non puesc aver joi ni deport;
Peritz soi si non venc al port.
(Arnaut de Maruelh, *Occ*, 030,III).*

Tras enumerar las virtudes de su amada y expresar por extenso el gozo que le provoca su presencia, el autor incide en que el no poder contemplarla le causa gran sufrimiento, siendo este equiparable a la muerte si no se llega a puerto.

En términos similares lo expone Gui d'Ussel al comparar la alegría del amor con la llegada a buen puerto:

*Et de mi a passat un an
C'amors no-m tenc ni pro ni dan ;
Mas er sui gais, que jois d'amor m'es guitz:
Conven qu'eu chan, c'a dreit port son eissitz.
(Gui d'Ussel, *Occ*, 194,001)*

También en el plano religioso se recurre en varias ocasiones a la metáfora de la llegada a buen puerto. Además de los ejemplos que se citarán más adelante, incluimos aquí uno de Guiraut Riquier:

*Qui·s tolgues
e·s tengues
dels mals en que cossen,
e fezes
totz los bes
que conoys ez enten,
res non es
que nogues
d'anar a salvamen
als repres
on la fes
es de Dieu, que·ns aten
qu'a bon port nos traisses,
sa merce prometen.*

(Guiraut Riquier, *Occ*, 248,069).

Pocos son los elementos a los que puede recurrir el marinero para salvarse de estas amenazas y llegar a buen puerto: ayuda divina, buenos vientos o la estrella de mar. De hecho, en varias ocasiones, la presencia de buenos vientos se atribuye precisamente a la intervención divina y con frecuencia la estrella del mar se identifica con la Virgen.

La *estela de mar* (Estrella polar) era el único elemento que podía guiar a los marineros en alta mar antes de la difusión de la brújula en el siglo XIII. Por eso será un recurso habitual en la poesía de esta época. Como veremos, aparece en varios poemas de carácter religioso, pero también puede identificarse directamente con la amada, como ocurre en esta composición de Sordel:

*E puy's guida·l ferm'estela luzens
las naus que van perillan per la mar,
ben degra mi cil, qi·l sembla, guidar,
qu'en la mar suy per lieys profundamens
tant esvaratz destreitz et esbaitz,
qe·i serai mortz ans que·n hiesc'e peritz,*

*si no-m secor, quar non truep a l'yssida
riba ni port, gua ni pont, ni guerida.*
(Sordel, *Occ*, 437,002).

Con respecto al viento, es, junto con el mar o el puerto, un término habitual en las composiciones con referencias marítimas. Resulta, además, llamativo, pues es un campo semántico donde se ha producido una verdadera actualización léxica. A diferencia de lo que ocurría con las embarcaciones o la tripulación, los vientos citados (*poniente, levante, mistral, tramontana, garbino*) responden a los nombres utilizados en la Edad Media, sean de origen romance o árabe, pero en ningún caso son los heredados de la Antigüedad.

En la poesía trovadoresca el viento se presenta con valores opuestos. Es frecuente identificarlo junto a otros fenómenos atmosféricos como una fuerza adversa, aunque no de forma específica aludiendo al viento marino. De hecho, por lo general, esta oposición es fácilmente superada por el amante gracias a la voluntad de estar con la amada o a la alegría propia del enamoramiento. Peire Vidal indica en su *cansó De chantar m'era laissatz* cómo ha recuperado las ganas de cantar y componer por una dama. Para llegar hasta ella no duda en:

*et ab joi li er mos treus
entre gel e vent e neus.*
(Peire Vidal, *Occ*, 364,016).

También Guilhem de Peitieu afronta estas inclemencias climáticas figurativas del quehacer amoroso (y poético) para complacer a su dama:

*Farai chansoneta nueva
ans que vent ni gel ni plueva.
Ma dona m'assai'e-m prueva
quossi del qual guiza l'am;
e ja per plag que m'en mueva,
no-m solvera de son liam;*
(Guilhem de Peitieu, *Occ*, 183,006).

Y Bernart de Ventadorn llega a presentar el viento y la lluvia como obstáculos que no hacen sino incrementar su alegría por el nuevo amor:

*c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'aventura,*
(Bernart de Ventadorn, *Occ*, 070,044).

Sin embargo, cuando se trata de un viento inequívocamente marítimo, puede presentarse como un riesgo para las naves o como una fuerza propulsora de los navíos y, en consecuencia, necesaria para llegar a buen puerto. Esta can-

ción de Cadenet expresa la ambivalencia del viento marino. Primero lo presenta como algo necesario para llegar a buen puerto y después como algo cambiante, equiparable a las mudanzas del amor:

*Plus que la naus q'es en la mar prionda,
non ha poder de far son dreg viatge
entro qe-l venz socor de fresc auratge
e la condui a port de salvamen,*

[...]

*Tot atressi com lo venz mena l'onda
lai on li plai, sia-ill bon o salvatge,
mi men' Amors, ab deziron coratge
si qe del tot fos a son mandamen;*

(Cadenet, *Occ*, 106,018a)

Dos poemas alegóricos de contenido religioso inciden en el viento adverso como un riesgo para la nave:

*La nau es carregada
e de son port se lunha,
quar trop greu vent la forsa;
e's mal amarinateda,
tant que negu no-y punha
cossi la nau estorsa.*

(Jaume II d'Aragó, *Occ*, 84bis.1)

*Dompna, estela marina
de las autras pus luzens,
la mars nos combat e-l vens:
mostra nos via sertana;
car si-ns vols a bon port trayre,
non tem naus ni governayre
ni tempest que-ns desturbelha
ni-l sobern de la marina*

(Peire de Corbiac, *Occ*, 338,001)

Este último texto incorpora un elenco variado de imágenes marítimas para representar la labor salvífica de la Virgen. No solo la compara con la *estela marina*, sino que puede proteger la nave en su ruta hacia el buen puerto frente a las dos grandes amenazas del mundo marítimo: el agua y el viento, que se materializan en la tempestad.

Incluso no siendo necesariamente tempestuoso, un mal viento, como el mal amor, puede desviar la nave hacia un mal puerto:

*aissi cum naus cui vens men' a mal port,
m'a mal'amors menat, no sai per que;
(Perdigon, Occ, 370,008).*

Una *cansó* de Gaucelm Faidit, abundante en figuras marítimas, contrapone las bondades de la tierra firme frente a los peligros del mar, donde dedica un espacio extenso al viento:

*Ar hai dreg de chantar,
pos vei joi e deportz,
solatz e domnejar,
qar so es vostr'acortz
e las font e-l riu clar
fan m'al cor alegransa,
prat e vergier, qar tot m'es gen !
q'era non dopti mar ni ven,
garbi, maïstre ni ponen,
ni ma naus no-m balansa,
ni no-m fai mais doptansa
galea ni corsier corren.
(Gaucelm Faidit, Occ, 167,019).*

Al igual que en el anterior de Peire de Corbiac, enumera como las dos grandes amenazas de los viajes marítimos el mar y el viento, pues provocan el balanceo de las naves (ahora no asociado a los vaivenes del amor). Incluye, además, varios de los nombres medievales de los vientos: *garbi* (viento del suroeste), *mistral* (noroeste) o *poniente* (oeste). Significativamente, todos estos vientos, de componente oeste, eran adecuados para cruzar el Mediterráneo hacia Ultramar, pero no para regresar y, por tanto, aquí se nos presentan como un obstáculo.

Con respecto a la imagen del viento como un elemento benigno, cabría señalar algunos textos en los que se insiste en su importancia para los viajes marítimos. Resulta esclarecedor el uso de una expresión, con ciertos paralelismos actuales, que representa el brío del corazón ante el gozo amoroso:

*Qu'ieu sec mon cor co.l vela.l ven que cor,
que.l cor no vol que fas' outra fazenda
mas sol d'amor,*

(Guillem d'Anduza, *Occ*, 203,001)

También en el ámbito de la poesía satírica encontramos el viento como impulso imprescindible para las naves, aunque sea como un recurso ciertamente grotesco:

— *Amichs N'Arnautz, cent dompnes de peratge
van oultremar e son en miege via,
e non podon complir lo lur viatge
ne dreyt tornar per nulla re que sia
si per vos no : qu'es per aytal coven
qu'un pet fassatz, de que-s moga tal vent
que les dompnes vagen a salvamen.
Fer l'etz, ho no? Qu'yeu saber o volria!
(Arnau, coms de Proensa, *Occ*, 184,001).*

*Sénher, adars ie 'us venh querer
Un don que'm donetz si vos plai,
Que vulh vòstr'almiral esser
En cela vòstra mar d'alai.
E si o fatz, en bona fe
Qu'a totas las naus que la son
Eu les farai tal vent de me
(Que) or anon totas amon[?].
(Arnaut, *Occ*, 21,1).*

En ambos casos, son flatulencias hiperbólicas, equiparables al viento, las que pueden asegurar que una flota dirigida a Tierra Santa o la armada del rey de Castilla puedan realizar sus trayectos.

Con respecto a los verbos asociados al mar, el elenco es sumamente limitado. En algunos casos concretos, como veremos a continuación, se encuentra la expresión *balansar* o *fer balansar*. Sin embargo, otras expresiones comunes como *anar*, *governar*, etc. son sumamente escasas.

La imagen de las olas, el mar o el viento zarandeando una embarcación es un recurso habitual en la poesía trovadoresca para representar tanto la vida pecaminosa, en los poemas religiosos, como el sufrimiento o la agitación propias del amor.

Así lo expresa la canción anónima *Flors de paradis*:

*Verges, aiudar
me vulhatz; qu'en la onda
que-m fa balansar
jns en la mar preonda
soy, que amparar
no-m puesc si no m'abonda
la vostra merces.
Donc, maire verges,
aquest caitieu pres
desliuratz, qu'en l'esponda
de la greu mort es.*

(Anónimo, *Occ*, 461,123).

Tras implorar la ayuda de la Virgen (a la que en la estrofa anterior se ha referido como *estela de mar*), ejemplifica su situación mediante la metáfora de balanceo que las olas provocan en la *mar preonda*. De nuevo, la muerte, figurada, es lo que espera al autor en caso de no ser salvado por la *estela de mar*.

El sentimiento del enamorado puede igualmente identificarse con este zarandeo. Así lo expresa Jofre de Foixá en los primeros versos de una de sus canciones amorosas:

*Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura
ma bon'amors, quo fai naus sobre vens;
mas lo peril m'asuava e-m daura
lo bos espers qu'ay en vos fermamens,
en cuy amar es ferms totz mos talens:
qu'aissi m'an pres de vos, qu'es blond'e saura,
Las grans beutatz e-ls fis ensenhamens.*

(Jofre de Foixá, *Occ*, 304,001).

También Giraut de Bornelh se expresa en términos similares, aunque el sentimiento que trasmite la imagen es diferente:

*E d'altra part sui plus despers
 Per sobramar
 Que naus, can vai torban per mar
 Destrecha d'ondas e de vens;
 Tan m'abelis lo pensamens.
 (Giraut de Bornelh, *Occ*, 242,060).*

Tras referir el gozo que le provoca una prenda entregada por su amada, relata el autor un estado de agitación por pensar en ella comparable al movimiento que las olas y los vientos provocan en las naves.

En el peor de los casos este movimiento desordenado de la nave se expresa como la ausencia de gobierno. Así lo plasma Elias d'Ussel en una *tenso* con Gui d'Ussel para representar el desconcierto de su interlocutor:

*Clergart, be-us trembla·il cervella;
 Per una veilla fradella
 Anatz brandan, cum fai naus ses govern!
 (Elias d'Ussel, *Occ*, 194,018).*

Enlazando con la tradición clásica el término preferido para las embarcaciones es el de *nau*. A lo largo de la Baja Edad Media en el Mediterráneo se impuso el uso de las galeras, embarcaciones largas y estrechas, de poco calado e impulsadas por remos. E incluso era frecuente el uso de leños (llamados *barcha*, *fust* o *leyn*), más pequeñas que las galeras, pero adecuadas para la pesca de bajura. Las *naos*, de mayor calado y movidas por las velas, fueron más frecuentes en el Atlántico, por lo que su presencia en la poesía occitana (de ámbito mediterráneo) resulta extraña. Esta circunstancia puede derivarse del escaso conocimiento que los autores tenían del vocabulario marineró y, como hemos dicho, de que el término de referencia utilizado en la poesía clásica era *navis*. Parece, pues, que en el ámbito poético y, posiblemente también, en el habla cotidiana serían *nau* y sus derivados los términos genéricos. A este respecto, merece una atención especial una danza atribuida a Jaume II, rey de Aragón. Este poema alegórico utiliza el concepto *nau* para referirse a toda la humanidad, pero, aclara en la segunda estrofa, que existen varios equivalentes para este término:

*Nau, leyn, vexel o barcha,
 parlan en ver lenguatge,
 devem tuyt ben entendre
 que signifiquet l'archa
 on l'umanal lynatge
 plac a Deus tot comprendre
 (Jaume II d'Aragó, *Occ*, 84bis.1)*

Después de referir el genérico (*nau*) y algunos específicos, pero igualmente comunes en el lenguaje marinero de la época (*ver lenguatge*), *leyn*, *vexel* y *barcha*, termina por recurrir al que dispone de unas connotaciones bíblicas más claras, *archa*. En este caso, la imagen permite al autor incidir en la idea de que esa embarcación, al igual que el Arca de Noé contenía toda la creación, incluye a toda la humanidad. Además, aporta aquí un nuevo significado, poco habitual en el mundo medieval, el de la nave como vehículo para la salvación (en este caso de carácter religioso), que contrasta precisamente con las alusiones poco halagüeñas sobre otras naves.

Algo similar ocurre con la tripulación. Salvo excepciones (como *governador*, *corsier* o *marinier*), el amplio léxico referente a los marineros y su escalafón está totalmente ausente en la poesía occitana. De hecho, resulta curioso que un concepto relativamente limitado como *nauchier* sea el más repetido y representativo.

En el caso de las referencias encontradas sobre la tripulación llama la atención cómo su uso disfruta de connotaciones diferentes. El término *governador* aparece, de nuevo, relacionado con el ámbito religioso. Con motivo de su regreso de Tierra Santa, Peirol ruega a Dios por tener *buena mar*, *buen viento*, *buena nave* y *buen timonel*:

*Ara-ns don Dieus bona mar e bon ven
e bona nau e bos governadors,
qu'a Marcelha m'en vuelh tornar de cors;
(Peirol, Occ, 366,028).*

Al igual que en el caso de la danza de Jaume II, el buen gobierno de la nave y la salvación de los que en ella van están en manos de Dios, por lo que, como ocurre con otros elementos marítimos, hasta cierto punto, el *bo governador* puede identificarse con Dios.

Por el contrario, las referencias a los marineros suelen servir para que el autor se identifique directamente con ellos. Esto ocurre en esta *cansó* de Bertran Carbonel:

*Ar suy en aital balansa
co-l nauchiers, can vol partir
de port e no-n pot issir,
car non y ve segurtansa;
(Bertran Carbonel, Occ, 082,007)*

En este fragmento, el autor recurre a varios motivos náuticos para expresar su desazón amorosa. Comienza la estrofa con la metáfora del balanceo al que está sometida la nave, al igual que lo está el amante por los vaivenes sentimentales. Como hemos dicho, se identifica directamente con los marineros (*nauchiers*) que temen salir del puerto (lugar de seguridad por antonomasia)

por los riesgos que implica la mar (en este caso, personificación de la relación amorosa).

También en esta *cansó* de Peire Espagnol los marineros son equiparables a los amantes:

*Nulhs hom no pot d'amor penre mezura
pus que-l nauchiers fai, quan vey lo temps clar,
que-s cocha e corr, tro qu'es en auta mar;
pueys vens torbatz ve-l per dezaventura.
aissi fa amors corre vas sas preyzos
selh que troba d'amar voluntados,
e quan l'a pres, fa-lh mays turmens sofrir,
no sofre selh qu'es en cap de murir.*

(Peire Espagnol, *Occ*, 342,003)

Aquí, los navegantes, al igual que los enamorados, aprovechan las buenas señales meteorológicas para lanzarse a alta mar (como se ha visto, esta idea de la inmensidad o profundidad del mar suele tener connotaciones negativas) donde les esperan las desventuras. Al presentar el paralelismo de los enamorados, el autor no duda en recurrir al término *turmens* que no siendo exclusivo del ámbito marítimo es igualmente apropiado para referir la adversidad atmosférica en el mar y que, incluso, puede llevar a la muerte (real para los *nauchiers*, figurada para los enamorados).

Dejando a un lado estos términos y recursos, que hasta cierto punto podemos considerar genéricos o comunes, son pocas las composiciones que incluyen un vocabulario marinero mínimamente especializado. En este sentido cabría recordar los ya comentados poemas de Jaume II (*Occ*, 84bis.1) o Bertran Carbonel (*Occ*, 082,004) donde se incluyen algunos aparejos y partes de los navíos (*timo* o *albres*). Sin embargo, el que presenta un mayor desarrollo del léxico marinero es este *sirventes* de Peirol:

*Anc la bella ben feita per centura
non desirei mais c'ara per un cen
non dezir mais e garbin e ponen,
et autres venz, can si fan per mesura.
Et nel port a gran largura,
c'om conosca can bons temps es,
en Blachas non o sap ges res.*

*S'anc baordei ni anei d'ambladura,
per caval pren nostra nau can cor gen,
e per escut la gran vela al ven,
e per lansa l'antenna fort e dura,
e per esperon l'amura,
e-ls timos prenc ades per fres
et per sella e per arnes.*

En la primera de las estrofas aquí incluidas, correspondientes a las dos últimas de la composición, incorpora los nombres de algunos vientos (*garbin, ponen*). Sin embargo, es en la última estrofa donde, mediante un doble juego, identifica la relación con su amada con el mundo marino (más con un barco que con el mar) y establece paralelismos entre ese navío y su actividad caballeresca. En este caso, los diferentes elementos del barco se identifican con la panoplia utilizada en las justas, dando un amplio repertorio léxico hasta ahora prácticamente inexistente en la poesía occitana. Como hemos señalado, la propia relación amorosa se identifica con la *nau*, su escudo con las velas al viento, la lanza con la *antenna fort e dura* (el mástil principal), las espuelas con las amarras (*amura*) y, finalmente, el freno, el arnés y la silla con el timón. Obviando lo afortunado de tales paralelismos, algunos difíciles de explicar, no deja de ser un ejemplo poco habitual.

4.2.- La poesía trovadoresca galaico-portuguesa

También en la poesía galaico-portuguesa el mar puede aparecer como un ente temible y peligroso. De hecho, en la cantiga de Mendinho *Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion* (Mendinho, *Gal*, B852, V437, C852) encontramos expresiones equivalentes a las documentadas en la poesía trovadoresca occitana:

*E cercarom-mi [as] ondas do alto mar;
nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].
Nom hei [eu] i barqueiro nem remador
[e] morrerei fremosa no mar maior.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].*

También aquí la inmensidad del mar sobrecoge al autor y, aunque no de forma explícita, está expresando el temor ante lo desconocido e imprevisible. Con connotaciones similares encontramos otras expresiones utilizadas en varias cantigas de Martim Codax:

*Mia irmana fremosa, treides comigo
a la igreja de Vigo u é o mar salido*

e miraremos las ondas.
Mia irmana fremosa, treides de grado
a la igreja de Vigo u é o mar levado
e miraremos las ondas.
A la igreja de Vigo u é o mar levado
e verá i, mia madre, o meu amado
e miraremos las ondas.
A la igreja de Vigo u é o mar salido
e verá i, mia madre, o meu amigo
e miraremos las ondas.

(Martim Codax, *Gal*, B1280, N3, V886).

Ambas expresiones (*mar salido*, *mar levado*) aluden a un mar agitado. Sin embargo, cabe destacar una diferencia notable entre la caracterización del mar en la poesía occitana y en la galaico-portuguesa. Aunque el mar recibe los adjetivos de *mayor*, *alto*, *salido*, *levado* no se trata de una visión de lo que entendemos como alta mar, sino que se refiere a una imagen del mar desde la costa. Este va a ser uno de los puntos de divergencia entre ambas tradiciones pues, mientras que las imágenes marineras occitanas se referían habitualmente a lo que ocurría mientras se navega en el mar, en la poesía galaico-portuguesa son muchas las composiciones que nos hablan de la contemplación del mar desde tierra. Esto no resta peligrosidad al mismo pues, como señala la misma cantiga de Mendinho:

Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion
e cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].
 [...]

Nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar
e morrerei fremosa no alto mar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Las olas van a ser un elemento relativamente frecuente en las composiciones de tema marino y se presentan como una manifestación típica de los peligros del mar. Como vemos en esta última estrofa, el máximo temor frente al mar es perder la vida en él. En este caso, se establece una identificación entre la muerte provocada por la ausencia del amigo y la muerte por los peligros del mar, concretamente por carecer de conocimientos de navegación (quizás una referencia a la inexperiencia amorosa de la amiga).

En esta línea, encontramos también el poema *Pergunta que foi feita a Fenam d'Altaíde e feze-a Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo*:

*Pára bem mentes e verás: qued'a nau,
aquesta ribeira dá grandes correntes
que desta guisa matará muitas gentes*

(Diego Gonçalves de Montemor-o-Novo, *Gal*, B1075bis, V666).

En ella se nos ofrece una imagen similar a la ya comentada en la poesía occitana de la nave siendo zarandeada por las olas. En este caso son las fuertes corrientes de la costa las que amenazan con acabar con la vida de los tripulantes. También en esta cantiga, esa muerte es una metáfora de los sufrimientos que atormentan a los enamorados.

En el caso del viento, que había disfrutado de cierto desarrollo en el ámbito occitano, tiene muy poca presencia en la lírica galaico-portuguesa. Además, rara vez puede identificarse inequívocamente como un viento marino. No obstante, sirva de ejemplo esta identificación del viento con la mutabilidad de los sentimientos:

*Tôdalas cousas eu vejo mudar,
mudam-s'os tempos e muda-s'o al,
muda-s'a gente em fazer bem ou mal,
mudam-s'os ventos e tod'outra rem,
mais nom se pod'o coração mudar
do meu amigo de mi querer bem.*

(João Airas de Santiago, *Gal*, B963, V550)

También en la poesía galaico-portuguesa se manifiesta la oposición tierra-mar, en la que la tierra se asocia con valores positivos y viceversa con respecto al mar. Así lo plasma el *refrão* de la cantiga de Paio Gomes Charinho: *Ūa dona que eu quero gram bem*:

*mar, nem terra, nem prazer, nem pesar,
nem bem, nem mal, nom mi a podem quitar*

(Paio Gomes Charinho, *Gal*, B810, V394).

Una cantiga de Rui Fernandes de Santiago ejemplificaría este desprecio por el mar llegando a maldecirlo:

*Quand'eu vejo las ondas
e las muit'altas ribas,
logo mi vêm ondas*

*al cor, pola velida:
maldito seja'l mare
que mi faz tanto male!*

(Rui Fernandes de Santiago, *Gal*, B903, V488)

Si bien es cierto que la maldición se profiere porque el mar recuerda al amante la ausencia de su amada.

También en esta línea encontramos una curiosa identificación semántica que refuerza el uso recurrente de los temas marineros para ejemplificar la relación amorosa. Se trata de un texto de Paio Gomes Charinho:

*Quantos hoj'andam eno mar aqui
coitam que coita no mundo nom há
senom do mar, nem ham outro mal já.
Mais doutra guisa contece hoje a mi:
coita d'amor me faz escaecer
a mui gram coita do mar e tẽer
pola maior coita de quantas som,
coita d'amor, a quen'a Deus quer dar.
E é gram coita de mort'a do mar
- mas nom é tal; e por esta razom
coita d'amor me faz escaecer
a mui gram coita do mar e tẽer
pola maior coita, per boa fé,
de quantas forom, nem som, nem serám.
E estes outros que amor nom ham
dizem que nom, mas eu direi qual é
coita d'amor me faz escaecer
a mui gram coita d'amor e tẽer
por maior coita a que faz perder
coita do mar, que faz muitos morrer.*

(Paio Gomes Charinho, *Gal*, A251)

El autor aprovecha varios recursos retóricos para esta alternancia entre los conceptos de la *coita do mar* y la *coita d'amor*. No solo utiliza el mismo término (*coita*), reiteradamente vinculado al sufrimiento amoroso en la poesía galaico-portuguesa, para ejemplificar las desventuras marítimas, sino que lo

hace de forma paralelística, alternando ambas expresiones en el estribillo. Se refuerza este juego con una paronomasia resultante de la semejanza fonética entre *d'amor* y *do mar*.

En lo que se refiere a la imagen del mar, nos interesa señalar cómo identifica las *cuitas* del mar como las más temibles y reconoce las muertes que pueden llegar a provocar. Sin embargo, termina por concluir hiperbólicamente que la verdaderamente dañina es la *cuita* del amor, aunque solo pueden entenderla aquellos que la han sufrido.

Sin embargo, en este ámbito el miedo o desprecio al mar puede aparecer bajo formas inéditas en la poesía mediterránea. Quizás el caso más representativo sean las cantigas de escarnio y maldecir, donde el miedo a navegar es motivo de mofa entre los poetas. Conservamos un pequeño ciclo del entorno de Alfonso X compuesto por cuatro cantigas destinadas a ridiculizar a Pero d'Ambrõa, quien fue acusado de ser falso peregrino. Dos de ellas señalan que habiendo prometido peregrinar a Tierra Santa no lo hizo, aparentemente, por miedo al mar.

Según explica Pedro Amigo de Sevilha, Pero d'Ambrõa habría llegado hasta Montpellier, donde esperó el tiempo necesario para fingir que había viajado a Jerusalén. Atribuye el rechazo a embarcar al miedo a las tormentas marítimas y establece un paralelismo con la muerte de Cristo a manos de los judíos:

*E poss'em Mompirlar morar,
bem com'el fez, por nos mentir;
e ante que cheg'ao mar,
tornar-me posso, e departir,
com'el depart', em como Deus
prês mort'em poder dos judeus,
e enas tormentas do mar.*

(Pedro Amigo de Sevilha, *Gal*, B1661, V1195).

Sin embargo, es la cantiga compuesta por Gonçalo Anes do Vinhal la que despliega y desarrolla los elementos marítimos de esta sátira.

*Pero d'Ambroa, sempr'oí cantar
que nunca vós andastes sobr'o mar
que med'houvéssedes, nulha sazom;
e que havedes tam gram coraçom,
que tanto dades que bom tempo faça
bem como mao nem como bõaça
nem dades rem por tormenta do mar.*

*E des i, já pola nave quebrar,
 aqui nom dades vós rem polo mar
 come os outros que i vam entom;
 por en têm que tamanho perdom
 nom havedes come os que na frota
 vam, e se deitam, com medo, na sota,
 sol que entendem tormenta do mar.
 E nunca oímos doutr'home falar
 que nom temesse mal tempo do mar;
 e por en cuidam quantos aqui som
 que vossa madre com algum caçom
 vos fez, sem falha, ou com lobaganto;
 e todos esto cuidamos, por quanto
 nom dades rem por tormenta do mar.*

(Gonçalo Anes do Vinhal, *Gal*, V1004)

En este caso, atribuye de forma sarcástica una gran valentía a Pero d' Ambrõa, hasta tal punto que desprecia los peligros del mar: las tormentas, el mal tiempo, la ruptura de las naves, etc. Considera por ello que, dado que no teme a las tormentas, las indulgencias que recibiría de esta peregrinación deberían ser menores, por ser también menor el esfuerzo.

Toda esta elaboración falsamente encomiástica se resuelve en la última estrofa donde explica que su coraje frente al mar tiene su origen en que nació de la unión de su madre y un *caçom* (tiburón) o un *lobaganto* (bogavante). La acusación contra su madre de cometer bestialismo tiene, de por sí, connotaciones claramente insultantes, aunque fuera un tema recurrente en la mitología clásica y no especialmente peyorativo. Incluso durante la propia Edad Media se documenta algún ejemplo positivo de este tipo de relaciones, como fue el caso de los orígenes legendarios de la dinastía merovingia, descendientes de un monstruo marino. Sin embargo, veremos más adelante que la fauna marítima tuvo en la Edad Media (y todavía en la actualidad) ciertas connotaciones negativas, como alimento y como animales (especialmente frente a algunos de los mamíferos terrestres), y, por tanto, atribuir la paternidad a un pez o un crustáceo era ciertamente vejatorio y cómico.

En definitiva, este ciclo nos ofrece tres ideas complementarias sobre el mar: por un lado, la consciencia de los riesgos del mismo y el temor que ello puede despertar en los hombres; por otro, el hecho de que la navegación es, no obstante esos peligros, una actividad habitual y necesaria y, por tanto, no es motivo para dejar de llevar a cabo ciertas empresas (menos aún la guerra o la peregrina-

ción); finalmente, enlazando con las connotaciones negativas, se manifiesta un claro desprecio, ya no temor, por algunos seres marinos.

Frente a la percepción negativa del mar, sobre todo cuando se vincula con el ámbito de las relaciones amorosas, también en la lírica galaico-portuguesa encontramos un aspecto en el que el mar puede dotarse de connotaciones favorables. Se trata del mar como representación del poder o la riqueza. En la poesía occitana esta idea se vislumbraba de forma muy sutil cuando se aludía a las posibles riquezas obtenidas en el comercio ultramarino. Sin embargo, en el caso galaico-portugués recibe unas características propias por ser el mar una de las manifestaciones del poder político y bélico de los monarcas ibéricos. Con este significado encontramos algunas referencias a Fernando III de Castilla (1217-1252), quien, al conquistar Sevilla, se convertía en *rei de mar a mar*:

*Polo meu mal filhou-[s'ora] el-rei
de mar a mar, assi Deus mi perdom,
ca levou sigo o meu coraçom
e quanto bem hoj[e] eu no mund'hei;
se o el-rei sigo nom levasse,
mui bem creo que migo ficasse.*

(Lopo, *Gal*, B1249, V854).

*O mui bom rei que conquis a fronteira
e acabou quanto quis acabar
e que se fez, com razom verdadeira,
[em] tod'o mundo temer e amar,
este bom rei de prez, valent'e fiz,
rei dom Fernando, bom rei que conquis
terra de mouros, bem de mar a mar.*

(Pero da Ponte, *Gal*, B985, V572)

La frecuencia con la que durante los siglos XII y XIII los monarcas portugueses, leoneses y castellanos emprendieron campañas contra el islam andalusí hace que la llamada a la guerra de los vasallos (y consecuente separación de los amados) sea recurrente en la poesía galaico-portuguesa. De hecho, es este poder territorial, bélico y feudal el que se deja entrever en estas expresiones marineras. Sin embargo, esta fórmula no deja de ser poco frecuente en la lírica medieval. Su presencia en el ámbito galaico-portugués podría ser un precedente del desarrollo que ya en el siglo XV tendrá esta idea en la poesía portuguesa, donde, recuperando en ocasiones modelos clásicos (como los dioses, emperadores o

héroes épicos), el control de los mares es una muestra del poderío alcanzado por los portugueses.

Como hemos ido viendo, aunque la frecuencia con la que aparecen términos marineros en la poesía galaico-portuguesa es menor a la de la poesía occitana, en aquella su protagonismo es mayor. El mar ya no es solo un recurso retórico al servicio del poeta (como ocurría en la mayoría de las *cansós* amorosas) o un elemento subsidiario de una historia (como en las canciones de cruzada). De hecho, en esta tradición el mar aparece de forma recurrente como escenario de encuentros amorosos, como interlocutor de los amantes o como obstáculo de la relación amorosa. Señala Brea (1991: 301-302) que este es un rasgo de la poesía galaico-portuguesa que llama especialmente la atención. En su estudio apunta a un uso diferenciado de los términos marineros entre las cantigas de amor y escarnio y las de amigo. Ciertamente entre las primeras existen algunas similitudes con el mundo occitano. Sin embargo, es en las de cantigas de amigo donde, según Brea y como veremos a continuación, se produce un verdadero desarrollo diferenciado del concepto del mar.

Es precisamente en aquellos textos en los que el mar, o la costa, son el lugar de encuentro, donde aparece un léxico marinero más rico. João Zorro compuso un ciclo de poemas en los que, de formas diversas, explica cómo en la desembocadura de un río (identificado como el Tajo) el rey de Portugal está armando naves para ir a la guerra. Esta imagen es un presagio de la inminente separación de los amantes. La amada acude a la ribera en busca de su amado, lugar que previamente había sido escenario de sus encuentros y, ahora, lo será de su separación:

*Em Lixboa, sobre lo mar,
barcas novas mandei lavrar,
ai mia senhor veelida!*

*Em Lixboa, sobre lo lez,
barcas novas mandei fazer,
ai mia senhor veelida!*

*Barcas novas mandei lavrar
e no mar as mandei deitar,
ai mia senhor veelida!*

*Barcas novas mandei fazer
e no mar as mandei meter,
ai mia senhor veelida!*

(João Zorro, *Gal*, B1151bis/1152, V754)

*Jus'a lo mar e o rio
 eu namorada irei
 u el-rei arma navio,
 amores, convosco m'irei.*

*Juso a lo mar e o alto
 eu namorada irei
 u el-rei arma o barco,
 amores, convosco m'irei.*

*U el-rei arma navio
 eu namorada irei
 pera levar a virgo,
 amores, convosco m'irei.*

*U el-rei arma o barco
 eu namorada irei
 pera levar a d'algo,
 amores, convosco m'irei.*

(João Zorro, *Gal*, B1157, V759)

Casi a modo de continuación encontramos las cantigas de Juião Bolseiro y de Nuno Fernandes Torneol en las cuales, retomando algunas de las expresiones de João Zorro (como *barcas novas*), refieren el sufrimiento de la amada por la ausencia y la esperanza del reencuentro. Del siguiente poema de Nuno Fernandes Torneol reproducimos solo la primera estrofa, pues las seis restantes, como ocurre con frecuencia en la poesía galaico-portuguesa, son variaciones en torno a tres ideas principales: la interpelación a la madre, la visión de las barcas en el mar y la muerte por causa de amor:

*Vi eu, mia madr', andar
 as barcas eno mar,
 e moiro-me d'amor.*

(Nuno Fernandes Torneol, *Gal*, B645, V246).

*- Vej'eu, mia filha, quant' é meu cuidar,
 as barcas novas viir pelo mar,
 em que se foi voss'amigo daqui.
 - Nom vos pês, madre, se Deus vos empar,*

irei veer se vem meu amig'i.
 - *Cuid'eu, mia filha, no meu coraçom,*
das barcas novas, que aquelas som
em que se foi voss'amigo daqui.
 - *Nom vos pês, madre, se Deus vos perdom,*
irei veer se vem meu amig'i.
 - *Filha fremosa, por vos nom mentir,*
vej'eu as barcas pelo mar viir
em que se foi voss'amigo daqui.
 - *Nom vos pês, madre, quant'eu poder ir,*
irei veer se vem meu amig'i.

(Juião Bolseiro, *Gal*, B1169, V775)

De nuevo, aquí se establece un diálogo entre madre y amante ante la visión de las naves en el mar. Sin embargo, el estribillo no se resuelve con la muerte de la amada, sino con la esperanza del retorno del amigo.

Incluso en aquellos textos en los que se produce un encuentro entre los enamorados en la costa, el mar tiene un marcado carácter separador u obstaculizador de los amantes (véanse los antedichos poemas de João Zorro o el que comienza *Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion*, Mendinho, *Gal*, B852, V437, C852). Sin embargo, de forma esporádica podemos encontrar ejemplos de todo lo contrario. La siguiente cantiga así lo expresa de forma directa:

Irei a lo mar vee'lo meu amigo;
preguntá-lo-ei se querrá viver migo,
e vou-m'eu namorada.
Irei a lo mar vee'lo meu amado;
preguntá-lo-ei se fará meu mandado,
e vou-m'eu namorada.

(Nuno Porco, *Gal*, B1127, V719, C1127)

En esta misma línea puede ubicarse la cantiga antes citada de Martim Codax: *Mia irmana fremosa, treides comigo* (Martim Codax, *Gal*, B1280, N3, V886). No obstante, podemos encontrar elaboraciones más sutiles y sorprendentes como es el siguiente caso:

Se hoj'o meu amigo
soubess', iria migo:
eu al rio me vou banhar,

[e] al mar.
 Se hoj' el este dia
 soubesse, migo iria:
 eu al rio me vou banhar,
 [e] al mar.
 Quem lhi dissess' atanto:
 ca já filhei o manto;
 eu al rio me vou banhar,
 [e] al mar.

(Estevão Coelho, *Gal*, B721, V322)

En este caso, los amantes acuden al río y al mar para bañarse, con evidentes connotaciones eróticas. Este poema se nutre de una larga tradición clásica del *locus amoenus*, también identificada en la poesía occitana, por la cual las riberas de los ríos (en contraste con las marítimas) son un lugar idóneo para el amor. Según leemos en Isidoro o en Papias: *loca amoena dicta quod amorem praestant*. La presencia de elementos acuáticos (principalmente, lagos, fuentes o ríos y, en menor medida, el mar) era un requisito ineludible en la recreación de espacios placenteros en el mundo clásico. Sin embargo, más allá de sus connotaciones puramente estéticas debe atenderse a su significación netamente erótica. Asociadas a estos entornos encontramos con frecuencia deidades (las ninfas) ampliamente conocidas por su participación en episodios sexuales y por despertar las apetencias carnales de buena parte de los olímpicos. La cristianización del mundo medieval habría desplazado la presencia de divinidades, pero no las connotaciones de estos entornos. De hecho, todavía en la tradición artúrica encontramos episodios en los que personajes femeninos, en ocasiones con rasgos extraordinarios, aparecen vinculados a fuentes, ríos o lagunas. Finalmente, como vimos también en la poesía occitana, para los simples humanos los entornos acuáticos, principalmente fluviales, mantuvieron este significado amoroso, más aún si tiene lugar un baño. La inclusión aquí del mar como posible lugar de baño es un rasgo propio de la poesía galaico-portuguesa que refleja la cercanía con la que el mar es tratado en esta tradición. Esta misma idea la encontramos en otra cantiga de Martim Codax:

*Quantas sabedes amar amado,
 treides comig' a lo mar levado
 e banhar-nos-emos nas ondas.*

(Martim Codax, *Gal*, B1282, N5, V888)

Aunque todas las estrofas de esta cantiga inciden en la misma idea, la que reproducimos aquí incluye un elemento diferente: la alusión al *mar levado* (mar agitado). Podemos interpretar esta referencia como una identificación entre la excitación erótica y la condición marítima. El reflejo del sentimiento amoroso

en el estado del mar, ya analizado en el ámbito mediterráneo, puede también percibirse especialmente en algunas cantigas de Martin Codax ya mencionadas.

Sin embargo, estos baños marítimos no dejan de ser algo excepcionales. De hecho, un poema de João Zorro, uno de los autores que más referencias marítimas incluye en sus obras, recurre a la herencia clásica y en vez de ubicar los encuentros amorosos en la costa, los localiza, de nuevo, en el río:

Pela ribeira do rio salido
trebelhei, madre, com meu amigo;
(João Zorro, *Gal*, B1158, V760).

En cualquier caso, la culminación del protagonismo del mar en la poesía galaico-portuguesa se materializa en la personificación del mismo al convertirlo en un interlocutor de los amantes. Ya vimos en un texto de Rui Fernandes de Santiago (*Gal*, B903, V488) cómo el amante maldecía al mar por recordarle a su amada. Sin embargo, en dos cantigas más, ambas de Martim Codax, podemos ver cómo se produce una interpelación directa al mismo en espera de respuesta:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo?
Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo?
Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ai Deus, se verrá cedo?
Se vistes meu amado,
o por que hei gram coidado?
e ai Deus, se verrá cedo?
(Martim Codax, *Gal*, B1278, N1, V884, C1278)

Ai ondas que eu vim veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo sem mim?
Ai ondas que eu vim mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo sem mim?
(Martim Codax, *Gal*, B1284, N7, V890)

Como se puede comprobar, en todos estos textos el mar y otros elementos asociados al mundo marítimo (barcas, olas, riberas, etc.) han dejado de ser un simple recurso retórico para adquirir un papel principal en la composición.

Dentro del campo semántico de las embarcaciones hemos visto la presencia de algunos términos característicos de la lírica galaico-portuguesa. En este ámbito nos encontramos con una frecuencia, casi equivalente, los derivados de dos términos: *barco* y *nave*. Puede decirse que *barca* y *navio* (formas más frecuentes de dichos términos) son utilizados en la práctica como sinónimos, lo cual resulta de gran utilidad para los juegos paralelísticos de la poesía galaico-portuguesa:

Per ribeira do rio
vi remar o navio
e sabor hei da ribeira.

Per ribeira do alto
vi remar o barco
e sabor hei da ribeira.

(João Zorro, *Gal*, B1150bis, V753)

As froes do meu amigo
briosas vam no navio,
 [...]
 As froes do meu amado
briosas vam [ẽ]no barco,

(Paio Gomes Charinho, *Gal*, B817, V401)

Atendiendo a su uso literario no resulta fácil establecer diferencias entre *barco*, *navio* o *barca*. Podría pensarse en una diferencia de tamaño o uso, pero, como veremos a continuación, aparentemente todas son utilizadas de forma equivalente.

Con respecto a *barca*, prácticamente inédito en el ámbito mediterráneo, cobra en esta tradición un especial vigor. Podría decirse que *barca* es el término genérico para referirse a cualquier embarcación, válida tanto para la navegación marítima como fluvial. De hecho, no tiene un uso o función diferenciados y bajo este denominador aparecen las embarcaciones destinadas al transporte de tropas a la guerra, al viaje, la peregrinación, etc. En este sentido, dio lugar a uno de los tres únicos términos referidos a la tripulación que encontramos en el ámbito galaico-portugués, *barqueiro*:

E cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Nom hei [eu i] barqueiro nem remador.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].
 (Mendinho, *Gal*, B852, V437, C852)

Como se comprueba en esta copla, otro término sería *remador*. En este caso, cabe suponer que se trata de embarcaciones pequeñas, propulsadas exclusivamente por remos. Sin embargo, con la misma denominación aparecen otras embarcaciones que, necesariamente, debían ser más grandes y en las que no habría lugar para un tripulante denominado *barqueiro*:

El-rei de Portugale
barcas mandou lavrare,
e lá irá nas barcas sigo,
mia filha, o voss'amigo.
 (João Zorro, *Gal*, B1153, V755).

El término *nave* y sus derivados tiene una presencia algo inferior en este ámbito, aunque, enlazando con la tradición clásica, también parece utilizarse con carácter genérico.

Pára bem mentes e verás: qued'a nau,
aquesta ribeira dá grandes correntes
que desta guisa matará muitas gentes
ainda que se apeguem ao d'avam da nau
e vee se faram depois daí vau.
 (Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo, *Gal*, B1075bis, V666)

Finalmente, merece la pena referir una idea, vinculada con el ámbito marítimo, que adquirió cierta presencia en la poesía galaico-portuguesa y que, sin embargo, no se ha podido documentar en otros ámbitos. Se trata de las referencias al mundo de la pesca. Conservamos cinco cantigas con alusiones, por lo general muy breves, a la actividad de la pesca o al consumo de pescado. Todas ellas, no por casualidad, son cantigas de *escárnio e maldizer*, pues el tema no era lo suficientemente serio para ser utilizado en otros géneros y, como hemos visto con las cantigas contra Pero d'Ambroa, sí muy adecuado para mofarse de otras personas. Las referencias van desde lo más prosaico, como comprar pescado, hasta juegos de palabras con posibles connotaciones sexuales:

Eu, em Toledo, sempr'ouço dizer
que mui maa [vila] de pescad'é;

*mais non' o creio, per bõa fé,
ca mi fui eu a verdad' en saber:
ca, noutro dia, quand' eu entrei i,
bem vos juro que de mia vista vi
a Peixota su u[m] leito jazer.*

(Pero da Ponte, *Gal*, B1653, V1187)

*Quem vee qual cozinha tem
de carne, se s' i nom detém,
nom poderá estremar bem
se x' est carne, se pescaz.*

(Rui Pais de Ribela, *Gal*, B1437, V1047)

V.- CONCLUSIONES

El mar ha sido desde la Antigüedad un referente para la poesía, bien fuera como fuente de recursos literarios o como escenario. Sin embargo, podemos afirmar que su presencia y peso durante la Edad Media se vieron claramente restringidos. De hecho, frente a otros elementos de la naturaleza, como animales, bosques e incluso ríos, el mar pasó a un segundo plano, especialmente si lo comparamos con la importancia que anteriormente había tenido. Podemos achacar este fenómeno al progresivo distanciamiento de los hombres del Medioevo con respecto a la costa. Un desplazamiento que tiene un carácter migratorio, pero cuyos fundamentos podrían estar en la descomposición de *status quo* económico y político del mundo romano acelerado por el avance de los pueblos germánicos y, posteriormente, del islam. Durante la Alta y la Plena Edad Media el mar dejó de ser una fuente de recursos económicos para buena parte de la población y de recursos literarios para las élites culturales. De hecho, su progresivo desconocimiento terminó derivando en un desprecio e incluso miedo hacia el mundo marítimo y lo que implicaba.

Como hemos visto, en la poesía trovadoresca occitana y galaicoportuguesa las connotaciones asociadas al mar son principalmente negativas. Sin embargo, también en estos ámbitos comienzan a intuirse algunas variaciones en las que el mar se considera fuente de riqueza o de poder. Si bien esto es algo testimonial entre los siglos XII y XIV, en el XV cobrará un especial vigor. Sin duda, el esplendor naval de las coronas de Aragón y Portugal sirvió de contexto para este cambio de perspectiva, pero no puede obviarse el peso de la tradición clásica (especialmente claro tanto para March como para algunos autores portugueses de finales del XV) que ahora se recupera y en la que los grandes héroes y monarcas muchas veces habían labrado su fama mediante hazañas marítimas.

Este nuevo contexto cultural y literario se alimenta de un acercamiento más consciente y profundo al legado grecolatino, pero también resulta de evolución interna en la poesía medieval, cuyos autores, al igual que la sociedad en la que vivieron, se están abriendo progresivamente al mar y ahora comparten unos conocimientos más concretos y realistas del mismo. En apenas dos siglos, coincidentes con el periodo estudiado, la relación de ambos territorios, y sus gentes, con el mar cambiará de forma determinante. Si a principios del periodo su presencia marítima, especialmente la de sus élites intelectuales, estaba restringida al concepto de Cruzada, a finales del mismo, el mar forma parte de su horizonte político y, paulatinamente, también cultural. Buena muestra de ello serán dos monarcas y literatos: Jaime II de Aragón y Dionisio de Portugal.

Como decimos, este cambio de perspectiva será lento y, en el periodo estudiado, son pocos los destellos del mismo que se pueden identificar. La pobreza léxica y el encorsetamiento retórico de los siglos XII-XIV contrasta con la variedad que a partir del siglo XV comienza a desarrollarse. *Curial e Güelfa*, *Tirant lo Blanch*, Camões, March o el infante Dom Pedro no sólo han asumido los modelos clásicos, sino que, además, reflejan una experiencia de contacto directo con el mar, no siempre agradable, que se traduce en un vocabulario más variado y en un uso más ágil de figuras retóricas relativas al mismo. La literatura finimedieval, tanto catalana como portuguesa, presenta un incremento del léxico marítimo en todos los campos, incluidos aquellos en los que no existían antecedentes importantes. En este sentido resulta clave la aportación hecha tanto por la historiografía como por los relatos de viajes a un mejor conocimiento del mundo náutico. Los tipos de embarcación, los aparejos náuticos, los oficios asociados a la navegación pasarán de ser genéricos a concretos y así ayudarán a expresar con una mayor precisión. Sirva como ejemplo significativo la ampliación del uso de la toponimia. En la poesía trovadoresca rara vez se incluyen topónimos asociados al mar, siendo quizás el más reiterado el ya citado Ultramar. Sin embargo, en la poesía finimedieval se produce un progresivo incremento del uso de topónimos relativos al origen, trayecto y destino del viaje, tanto europeos y mediterráneos como extraeuropeos.

Este cambio en la manera de abordar la temática marinera en la literatura está plenamente condicionado por el contexto histórico y por la influencia del humanismo en la literatura, pero también es el reflejo de un cambio en la manera de expresar y crear. Se está transitando desde una concepción más idealista y abstracta, en parte por el carácter de juego poético de la producción trovadoresca, hacia formas más realistas o, al menos, verosímiles y que, por tanto, requieren de un mayor detalle.

Nos encontramos, pues, ante un importante contraste con los modelos y realizaciones de los siglos XII-XIV. De hecho, como hemos visto las peculiaridades identificadas para ese periodo quedan desplazadas por el aporte de estas nuevas tendencias. El importante desarrollo literario que durante el siglo XVI tendrán los motivos marítimos en las poesías ibéricas es heredero directo de esta renovación finimedieval.

VI.- BIBLIOGRAFÍA

- Alemany, R. + Llorca, F. X. (2010) «El lèxic mariner de les poesies d'Ausiàs March i la seua dimensió poètica», *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, pp. 121-138.
- Álvarez, M.R. (1992), «Las cantigas de Martín Codax y su significación en la lírica galaico-portuguesa», *Quadrant*, 9, pp. 5-19.
- Badosa, E. (trad.) (2006) *La lírica medieval catalana: antología y traducción*, Granada, Comares.
- Barachini, G. (2021) «Per q'ieu d'anar de sobre mar mi toil: o di come i trovatori non amaron il mare», en F. Guariglia y N. Premi (dir.) *L'aire de Proensa. Temi di geografia nella lirica romanza medievale*, pp. 89-146.
- Beltrán, V. + Martínez, T. (2012) «El projecte *Corpus dels trobadors*, de la Unió Acadèmica Internacional, gestionat per l'Institut d'Estudis Catalans», *Estudis romànics*, 34, pp. 475-481.
- Brea, M. (1997) «¿Mariñas ou barcarolas?», en *O mar das cantigas: acta do congreso*, pp. 301-316.
- Brea, M. + Fernández, A. (2021) «Transcribiendo los cancioneros gallego-portugueses para una base de datos», en P. M. Cátedra (dir.), *Patrimonio textual y humanidades digitales, vol. 3.*, pp. 65-83.
- Cristobal, V. (1988) «Tempestades épicas», *Cuadernos de investigación filológica*, 15, pp. 125-148.
- Connochie-Bourgne, Ch. (dir.) (2006) *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.
- Curtius, E. R. (1955) *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica de España.
- Disalvo, S. (2016) «*Natura litterata*. La naturaleza en la poesía hispánica medieval y su contexto latino y románico», *Olivar*, vol. 17, n°26, pp. 1-9.
- Fernández, A. + Magán, F. + Rodiño, I. + Rodríguez, M. + Ron, X.X + Vázquez, M. C. (1998) *Cantigas do Mar do Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Gómez, F. (1998) «Imágenes náuticas», *Alfinge: Revista de filología*, 10, pp. 153-170.
- Gómez, J. A. (2010) «El tópico de la travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española contemporánea», *I Congreso Científico de Investigadores en Formación*, pp. 390-392.
- Laguna, G., Gómez, J. A. + Martínez, M.M. (2017) «Entre golfos anda el juego: el tópico literario del *navigium amoris* en la poesía goliárdica», *Minerva: Revista de filología clásica*, 30, pp. 123-152.

- Lebrero, J. (2015), «Hidrofobia medieval: miedos y peligros vinculados al agua en la literatura castellana del XV», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 25, pp. 261-284.
- Molina, A. L. (2000) «Los viajes por mar en la Edad Media», *Cuadernos de Turismo*, 5, pp. 113-122.
- Mollat, M. (1986) «Contribution à l'Histoire de la Navigation», *L'Europe et l'Océan au Moyen Âge. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, pp. 9-18.
- Paredes, J. S. (2010) «*E ia-se deles rio/que Aguadalquivier maior*. Simbología del agua en la lírica medieval», *Cuadernos del CEMYR*, 18, pp. 67-80.
- Pociña, A. J. (2009) «Sobre los distintos significados de los símbolos marítimos y náuticos en la poesía medieval», en J. Cañas, F.J. Grande y J. Roso (dir.), *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre literatura y cultura hispánicas en la Edad Media*, pp. 201-214.
- Riquer, M. de (1972-1975) *Los trovadores. Historia literaria y textos, Vols. I-III*, Barcelona, Planeta.
- Rovira, J. C. (1992) «*Fahent camins duptosos per la mar* (Acerca del *topos* de la navegación de amor)», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, Vol. 3*. pp. 311-324.
- Sa, W. (2003) «The Lexicon of Naval Tactics in Ramon Muntaner's *Crònica*», *Catalan Review*, vol. XVII, n°2, pp. 177-192.
- Sarmatti, E. (2009), *Naufragi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei secoli d'oro*, Roma, Carocci.
- Vallín, G. (2021) «La influencia de la lírica gallega en los trovadores catalanes» en P. M. Cátedra (dir.), *Patrimonio textual y humanidades digitales, vol. 3*, pp. 371-381.
- Vila, Z. (2006) «El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallego-portugues e italiana», *Cuadernos de Aleph*, 1, pp. 151-166.

LENGUA Y LITERATURA VASCAS

El euskera y la mimesis lingüística¹

Basque and Linguistic Mimesis

JUAN CARLOS MORENO CABRERA

Universidad Autónoma de Madrid
juancarlosmoreno.jcmc@gmail.com

Recepción: marzo de 2024. Aceptación: abril de 2024

Resumen: En este artículo se lleva a cabo una descripción y explicación unificada de algunos de los procedimientos fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxicos de naturaleza onomatopéyica, fonosimbólica y expresiva más característicos del euskera. Con este fin, se exponen en los primeros apartados del trabajo los rudimentos fundamentales del fenómeno que se denomina *mimesis lingüística* o *glotómimesis*, basado en la expresión lingüística imitativa de las percepciones y sensaciones humanas básicas. De esta manera, los diferentes fenómenos analizados en el presente estudio pueden verse como manifestación de una sola propiedad única y coherente de la lengua vasca y no como un conjunto heterogéneo y heteróclito de expresiones lingüísticas con poca o ninguna relación entre sí.

Palabras clave: euskera, onomatopeya, fonosimbolismo, ideófono, palatalización, reduplicación.

Abstract: This article offers a unified description and explanation of some of the most characteristic phonological, morphological, syntactic, and lexical procedures of an onomatopoeic, phono-symbolic, and expressive nature in Basque. To this end, in the first sections of the paper, the fundamental rudiments of what can be called *linguistic mimesis* or *glotomimesis* are introduced; this phenomenon is based on the imitative linguistic expression of basic human perceptions and sensations. In this way, the different phenomena analyzed in the present study can be seen as a manifestation of a single unique and coherent property of the Basque language and not as a heterogeneous and heteroclite set of linguistic expressions with little or no relation among them.

¹ Agradezco a Karlos Cid Abasolo los comentarios y correcciones que ha aportado a una primera versión de este artículo.

Keywords: Basque, onomatopoeia, sound symbolism, ideophone, palatalization, reduplication.

I.- ¿QUÉ ES LA MÍMESIS LINGÜÍSTICA?

Se ha planteado en múltiples ocasiones la influencia que pueda tener la lengua en nuestra visión del mundo, dando lugar a lo que habitualmente se denomina “hipótesis de la relatividad lingüística” (Blanco Salguero 2017). Sin embargo, los supuestos y métodos de esta relatividad lingüística son, en general, bastante endebles y discutibles desde un punto de vista antropológico y lingüístico (Reynoso 2014).

Sin duda alguna, la visión que tenemos del mundo los seres humanos está fundamentada en nuestros condicionantes psicofisiológicos, es decir, en nuestras percepciones sensitivas (visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas) y en las emociones psicofisiológicas más básicas (placer, dolor, miedo, alegría, tristeza, etc.). Pues bien: hay algunos aspectos de la estructura lingüística que son reflejo lingüístico de estos condicionantes psicofisiológicos básicos. Al conjunto de tales aspectos se le puede denominar *mímesis lingüística* (en adelante, ML) o, abreviadamente, *glotomímesis*. Al manifestar lingüísticamente dichos condicionantes, se puede decir que la lengua los imita, produciendo expresiones que muestran una serie de propiedades análogas a algunas de las características de las sensaciones y sentimientos que expresan. La ML abarca todos aquellos aspectos de la estructura de las lenguas que, de una forma análoga o imitativa, se asocian directamente con los condicionantes psicofisiológicos referidos. El estudio de la ML ha de ser el objetivo de la *glotomimología*, rama de la lingüística que atiende específicamente a este tipo de fenómenos (Moreno Cabrera 2024).

II.- LA GLOTOMÍMESIS DEL SIGNO LINGÜÍSTICO

Todas las expresiones lingüísticas son signos y, al menos desde Ferdinand de Saussure, sabemos que el signo lingüístico consta de dos caras: el significante y el significado. El primero se refiere al aspecto material de las expresiones lingüísticas y el segundo al aspecto semántico de esas expresiones.

Desde el punto de vista de la ML, se deben distinguir también los aspectos formales y los aspectos semánticos de las expresiones lingüísticas. Respecto al significante, hay que especificar en qué nivel lingüístico se expresa la ML, lo cual nos lleva a distinguir al menos cuatro tipos primarios de ML (Moreno Cabrera 2024, Epílogo):

nivel lingüístico	glotomímesis
fonología	fonomímesis o mimesis fonológica
morfología	morfomímesis o mimesis morfológica
sintaxis	logomímesis o mimesis sintáctica
léxico	leximímesis o mimesis léxica

En la fonomímesis se estudian los aspectos miméticos de los sonidos lingüísticos. Estos aspectos se suelen estudiar en la bibliografía lingüística bajo la expresión *simbolismo fónico* o *fonosimbolismo*. La morfomímesis consiste en la utilización de procedimientos morfológicos para expresar la ML. El caso más profundamente tratado en la lingüística contemporánea es el de la reduplicación nominal y verbal. La logomímesis consiste en la utilización de procedimientos sintácticos para realizar la ML. El orden de las oraciones en el discurso es el procedimiento más estudiado al respecto, ya que suele reflejar el orden en el que se producen los acontecimientos a los que se refieren esas oraciones. La mimesis léxica se manifiesta en lo que habitualmente se identifica como palabras de origen onomatopéyico, las cuales suelen ser sustantivos o verbos basadas en una o varias onomatopeyas. Un ejemplo muy generalizado es el del pájaro denominado *cuco*, que se deriva de la onomatopeya correspondiente a la imitación del canto de dicha ave (Moreno Cabrera 2020: 86). Dentro de este ámbito están también los ideófonos, palabras y expresiones imitativas que suelen funcionar como adverbios. En las secciones siguientes veremos ejemplos de todos estos fenómenos en euskera.

Para identificar cualquier tipo de expresión lingüística que manifieste ML, podemos utilizar el término *glotómimo*². Un glotómimo es cualquier elemento lingüístico mediante el cual expresamos la ML. Puede ser un rasgo fonológico, un fonema, una sílaba, una palabra, una oración, o incluso un discurso. En este último caso, en el discurso narrativo la disposición de las diversas oraciones puede reflejar miméticamente los acontecimientos referidos.

A partir de los términos introducidos en la tabla anterior, se pueden generar fácilmente las denominaciones para los elementos lingüísticos que pertenecen a cada uno de esos niveles glotomiméticos, de la forma siguiente (Moreno Cabrera 2024, Epílogo):

Glotomímesis	glotómimo
Fonomímesis	fonoglotómimo
Morfomímesis	morfoglotómimo
Logomímesis	logoglotómimo
Leximímesis	lexiglotómimo

² No debe confundirse con *glotónimo* o nombre de lengua.

Dentro del ámbito fonológico nos encontramos con *fonoglotómimos*. Por ejemplo, un rasgo fonológico como la oclusión articulatoria puede usarse para imitar lingüísticamente un impacto. También podemos expresarlo miméticamente mediante un fonema que contenga ese rasgo, por ejemplo, el fonema /k/. De forma análoga, podemos hacer lo mismo utilizando una sílaba que contenga fonemas oclusivos, como, por ejemplo, las sílabas /tak/ o /kat/. Todos estos elementos lingüísticos (rasgos fonológicos, fonemas, sílabas) son *fonoglotómimos*.

En el ámbito de la morfología estamos ante *morfoglotómimos*. La composición morfológica puede ser utilizada para expresar la ML. Por ejemplo, en la palabra compuesta *sofá-cama* se expresa la doble utilidad de ese mueble mediante dos palabras diferentes. En este caso, ni *sofá*, ni *cama* son glotómimos. El glotómimo en esta palabra es la propia composición nominal, un procedimiento morfológico que se usa para expresar la duplicidad de función, pues *sofá-cama* no significa lo mismo que *un sofá* y *una cama*, dado que con esa palabra se hace referencia a un solo mueble y no a dos. Un morfoglotómimo muy frecuente en las lenguas del mundo es la reduplicación total o parcial de palabras para indicar multiplicidad, pluralidad, intensidad o repetición (Moreno Cabrera 2020: 292-293).

Los *logoglotómimos* son mecanismos sintácticos que pueden utilizarse para expresar la ML. Por ejemplo, como ya se ha dicho, el orden de las oraciones en un discurso puede expresar miméticamente el orden de los acontecimientos referidos. El ejemplo más conocido de este tipo de glotómimesis es la famosa locución latina *veni, vidi, vici*, atribuida a Julio César después de su victoria en la batalla de Zela sobre Farnaces II del Ponto. En *veni, vidi, vici* (Moreno Cabrera 2020: 36-37) se utiliza el esquema de un tricolon asindético³ para expresar miméticamente la sucesión de tres acontecimientos que se producen rápidamente uno tras otro. El orden en el que aparecen los tres verbos es una expresión mimética del orden en el que acaecieron esos eventos. Aparte del logoglotómimo del orden de palabras, podríamos deducir de esta famosa expresión varios fonoglotómimos notables. La aliteración de la semiconsonante /v/ inicial expresa de modo anticipado el resultado de los acontecimientos, es decir, la *victoria*, vocablo que comienza precisamente por esa semiconsonante. La vocal /i/ aparece al final del primer verbo, pero luego se hace ubicua en los dos verbos siguientes. Dicha vocal se asocia también con la palabra *victoria*. Por último, los tres verbos de que consta la expresión comienzan por la semiconsonante /v/ y terminan en la vocal /i/. Ambas aparecen en el inicio de la palabra *victoria*; de esta manera se expresa miméticamente que la victoria está ya “incluida” en cada una de las tres acciones realizadas por Julio César.

Los *lexiglotómimos* son palabras de naturaleza mimética, tanto desde el punto de vista de su significante como desde el de su significado. El ejemplo más conocido y estudiado de estos glotómimos es el de las palabras y expresiones denominadas *ideófonos*, término propuesto en los años 30 del siglo pasado por un estudioso de las lenguas bantúes, con la siguiente definición:

³ Es decir, tres elementos yuxtapuestos sin que medie ninguna conjunción entre ellos.

A vivid representation of an idea in sound. A word, often onomatopoeic, which describes a predicate, qualificative or adverb in respect to manner, colour, sound, smell, action, state or intensity. (Doke 1935:118)

La profesora C. Junyent, especialista en lenguas africanas, nos ofrece la siguiente caracterización de *ideòfono*, haciendo hincapié en las dificultades para definirlo adecuadamente con las categorías de la gramática tradicional:

«Ideòfon» és un terme creat per C. M. Doke que designa, segons la definició més genèrica, «la representació d'una idea en so». De fet, intentar una definició per a aquest terme pot ser més aviat complex; per més que alguns autors els hagin intentat fer entrar dins de diferents categories gramaticals —substantius, adjectius, adverbis, etc.— el criteri estrictament gramatical ja es pot excloure. Potser la seva definició s'hauria d'atènyer a criteris semàntics i/o semiòtics. (Junyent 1986: 58; comillas en el original)

A continuación (p. 58) nos ofrece unos cuantos ejemplos en lenguas africanas para ilustrar este fenómeno:

Alguns autors els han equiparat a les onomatopeies però, en tot cas, les onomatopeies serien una part dels ideòfons. Un ideòfon igbo *ùwúù ùwúù* representa el crit d'un ocell i nosaltres el classificaríem com una onomatopeia, però per a un igbo el so produït per una nou de palma en caure a terra *dím*, és diferent del produït per una taronja *kpím*, i si alguna cosa cau a molta velocitat, el so produït serà representat *gbimbim*. En swahili és igual si es una nou o una taronja el que cau, però si cau a la sorra, hom il·lustrarà el so *tifu!*, o *chubwui!* si cau a l'aigua, o *tapwi!* si cau al fang.

Es importante tener en cuenta que los ideófonos no son palabras denotativas o puramente referenciales, sino que recrean, interpretan mediante la palabra una sensación o situación.

To say that ideophones are DEPICTIVE means that they employ a depictive mode of representation which invites people to experience them as performances and which lends them their imagistic semantics. Finally, to say that ideophones depict SENSORY IMAGERY means that they draw on perceptual knowledge derived from events of sensory perception. (Dingemanse 2011: 29, énfasis en el original)⁴.

⁴ Traduzco ahora al español este pasaje con la terminología empleada en este artículo para que el lector pueda cotejar el texto original con la traducción: 'Decir que los ideófonos son INTERPRETATIVOS significa que emplean un modo de recreación interpretativa que invita a la gente a experimentarlos como representaciones y que les confiere su semántica figurativa. Por último, decir que los ideófonos representan FIGURAS SENSORIALES significa que se basan en el conocimiento perceptivo derivado de procesos de percepción sensorial?.'

Dingemanse introduce la idea de que los ideófonos expresan miméticamente procesos de percepción sensorial. Esta idea es la que se desarrolla en el presente artículo.

Un aspecto importante de este tipo de glotómimos es que se atestiguan en las lenguas de los cinco continentes, por lo que parece ser un rasgo bastante generalizado entre las lenguas naturales.

The sheer ubiquity of ideophones in the world's languages, from Japan and South-East Asia to Africa and from India and Turkey to South America, should make it abundantly clear that depiction in speech, and in particular, a class of marked words that depict sensory imagery, is a common feature of human language. (Dingemanse 2011: 160)

Pasamos ahora a examinar los glotómimos desde el punto de vista del significado. Acabamos de ver que la mayor parte de estos elementos recrean percepciones sensoriales.

Dentro de las sensaciones, se encuentran frecuentemente glotómimos relativos a los sentidos de la vista y de la audición y menos frecuentemente a los sentidos del tacto, del gusto y del olfato. Mediante los procedimientos terminológicos adoptados en este artículo, se pueden denominar fácilmente estos glotómimos (Moreno Cabrera 2024, Epílogo):

sentidos	glotómimos sensitivos
vista	<i>fotómimos</i> (luz), <i>cromatómimos</i> (color), <i>ctipómimos</i> (choque), <i>fanerómimos</i> (aparición), <i>megetómimos</i> (tamaño), <i>morfómimos</i> (forma), <i>cinesímimos</i> (movimiento), <i>ptosómimos</i> (caída), <i>roómimos</i> (movimiento de fluidos)
audición	<i>ecómimos</i> , <i>cinesímimos</i> (ruido de movimiento), <i>ctipómimos</i> (ruido de choque), <i>ptosómimos</i> (ruido de caída), <i>sigémimos</i> (silencio), <i>regmatómimos</i> (ruido de rotura), <i>roómimos</i> (ruido de fluidos), <i>trausómimos</i> (ruido de rotura),
tacto	<i>hafémimos</i>
olfato	<i>osmómimos</i> , <i>osmogeusómimos</i>
gusto	<i>geusómimos</i> , <i>osmogeusómimos</i>

Es claro que los sentidos actúan conjuntamente y, por tanto, el movimiento o la caída pueden provocar ruido, por lo que los glotómimos que denotan movimiento también implican tanto la visión como la audición. Entre estos dos sentidos se reparte la mayoría de los glotómimos sensitivos. El gusto y el olfato también interaccionan de modo decisivo, por lo cual hay un tipo (los *osmogeusómimos*) que está implicado en ambos sentidos.

Las funciones fisiológicas humanas también son objeto de la glotomímesis. Se manifiesta en los *fisiómimos*, a los cuales pertenecen los *gelotómimos* (risa)

o *tremómimos* (temblor). Las actitudes psicológicas se expresan miméticamente mediante los *psicómimos*, y sus manifestaciones orales o señadas, mediante los *logopsicómimos*⁵.

III.- EL EUSKERA Y LA GLOTOMÍMESIS

Los procesos de estandarización a los que han sido sometidos las principales lenguas europeas han tenido consecuencias muy negativas para las expresiones glotomímicas, consideradas habitualmente como vulgares o populares y poco adecuadas para determinadas funciones sociales de naturaleza formal u oficial. En el caso del euskera, su tardía estandarización ha contribuido a la preservación y al uso de numerosísimas expresiones glotomímicas. Esto hace que en la actualidad sea una de las lenguas europeas con mayor riqueza de glotónimos, lo cual constituye un tesoro de inestimable valor.

A pesar de ello, las gramáticas y descripciones del euskera suelen prestar poca o ninguna atención a la mimesis lingüística. Entre otras razones, esto se debe a que se suele adoptar el modelo dominante en las lenguas estandarizadas occidentales en cuyas descripciones gramaticales apenas se registran y describen las expresiones glotomiméticas.

Un estudio pionero de la glotomimesis euskérica es el de Hermann Urtel (1919). En este trabajo, el lingüista alemán pasa revista a numerosos glotómimos vascos tomados en general del diccionario de Resurrección María de Azkue (1905-1906). En la primera sección, después de unas consideraciones teóricas sobre el análisis de las palabras onomatopéyicas siguiendo la clasificación de Wilhem Wundt⁶, empieza mencionando algunos de los ecómimos del euskera referidos a sonidos naturales como los producidos por el viento o por el movimiento de líquidos, así como por ciertas funciones fisiológicas como el beber y el comer. También incluye una larga lista de *bematómimos*⁷ vascos: *tirriki-ttarraka* ‘caminar con lentitud y dificultad’, *tunka-tunka*, *dingolon-dangolon* ‘andar torpemente’, etc. Además, añade en esta sección varios ejemplos de *psicómimos* que imitan la descuido o indecisión, tales como *birristi-barrasta* ‘torpemente, de cualquier manera’, *firristi-farrasta* ‘(trabajar) sin esmero’, o *fristi-frasta* ‘de cualquier manera’. Por último, enumera algunos zoómimos y fisiómimos, tales como *pirri-pirri* ‘diarrea’ u *okaka* ‘cólico’. La segunda sección del artículo está dedicada a la reduplicación, característica de muchos glotómimos. Observa Urtel que la reduplicación expresa miméticamente la pluralidad, como puede verse en la palabra *bibiro* ‘gemelos’. Menciona (p. 147) una ingeniosa hipótesis sobre el superlativo en euskera: sugiere que *berriena* ‘el más

⁵ Ejemplos de todos estos tipos de glotómimos en lenguas de los cinco continentes pueden encontrarse en Moreno Cabrera 2024.

⁶ Véase la sección 12.7.5 de Moreno Cabrera 2024 para una breve exposición del análisis de las palabras onomatopéyicas de W. Wundt.

⁷ Se trata de glotómimos ideofónicos que imitan determinadas maneras de andar. El término procede del griego βῆμα ‘paso, marcha’.

nuevo' procedería de simplificar el sintagma *berrien (berri)a* 'lo (nuevo) de lo nuevo').

La tercera parte del artículo empieza afirmando la importancia de la fonomímesis en la lengua vasca.

Daß die baskische Sprache ein starkes rhythmisch-musikalisches Eigenleben besitze offenbart sich nun auch in der Benutzung akustischer Verschiedenheiten für die Ausgestaltung der Wortbedeutung (Urtel 1919: 151)⁸.

Cita el autor algunos casos de fonomímesis. Por ejemplo, en dialecto labortano, *armiermua* 'araña' se opone a *irmiermua* 'araña pequeña', donde la alternancia vocálica es un *megetómimo*; y en *gazi* 'salado' frente a *gozo* 'dulce', esa alternancia es un *geusómimo*.

En la sección cuarta del artículo nos muestra cómo determinados grupos de animales se asocian con una determinada sílaba. Por ejemplo, *bele* 'cuervo', *belatz* 'gavilán, corneja', *belexaga* 'corneja', *beletxiko* 'golondrina' comparten la sílaba inicial *bel*, que podría relacionarse con *beltz* 'negro' (Urtel 1919: 150). En todo caso, estaríamos ante lo que se suele denominar *fonestema* (referentes semejantes entre sí se asemejan también fonéticamente). Entre otros casos al respecto, Urtel menciona el glotómimo ecomímico *vocal+rr+vocal*, que imita determinados sonidos producidos por los animales: *arrama* 'mugido de las bestias, aullido de lobo', *irrintxi* 'relincho', *orrobía*, *orrugu* 'aullido', *urraka* 'refunfuño de perro', *urruma* 'quejido o bramido del ganado vacuno' (Urtel 1919: 151).

En la sección quinta del artículo el autor resalta el carácter reduplicativo de la mayor parte de los glotómimos del euskera y analiza los casos de inserción de *m* en el segundo componente de algunos glotómimos reduplicativos, como en *aiko-maiko* 'excusa, pretexto', el psicómimo *aikolo-maikolo* 'indeciso', el bematómimo *ikurka-makurka* 'cayéndose a cada paso' o el logómimo *ixilka-mixilka* 'cuchicheando, hablando en secreto' (Urtel 1919: 154-155).

A raíz de ejemplos como estos, llega a la siguiente conclusión (p. 157):

Die Erschließung der formativen Faktoren der baskischen Sprache wird nur im Zusammenhang mit dem Studium der baskischen Semantik gelingen, und was diese anbetrifft, so können wir uns kaum ein lohnenderes Untersuchungsfeld denken. Mit wie großer Kraft die einzelnen Wurzeln innerhalb der verschiedenartigsten Begriffskreise Fuß gefaßt haben, das muß für das Baskische ausführlich dargestellt werden: hier sollte nur in bescheidenem Umfange gezeigt werden, wie in wunderbar vielversehlungener Weise Motive des Klanges in das große Kunstwerk der gesprochenen Sprache verwoben worden sind⁹.

⁸ 'El hecho de que el euskera tenga una fuerte vida rítmico-musical propia se revela ahora también en el uso de las diferencias acústicas para dar forma al significado de las palabras'.

⁹ 'Solo será posible analizar los factores formativos de la lengua vasca en relación con el estudio de la semántica vasca, y en lo que a esto se refiere, difícilmente podemos imaginar un

En efecto, estos fenómenos constituyen, sin lugar a dudas, un campo de investigación fascinante que, por desgracia, ha sido y es poco cultivado.

El extraordinario legado léxicográfico de R. M. Azkue, fue sistemáticamente aprovechado por Vicente García de Diego en una de las obras más importantes y completas sobre glotómimos en las lenguas romances (García de Diego 1968).

En la actualidad hay importantes publicaciones sobre estos fenómenos en euskera, entre las cuales cabe destacar un amplio estudio sobre la palatalización y el simbolismo fónico (Oñederra 1990), el completo trabajo sobre los glotómimos reduplicativos del dialecto suletino (Coyos 2000), así como los artículos sobre ideófonos vascos de Ibarretxe-Antuñano (2006b, 2017 y 2023). Además, disponemos de dos amplios diccionarios de glotómimos vascos (Ibarretxe-Antuñano 2006a y Santisteban 2007) y de la ingente información recogida en el *Orotariko euskal hiztegia – Diccionario General Vasco*¹⁰.

IV.- LA FONOMÍMESIS EN EUSKERA

Como hemos apuntado anteriormente, la fonomímesis es el estudio de los aspectos miméticos de la fonología de una lengua. Uno de los fenómenos más interesantes del euskera al respecto es la palatalización expresiva (en euskera, *bustidura adierazgarria*).

Bustidura adierazgarria zaharra dela dirudi. Izan ere, euskalki guztietan azaltzeak, pare bizietan edo bestelako arrastoetan, bilakabide zahartzat atzera bultzatzen gaitu, are gehiago agertzen duen sistematikotasuna dela eta. Egungo egoerari begiratuta, bustidura adierazgarria noizbait izan bide dena baino murriztuago agertzen zaigula ematen du. (Oñederra 1990: 70)¹¹

En la vasculogía actual, la palatalización expresiva aparece como uno de los rasgos característicos del euskera (Michelena 1990: 179-202, Hualde 1991: 121-123, Urquizu 1997: 97-98; Hualde & Ortiz de Urbina (eds.) 2003: 39-40).

campo de investigación más gratificante. La gran fuerza con la que las raíces individuales se han hecho un hueco dentro de los más diversos círculos conceptuales debe describirse en detalle para la lengua vasca: aquí solo puedo mostrar modestamente cómo los motivos sonoros se han entrelazado en la gran obra de arte de la lengua hablada de una forma maravillosamente versátil'. La traducción de este pasaje y del anterior se ha hecho mediante el programa DeepL (<https://www.deepl.com/translator>) y se ha modificado ligeramente en algunos puntos.

¹⁰ Puede consultarse gratuitamente en el sitio web de Euskaltzaindia - Real Academia de la Lengua Vasca (www.euskaltzaindia.eus).

¹¹ «La palatalización expresiva parece ser antigua. De hecho, que se dé en todos los dialectos, ya sea en pares mínimos productivos o en determinados restos, nos lleva considerarla como un proceso antiguo, más aún por la manera sistemática en la que se produce. Si observamos la situación actual, se nos presenta de manera más limitada de lo que parece haber sido antes».

La palatalización aporta en euskera un matiz diminutivo, afectivo, cariñoso o despreciativo. En este sentido, se utiliza como elemento derivativo en el léxico. He aquí algunos ejemplos (Hualde 2003: 39):

zuzen ‘correcto’ < xuxen (con valor afectivo), zezen ‘toro’ < xexen ‘torete’, zakur ‘perro grande’ < txakur ‘perro’, zerri ‘cerdo (con valor afectivo)¹²’ > txerri ‘cerdo’, tanta ‘gota’ < ttantta ‘gotita’, kutun ‘querido’ < kuttun ‘queridito’, adio ‘adiós’ < addio (con valor afectivo), eder ‘bello, bueno’ < edder ‘bonito’.

En los dialectos orientales se palatalizan también otras consonantes:

lagun ‘amigo’ < llagun (afectivo), polita ‘bonito’ < pollita (afectivo), labur ‘corto’ < llabur ‘cortito’, bero ‘caliente’ > bello ‘calentito’.

En la variedad subdialectal del valle del Baztán (Navarra), el habla afectiva dirigida a los niños puede palatalizar todas las palabras de una expresión. He aquí unos ejemplos (Salaburu 1984:118):

‘Ve y dile que venga’

forma neutral: *zazi ta erraiozu tortzeko*

forma afectiva: *xaxi tta erraioxu ttortzeko*

‘Hace frío’

forma neutral: *otz iten du*

forma afectiva: *otx itteñ ddu*

‘Si vienes’

forma neutral: *tortzen bazara*

forma afectiva: *ttortxen baxara*

La presencia continuada de la palatalización en estas expresiones manifiesta el ámbito discursivo de este procedimiento mimético.

Existe otro fenómeno en el que la palatalización tiene una función expresiva. Se observa en el dialecto bajo navarro, en formas alocutivas, afectando a la consonante inicial del pronombre de segunda persona del singular *zu*. Este tratamiento se denomina *xutanoa* (uso de *xu* ‘tú’ en vez de *zu* ‘usted’, tratamiento éste denominado *zutanoa*). Veamos un ejemplo (Lizartza 2009: 14-15):

Hoy hace buen tiempo

tratamiento neutro: *Gaur eguraldi ona egiten du*

zutanoa: *Gaur eguraldi ona egiten dizu*

xutanoa: *Gaur eguraldi ona egiten dixu*

¹² Se suele usar como insulto.

Como podemos observar, el pronombre de segunda persona aparece insertado en la forma del auxiliar verbal. La forma con *-xu* es una versión expresiva o afectiva de la forma con *-zu*. En un amplio estudio sobre esta forma de tratamiento, Javier Alberdi (1996: 321-345) ha constatado que el tratamiento con *xu* es frecuente entre marido y mujer y es muy frecuente entre los padres y las hijas, y frecuente también entre padres e hijos varones cuando estos son pequeños. Fuera del campo familiar, el tratamiento con *xu* es mucho más frecuente entre mujeres y dirigido a mujeres que entre hombres.

Una vez analizado el valor expresivo de la palatalización en la lengua vasca, ahora me ocuparé de su naturaleza mimética. Las consonantes palatales han sido consideradas tradicionalmente como blandas o muelles respecto de las correspondientes consonantes no palatalizadas, percibidas como duras o rudas.

En la tradición gramatical eslava, las consonantes palatales se suelen denominar ‘blandas’ (en ruso, *мягкие*) y la palatalización como ‘ablandamiento’ (en ruso, *смягчение*), mientras que las no palatalizadas se denominan ‘duras’ (en ruso, *твердые*) (Sánchez Puig (dir.) 1994). Existen dos letras en el alfabeto cirílico cuya denominación explota esta metáfora: se trata de *ь*, que se denomina en ruso *мягкий знак* ‘signo blando’, y *ъ*, denominada en ruso *твердый знак* ‘signo duro’ (Tauscher y Kirschbaum 1983: 4-5). El primero indica que la consonante anterior está palatalizada y el segundo que no lo está. Así, por ejemplo, *мать* [mátʲ] significa ‘madre’ y *мат* [mát] ‘mate’ (en el ajedrez). Antes de la reforma del alfabeto ruso de principios del siglo XX, esta última palabra se habría escrito *мать* [mát], donde el signo duro indica que la consonante no está palatalizada. En español se utiliza el calificativo de ‘mojadas’ para las consonantes palatalizadas (Sánchez Puig (dir.) 1994). La misma metáfora se utiliza en el término vasco *bustidura* ‘palatalización’ (de *busti* ‘mojado’). En la lengua irlandesa, a las consonantes palatalizadas se las denomina ‘delgadas’ (*slender*) y a las no palatalizadas ‘anchas’ (*broad*) (Ó Siadhail 1989: 9-10).

¿Cuál es entonces la base mimética de estas metáforas? La respuesta la encontramos en las propiedades articulatorias y acústicas de la palatalización. Frente a las consonantes no palatalizadas, las palatalizadas se producen mediante un acercamiento de la lengua al paladar, lo cual provoca que las consonantes palatalizadas se aproximen a las africadas tanto en su articulación como en sus propiedades acústicas. La articulación de la consonante no palatalizada queda así desdibujada y desprovista de la contundencia articulatoria que la caracteriza. Esto se aplica sobre todo a las consonantes oclusivas. La palatalización de las sibilantes o líquidas alarga el estrechamiento que produce el sonido y lo hace menos brusco y penetrante.

Las propiedades articulatorias de la palatalización hacen, por tanto, que se produzca un sonido lingüístico menos brusco, más suave y menos penetrante y contundente. El origen articulatorio de estas propiedades acústicas está en el acercamiento de la lengua al paladar sin que se llegue a interrumpir el flujo del aire a través del estrecho canal creado. Esto se podría interpretar como un caso de fonómimesis articulatoria. El acercamiento de la lengua hacia el paladar se podría correlacionar miméticamente con el acercamiento psicológico que supone el utilizar palabras con palatalización expresiva: el estrecho canal

creado se puede interpretar como una imitación de lo pequeño o diminuto. Por tanto, cabe asociar miméticamente la palatalización con la *megetomimia* y la *psicomimia*.

V.- LA MORFOMÍMESIS EN EUSKERA

Como ya hemos visto, la morfomímesis consiste en la utilización de mecanismos morfológicos para llevar a cabo la mimesis lingüística, entre los cuales están la sufijación, la prefijación, la composición y la reduplicación.

La reduplicación es uno de los principales mecanismos morfológicos de carácter imitativo. Precisamente, este procedimiento se usa mucho en euskera con ese fin. Se enumeran a continuación algunos ejemplos, tomados de Rudolf de Rijk (2008: 877-882): *on-ona* ‘muy bueno’, *zahar-zaharra* ‘muy viejo’, *bero-bero* ‘muy caliente’, *bete-betea* ‘a rebosar’, *gorri-gorri* ‘rojo rabioso’, *eder-ederra* ‘muy bello’, *guzti-guztia* ‘absolutamente todo’, *bihotz-bihotzeko* ‘de todo corazón’, *bene-benetako* ‘auténtico’, *dagoen-dagoenean* ‘tal como es’, *alfer-alferrik* ‘totalmente en vano’, *bizi-bizirik* ‘vivito y coleando’, *poz-pozik* ‘dichoso’, *asko-asko* ‘muchísimo’, *gutxi-gutxi* ‘muy poquito’, *segur-segur* ‘segurísimo’, *goiz-goizean* ‘por la mañana temprano’. En todos ellos se puede apreciar cómo la reduplicación del nombre sustantivo o adjetivo expresa miméticamente que una propiedad se da con intensidad o completud. También puede indicar *precisión*, como en los siguientes ejemplos (de Rijk 2008: 879): *Araudia dagoen-dagoenean utziko dugu* ‘Dejaremos la regla tal como está’; *Zeuden-zeudenean datoz berriz, hutsik ere zuzendu gabe* ‘Aparecen de nuevo, tal como eran, sin corregir los errores’; *Naizen-naizena zuri esker naiz* ‘Todo lo que soy lo soy gracias a ti’. En este caso, lo que se repite no es un nombre sino un verbo dentro de una construcción adjetiva. Esta acepción también se da en expresiones locativas (de Rijk 2008: 880): *etxe aurre-aurrean* ‘justo delante de la casa’; *zubi alde-aldean* ‘justo al lado del puente’; *hiri erdi-erdian* ‘en el centro mismo de la ciudad’. De Rijk anota otro uso muy interesante de este morfoglómimo, es decir, de la reduplicación. Se trata de lo que denomina *reduplicación distributiva* (de Rijk 2008:881-882). He aquí un par de ejemplos:

- *Urtean urtean igarotzen dute hementxe uda* ‘todos los años pasan aquí mismo el verano’.
- *Udan udan alde egiten dute* ‘Cada verano se marchan’.

Este significado tiene que ver con la pluralidad, que es una de las interpretaciones miméticas más frecuentes de la reduplicación en las lenguas del mundo.

Un fenómeno morfológico del euskera relevante para lo aquí expuesto es el de los pronombres personales reforzados o intensivos. Las formas principales (Trask 2003: 152) son: *neu, nerau, nihaur* ‘yo mismo’; *heu, herori, hihaur* ‘tú mismo’; *geu, gerok, guhaur* ‘nosotros mismos’; *zeu, zerori, zuhaur* ‘usted mismo’; *zeuek, zerok, zuihauk* ‘ustedes/vosotros mismos. Estas formas pronominales proceden de las formas pronominales no marcadas, añadiéndoles un demostrativo reconvertido en un sufijo: *ni*< *neu*, ‘yo’ *hi*< *heu*, ‘tú’ *gu*< *geu* ‘nosotros’,

zu < *zeu* ‘usted’, *zuek* < *zeuek* ‘vosotros/ ustedes’. Su uso supone un refuerzo o énfasis del papel que realiza la persona referida en una actividad determinada. Esta mayor atención o insistencia queda reflejada miméticamente mediante el refuerzo o el aumento fonológico y morfológico del correspondiente pronombre no marcado. Así pues, estamos claramente ante un morfoglótomimo.

Es muy interesante para lo que aquí se expone el hecho de que el pronombre reforzado pueda seguir al pronombre correspondiente neutro, obteniéndose así una reduplicación pronominal intensiva, tal como puede comprobarse en el siguiente ejemplo: *Nik neuk, ez dakit zer egin* ‘Yo mismo no sé qué hacer’ (Trask 2003: 152). Una fórmula como *nik neuk* muestra dos morfoglótomimos integrados en una única expresión: la sucesión del pronombre y la forma intensificada del mismo.

Un tercer fenómeno muy interesante es el del sufijo *-xe*, que indica énfasis o insistencia y que presenta la consonante sibilante fricativa palatal *x*, que ante *-n* o *-r* se convierte en africada (*tx*). Este afijo se añade a pronombres y a adverbios (*hau-xe* ‘este mismo’, *hemen-txe* ‘aquí mismo’, *orain-txe* ‘ahora mismo’, etc.). En este sufijo observamos que la palatalidad se asocia miméticamente también con el énfasis y la insistencia, por lo que puede aparecer en expresiones exclamativas como las siguientes (Zubiri eta Zubiri 2000: 296-297): *Azkenik! Hauxe da nik nahi nuena!* ‘¡Al fin! ¡Esto es justo lo que quería!’; *Zer egingo diogu, ba! Halakoxea da bizitza* ‘¡Qué le vamos a hacer! Así es la vida’.

Además de este sufijo, existen otros con consonante palatal asociada miméticamente con la diminutividad y la afectividad, tales como *-txa*, *-txo*, *-xka* y *-xko*. He aquí algunos ejemplos (Zubiri 2012: 235-237):

- *-txa*: *neskatxa* ‘muchachita’, *urtxintxa* ‘ardilla’, *xilintxa* ‘campanilla, cencerro’, *losintxa* ‘lisonja, halago’.
- *-txo*: *amatxo* ‘mamaíta’, *aitatxo* ‘papaíto’, *txakurtxo* ‘perrito’, *herritxo* ‘pueblecito’.
- *-xka*: *liburuxka* ‘librito, libreta, folleto’, *kuluxka* ‘cabezadita’, *mendixka* ‘colina’, *pixka* ‘pedacito’.
- *-xko*: *ahulxko* > *ahul* ‘débil’, *aspaldixko* > *aspaldiko* ‘de hace tiempo’, *beranduxko* ‘un poco tarde’, *handixko* ‘grandecito’, *luxezko* ‘larguito’.

Como en estos casos se combinan la palatalidad y la sufijación expresiva, se puede decir que estamos ante *fonomorfolótomimos*.

VI.- EL LÉXICO MIMÉTICO DEL EUSKERA

El euskera es una lengua excepcionalmente rica en ideófonos (Coyos 2000, Ibarretxe-Antuñano 2006b, 2017 y 2023). En el enfoque adoptado aquí, los ideófonos entran dentro de la categoría de los lexiglotómimos, y se pueden clasificar y denominar fácilmente con los mecanismos terminológicos que se han expuesto al principio de este artículo.

Lo que tradicionalmente se denomina *palabras onomatopéyicas*, basadas en onomatopeyas, pertenece también a esta categoría. He aquí algunos lexiglotómimos onomatopéyicos:

GLOTÓMIMOS ONOMATOPÉYICOS

- ECÓMIMOS (imitan un ruido): *dzast!* ‘pim-pam-pum’, *taup* ‘latidos del corazón’, *zurrunga* ‘sonido de ronquido’, *din-dan* ‘ding-dong’, *zart* ‘chasquido, chisporroteo, golpe, reventón’, *zapat* ‘estallido’, *burrumba* ‘estruendo’.
- TRAUSÓMIMOS (imitan el ruido producido por una rotura): *krak!*, *kosk!*
- LOGÓMIMOS (imitan el habla humana): *murmur* ‘susurro’, *gurgur* ‘murmullo’.
- ROÓMIMOS (imitan los sonidos producidos por el movimiento de líquidos): *plast*, *zirrist*, *zapar* ‘sonido de lluvia fuerte’, *txin-txin* ‘gotas que caen del tejado’, *zurrut* ‘trago, sorbo’, *pil-pil* ‘sonido de ebullición’.
- ZOÓMIMOS (imitan los sonidos producidos por animales): a) *miau*, b) *au-au* ‘guau’, c) *mu* ‘mugido’, d) *pio*, *txio*.

Aunque puedan tener una base onomatopéyica, los ideófonos no son onomatopeyas, aunque son también glotómimos. Son palabras cuya función sintáctica suele ser adverbial. Veamos una pequeña selección (Ibarretxe-Antuñano 2017):

IDEOFÓNOS DEL EUSKERA

- ROÓMIMOS (imitan el ruido producido por fluidos): *dzanga-dzanga* (‘beber ruidosamente’), *zurga-zurga* (‘beber a tragos’), *gal-gal* (‘ruido de ebullición’), *txil-txil* (‘ebullición suave’), *purrust* (derrame), *pirri-pirri* (‘diarrea’), *zirimiri*, *zirzira* (‘lluvia suave’).
- FOTÓMIMOS (imitan sensaciones lumínicas): *nir-nir* (‘fulgor, brillo’), *dir-dir* (‘brillo’), *zirrinta* (‘despuntar el alba, alba, rayo de luz’), *zirt eta zart* (‘centelleo, chisporroteo, rebrillo’), *xixta-mixta* (‘relámpago’).
- BEMATÓMIMOS (imitan formas de caminar): *trinkulin-trinkulin* (andar tambaleándose), *tzainku-tzainku* (andar cojeando).
- ZOÓMIMOS: a) *draka-draka-draka* (‘galope de caballo’), b) *burrun burrun* ‘abejorro’, c) *karramarro* ‘cangrejo’, d) *bili-bili* ‘pato’, e) *bilinbolo* ‘renacuajo’, f) *igiri-migiri* ‘nutria’, g) *kunkun* ‘sapo cantarín’.
- PTOÓMIMO (imita el ruido y las maneras de caer): *fil-fil-fil* ‘caer despacio haciendo círculos’.
- ECÓMIMOS (imitan ruidos varios): *pilpil-pulpul* ‘palpitación’, *zirris-zarraz* ‘sonido de serrar’.

- MORFÓMIMO (imita la forma): *kiribil* ‘espiral, rosca’.
- CINESÍMIMOS (imitan el movimiento): *klik-klak* ‘trago’, *binbili-bonbolo* ‘balanceo, traqueteo’, *bilinbolaka* ‘dando tumbos, rodando’.
- LOGÓMIMO (imitan el habla): *xuxu-muxu* ‘susurrando’.
- CTIPÓMIMOS (imitan un impacto y el ruido que produce): *blist-blast*, *blisti-blasta* ‘golpe repetido que se da con la palma de la mano’, *panpa-panpa* ‘ruido de golpe o choque’.
- PSICÓMIMOS (imitan estados o actitudes psíquicos): *kokolo-mokolo* ‘idiotía’, *sinkulin-minkulin* ‘llorón, quejumbroso’.

Hay zoómimos muy característicos del euskera. Como ya notó Urtel (1919: 145), existen numerosos lepidopterómimos (nombres imitativos de la mariposa) en los diversos dialectos¹³. Este autor distingue dos raíces diferentes (**txi-* y **pimp-*), aunque hay lepidopterómimos vascos que no se pueden relacionar con ninguna de las dos. La siguiente lista está recopilada de los ejemplos dados por Gerhard Bähr (1928: 2-4) y de varios diccionarios euskéricos¹⁴:

LEPIDOPTERÓMIMOS VASCOS

abekata, matxita-mutxita, farfail, kalaputxi, mitxeleta, mitxilikota, mitxirrika, mixirrike, pinpilin-pauxa, pinpilinpoxa, pinpirin, pitxilota, pitxileta, txaketa, tximeleta, txinbeleta, txipileta, txipilipeta, txipilita, txipilitona, txipilota, txipiriña, txipiritona, txiribiri, tximirrika, txirrimista, txirripita, txiruliru, ulifarfaila.

Se puede observar en estos ejemplos algunos casos de alternancia en el orden de las sílabas: *mitxileta/tximeleta*, *txirrimika/mitxirrika*, *pitxilota/txipilota*, *pitxileta/txipileta*. Esta variabilidad es típica de las expresiones miméticas e ideófonos en diversas lenguas.

Dado que las mariposas no emiten ningún ruido perceptible, no estamos en estos casos ante ecomimia, sino, más bien, ante la imitación del vuelo aparentemente caótico e inseguro de este insecto, y, por tanto, algunos de estos glotómimos pueden interpretarse como cinesímimos:

A primera vista los nombres de estos hacen la impresión de ser onomatopéicos y lo son seguramente en parte. Vocablos como *mitxilikota* o *txipilitona* parecen por su largura y torpeza muy propios para aludir al torpe vuelo de las mariposas. Pero también habrá en ellos elementos semánticos expresivos y conocidos que acaso se introdujeron en los nombres onomatopéicos alterándolos. (Bähr 1928: 2)

¹³ Txomin Iakakortexarena (1979: XXIII) afirma que hay en euskera más de 160 nombres para *mariposa*. Este autor enumera una veintena, muchos de ellos derivados de *sorgin* ‘bruja’. Como se trata de nombres descriptivos y no miméticos, no se incluyen en este breve repaso.

¹⁴ Entre ellos, Azkue 1905-1906 y Mugica Berrondo 1964.

Bähr considera que la sílaba *txir-*, que aparece en algunos de estos lepidopterómimos, se puede considerar variante palatalizada del *zir-* presente en palabras relacionadas con el movimiento: *zirkin* ‘movimiento’, *zirizara* ‘movimiento suave’, *ziribirika* ‘dando volteretas’. Según este autor, *zir* – sería una imitación del movimiento rápido o circular y, por tanto, siguiendo la terminología del presente artículo, un cinesímimo.

Desde el punto de vista interlingüístico, se han identificado varios glotómimos en los nombres para *mariposa* en diversas lenguas del mundo. Wilhelm Oehl (1928) encontró los siguientes: *pepe-*, *b-*, *p...l*, *m-*, *pf...l/r*; (Moreno Cabrera 2024: 54-56).

Los glotómimos ideofónicos forman parte del habla cotidiana popular y se utilizan para dar viveza y dramatismo al discurso. Además, como señala Ibarretxe-Antuñano (2023: 320-323), suelen ir acompañados de determinados gestos que subrayan y potencian su carácter interpretativo (en sentido teatral). Como muestra del uso discursivo de estos glotómimos, se incluye un breve extracto de una narración oral recogida en la localidad navarra de Urdiain:

Intxor asko rekojitzen gendun guk e. Herrian e bai [...] Ta geo herritik kanpoa re bai. Bai! Intxorrea gizona iyo, e! [...] Eta makil ha[aaaa]undi¹⁵ bat hartu eta zinpizanpa, zinpi-zanpa bota ta, guk azpiti hartu, bildu [...] Gaztain arbolea iyo, eta iyotzen zanak makil haundi bat hartu eta arramari plisti-plasta plisti-plasta jo ta gainbea, ta geo azpiyan guk rekojitu!¹⁶

En este breve pasaje aparecen dos glotómimos ideofónicos. El primero es *zinpi-zanpa*, un ctipómimo que imita lingüísticamente un puñetazo o una patada (Santisteban 2007: 257); el segundo, *plisti-plasta*, es un ptoómimo, pues imita el sonido producido por los frutos al caer de los árboles (Santisteban 2007: 167). Así pues, en el primer caso se representan los golpes dados con la vara al nogal y en el segundo se recrea el ruido producido por la caída de las castañas. Asimismo, el glotómimo *plisti-plasta* se emplea para imitar lingüísticamente los bofetones (Santisteban 2007: 167), con lo que con el mismo ideófono se imitan también los golpes dados para que caigan las castañas. Además, al pronunciar el adjetivo *haundi* ‘grande’ se alarga la vocal *a* para indicar miméticamente el gran tamaño de la vara.

¹⁵ En el libro del que está tomado este ejemplo aparece solo *haundi*, pero en la grabación que lo acompaña se percibe perfectamente cómo la narradora alarga la vocal.

¹⁶ Múgica 1990: 47. Traducción: ‘Nosotros también recogíamos muchas nueces. En el pueblo también... [...] y también fuera del pueblo ¡Sí! Un hombre subía al nogal con una vara grande y ¡zasca, zasca! las tiraba y nosotros las recogíamos y las reuníamos [...] Se subía al castaño y el que se subía tomaba una vara grande y agitaba la rama ¡cataplum!, caían las castañas y después nosotros las recogíamos’.

VII.- LA LOGOMÍMESIS EN EUSKERA

Los logoglotómimos son propiedades o construcciones sintácticas que expresan algún tipo de mimesis lingüística. El caso más conocido, como ya se vio en la sección II, es el de la expresión de Julio César *Veni, vidi, vici*, en la que el orden de los verbos refleja o imita el orden temporal de los tres sucesos referidos.

En general, el orden en el que se disponen las oraciones corresponde al orden de los hechos que expresan, lo cual puede denominarse *ordenamiento analógico de las oraciones*. Veamos un ejemplo (Osa Unamuno 1990: 254-255)

- *Sarak klasea bukatu du. Etxera joan da* ‘Sara ha terminado la clase. Se ha ido a casa’.

Es evidente que la acción de irse a casa es posterior a la de haber terminado la clase. Por consiguiente, el orden de las oraciones refleja miméticamente el orden de los acontecimientos. Este ordenamiento se puede gramaticalizar mediante la conjunción copulativa para obtener una única oración compuesta:

- *Sarak klasea bukatu du eta etxera joan da* ‘Sara ha terminado la clase y se ha ido a casa’.

Existe otro logoglotómimo que se utiliza para focalizar los verbos situando delante del verbo sintético la forma participial de ese mismo verbo. Este fenómeno, característico del dialecto vizcaíno, lo trata S. Altube (1929: 26-36), que aporta, entre otros, los siguientes ejemplos:

- *Etorri dator aita* ‘papá, venir, viene’.
- *Ibili dabil ori* ‘ese, andar, anda’.

Estamos aquí ante una expresión mimética de la atención que presta el hablante a determinado acontecimiento. Al usar esta construcción reduplicada, se pretende insistir en que la acción denotada se ha expresado de modo completamente exacto y justo, no aproximado o relativo. Estamos, pues, ante una actitud psicológica de quien habla, por lo que cabe decir que este logoglotómimo es un psicómimo. Este fenómeno de reduplicación verbal se puede denominar *reduplicación verbal confirmativa*.

Un logoglotómimo muy frecuente en las lenguas se produce en las oraciones condicionales. En ellas, la prótasis presenta una condición necesaria o suficiente para que se produzca el suceso caracterizado en la apódosis. Como el condicionante ha de darse antes que el condicionado, el orden habitual, no marcado, de las oraciones refleja miméticamente el orden en el que han de producirse los acontecimientos para que el condicional se verifique. He aquí algunos ejemplos (Urquizu 1996: 281-282):

- *Irabazi nahi badu, lanean gogor aritu beharko du* ‘Si quiere ganar tendrá que trabajar duro’.
- *Napoleonek hori egin balu, irabaziko zukeen* ‘Si Napoleón hubiera hecho eso habría vencido’.

Existen también logoglotómimos estructurales, en los que interviene la estructura sintáctica de las oraciones. Un ejemplo es el de la causación indirecta. En algunas oraciones con verbo causativo hay dos posibilidades estructurales en cuanto a la función del participante causado, es decir, de aquella persona a la que se induce u obliga a hacer algo. Para ilustrarlo valgan las dos oraciones siguientes (Ortiz de Urbina 2003: 605-606):

- *Amak umeak indabak jatea eragin zuen* ‘La madre hizo que el niño se comiese las judías’.
- *Amak umeari indabak jatea eragin zion* ‘La madre le hizo al niño comer las judías’.

Según Ortiz de Urbina, la diferencia semántica entre las dos oraciones está en que, en la segunda, la madre forzó directamente al niño a comer, mientras que en la primera le induce a hacerlo de modo más o menos indirecto.

La diferencia crucial está aquí en la palabra *umeak / umeari*, ‘el niño /al niño’. Este contraste refleja dos posiciones estructurales diferentes para esta palabra, tal como se observa en los análisis siguientes:

- Amak [umeak indabak jatea] eragin zuen.
- Amak umeari [indabak jatea] eragin zion.

En el primer enunciado, *umeak*, en caso ergativo, aparece dentro de la oración subordinada *umeak indabak jatea*, y desempeña la función sintáctica de sujeto agente de verbo transitivo *jan* ‘comer’ (en su forma nominalizada *jatea*). En el segundo, *umeari*, en caso dativo, es el objeto indirecto del verbo *eragin* (forma causativa de *egin* ‘hacer’), cuyo auxiliar (*zion*) está en una forma ditransitiva. Dicho de otro modo, en la segunda oración existe una relación sintáctica entre *umea* ‘el niño’ y el verbo *eragin*, pero no en la primera, lo cual es una expresión logoglotomímica de la coerción directa que se da entre la madre y el hijo en la segunda de las situaciones descritas. Podemos denominar este fenómeno como *distancia estructural analógica*.

VIII.- CONCLUSIÓN

En este artículo se ha intentado mostrar que la mímesis lingüística, es decir, la imitación por medios lingüísticos de las impresiones y actitudes humanas básicas, es operativa en las lenguas en todos sus niveles de estructuración: desde la fonología hasta el léxico, pasando por la morfología y la sintaxis. Hasta ahora se han identificado en muy diversos idiomas algunos fenómenos como la onomatopeya, el simbolismo fónico, los ideófonos, o determinados elementos lingüísticos expresivos o afectivos, pero no se ha ofrecido una sistematización organizada y coherente de todos ellos que vaya más allá de decir que manifiestan la propiedad de la iconicidad (Moreno Cabrera 2020: 161-170)¹⁷, definida habitualmente como una correspondencia entre el significante y el significado del signo lingüístico basada en la semejanza:

¹⁷ El concepto de iconicidad procede del lógico y filósofo estadounidense Ch. S. Peirce (Castañares 1994).

In functional-cognitive linguistics, as well as in semiotics, iconicity is the conceived similarity or analogy between the form of a sign (linguistic or otherwise) and its meaning, as opposed to arbitrariness (which is typically assumed in structuralist, formalist and generative approaches to linguistics). The principle of iconicity is also shared by the approach of linguistic typology. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Iconicity>)

La iconicidad es una propiedad que no es intrínseca, sino que presupone una determinada interpretación. Precisamente, el proceso en virtud del cual se produce esa interpretación basada en la analogía es lo que aquí se denomina *mímesis lingüística* o *glotomímesis*.

En este trabajo se ha mostrado cómo se manifiesta la mímesis lingüística en euskera. Se ha podido comprobar que este fenómeno aparece en todos los niveles de estructuración de la lengua, tal como queda reflejado de forma sintética en la siguiente enumeración:

- fonoglotómimos: palatalización, simbolismo fónico.
- morfoglotómimos: reduplicación nominal, adjetival y adverbial, sufijación expresiva.
- logoglotómimos: ordenamiento analógico de las oraciones, reduplicación verbal confirmativa, distancia estructural analógica.
- lexiglotómimos: glotómimos ideofónicos, palabras onomatopéyicas.

Desde el punto de vista del significado, hemos demostrado que la mímesis lingüística en euskera va muchísimo más allá de las onomatopeyas o imitaciones de sonidos animales y que se adentra en todos los ámbitos de las percepciones sensitivas y psíquicas del ser humano, desde la percepción del movimiento hasta las actitudes mentales.

Frente a la apariencia ocasional, dispersa, desestructurada, asistemática y heterogénea de todos los fenómenos aquí analizados, el concepto de mímesis lingüística o glotomímesis nos permite encontrar la base común de todos ellos. Lo que se denomina en este artículo *glotómimo* se puede manifestar mediante un rasgo fonológico, un procedimiento morfológico, un elemento léxico o una propiedad sintáctica. Al enfocar este ámbito de esta manera unitaria y homogénea podemos estudiar de manera sistemática, regimentada y coherente un aspecto importante del euskera en particular y de las lenguas del mundo en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi Larizgoitia, J. (1996) *Euskararen tratamenduak: Erabilera* («Uso de los tratamientos en euskera»), Bilbo, Euskaltzaindia.
- Altube, S. (1929) *Erderismos*, Bermeo, Gaubeka.
- Azkue, R. M. (1905-1906) *Diccionario vasco-español-francés*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.

- Bähr, G. (1928) «Los nombres vascos de la abeja, mariposa, rana y otros bichos», *Revista Internacional de Estudios Vascos (RIEV)*, XIX, pp. 1-7.
- Blanco Salgueiro, A. (2017) *La relatividad lingüística (Variaciones filosóficas)*, Madrid, Akal.
- Castañares, W. (1994) «La orientación semiótica», W. Castañares *Escritos sobre C. S. Peirce*, edición a cargo de S. Barrena y J. Nubiola, Pamplona, Eunsa, pp. 123-174.
- Coyos, J. B. (2000) «Les onomatopées rédupliquées en basque souletin», *Lapurdu Revue d'études basques*, 5, pp. 13-97.
- de Rijk, R. P. G. (2008) *Standard Basque. A Progressive Grammar*, Cambridge, Mass, The MIT Press.
- Dingemanse, M. (2011) *The Meaning and Use of Ideophones in Siwu*, PhD Thesis, Nijmegen, Radboud University Nijmegen.
- Doke, C. M. (1935) *Bantu Linguistic Terminology*, London, Longmans, Green & Co.
- García de Diego, V. (1968) *Diccionario de voces naturales*, Madrid, Aguilar.
- Hualde, J. I. (1991) *Basque Phonology*, London, Routledge.
- Hualde, J. I. & J. Ortiz de Urbina (eds.) (2003) *A grammar of Basque*, Berlin, Mouton.
- Hualde, J. I. (2003) «Segmental phonology», Hualde & Ortiz de Urbina (eds.), pp. 15-65.
- Iakakortexarena, Tx. (1979) *Diccionario vasco-castellano*, Buenos Aires, Ekin.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2006a) *Hizkuntzaren bihotzean, euskal onomatopeien hiztegia* («En el corazón de la lengua. Diccionario de onomatopeyas vascas»), Donostia, Gaiak.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2006b) *Sound Symbolism and Motion in Basque*, Munich, Lincom Europa.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2017) «Basque Ideophones from a typological perspective», *The Canadian Journal of Linguistics*, 62(2), pp. 196-220.
- Ibarretxe-Antuñano, I. (2023) «Vindicating the role of ideophones as a typological feature of Basque», Williams (ed.) 2023, pp. 313-335.
- Junyent, M. C. (1986) *Les llengües d'Àfrica*, Barcelona, Empúries.
- Lizartza, R. (2009) *Hika egiten ikasteko gida* («Guía para el aprendizaje del hika»), Bilbo, Baigorri.
- Michelena, L. (1990) *Fonética histórica vasca*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Moreno Cabrera, J. C. (2020) *Iconicity in Language: An Encyclopaedic Dictionary*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars.

- Moreno Cabrera, J. C. (2024) *La mimesis lingüística. La imitación de la realidad en las lenguas del mundo*, Madrid, Akal.
- Múgica, M. (1990) *Nafarroako euskaldunen mintzoak* («Conversaciones con hablantes navarros de euskera»), Pamplona, Nafarroako gobernua.
- Mugica Berrondo, P. (1964) *Diccionario Vasco-Castellano*, Bilbao, Mensajero.
- Ó Siadhail, M. (1989) *Modern Irish Grammatical Structure and Dialectal Variation*, Cambridge Cambridge University Press.
- Oehl, W. (1922) «Elementare Wortschöpfung; *papilio fifaltra-farfalla*», *Miscellanea linguistica dedicata a Hugo Schuchardt per il suo 80.º anniversario*, Ginebra, Leo S. Olschki, pp. 75-115.
- Oñederra, M. L. (1990) *Euskal fonologia: palatalizazioa eta hots sinbolismoa* («Fonología vasca: palatalización y simbolismo fónico»), Zarautz, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Ortiz de Urbina, J. (2003) «Causatives», Hualde & Ortiz de Urbina (eds.), pp. 592-607.
- Osa Unamuno, E. (1990) *Euskararen hitzordena komunikazio zereginaren arauera* («El orden de palabras en euskera según su función comunicativa»), Bilbo, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Reynoso, C. (2014) *Lenguaje y pensamiento Tácticas y estrategias del relativismo lingüístico*, Buenos Aires, SB.
- Salaburu, P. (1984) *Arau fonologikoak. Hizkuntz teoria eta Baztango euskalkia: Fonetika eta fonología II* («Reglas fonológicas. Teoría lingüística y el dialecto baztanés: Fonética y fonología II»), Bilbo, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Sánchez Puig, M. (dir), (1994) *Diccionario de términos lingüísticos ruso-español y español-ruso*, Madrid, Slavica Complutensia.
- Tauscher, E. & E-G. Kirschbaum (1983) *Grammatik der russischen Sprache*, Düsseldorf, Brücken.
- Trask, R. L. (2003) «The Noun Phrase: nouns, determiners and modifiers; pronouns and names», Hualde & Ortiz de Urbina (eds), pp. 113-170.
- Urquizu, P. (1997) *Gramática de la lengua vasca*, Madrid, UNED.
- Urtel, H. (1919) «Zur baskischen Onomatopoesis», *Sitzungsberichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften*, pp. 138-157.
- Williams, J. P. (ed.) (2023) *Expressivity in European languages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Zubiri, I. & E. Zubiri (2000) *Euskal Gramatika Osoa* («Gramática vasca completa»), Bilbo, Didaktiker.
- Zubiri, I. (2012) *Euskal Atzizkibide Osoa* («Toda la sufijación vasca»), Bilbo, IKASBOOK.

Euskararen jabekuntza prozesua eskola testuinguruan: zer dakigun, zer jakin nahi dugun¹

The Process of Learning the Basque Language in the School Context: What we Know, What we Want to Know.

MAIDER HUARTE ABASOLO

Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)
maider.huarte@ehu.eus

Recepción: marzo de 2024. Aceptación: abril de 2024

Laburpena: EAEko Haur Hezkuntzako geletan gaur egun dagoen askotariko heterogeneotasuna abiapuntu, artikulu honek euskararen jabekuntzaz, euskara H1 izanik, dakiguna berrikusi eta eskolan egiten den jabekuntzaz orain arte egindako ikerketak kritikoki aztertzen ditu. Halaber, gerora begirako ikerketa erronka bi plazaratzen ditu: batetik, euskararen H2 jabekuntza edo garapen prozesua eskolan xehetasun linguistiko handiagoarekin deskribatu behar da H1 jabekuntzaren arloan lortu den zehaztasuna bermatze aldera; bestetik, H2 jabekuntzari dagokionez eskolako esku-hartzearen alorrean garai bateko irakas-estrategiak egun indarrean dauden eta eraginkorrak diren ikertu behar da hizkuntzaren garapen prozesuan irakasleek beren lana hobeto egin dezaten.

Gako-hitzak: hizkuntza jabekuntza, bigarren hizkuntzaren jabekuntza, haur hezkuntza, irakas-estrategiak

Abstract: Taking the heterogeneity of the school system in Early Childhood Education in the Basque Country as a departing point, this article reviews what we know about the L1 acquisition of Basque, and, after critically analyzing the investigation carried out so far on the acquisition of L2 Basque in the school environment, it presents two research challenges for the future: first, the process of acquisition or development of Basque L2 at school should be described in greater linguistic detail in order to guarantee the accuracy achieved in

¹ Artikulu hau ELEBILAB Ikerketa Taldeak daukan IT1627-22 proiektuaren babespean egin dut. Eskerrak ematen dizkiot Lander Intxaustiri aurreko bertsio batean egindako oharrengatik. Artikuluan barrera honako laburdurak erabili ditut: H1 = lehen hizkuntza, 2H1 = lehen hizkuntza biren aldebereko jabekuntza, H2 = bigarren hizkuntza, eta HH = Haur Hezkuntza.

the field of L1 acquisition; second, regarding school intervention towards L2 acquisition, it is necessary to assess whether or not the teaching strategies of the past are still valid and effective today so that teachers can do their work better in the language development process.

Key words: language acquisition, second language acquisition, infant education, teaching strategies

I.- SARRERA

Haur elebidunen hizkuntza-garapen ez-tipikoaren inguruko jardunaldi batean², parte-hartzaile batek azpimarratu zuen ezinbestekoa zela irakasleek hizkuntzaren garapen tipikoa ezagutzea tipikoa ez den hori ahalik eta arinen atzemateko, eta hizkuntzarekin zailtasunak dituzten ikasleek beharko dituzten laguntzak antolatzeko. Ohar horrek bide ematen dit lan honen oinarrian dagoen galdera formulatzeko: zer da hizkuntzaren garapen tipikoa Euskal Autonomia Erkidegoko Haur Hezkuntzako geletan?

Lehenik, gure gelen ezaugarri nagusia heterogeneotasuna dela esan daiteke. Hizkuntzaren ikuspegitik, askotan ikasleen lehen hizkuntzak (gaztelania zein gaztelania/euskara ez den beste hizkuntza bat) ez du bat egiten eskolako hizkuntzarekin (euskara). Beraz, eskola testuinguruan behatu eta lagundu beharko dugun hizkuntzaren jabeakunza prozesua bigarren edo hirugarren hizkuntzarena da, hizkuntza gutxitua edozein kasutan, eta testuinguru batzuetan gutxiengoak erabiltzen duena. Gainera, eskolaren arabera eta gelaren arabera, euskara ez den lehen hizkuntza bat duten ikasleen kopuruak aldatu egin daitezke. Horrek euskara lantzeko modu ezberdinak ekarri beharko lituzke³.

Bestalde, ikasleen lehen hizkuntzaren garapen mailan ere aniztasun handia egon daiteke: aldeztu aurretiko esperientziak direla medio (familien estilo komunikatiboaren arabera; ikus Bigas 2008; Ramirez 2014; edo Domeniconi + Gràcia 2018); digitalizazioak ekarri dituen ohitura berrien arabera (gailuen erabilerak hizkuntzaren garapenean ekar dezakeen atzerapena ikertzen duten hainbat lan daude: ikus Karani *et al.* 2022); edo norbanako ezaugarriak direla medio (adina, adimena, nortasuna, motibazioa, jarrera; beste batzuen artean, McLaughlin 1984 edo Ruiz Bikandi 2009). Ikerketek erakusten duten bezala, lehen hizkuntzaren garapen mailak lotura estua eduki dezake bigarren hizkuntzaren jabeakunza prozesuaren arrakastarekin (Cummins 1991, 2014, besteak beste; Lasagabaster 1998 gure testuinguruan).

² Euskal Herriko Unibertsitateak 2023an antolatutako Udako Ikastaroen barnean izan zen jardunaldi hau (Lesaka, irailak 15 eta 16).

³ Euskadiko Eskola Kontseiluak 2017-2019 txostenean D ereduak kategoriatan orokorraren azpian dagoen aniztasunaren harira egindako hausnarketak ideia hau berresten du: «Zentzuzkoa da planteatzea ea talde bakoitzeko ikasleen profil-desberdintasun horrek proposamen metodologiko ezberdinak eta hizkuntzak ikasteko irizpide ezberdinak eskatzen ote dituen.» (151. or.)

Haur Hezkuntzan lan egiteko moduen ikuspegitik ere, aniztasun handia dagoela esan daiteke. Eskolek askatasun osoa daukate curriculumean ezartzen diren konpetentziak eta oinarrizko ezagutzak lantze aldera erabiliko duten metodologia aukeratzeko: Mugimendu Autonomoa, Konfiantzaren Pedagogia, Montessori, Waldorf, Proiektu Bidezko Ikasketa, Arazo Bidezko Ikasketa, eta abar. Metodologia horien egituraketak erasan diezaieke jabekuntzan erabakigarriak diren faktoreei, hala nola haurrek jasotzen duten *input*aren kantitate eta kalitateari, haurrek hizkuntza erabiltzeko dituzten aukerei (*output*), eta gelan sortzen diren egoera komunikatiboen funtzionaltasunari. Eta, ondorioz, metodologiak eragin zuzena eduki dezake euskararen jabekuntza prozesuan Haur Hezkuntzan zehar⁴.

Azkenik, ikastetxearen testuinguru soziolinguistikoak eta bertan egiten den euskararen erabilerak ere baldintzatu dezakete haurren euskararen jabekuntza prozesua, zenbait kasutan euskararekiko kontaktua eskola testuingurura mugatzen delako (Manterola *et al.* 2013; Huarte 2022).

Hortaz, euskararen jabekuntza prozesuak eskolan forma ezberdin asko har ditzake. Ondorengo ataletan prozesu horri buruz dakiguna laburbiltzen saiatuko naiz: euskara lehen hizkuntzat bereganatzen duten haurrek egiten duten ibilbidea berrikusiko dut aurrena (2. atala), euskararen jabekuntza eskolan gertatzen denean aztertu dituzten ikerketak azaltzeko, ondoren (3. atala). Azkenik, hezkuntza arlorako gerora begira eratoritzen diren erronkak identifikatuko ditut.

II.- EUSKARAREN JABEKUNTZAZ (H1) DAKIGUNA

Gaur egun, euskara H1 edo 2H1 jabekuntzari buruz daukagun informazioa oso aberatsa da egindako ikerketei esker, eta euskararen aroz aroko ezaugarri fonologiko, lexiko eta morfosintaktikoen garapena ez ezik, zenbait ezaugarri diskurtsiboren garapena nolakoa den ere ezagutzen dugu (ikus Gutierrez + Ezeizabarrena 2022 lanean egindako laburpena).

Haurrek arlo fonologikoan ematen dituzten urratsak ezagutzeko Barreña (2003, 2012) edo Ezeizabarrena + Alegria (2015) kontsulta daitezke, beste batzuen artean. Lan horien arabera badakigu zeintzuk diren haur euskaldunek hasieran ahoskatzen dituzten fonema kontsonantikoak, nolako silabak eratzen dituzten, edo zeintzuk prozesu fonologiko erabiltzen dituzten hasierako hitzen ahoskera errazteko.

⁴ Dagoeneko Euskadiko Eskola Kontseiluak 2017-2019 txostenean honako hau proposatzen dio Hezkuntza Sailari: «**Euskadiko Eskola Kontseiluak ezinbestekotzat jotzen du** Hezkuntza Sailak D ereduari buruzko ikerketa sakon bat abiaraz dezala; batetik, eredu hori osatzen duten askotariko hizkuntza- eta hezkuntza-errealitateak identifikatu eta karakterizatu ahal izan daitezen horren bidez eta, bestetik, askotariko egoera eta testuinguruetara egokitutako estrategia metodologikoak egokiak ote diren balora dadin». (159. or.)

Komunikazio Gaitasuna Neurtzeko Zerrenda (KGNZ) galdetegiaren bitartez, lexikoaren jabekuntzaren inguruko datu bilketa mardula egin da. Horri esker, badakigu haurrek urtebete inguru dutenean ulertzen dituzten hitzen kopurua zein den, bi urte inguru dituztenean ekoizten dituzten hitzen kopurua zein den, hasierako hiztegia nolako hitzez dagoen osatuta (zeintzuk izen, zeintzuk aditz, zeintzuk adjektibo...), hitz berriak ikasteko abiadura zein den. Lexikoaren garapenaren inguruan sakontzeko lan hauek kontsulta daitezke: Barreña *et al.* (2008), Barreña (2012), Ezeizabarrena *et al.* (2021); Garcia *et al.* (2021), besteak beste.

Euskara (morfologikoki behintzat) hizkuntza ergatiboa denez eta, gehienetan, morfologikoki akusatiboa den gaztelaniarekin batera ikasten denez, distantzia linguistiko handia dago hizkuntza bien artean; horren ondorioz, hizkuntza bien aldibereko garapen morfosintaktikoan ipini dute arreta ikerketa askok. Hizkuntzak hain ezberdinak izanda, gure testuinguruan jasotako datuek indartu egin dute bi hizkuntza aldi berean garatzen direnean nahasten ez direlako eta modu berezian garatzen direlako hipotesia (Barreña + Ezeizabarrena 1999; Manterola + Ezeizabarrena 2004; Ezeizabarrena 2009).

Garapen lexikoaren eta garapen morfosintaktikoaren arteko dependentzia harremana (Ezeizabarrena *et al.* 2021), edo entzundako hizkuntzaren (*input*-aren) eta gramatikaren arteko lotura ere aztertu da (Barreña *et al.* 2008; Ezeizabarrena 2013).

Morfosintaxiaren arloan, ikerketa gai zehatzagoen artean, izen sintagmaren determinazioaren garapena daukagu (Idiazabal 1991; Zubiri 1997; Barberan 2019), kasu gramatikalen jabekuntza (Austin 2006, 2013, 2017; Duguine *et al.* 2014, 2019; Ezeizabarrena 2012, 2013; Huarte 2007; Zubiri + Barreña 2000), edota deklinabide kasuen garapena (Elosegi 1998). Aditz morfologiaren inguruan ere ikerketa lan nahiko topa ditzakegu, hala nola aspektu eta denbora atzizkien garapenari lotutakoak (Almgren 2000; Almgren + Idiazabal 2001; Almgren + Barreña 2005), «root infinitives» delako fenomenoaren ingurukoak (Ezeizabarrena 1998, 2002), eta aditzean argumentuekiko komunztadura aztertzen dutenak (Ezeizabarrena *et al.* 2009, besteak beste).

Esaldi mailan hitz ordenari buruz hitz egin da hainbat lanetan (Idiazabal 1987; Barreña 1995; Barreña + Almgren 2013), eta ezeztapena (Barreña 1995; Zubiri 1997), NZ-galderen ulermena eta ekoizpena (Gutierrez-Mangado 2007, 2013), edo erlatibozko perpausak (Gutierrez-Mangado 2011, 2013; Gutierrez-Mangado + Ezeizabarrena 2012; Soto 2012) ere ikertu izan dira.

Azkenik, ezaugarri diskurtsiboen garapena ere aztertu da, bai solasaldian bai narrazioetan. Ikerketa horien arabera, haurrek hizketa gaiak mantentzeko edo hizketa gai berriak proposatzeko erabiltzen dituzten estrategiak ezagutzen ditugu (Idiazabal 1994). Haurrek kontaktutako ipuinen bitartez, badakigu bai 5 urterekin zer-nolako autonomia erakusten duten testua ekoizteko, bai testua nola egituratzen duten, bai eta kohesiorako zeintzuk elementu erabiltzen dituzten ere (ikus, besteak beste, Manterola 2011; Manterola *et al.* 2013; Almgren + Manterola 2016, Garcia-Azkoaga *et al.* 2015; Garcia-Azkoaga *et al.* 2023).

III.- EUSKARAREN JABEKUNTZA ESKOLAREN TESTUINGURUAN

Atal honetan eskolako jabeakuntzari helduko diot: lehenbizi, ikaslearen ikuspegitik egindako azterketak hartuko ditut aintzat (3.1) eta, ondoren, irakaslea ukitzen duten faktoreak izango ditut hizpide (3.2).

3.1.- Zer dakigu euskararen garapen goiztiarraren prozesuaz eskolan?

Aurreko atalean egindako sintesiaren arabera, ukaezina da euskararen jabeakuntzaren inguruko datu ugari ditugula. Hala ere, eskolan prozesu hau nola gertatzen den ondo ez dakigu. Dauzkagun datu urriak joan den mendeko laurogeita hamarreko hamarkadan egindako lanetan jasotakoak dira (Ruiz Bikandi 1993; Garagorri 1995; Zabaleta 1995, 1996; Sotés 1993, 1998, 2000; Sotés + Arnau 1996), edo mende honetako lehenengo hamarkadan egindakoetan (Luque 2003a, 2003b; Manterola 2011). Aztertutako lan horietatik, ondoko gai hauek ekarri nahi ditut eztabaidara: H1 gaztelania duten ikasleek gelako interakzioan aukeratzen duten hizkuntza; haur horien H2an sortutako ekoizpenen konplexutasun morfosintaktikoari buruzko xehetasun falta; edota H2a bereganatzeko prozesuan (*tarteko hizkuntza*⁵ deritzon horretan) egiten dituzten akatsen izaera.

3.1.1.- Lehen hizkuntza (gaztelania) vs bigarren hizkuntzaren (euskara) erabilera gelan

Zabaletak (1995) luzaroko ikerketa baten bitartez HHko 5 haurren jarraipena egin zuen 3 urteko gelatik 5 urteko gelara. Haurren lehen hizkuntza gaztelania zen eta testuinguru erdaldunean kokatzen zen D ereduko ikastetxe batean zeuden eskolatuta⁶. Hiru urterekin dagoeneko behatutako haurren H1aren

⁵ *Tarteko hizkuntza* terminoa Selinkerrek (1972) erabili zuen lehenengo aldiz hitzun batek bigarren hizkuntza ikasi arteko ibilbidean sortzen dituen azpisisistema edo kode linguistikoak deskribatzeko (H2 erabiltzen dut berak erabiltzen duen *target language* edo xede-hizkuntza terminoaren ordez). Azpisisistema hauek ikaslea barneratzen doan H2aren *gramatikaren* erakusgarri dira. *Tarteko hizkuntzaren* ezaugarri nagusiak hauek dira: 1. sistematikoa da: hitzunak sortzen duen azpisisistema bakoitzean arauak atzematen dira nahiz eta arau horiek, batzuetan, ikasten ari den H2aren arauetatik aldetzen diren (=huts egiteak); 2. Aldatzen doa hitzunak jasotzen duen *inputaren* ondorioz; 3. Etengabeko garapenean dago eta aro ezberdinez osatuko da H2ra hurbildu arte. Kontzeptu horren inguruan sortu den eztabaida hobeto ulertzeko ikus Ruiz Bikandi (2009) edota Uria (2009).

⁶ Zabaletak (1995) bi behaketa egoera ezberdinetan oinarritu zuen bere ikerketa. Lehenengo behaketa egoera horretan, ikasle guztiek hartzen zuten parte eta gelako ikas-egoera ezberdinetan jarri zuen arreta: goizeko harrera, ipuina kontatzen zen unea, hizkuntza jolasak, abestiak... Irakasleak eta ikasleek elkarrekin gelako diskurtsoa nola eraikitzen zuten aztertzea zen behaketa egoera horren helburu nagusia. Bigarren behaketa egoeran, bost ikasle eta irakasleak hartzen zuten parte. Ikasle hauek taldearen ezaugarri orokorrak islatzen zituztelakoan aukeratu ziren. Behaketa egoera horren helburu nagusia euskararen jabeakuntza prozesua behatzea zen (gogoan izan Zabaletak talde hau jarraitu zuela 3 urteko gelatik 5 urteko gelara).

erabilera gelan nabarmen jaisten zen lehengo grabaketatik (urrian, % 31) azken grabaketara (ekainean, % 1,4). Era berean, euskararen erabilera hazi egiten zen 3 urteko gelatik 5 urtekora. Ikasleen artean eta irakaslea aurrean ez zegoenean ere euskara erabiltzeko joera erakusten zuten haur horiek. Euskararen erabilera sozial hori 4 urteko gelan hasi eta 5 urtekoan sistematiko bihurtzen zela egiaztatu zuten Zabaletak.

Sotésesek (2000) ere D ereduan eskolatuta zeuden 3 urteko bi haurren datuak aztertu zituen bere lanean. Ikasle hauen lehen hizkuntza gaztelania zen eta, kasu honetan ere, ikastetxearen testuingurua erdalduna zen. Ikasle bi hauek nortasun eta estilo komunikatiboaren aldetik oso ezberdinak zirenez, beste aldagai batzuen artean, haien progresio linguistikoa behatu zuten Sotésesek.

Bi haur hauen artean ezberdintasun nabarmenak atzeman bazituen ere⁷, biengan egiaztatu zuten H1aren erabilera mugatu edo desagertu, euskararen erabilera hazi, eta tarteko hizkuntzaren erabilera, berriz, jaitsi egiten zela ikasturteak aurrera egin ahala.

Luquek (2003a) 2 eta 3 urteko geletan eskolatuta zeuden haurren ekoizpenak aztertu zituen. Haur hauek hiru taldetan multzokatu zituen: gaztelania H1 zutenak, euskara H1 zutenak, edo hizkuntza biak batera bereganatzen ari zirenak. Ikasturtearen hasieran eta amaieran jasotako datuak alderatuta, haur talde guztietan baieztatu zuten euskararen erabileraren iguera nabarmena.

Aurreko autoreek egiaztatutakoarekin bat egiten du Manterolak ere (2011). Bere ikerketan, Lizarrako eskola bateko Haur Hezkuntzako haurrekin egin zuen lan. Ikasle hauentzat euskara H2 zen arren, Manterolak baieztatu zuten haur horiek bai gelan eta bai gelatik kanpo euskara erabiltzeko joera zeukatela.

Hortaz, egindako ikerketen arabera, badirudi ikasleek bigarren hizkuntzaren erabilera gero eta maizago egiten dutela gelako testuingurua eta euskararen erabileraren areagotzea ikasleen gaitasun linguistikoa eta komunikatiboa hazten den neurrian gertatzen dela.

⁷ Zeintzuk ziren haur hauen ezberdintasunak? Lehen hizkuntza edo bigarren hizkuntzaren erabilerari zegokionez, *hiztunak* arrisku handiagoak hartzen zituen hasieratik eta gutxitan erabiltzen zuten lehen hizkuntza gelan. Horren orde, euskaraz ikasitako *hizketa formulaikoa* erabiltzen zuten (hau da, errutinetan ikasitako ereduak). Haur honen hasierako bat-bateko ekoizpenak *tarteko hizkuntzari* zegozkion, Sotésen arabera, lehen hizkuntzatik hitzak hartu eta euskarazko esapideetan txertatzen zituelako edo kodeak nahasten zituelako. Ikasturteak aurrera egin ahala, ikasle *hiztunaren* euskararen erabilera hazi eta *tarteko hizkuntzaren* erabilera jaitsi egin zela egiaztatu zuten ikertzaileak.

Ixila zen umeak, aitzitik, ez zuen hasieran ia hitzik esaten, ez lehen hizkuntzan ezta bigarren hizkuntzan ere, eta euskaraz edo *tarteko hizkuntzan* esaten zituen apurrak irakasleak esandakoaren imitazio hutsak ziren. Ikasturte amaieran, berriz, *hiztunarekin* gertatzen zen bezala, ikasle honen H1aren erabilera murriztu egin zen, euskaraz sortutako mezuak hazi egin ziren eta tarteko hizkuntzaren erabilera, ordea, jaitsi egin zen.

3.1.2.- *Bigarren hizkuntzan ekoizitakoen konplexutasun morfosintaktikoari buruz*

Tamalez, euskara H1 garapen prozesuarekin gertatzen ez den bezala, euskara H2 garapenari buruzko xehetasun gutxi ematen dituzte berrikusitako lan horiek. Oso modu orokorrean hitz egiten da ikasleek duten gaitasun linguistikoari eta komunikatiboari buruz.

Zabaletak (1995), esaterako, honako hau adierazi zuen 5 urteko gelako haurrek euskaraz esandakoaren inguruan: ikasleek euren arteko elkarriketatik, irakaslearekin interakzioan zeudenean baino esaldi luzeagoak erabiltzen zituztela baina, aldi berean, esaldi horiek akats gehiago zituztela. Haren ustez, hori horrela gertatzen zen ikasleen arteko interakzio egoeretan hizkuntzaren erabilera bat-batekoagoa zelako edo, beste era batera esanda, irakasleak interakzioan eman ohi zituen ereduetatik askeagoa⁸. Ikasleek esaldi konplexuak sortzeko gaitasuna erakusten zuten juntadura erabiltzen baitzuten. Hala ere, bost ikasletik bik baino ez zituzten mendeko perpausak sortu, eta, sortzen zituztenean ere, hauek akastunak ziren (menderagailuaren ez-egitea).

Sotések (2000) aztertutako 3 urteko haurrek, aurretik esan dudan bezala, erritmo ezberdina erakutsi zuten euskara bereganatzeko prozesuan. Haur hiztunak gero eta egitura sintaktiko konplexuagoak erabiltzen zituela eta, horrekin batera, hizkuntza modu emankorrago batean erabiltzeko gaitasuna azaleratu zuela dio Sotések. Ez du bestelako xehetasunik ematen eta, hortaz, konplexutasun hori zertan datzan ez dakigu.

Lan hauen argitan, beraz, atara dezakegun ondorio bakarra da, lehen hizkuntzaren jabekuntza prozesuan gertatzen den bezala, H2ren jabekuntza goiztiarrean ere nabarmenak direla haurren arteko ezberdintasunak, garapen erritmoan edo erabilitako egituren konplexutasunean. Hiru urteko haurren datuen deskribapena (Sotés 2000) eta 5 urtekoen datuena ere (Zabaleta 1995) orokorrekiak dira euskararen (H2) garapen prozesuan egon daitezkeen aro ezberdinak deskribatu ahal izateko⁹.

⁸ Hona Zabaletak hitzez hitz dioena: «Los alumnos utilizan frases más largas y con un índice de corrección menor que en los intercambios realizados con la profesora. Esta diferencia está originada por ser éste un lenguaje espontáneo y más informal, cuyo objetivo es la interacción social. Por otra parte, es un lenguaje en el que no incide la imitación de los modelos proporcionados por la profesora». (Zabaleta 1995: 131)

⁹ Ikerketa honen baitan, euskara H2 duten ikasleen produkzioak jasotzeaz gain, euskara H1 duten ikasleenak ere jaso dira, kontrol modura erabiltzeko. Ekoizpen hauen guztien alderaketak erakusten du euskara H1 duten ikasleen erabilerak zuzenagoak eta konplexuagoak direla euskara H2 duten ikasleenak baino, espero daitekeen bezala. Hala ere, talde bi hauen erabileren arteko aldea ikasleen gaitasun linguistikoari baino ez dagokio. Zabaletaren arabera, gela hauetan ezartzen den komunikazioaren maila kognitibo, afektibo eta soziala oso antzekoa da, euskara H1 edo H2 izan. Hortaz, haren iritziz, ezinbestekoa litzateke luzetarako datu bilketa bat egitea murgiltze ereduaren baitan bigarren hizkuntzaren jabekuntza prozesua nolakoa den ebaluatzeko: «Esto corrobora lo ya expresado en otros apartados de este trabajo: que es necesario realizar una evaluación longitudinal del aprendizaje lingüístico realizado en el modelo de inmersión, y que éste, es un modelo de

3.1.3.- *Tarteko hizkuntzak edo bigarren hizkuntzaren garapenean ohikoak diren huts egiteak*

Zabaletak (1995) ikasleek Haur Hezkuntzaren amaieran lortutako gaitasun linguistiko eta komunikatiboaren inguruan esaten du, oro har, nabari dela gaztelaniaren eta euskararen sistema gramatikalak bereizteko bidean daudela, baina oraindik ere akats nahiko egiten dituztela, hala nola: kasuen erabilerarekin eta bereziki ergatiboarekin ez-egitezko hutsak ugariak dira; aditzean pluralgilearen falta ere ohikoa da; komunztadura arazoak dituzte; sintagmen hurrenkera maiz desegokia da.

Garagorrik (1995) bere tesian 5 urteko haurren euskara maila (mintzamina, bere hitzetan) ebaluatzeko diseinatu zuen probaren eta horren emaitzen berri ematen digu. *Makilakixki* ipuinaren kontaketa oinarrituta, haurren zenbait egituraren erabilerak elizitatu zituen alde aurretik diseinatutako galderen bitartez: egitura gramatikalak, deklinabidea, mendeko perpausak eta atzizkiak. Proba hau Haur Hezkuntzako azken ikasturtearen hasieran eta amaieran pasatu zuen ikasleen aurrerapenak egiaztatzeko.

Zabaletak bezala, Garagorrik ere egiaztatu zuen gaztelania H1 zuten haurrek ikasturte amaieran oraindik ere zailtasunak zituztela deklinabidearekin (batez ere, *nork* eta *nongo* kasuekin), denborazko mendeko perpausekin eta *-keria* atzizkiaren erabilerarekin.

Luquek (2003a) 2 eta 3 urteko haurrek egiten dituzten akatsen zerrenda zehatza eta luzea egin zuen, baina hauxe da huts egite gramatikalak halako zehaztasunez deskribatzen dituen autore bakarra. Aztertu zituen taldeetatik, H1 gaztelania duten haurren huts egiteak ekarriko ditut hona. Haren esanetan, haur horien akatsik ohikoena da *nor* kasuaren erabilera *nork* kasuaren orde; ondoren, *nori* kasuaren erabilera *nor* erabili beharko litzatekeen testuinguruetan; aditzen erabilerari dagokionez, aditzaren eta aditz-laguntzailearen ez-egiteak dira aztertutako adinetan arruntenak. Horiekin batera, komunztadura arazoak deskribatzen ditu: aditzaren osagarri zuzen pluralak singulararekin komunztatzen dira.

Sotések (2000) aztertutako haurrek ere ez-egitezko hutsak egiten dituztela adierazi zuen: zenbait ekoizpenetan aditz laguntzaileak, plural markak, deklinabide kasuak edo kasu gramatikalak ere falta ziren. Sotések iradoki zuen H1ean erabiltzen diren arau gramatikalak H2ra transferitzea dela ikasle hauek bigarren hizkuntzaren jabeakunza prozesuan erabiltzen dituzten estrategietako bat (Zabaletak berak ere horrela aipatu zuen bere lanean). Estrategien artean beste batzuk ere badaude: hitzak asmatzea, hizkuntza biak nahastea, laguntzaile berbera erabiltzea aditz iragankor eta iragangaitzekin, edo kasu gramatikalaren erabilera desegokia egitea.

Manterolak (2011) eta berak bildutako corpusa aztertu duten beste autore batzuek ere (Ezeizabarrena 2012; Ezeizabarrena, Manterola + Beloki 2009; edo

enriquecimiento que permite añadir a los objetivos escolares normales, los objetivos lingüísticos de aprendizaje de una segunda lengua.» (Zabaleta 1995: 136)

Manterola + Almgren 2015) erakutsi dute H2 euskara duten ikasleen ipuinetan ohikoak direla, aurreko autoreek aipatu duten bezala, ergatiboaren erabilera desegokia edo lehenaldiko ‘zuten’/‘zituen’ adizkien erabilera nahasia. Edonola ere, adizkietan egindako akatsak ez ei dira asko.

3.2.- Zer dakigu euskararen irakaskuntzaz Haur Hezkuntzan? Irakas-estrategiak berrikusten

Irakasleek euskararen jabekuntza prozesua Haur Hezkuntzan nola laguntzen duten ikertu duten lanak ez dira asko. Hona hemen aipagarrienak: Ruiz Bikandiren lana (1993), aurretik aurkeztu ditudan Zabaleta (1993, 1995) eta Sotésenak (1996, 1998, 2000), Luquerenak (2003a, 2003b) eta Garro + Sainzena (2015).

Lan hauetatik hiru dira eratortzen diren gai nagusiak: lehenengoa, ikastaldearen egituraketak hizkuntzaren garapen prozesuan izan dezakeen eragina (talde handia vs. talde txikia); bigarrena, arlo ezberdinen baitan gertatzen diren interakzioen adierazgarritasuna (arloaren arabera talde txikian planteatzen diren gaiak aukera ematen diete ikasleei hizkuntzaren berezko erabilerak egiteko: erabilera produktiboak, ikasleek dituzten ezagutzetatik abiatutakoak eta hizketa *formulaikotik* aldentzen direnak); eta azkena, irakasleak bigarren hizkuntzaren garapen prozesua laguntzeko erabil ditzakeen estrategia eraginkorren identifikazioa.

3.2.1.- Ikastaldearen egituraketaren garrantzia

Zabaletak (1995) egindako behaketaren arabera, talde handian, talde txikian edo ikasleen artean gertatzen diren interakzioak, antzekoak diruditen arren, ezberdinak dira. Murgiltzearen hasieran (3 urteko gelan) irakaslea da ikasleek duten euskarazko *input* bakarra; horregatik uste du ikertzaile honek adin horretan talde handia dela egiturarik eraginkorrena ikasle guztiek *input* hori jaso ahal izateko. Hala ere, aitortzen du talde handian gertatzen diren hasierako interakzioak zurrinak direla, irakaslearen helburu nagusia partekatutako esanahiak eraikitzea delako. Ikasleen ulermen gaitasuna hazten den neurrian eta mezu berriak sortzeko gaitasuna erakusten duten heinean, gelako interakzioaren kontrola bereganatzen doaz hizketa gai berriak proposatuz, elkarriketa txandak antolatzeko ekimena erakutsiz eta, orokorrean, modu askeago batean parte hartuz. Ikertzaile honen ustez, puntu horretara helduta eta hizkuntzaren jabekuntzaren ikuspuntutik, eraginkorragoa da gelako interakzioa talde txikietan antolatzea. Aukera gehiago sortzen dira egitura horretan ikasleek bat-bateko gaiak proposatzeko eta elkarrekin eztabaidatzeko, eta, hortaz, irakasleak ere modu banakoagoan egin dezake ikasleen hizkuntzaren garapenaren jarraipena.

Luquek (2003b) ere korro-egoerak (talde handia) eta txoko-egoerak (talde txikia) hizkuntza lantzeko testuinguru egokiak direla baieztatu zuen. Korro-

egoerak gidatuagoak dira eta irakaslea da egoera horretan interakzioaren ardurua hartzen duena: txandak banatzen ditu, gaiak proposatzen ditu... aldez aurretik antolatutako edukiak lantzen dira bertan. Txoko-egoerak, berriz, gutxiago gidatuak dira haren esanetan. Txokoetan talde bakoitzak jarduera bat egiten du eta ikasleak libreagoak dira «elkarrekintza komunikatibo berezkoagoak» edukitzeko. Irakasleen parte-hartzeari dagokionez, haurren euskararen erabilera areagotzen den neurrian, irakasleen parte-hartzea jaitsi egiten da (2003a).

Garrok + Sainzek (2015) egindako ikerketan parte hartu zuen irakasle batek beste ñabardura bat gehitzen dio aurreko ikertzaileek egindako «talde handia vs. txikia» bereizketari: haurraren estilo komunikatiboaren edo nortasunaren arabera, erosoago senti daiteke talde txikian hitz eginda. Beraz, gelako jarduerak talde handian antolatzeaz gain, H2aren garapenaren ikuspuntutik garrantzitsua izan daiteke interakzioa talde txikietan ere sustatzea. Irakasle honek azpimarratzen du, era berean, gelan dauden «euskaldun zaharrak» baliatu beharko lirakeela H2aren garapen/irakaskuntza prozesu horretan, irakaslea ez baita gelan euskara irakats dezakeen bakarra.

3.2.2.- Arlo ezberdinen baitan gertatzen diren interakzioen adierazgarritasuna

Zabaletak (1995) azpimarratu zuen goizeko korroak direla, HH osoan zehar, bigarren hizkuntzaren jabeakuntza prozesurako emankorrenak, egoera horren izaera sozialagatik eta bertan proposatzen diren gaien bat-batekotasunagatik. Eta arrazoi berberetatik aitortu zuen hizkuntza arlokoak ez diren edukiak lantzeko egoerak ere oso egokiak direla H2aren garapenerako, egoera horietan irakasleak kodeari baino garrantzi handiagoa ematen diolako mezuari eta horrek berez ekartzen duelako gelako diskurtsoa askoz jariakorragoa izatea.

Sotések (2000) ere ondorioztatu zuen hizkuntza lantzea helburu ez duten arloko jarduerak direla ikasleei aukera gehien ematen dizkietenak gelako diskurtsoan parte hartzeko eta dauzkaten ezagutza eta baliabide linguistikoak modu askotarikoan abiatzeko.

Garro + Sainzek (2015) ere bat egiten dute aurretik esandakoarekin eta gehitu egiten dute euskara H2 garapen prozesuan zer-nolako garrantzia duen ikasleek proposatutako gaiak erabiltzeak interakzioa bultzatzeko, hori baita ikasleen parte-hartzea sustatzeko eta horien beharizan linguistikoak lantzeko modua estrategia ezberdinen erabileraren bitartez (hedapenak, zuzenketak edo birformulazioak, hurrengo azpiatalean ikusiko dugun bezala).

3.2.3. Bigarren hizkuntzaren jabeakuntza gelan: irakas-estrategiak

Ikerketa hauek guztiak erakutsi dutenez, badira zenbait irakas-estrategia euskara H2aren garapen prozesua erraztuko dutenak. Hiru multzo ezberdinetan bana daitezke: gelako testuinguruan, H2 jabeakuntza lagunduko duten estrategia orokorrak; ikasleak H1aren ordean H2aren erabiltzera bultzatzeko estrategiak;

eta, azkenik, ikasleen H2aren erabilera desegokiak zuzentzeko, H2a hedatzeko eta aberasteko estrategiak.

Estrategia orokorren artean, Zabaletak (1995) honako hauek aipatu zituen: a. irakasleak ahoz esaten duena keinuekin edo bestelako elementu paralinguistikoekin laguntzea; b. ikasleen garapen erritmo naturala errespetatuz testuinguruari lotutako erabilerak egitea (hemen eta orain); c. gelan sortzen diren bat-bateko elkarrizketa gaiak aprobetxatzea; eta, oro har, d. irakasle-ikasleen arteko harremana zaintzea.

Beste alde batetik, aurretik esan bezala, aipatutako lanek arreta berezia jarri dute irakasleek H1aren ordean H2aren erabilera sustatzeko erabiltzen dituzten estrategietan. Horien artean ohikoa da ikasleek H1ean esandakoa irakasleek H2an errepikatzea (Zabaleta 1995; Luque 2003b; Garro + Sainzen lanean (2015) euskaratzea). Halaber, nahiko arrunta da geletan irakasleak ikasleei erabilitako kodeaz oartzeko eskatzea H1ean esandakoa euskaraz esateko eskatuz (Zabaleta 1995; Luque 2003b). Egoera horretan ohar metalinguistikoak ere egin ohi dira (Zabaleta 1995; zuzenketa metalinguistikoak, Luqueren (2003b) lanean), ikasleari euskaraz egin behar duela esanez.

Beste hainbatetan, ikasleek lehen hizkuntzan eta gainera osatu gabeko edo desegokiak diren erantzunak ematen dituzte. Horrelakoetan, irakasleak esan nahi zuenaren eredia ematen dio ikasleari H2an.

Zabaletak dio *feedback* eza ere estrategia eraginkorra dela ikasleek lehen hizkuntzan egiten dituzten ekarpenen aurrean, ekarpen hori modu positiboan baloratzen ez bada, orduan ikasleak interpretatuko duelako H2an egindako ekarpenak hobesten direla.

Azkenik, bigarren hizkuntzan ikasleek egiten dituzten ekoizpen desegokiak zuzendu edota hedatzeko erabiltzen diren estrategiak eta haien eraginkortasuna ere aztertu izan dira. Horien artean, birformulazioak eta hedapenak daude (Garro + Sainz 2015; Huarte + Ozerinjauregi 2012 lanean ere aipatzen dira). Ruiz Bikandik (1993) egiaztatu zuen bezala, estrategia hauen erabilera eraginkorragoa da eredu egokiak errepikaraztea baino: ikasleek imitazioz egindakoen ehuneko oso baxua zen Ruiz Bikandik aztertutako ikasle gehienek kasuan, eta berdin egiaztatu zuen Luquek (2003) bere lanean.

IV.- ONDORIOAK ETA ERRONKAK

Azaldu dugunez, euskararen jabekuntza prozesua bigarren hizkuntza modura eta eskola testuinguruan aztertzeaz arduratu diren ikerketek erakutsi dute euskara H2 duten ikasleek, gaitasun linguistikoan trebatzen diren neurrian, gaztelania alde batera utzi eta eskola testuinguruan euskara erabiltzeko joera agertzen dutela (Zabaleta 1995; Sotés 2000; Luque 2003a; Manterola 2011). Prozesu honen urtez urteko xehetasunak ezagutzen ez ditugun arren, badirudi 5 urteko gelan haurrek dagoeneko perpaus konplexuak erabiltzeko gaitasuna eskuratu dutela (juntadura ohikoagoa ei da mendeko perpausen erabilera baino) (Zabaleta 1995; Sotés 2000). Ikasleek H2an egindako ekoizpenetan zenbait akats

atzeman daitezke baina akats hauek ez-egitezkoak dira¹⁰: ergatiboa markaren ez-egitea, aditz laguntzailearen ez-egitea, eta deklinabide kasu batzuen ez-egitea, besteak beste.

Halaber, Haur Hezkuntzan euskararen jabekuntza prozesua erraztu dezaketen irakas-estrategien inguruan honako hau ikasi dugu: ikastaldearen egituraketari dagokionez, talde handian lan egiteak bere abantailak baditu ere (batez ere, prozesuaren hasieran, ikasleek ez dutenean autonomiarik euskaraz adierazteko), gelako interakzioa talde txikietan antolatzea eraginkorragoa dela irakasleak ikasle bakoitzari behar dituen laguntzak eskaini ahal izateko. Gainera, talde txikietan egiten diren jarduerak hizkuntzako arlokoak ez diren edukiak lantzeko direla baieztatu da. Aipatutako ikerketek erakutsi dute egoera horiek ikasleen interes handikoak izan ohi direla eta, ondorioz, haien hizketa autonomia sustatzen dutela. Azkenik, berrikusitako lanetan laburbiltzen dira euskara bereganatzeko prozesuan laguntzen duten estrategia nagusiak, hala nola H1aren erabileraren ordean H2aren erabilera erraztuko dutenak (esandakoa euskaratzea, erabilitako kodeaz ohartzeko eskatzea) eta ikasleek esaten dutena aberasteko, hedatzeko, zuzentzeko balioko dutenak (eredua ematea, esandakoa birformulatzea).

Azaldutako honetatik zenbait ikerketa erronka planteatzen zaizkigu. Lehenengoa, euskara H2 garapen prozesua eskolan xehetasun handiagoarekin deskribatu beharra. Euskararen H1ean aroak identifika daitezkeen bezala, euskara gelan bigarren hizkuntza modura ikasten denean aro ezberdinak identifika daitezkeen egiaztatu beharko genuke, era egokian erabiltzen dituzten ezaugarri linguistiko eta diskurtsiboak deskribatuz eta modu desegokian erabiltzen direnak ere atzemanaz.

Gelako esku-hartzeari lotuta dator bigarren erronka. Garai berriek Haur Hezkuntzako gelen itxura aldatu dutela azaldu dugu. Ezinbestekoa da H2 jabekuntza prozesua laguntzeko aipatu berri ditugun irakas-estrategia horiek guztiak erabiltzen jarraitzen ote dugun egiaztatzea eta, erabiliz gero, jabekuntza prozesuan eraginkorrak izaten jarraitzen duten aztertu beharko genuke.

Azaldutako erronkei erantzuteak euskararen garapen prozesua modu eraginkorragoan laguntzea erraztuko lukeela uste dut¹¹, irakasleak erabil ditzakeen estrategien ikuspuntutik, gelako jardueren egokitasunaren ikuspuntutik edo plangintza didaktikoan landu beharreko kompetentziak garatzeko oinarriko ezagutzak zehaztu behar diren ikuspuntutik.

¹⁰ Ikus Huarte (2022) hizkuntzaren garapen prozesuan egitezko vs ez-egitezko hutsek ikasleen ezagutzei buruz esaten dituguna ulertzeko.

¹¹ Proposamen honek bat egiten du Haur Hezkuntzaren Curriculuma ezartzen duen 75/2023 dekretuaren ikuspegiarekin. Etapa honen printzipio pedagogikoen artean defendatzen den bezala, *ahozkotasunak zeregin nabarmena* du: eskolak euskararen erabilera sustatu behar du euren lehen hizkuntzetatik abiatuta haurrek euskarara egingo duten bidea samurtuz.

V.- ERREFERENTZIAK

- Almgren, M. (2000) *La adquisición del tiempo y aspecto verbal en euskera y castellano*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Almgren, M + Idiazabal, I. (2001) «Past tense forms, discourse context and input features in bilingual and monolingual acquisition of Basque and Spanish», in J. Cenoz + F. Genesee (arg.), *Trends in Bilingual Acquisition*, Amsterdam, John Benjamins, 107-130. or..
- Almgren, M. + Barreña, A. (2005) «El desarrollo de la morfología de futuro en castellano y euskara en niños monolingües y bilingües», *Cognitiva*, 17(2), 127-142. or..
- Almgren, M. + Manterola, I. (2016) «The development of narrative skills in learners of Basque as a second language», *Education Inquiry*, 7(1), 27-46. or..
- Austin, J. (2006) «Dative overmarking in Basque: evidence of Spanish-Basque convergence», *Euskalingua*, 9, 136-145. or..
- Austin, J. (2009) «Delay, interference and bilingual development: the acquisition of verbal morphology in children learning Basque and Spanish», *International Journal of Bilingualism*, 13(4), 447-479. or..
- Austin, J. (2013) «Ergativity in child Basque», in E. Bavin + S. Stoll (arg.), *The acquisition of ergativity*, Amsterdam, John Benjamins, 35-70. or..
- Austin, J. (2017) «The role of defaults in the acquisition of Basque ergative and dative morphology», in J. Coon, D. Massam + L.D. Travis (arg.), *The Oxford handbook of ergativity*, Oxford, OUP, 646-665. or..
- Barberan, T. (2019) *The Acquisition of Basque and Spanish Quantifiers: An empirical study*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Barreña, A. (1995) *Gramatikaren Jabekuntza-Garapena eta Haur Euskaldunak*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Barreña, A. (2003) «Euskararen sistema fonologikoaren jabekuntzari buruzko oharra», in J. M. Makazaga + B. Oyharçabal (arg.), *P. Lafitteren Sortzearen Mendemugako Biltzarra. Euskaltzaindiaren XV. Biltzarra*, Bilbo, Euskaltzaindia, 161-179. or..
- Barreña, A. (2012) «Fonologiaren, lexikoaren, morfologiaren eta sintaxiaren garapena haur euskaldunengan», *Mendebalde Kultur Alkartearen XVI. Jardunaldiak: Hizkuntzaz Jabetzen (0-6)*, Bilbo, Mendebalde, 67-107. or..
- Barreña, A. + Almgren, M. (2013) «Object-verb and verb-object in Basque and Spanish monolinguals and bilinguals», *International Journal of Bilingualism: Interdisciplinary Studies of Multilingual Behavior*, 17(3), 337-356. or..
- Barreña, A. + Ezeizabarrena, M. J. (1999) «Acquisition bilingüe: Séparation ou fusion des codes linguistiques», in F. Favereau (arg.), *Le Bilingüisme*

- Précoce en Bretagne, en Pays Celtiques et en Europe Atlantique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 225-246. or..
- Barreña, A. + Ezeizabarrena, M. J. + Garcia, I. (2008) «Entzundako hizkuntzaren eragina haur euskaldun txikien gramatika-garapenean», in X. Artiagoitia + J. Lakarra (arg.), *Patxi Goenagaren Omenez. Gramatika Jaietan*, Bilbo, ASJUren gehigarriak-UPV/EHU, 93-113. or..
- Bigas, M. (2008) «El lenguaje en la escuela infantil», *Glosas didácticas: revista electrónica internacional de didáctica de las lenguas y sus culturas*, 17, 33-39. or..
- Cummins, J. (1991) «Interdependence of first-and second-language proficiency in bilingual children», in E. Byalstok (arg.), *Language processing in bilingual children*, Cambridge, CUP, 70-89. or..
- Cummins, J. (2014) «Bilingualism Language Proficiency, and Metalinguistic Development», in P. Homel + M. Palij + D. Aaronson (arg.), *Childhood bilingualism*, London, Psychology Press: Taylor and Francis Group, 71-88. or..
- Demuth, K. (1998) «Collecting spontaneous production data», in D. McDaniel, C. McKee + H. Smith Cairns (arg.), *Methods for assessing children's syntax*, Cambridge MA, MIT Press, 3-22 . or..
- Domeniconi, C. + Gràcia, M. (2018) «Efectos de una intervención siguiendo el modelo enfocado en la familia para promover avances en el desarrollo del lenguaje de los niños», *Revista de investigación en Logopedia*, 8(2), 165-181. or..
- Duguine, I. + Köpke, B. + Nespoulous, J. L. (2014) «Variations dans l'acquisition du marqueur ergatif en basque par des enfants bilingues basque-français», *Language Interaction and Acquisition*, 5(2), 227-251. or..
- Duguine, I. + Köpke, B. (2019) «Processing strategies used by Basque-French bilingual and Basque monolingual children for the production of the subject-agent in Basque», *Linguistic Approaches to Bilingualism*, 9(4-5), 1-28. or.. <https://doi.org/10.1075/lab.16047.dug>
- Elosegi, K. (1998) *Kasu eta preposizioen jabe-kuntza garapena haur elebidun batengan*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Ezeizabarrena, M. J. (1998) «Aditz-jokoaren jabe-kuntza», *Jakingarriak*, 38, 38-43. or..
- Ezeizabarrena, M. J. (2002) «Root infinitives in two prop-drop languages», in M. T. Pérez-Leroux + J. M. Licerias (arg.), *The Acquisition of Spanish Morphosyntax*, Dordrecht, Kluwer, 35-65. or..
- Ezeizabarrena, M. J. (2009) «Development in language mixing: Early Basque-Spanish bilingualism», in J. Grinstead (arg.), *Hispanic Child Languages: Typical and Impaired Development*, Amsterdam, John Benjamins, 57-89. or..

- Ezeizabarrena, M. J. (2012) «The acquisition of the (in)consistent ergative marking in Basque: L1 and early L2», in I. Laka + B. Fernández (arg.), *Special Issue Accounting for Ergativity. Lingua*, 122(3), 303-317. or..
- Ezeizabarrena, M. J. (2013) «Caso y concordancia en el euskera de niños bilingües con distinto grado de exposición a la lengua», *VII Congreso Internacional de la Asociación para el Estudio de la Adquisición del Lenguaje (AEAL)*, 4-6 iraila, Bilbo.
- Ezeizabarrena, M. J. + Manterola, I. + Beloki, L. (2009) «Euskara H2 goiztiarraren ezaugarrien bila: Adizkiak eta gramatika-kasuak haurren ipuin-kontaketetan», *Euskera*, 54(2:1), 639-681. or..
- Ezeizabarrena, M. J. + Alegria, A. (2015) «Early coda production in bilingual Spanish and Basque», in T. Judy + S. Perpignan (arg.), *The Acquisition of Spanish as a Second Language: Data from Understudied Language Pairings*, Amsterdam, John Benjamins, 75-104. or..
- Ezeizabarrena, M. J. + Garcia, I. + Almgren, M. (2021) «Elebidun tikien garapen lexiko eta gramatikala», in L. Diaz de Gereñu + I. Manterola + I. Garcia-Azkoaga (arg.), *Euskara Oinarri eta Eleaniztasuna Helburu. Hizkuntzen Garapena eta Erabilera Aztergai*, Bilbo, UPV/EHU-UEU, 35-58. or..
- Gagarina, N. + Klope, D. + Kunnari, S. + Tantele, K. + Välimaa, T. + Bohnacker, U. + Walters, J. (2019) «MAIN: Multilingual Assessment Instrument for Narratives – Revised. Materials for use». *ZAS Papers in Linguistics*, 63. Basque version. Translated and adapted by Ezeizabarrena, M. J.
- Garagorri, X. (1995) *Proyecto «Haurtxoa». Evaluación de un proyecto de renovación del segundo ciclo de Educación Infantil*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- García, I. + Ezeizabarrena, M. J. + Murciano, A. (2021) «Gestos y palabras antes de los 2 años: efecto de la edad y el género», *Revista de Investigación en Logopedia*, 11 (2), <https://doi.org/10.5209/rlog.70879>
- Garcia-Azkoaga, M. + Idiazabal, I. + Larringan, L. M. (2015) «Narratze-trebetasunen garapena. Ipuin bera eta ume bera hiru adin ezberdinetan», in M. J. Ezeizabarrena + R. Gomez (arg.), *Eridenen du zerzar zontenta. Sailkideen omenaldia Henrike Knörr irakasleari (1947-2008)*, Bilbo, UPV/EHU, 227-243. or..
- Garcia-Azkoaga, M. + Diaz-de-Gereñu, L. (2021) «Mintzaira-jarduera eta generotasuna: narrazio-egintza adibide», in L. Diaz de Gereñu + I. Manterola + I. Garcia-Azkoaga (arg.), *Euskara oinarri eta eleaniztasuna helburu. Hizkuntzen garapena eta erabilera aztergai*, Bilbo, UPV/EHU-UEU, 141-160. or..
- Garcia-Azkoaga, M. + Idiazabal, I. + Larringan, L. M. (2023) «Evolución de la narración oral en euskera. Estudio longitudinal de un caso y aportaciones para la didáctica», *Calidoscópico*, 21(1), 124-143. or.. doi: 10.4013/cld.2023.211.07

- Garro, E. + Sainz, M. (2015) «Estudio del input de una maestra en un aula de Educación Infantil bilingüe euskera-castellano», in I. Garcia-Azkoaga + I. Idiazabal (arg.), *Para una ingeniería didáctica de la educación plurilingüe*, Bilbo, UPV/EHU, 101-122. or.
- Gutierrez-Mangado, M. J. (2007) «H1 gisako urruntasun luzeko NZ-galderen jabekuntza haur euskaldun batengan», *Anuario del Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo"*, 41(1), 249-288. or..
- Gutierrez-Mangado, M. J. (2011) «Children's comprehension of relative clauses in an ergative language: The case of Basque», *Language Acquisition: A Journal of Developmental Linguistics* 18, 176-201. or..
- Gutierrez-Mangado, M. J. (2013) «Galderen eta erlatibozkoen ulermena haur euskaldunengan», in M. J. Ezeizabarrena + R. Gomez (arg.), *Eridenen du zertzaz kon-teta. Sailkideen omenaldia Henrike Knörr Irakasleari. (1947-2008)*, Bilbo, UPV/EHU, 289-305. or..
- Gutierrez-Mangado, M. J. + Ezeizabarrena, M. J. (2012) «Asymmetry in child comprehension and production of Basque subject and object relative clauses», *Boston University Conference on Child Development (BUCLD) 36 Online Proceedings Supplement*. <http://www.bu.edu/buclld/proceedings/supplement/vol36>
- Gutierrez, M. J. + Ezeizabarrena, M. J. (2022) *Hotsetik hitzera. Nola bereganatzen dute hizkuntza haur euskaldunek?*, Donostia, Erein.
- Huarte, M. (2007) *Ergatiboaren jabekuntza: ikerketa esperimental bat eta beraren emaitzak*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Huarte, M. (2022) «Euskararen jabekuntza testuinguru soziolinguistiko ezberdinetan: zer esaten diguten haurren testuek kasu gramatikalen erabilerari buruz», *Fontes Linguae Vasconum*, 134, 415-438. or.. <https://doi.org/10.35462/flv134.5>
- Huarte, M. + Ozerinjauregi, J. (2012) «Interakzioaren garrantzia euskararen sarrera goiztiarrean», *Mendebalde Kultur Alkartearen XVI. Jardunaldiak: Hizkuntzaz Jabetzen (0-6)*, Bilbo, Mendebalde, 183-208. or..
- Idiazabal, I. (1987) «Psikolinguistika lanak eta euskara», in P. Salaburu (arg.), *Euskal morfosintaxia eta fonologia. Eztabaida gaiak*, Bilbo, UPV/EHU, 177-202. or..
- Idiazabal, I. (1991) «Izen sintagmaren determinante-artikulua eta bere jabekuntza. Lehenengo emaitzak euskaraz eta erderaz», in I. Idiazabal (arg.), *Adquisición del lenguaje en bilingües y monolingües*, Bilbo, UPV/EHU, 169-181. or..
- Idiazabal, I. (1994) «Elementos de cohesión y conexión en las primeras fases de la adquisición del lenguaje: Análisis de la producción verbal de un niño bilingüe vasco-hispanófono», in J. M. Meisel (arg.), *La Adquisición del Vasco y del Español en niños bilingües*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 35-68. or..

- Karani, N. F. + Sher, J., + Mophosho, M. (2022) «The influence of screen time on children's language development: A scoping review», *South African Journal of Communication Disorders*, 69(1), 825. <https://doi.org/10.4102/sajcd.v69i1.825>
- Lasagabaster, D. (1998) «The threshold hypothesis applied to three languages in contact at school», *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 1(2), 119-133. or..
- Luque, Ll. (2003a) *Adquisición y aprendizaje del euskara a través de la inmersión total precoz (2-4 años). Análisis psico-socio-lingüístico-pedagógico*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Luque, Ll. (2003b) «Euskararen irakaskuntza eta jabekuntza-ikaskuntza estrategiak (2-4 urtekoek) D ereduan», *Bat: Soziolinguistika aldizkaria*, 49, 111-128. or..
- Manterola, I. (2011) *Euskarazko murgilketa haur hezkuntzan: euskara-gaztelania elebitasunaren azterketa. Ahozko ipuinen analisi diskurtsiboa eta didaktikoa*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Manterola, I. + Idiazabal, I. + Almgren, M. (2013) «Basque L2 development in immersion school settings», *International Journal of Bilingualism*, 17(3), 375-391. or..
- Manterola, J. + Ezeizabarrena, M. J. (2004) «La mezcla de códigos (euskera-castellano) en el habla infantil: Una prueba más de la separación gramatical temprana», in M. L. Carrió Pastor (arg.), *Perspectivas interdisciplinarias de la lingüística aplicada. Tomo I: adquisición y aprendizaje*, Valencia, AESLA, 187-201. or..
- McLaughlin, B. (1984) «Individual differences and language learning strategies», in B. McLaughlin (arg.), *Second-language acquisition in childhood: volume 1. Preschool children*, New Jersey, Lawrence Earlbaum Associates, 136-176. or..
- Ramírez, C. (2014) *La influencia de la familia y la escuela en el desarrollo del lenguaje oral en niños de 3 a 5 años a través de la aplicación de un programa de estimulación del lenguaje*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/122746/ramirez_vega_chenda_francisca.pdf?sequence=1
- Ruiz, U. (1993) «Influencia de los métodos audiolingüales en un programa de inmersión», in M. Siguan (koord.), *Enseñanza en dos lenguas*, Barcelona, ICE-Horsori, 213-226. or..
- Ruiz, U. (2009) *Bigarren hizkuntzaren didaktika Haur eta Lehen Hezkuntzan*, Bilbo, UPV/EHU.
- Selinker, L. (1972) «Interlanguage», *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching IRAL*, 10 (3) , 209-231. or..

- Sotés, P. (1993) «La interacción profesor-alumnos en la adquisición del euskera como segunda lengua», in M. Siguan (koord.), *Enseñanza en dos lenguas*, Barcelona, ICE-Horsori, 243-256. or..
- Sotés, P. (1998) «El aprendizaje de la segunda lengua en el contexto escolar», *Huarte de San Juan. Psicología y Pedagogía*, 4-5, 119-145. or..
- Sotés, P. (2000) «Uso y adquisición de la segunda lengua en un programa de inmersión: diferencias individuales», *Infancia y aprendizaje*, 91, 29-50. or..
- Sotés, P. + Arnau, J. (1996) «La comunicación profesor/a en los programas de inmersión al catalán y al euskara: una comparación», in M. Siguan (koord.), *La enseñanza precoz de una segunda lengua en la escuela*, Barcelona, ICE-Horsori, 13-26. or..
- Soto, R. (2012) *La adquisición del euskera: aproximación a una secuencia típica del desarrollo morfosintáctico de 21/2 a 5 años*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Uria, L. (2009) *Euskarazko errorean eta desbideratzeen analisirako lan-ingurunea. Determinatzaile-erroreen azterketa eta prozesamendua*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Zabaleta, F. (1995) *Enseñanza de la segunda lengua en el modelo de inmersión*, Madrid, Santillana/Zubia.
- Zabaleta, F. (1996) «El método de investigación del modelo de inmersión total temprana», in M. Siguan (koord.), *La enseñanza precoz de una segunda lengua en la escuela*, Barcelona, ICE-Horsori, 105-118. or..
- Zubiri, J. J. (1997) *Izen sintagmaren determinazioa eta kasuen jabeakuntza eta garapena bi urte arte (Goizuetako bi haur euskaldun elebakarren jarraipena)*, doktorego tesia, UPV/EHU.
- Zubiri, J. J. + Barreña, A. (2000) «Subjektu eta objektu markak euskaraz eta espainieraz haur elebakar eta elebidunengan», in A. Barreña + M. J. Ezeizabarrena (arg.), *Kode bereizketa eta bateraketa eremu urriko hizkuntzarekiko elebitasun goiztiarrean. Ikastaria, Cuadernos de Educación*, 12, 69-106. or..

Euskarazko galderen analisi berri baterantz

Towards a New Analysis of Questions in Basque

SERGIO MONFORTE

sergio.monforte@ehu.eus
Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Recepción: marzo de 2024. Aceptación: mayo de 2024

Laburpena: Gramatika-lanetan galderek arreta berezia jaso dute, hizkuntzarik hizkuntza parametroak eta mugimenduak edo mugimendurik eza aztertze bidea eman dutelako. Euskalaritzan ere ikertu da galderen sintaxia; hala ere, galdera motei batera begiratzuz gero, desadostasunak geratzen dira agerian analisisen artean. Artikulu honen helburua da galderei analisi bateratua eskaintzea. Horretarako, datu tipologikoetan ez ezik, gramatika sortzaileak eskaintzen dituen baliabideetan ere oinarrituko naiz, eta proposatuko dut perpaus mota Indar eta Jokatasun buruen artean ezartzen dela, baina galdera mota, ordea, galderetan zehazteko eskatzen den aldagaiaren [nz] edo [pol] tasunek ezartzen dutela.

Gako-hitzak: galdera, eratorbidea, sintaxia, nz-galdera, polaritatezko galdera, euskara

Abstract: In the literature, questions have received attention because they allow analyzing parameters and movements or the lack of movement typologically. The syntax of questions has also been investigated in Basque linguistics, although if one looks at the different types of questions, there are discrepancies between the analyses. The aim of this article is to provide a coherent and unique analysis of questions. For this purpose, I will use not only on typological data, but also mechanisms developed within the Generative Grammar, and I will propose that the sentence type is established between the nuclei of Force and Finite, but the question type is determined by the properties [wh] or [pol] of the variable under the interrogative force.

Keywords: questions, derivation, syntax, *wh*-questions, polar questions, Basque

I.- SARRERA: GALDERA MOTAK

Jakina da euskarak SOA hurrenkera neutroa duela (de Rijk 1969; Villasante 1980; Elordieta 2001; Hualde eta Ortiz de Urbina 2003; Pastor 2019, besteak beste), baina hurrenkera hori ez dela zurruna eta bestelako ordenak gauza daitezkeela, informazio-egiturarekin lotutakoak hain zuzen. Esaterako, hurrengo adibideei begiratuz gero, ikus daiteke polaritatezko eta *nz*-galderetan A1 eta A2 efektuak daudela (Ortiz de Urbina 1989; 1994; 1995)¹:

- (1) Zuk artikulu hau irakurriko duzu.
- (2) [Irakurriko duzu_i] zuk artikulu hau t_i?
- (3) [Zer_i] [irakurriko duzu_j] zuk t_i t_j?

Adibide horiek agerian uzten dutenez, euskarazko galderak, prosodiaz gain, mugida sintaktikoaren bitartez eraten dira: aditz jokatua aurreratzen da, baita *nz*-hitza ere (cf. Duguine + Irurtzun 2014). Beraz, alde horretatik, euskarak inguruko hizkuntza gehienek legez jokutzen du, alemanak, gaztelaniak edo italierak, besteak beste. Esate baterako, alemanezko adibideak hona:

- (4) Du [hast_i] diesen Artikel gelesen t_i.
- (5) [Hast_i] du t_i diesen Artikel gelesen t_i?
- (6) [Was_i] [hast_j] du t_i gelesen t_j?

Bestalde, mendeko perpausetan bi jokabide ikus daitezke: *nz*-galderetan *nz*-hitza eta aditz multzoa beti aurreratuta agertzen dira (= 7); izan ere, *nz*-hitza aurreratuta eta aditza *in situ* agertuz gero, ez-gramatikala da euskara estandarrean eta Hego Euskal Herriko hizkeretan (= 8) (Monforte 2022). Bestalde, polaritatezko galderetan aditz multzoa ez da aurreratzen; aitzitik, perpausaren amaieran azaltzen da (= 9):

- (7) Ea [nora_i] [joan diren_j] haurrak [nora_i] [joan diren_j] galdetu dute.
- (8) *Ea nora haurrak [nora_i] joan diren galdetu dute.
- (9) Ea haurrak Uztaritzera joan diren galdetu dute.

Hala ere, hirugarren testuinguru bat dago, *nz*-hitza ez den osagai bat fokalizatuta duten polaritatezko galderena, alegia. Kasu horretan fokua aurreratzen da eta, galdera zuzenetan bezala, aditza ere bai.

¹ *Nz*-galderetan eta egitura fokaletan euskarak erakusten duen jokabidea ez ezik, aditz jokatua lehenengo posizioan agertzeko murriztapena ere hartu dira ebidentziatzat efektu hori aldarrikatzeko. Hala ere, euskara, hizkuntza germanikoekin alderatuta, malguagoa da efektu horri dagokionez; izan ere, euskararen antzera jokutzen duten beste hizkuntza batzuetan A2 efektuaren orde, Denb2 efektua deritzote (Elordieta 2001; Kaiser eta Scholze 2009; Elordieta eta Haddican 2018). Beraz, euskararako efektu bera proposa litekeelakoan nago.

(10) a. Ea [UZTARITZERA]_i [joan diren]_j haurrak [~~UZTARITZERA~~]_i [~~joan diren~~]_j galdetu dute.

b. *Ea UZTARITZERA haurrak [UZTARITZERA]_i joan diren galdetu dute.

Horrelako zehar galderek eta mendeko *nz*-galderek jokabide bera erakusten dute, testuinguru zuzenetan bezala.

Jarraian, euskalaritzan galderak sintaktikoki aztertzeke analisiak berrikusiko ditut, alde onak nahiz txarrak agerian utzita.

II.- GALDEREN ERATORBIDEA EUSKARAZ: AURREKARIAK

Atal honetan galderak aztertzeke erabili ohi den analisiari ekingo diot, aurrena galdera zuzenen azterbideari eta, ondoren, zehar galderei.

2.1.- Galdera zuzenen eratorbidez

Gramatika sortzailean autore gehienak (Laka eta Uriagereka 1987; Ortiz de Urbina 1989; Albizu 1992; Artiagoitia 1994, besteak beste) (2) eta (3) adibideetan ezkererako mugida dagoelako ideian bat datozela diosku Artiagoitiak (2000)²; kokaguneari dagokionez, Konplementatzaile Sintagma identifikatu izan da mugida horren helmugatzat (Ortiz de Urbina 1989; 1999b; Artiagoitia 2000; Irurtzun 2007). Mugidaren eragilea *nz*-galderen kasuan *nz*-hitzak duen [*nz*] tasuna dela proposatzen du Ortiz de Urbinak (1992; 1999a; 1999b; 2008); berau [espez, KonpS] gunera mugitzen da, eta tasun hori erkatzeke asmoz [A-Denb] multzoa mugiarazten du.

(11) [_{KonpS} [_{DenbS} [_{Denb'} [_{aS} zuk non_{nz} afalduko] duzu_{nz}]]] > [_{KonpS} non_{nz} [_{Konp'} [_{Konp} afalduko duzu_{nz}] [_{DenbS} [_{Denb'} [_{aS} zuk non afalduko] [_{Denb} duzu]]]]]]]

Polaritatezko galderei dagokienez, Ortiz de Urbinak (1995) dio kasu honetan ere osagai bik [*nz*] tasuna dutela: batetik, [espez, KonpS] gunean kokatuta dagoen operatzaile batek eta, bestetik, Denb buruak. Tasunak harreman hurbilean erkatu behar dituztenez, operatzaileak [A-Denb] osagaia Konp burura bereganatzen du.

(12) [_{KonpS} Operatzailea_{nz} [_{Konp'} [_{Konp} [_{DenbS} [_{Denb'} [_{aS} zuk Bilbon afalduko] duzu_{nz}]]]]] > [_{KonpS} Operatzailea_{nz} [_{Konp'} [_{Konp} afalduko duzu_{nz}] [_{DenbS} [_{Denb'} [_{aS} zuk Bilbon afalduko] [_{Denb} duzu]]]]]]]

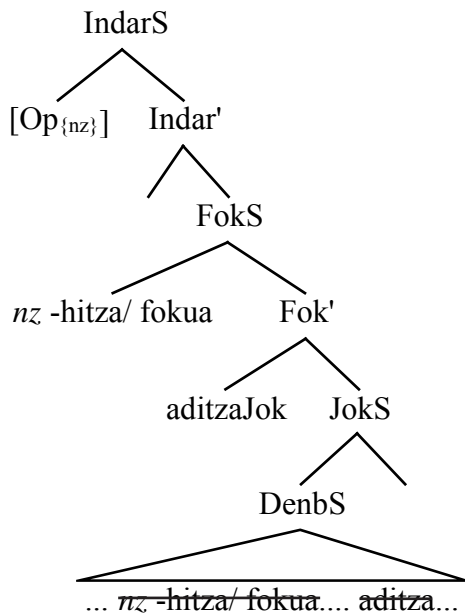
Beraz, bai *nz*-galderei, bai polaritatezko galderei dagokienez, eratorbide antzekoa dugu: [espez, KonpS] gunean operatzaile bat dago (*nz*-galderetan hara

² Richards-ek (2016: 99) bestelako analisia proposatzen du: prosodiaren bitartez *nz*-hitzaren eta aditzaren ondokotasuna lortzen dela aldarrikatzen du.

mugitu baita *nz*-hitza eta bai-ezko galderetan bertan kokatzen baita operatzailea) eta, gainera, berorrek Denb buruarekin tasunak erkatu behar ditu harreman hurbilean; hori dela eta, aditza Konp burura igotzen da.

Ondorengo lan batean, Ortiz de Urbinak (1999b), Rizzik Konplementatzaile Sintagmaren gainean proposatutako hipotesia onartuta, lehen Konplementatzaile Sintagman kokatzen zituen *nz*-hitzak, fokua eta polaritatezko galderetako operatzailea konplementatzaile zabalduaren sintagma berrietan banatzen ditu: lehenengo biak Foku Sintagman eta azkena Indar Sintagman hain zuzen. Honela egituratzen du ezker periferia osagai horiei dagokienez:

(13)



Ortiz de Urbinak (1999a; 1999b) egitura fokudunez eta polaritatezko galderen inguruan plazaratutako azterbideak aintzat hartuta, ematen du galdera horiek eratorzeko modu bi daudela: a) perpausaren osagai bat fokua denean, aditza Fok burura mugitzen da eta han [fok] tasuna erkatzen dute fokua eta aditzak; eta b) fokurik gabeko polaritatezko galderen kasuan [espez, IndarS] gunean dagoen operatzaileak Indar burura erakartzen du Denb burua barne duen aditza, biek duten [nz] tasuna erkatzeko asmoz. Gauzak horrela, osagai bat fokalizatuta duen polaritatezko galdera batean aditza FokS-ra mugitu ondoren, Indar burura igo beharko litzateke. Hala ere, ez dago horren aldeko ebidentziarik, horrelako galderetan aditza fokua ostean azaltzen baita.

(14) [BILBON_i] [afalduko duzu_j] gaur zuk t_i t_j?

Arazo horri 3.1. azpiatalean ekin baino lehen, mendeko testuinguruetan agertzen diren *nz*-galderen eta galdera absolutuen analisia aztertuko dut jarraian.

2.2.- Mendeko galderen eratorpenaz

Testuinguru zuzenen azterbidea ikusita, jo dezagun orain zehar galderez esandakoa laburbiltzera. Egia esan, analisi sintaktikoari begira, antzeko eratorbidea proposa liteke: Rizziren (1997) proposamena egokituta, [*nz*] edo [fok] tasuna duen osagaia [espez, FokS] gunera mugitzen da eta delako tasunak erkatzeko [A-Denb] multzoa Fok burura aurreratzen da; esaterako:

(15) [_{IndarS} [_{Indar'} [_{Indar} ea] [_{FokS} [_{Fok'} [_{Fok}] [_{JokS} [_{DenbS} [_{AS} haurrak {nora/ UZTARITZERA} joan] [_{Denb} dira]] [_{Jok} -(e)n]]]]]] > [_{IndarS} [_{Indar'} [_{Indar} ea] [_{FokS} {nora /UZTARITZERA} [_{Fok'} [_{Fok} joan diren] [_{JokS} [_{DenbS} [_{AS} haurrak {nora/ UZTARITZERA} joan] [_{Denb} dira-]] [_{Jok} -(e)n]]]]]]

Fokurik gabeko polaritatezko galderetan, ordea, ez da mugidarik sumatzen; ondorioz, Ortiz de Urbinak (1995; 1999b; 2008) proposatzen du horrelako galderetan [espez, IndarS] gunean dagoen operatzaileak perpaus nagusiko aditzarekin erkatzen duela [*nz*] tasuna. Ondorioz, galdera zuzenetan ez bezala, ez da beharrezkoa aditza Indar burura mugitzea.

(16) [_{AS} [_{IndarS} Operatzailea_[nz] [_{Indar'} [_{Indar} ea] [_{JokS} [_{DenbS} [_{AS} haurrak Uztaritzera joan] [_{Denb} dira]] [_{Jok} -(e)n]]]]] [_A galdetu_[nz]]] > [_{AS} [_{IndarS} Operatzailea_[nz] [_{Indar'} [_{Indar} ea] [_{JokS} [_{DenbS} [_{AS} haurrak Uztaritzera joan] [_{Denb} dira-]]] [_{Jok} joan diren]]]]] [_A galdetu_[nz]]]

Atal honetan galdera zuzen eta zehar galderen analisia berrikusi dut Ortiz de Urbinaren (1989; 1992; 1994; 1995; 1999a; 1999b; 2008) ildotik; hala ere, gabezia bi sumatzen ditut: a) fokurik gabeko galdera absolutuetan operatzaileak markatzen du galdera dela baina *nz*-galderetan, aldiz, ez du aipatzen horrela markatzen duenik; eta b) fokua duten polaritatezko galderetan operatzailearen eta aditzaren arteko ondokotasuna ez da gauzitzen, lehenengoa IndarS-n baitago eta bigarrena FokS-n. Ondorioz, eratorbide bi daude mota bereko galderetarako. Hurrengo atalean, gabezia horiek gogoan, minimalismoaren barruan galderen analisi bat proposatuko dut.

III.- GALDEREN ANALISI BERRI BATERANTZ

3.1.- Galdera zuzenak ikuspegi gaurkotutik

Azpiatal honetan euskarazko *nz*-galderen eta polaritatezkoen analisia berrikusi ondoren, azterketa berri bat proposatuko dut. Ezer baino lehen, aldarrikatzen dut galdera mota bietan [Q] tasuna duen burua Konplementatzaile

Sintagman dagoela. Bestalde, Rizziren (1997) ildotik, KonpS fokua edo topikoa daudenean bakarrik zabaltzen delako ideia onartzen dut; gogora dezagun Rizzik proposatutako sintagmak zelan artikulatzen dituen Ortiz de Urbinak (1999b; 2008) euskarari begira:

(17) [_{IndarS} Indar [_{TopS} Top [_{FokS} Fok [_{JokS} [_{DenbS}] Jok]]]]

KonpS hedatuta agertuz gero, [Q] tasuna duen osagai bat Jokatusan buruan azaltzen da (Monforte 2015), *-(e)n* edo *-(e)la* menderagailuak azaltzen diren moduan (Ortiz de Urbina 1999b; 2008). Horrez gain, Indar buruan Jokatusan buruarekin lotura duen buru isil bat dagoela proposatuko dut (*cf.* Artiagoitia eta Elordieta 2016). Buru honek perpaus mota (deklaratiboa, galdera, agintera...) markatzea du helburu, eta Jok buruarekin balioa komunztatzen du: galdera bada, Ø agertzen da Jok buruan; harridurazko balioa badu, *-(e)n* edo *-(e)la* azaltzen dira Jokatusan buruan. Ikus ditzagun hurrengo adibideak:

(18) GOIZEAN joan haiz?

[_{IndarS} [_{Indar} Ø [_Q]] [_{FokS} *goizean*_[fok] [_{Fok'} [_{Fok} *joan haiz*]] [_{JokS} [_{DenbS} [_{AS} GOIZEAN_[fok] joan_[Denb] haiz]] [_{Jok} Ø_[Q]]]]]]

(19) ZEIN GOIZ joan haizen!

[_{IndarS} [_{Indar} Ø [_{Harr}]] [_{FokS} *zein goiz*_[fok] [_{Fok'} [_{Fok} *joan haizen*]] [_{JokS} [_{DenbS} [_{AS} ZEIN GOIZ_[fok] joan_[Denb] haiz]] [_{Jok} -en_[Harr]]]]]]

Indar Sintagmaren eta Jokatusan Sintagmaren arteko komunztadura dagoelako ebidentzia gaskoian topatzen dugu. Hizkuntza honetan perpaus nagusi deklaratiβοetan *que* partikula agertu behar da.

(20) (*Que) parli gascon.
P mintzatu gaskoia
'Gaskoiz hitz egiten dut.' (Morin 2013: 139)

Morinek (2013) adierazten duen bezala, *que* ez esateak ez-gramatikaltasuna dakar. Gainera, topikoa egonez gero, berau *que* horren aurretik azaldu behar da. Are gehiago, *que* eta aditz jokatua beti elkarren ondoan izan behar dira.

(21) Maria que parla gascon
Maria P mintzatu gaskoia
'Mariak, gaskoiz hitz egiten du.' (Morin 2013: 139)

Jokabide bera antzematen da galderazko eta harridurazko partikuletan, *e* eta *be* hurrenez hurren.

(22) Maria *(e) parla gascon?
Maria P mintzatu gaskoia
'Mariak, hitz egiten du gaskoiz?' (Morin 2013: 140)

- (23) Maria *(be) canta plan!
 Maria P abestu ondo
 ‘Mariak, zein ondo abesten duen!’ (ibid.)

Ebidentzia honetan oinarrিতuta, Morinek (2013) aldarrikatzen du *que*, *e* eta *be* partikulek Jokatusun burua okupatzen dutela. Mendeko perpausetako datuek ere egiten ei dute kokagune honen alde. Testuinguru hauetan, topikorik egon ezean, ezin dira partikula³ horiek agertu: menderagailua bakarrik azalduko da.

- (24) Que convenem [que (*que) m’apèras].
 P adostu MEND P ISG.AK.deitu
 ‘Deituko didazula adosten dugu.’ (Morin 2013: 142)

- (25) Que ‘m demandi [se (*e) drom lo gat]
 MEND ISG.DAT galdetu MEND P lo.egin ART katu
 ‘Katua lotan ote dagoen galdetzen diot neure buruari.’ (ibid.)

Hala ere, topikoa agertuz gero, menderagailuak eta partikulak, biak, nahitaezkoak ei dira, lehenengoak topikoaren aurretik eta bigarrenak horren ondoren⁴.

- (26) Que soi segur que las arhagas *(que) son maduras
 P nago ziur MEND ART marrubi P izan helduak
 ‘Marrubiak helduak direlako ziur nago.’ (Morin 2013: 142)

- (27) Que ‘m demandi [se lo gat *(e) drom].
 P ISG.DAT galdetu MEND ART katu P lo.egin
 ‘Katua ea lotan ote dagoen galdetzen diot neure buruari.’ (ibid.)

Topikoen, partikulen eta konplementatzaileen arteko jokabidea kontuan hartuta, Morinek (2013) honako banaketa proposatzen du:

- (28) [_{IndarS} que... [_{GaldS} se [_{TopS} [_{JokS} [que/ el be] [_{DenbS}]]]]]

Topikorik ez badago, orduan, Jokatusun burua Indar burura mugitzen dela dio Morinek (2013), [indar*] tasuna erkatzeko, helburu horretarako bertan osagai bat sortu beharrean.

- (29) [_{IndarS} Ø [_{uIndar}] [_{JokS} que [_{Indar}] [_{DenbS}]]] > [_{IndarS} que [_{Indar}] [_{JokS} t_i [_{DenbS}]]]

³ Termino hori darabil Morinek (2013) *que*, *e* eta *be* osagaiak adierazteko.

⁴ Antzeko banaketa erakusten du piedmonterak (Poletto 2000: 61): mendeko testuinguruek menderagailu bi eduki ditzakete eta bien artean azaltzen diren osagaiak fokuarekin edo topikoarekin daude lotuta.

Topikoa egonez gero, Jokatutasun burua ezin da [*u*Indar] tasuna zilegizatzeko Indar burura igo Top buruak mugida oztopatzen baitu, eta, ondorioz, IndarS-n burua morfologikoki gauzatzen da.

$$(54) \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } \emptyset_{[u\text{Indar}]} \\ \text{TopS } [\text{Top}] \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{JokS } que_{[\text{Indar}]} \\ \text{DenbS} \end{array} \right] \right] > \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } que_{[\text{Indar}]} \\ \text{TopS } [\text{Top}] \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{JokS } que_{[\text{Indar}]} \\ \text{DenbS} \end{array} \right] \right]$$

Gaskoiak eskaintzen dituen datuak eta Morinen (2013) banaketa sintaktikoa balagarriak iruditzen zaizkit eta neure gain hartuko ditut, kasurako: KonpS zabaldua dagoenean, IndarS eta JokS gauzatzen direla eta bien artean nolabaiteko komunztadura dagoelako ideiaz baliatuko naiz.

Halaber, Konplementatzaile Sintagma, fokua edo topikoa egonez gero, IndarS eta JokS morfonologikoki bereizita gauzatzen direlako ebidentzia galesez eta japonieraz topatzen dugu (Rizzi 2004; Roberts 2004; Adger 2007; Kuwabara 2013):

$$(30) \text{Dywedais i } \textit{mai} \text{ [‘r dynion] a fuasai’n gwerthu’r ci.}$$

esan ni MEND ART gizonak P ASP saldu-ART txakur
 ‘Esan nuen gizonak salduko zuela txakurra.’ (Roberts 2004: 301-302)

$$(31) \text{a. Kono tokei-wa PRO Pari-de katta no (desu) (ka)}$$

hau erloju-TOP Paris-IN erosia MEND FP Q
 ‘Erosi zenuen erloju hau Parisen?’

$$\text{b. } \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } [\text{TopS} \\ \text{Top}] \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{Kono tokei-wa} \\ \text{Indar} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{FokS } [\text{JokS} \\ \text{DenbS}] \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{PRO Pari-de katta} \\ \text{Jok} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{no} \\ \text{Fok} \end{array} \right] \right] \left[\begin{array}{c} \text{desu} \\ \text{Top} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{ka} \\ \text{Indar} \end{array} \right] \text{ (Kuwabara 2013: 100)}$$

Beraz, tipologikoki frogatuta geratzen da Indar eta Jokatutasun buru biak gauzatuta azal daitezkeela eta euren arteko komunztadura eta koherentzia gertatzen dela. Izan ere, gaskoiz *se* eta *que* ez dira bateragarriak, perpaus mota desberdineko osagaiak dira eta.

$$(32) \text{Que ‘m demandi [se lo gat e / *que drom].}$$

P ISG.DAT galdetu MEND ART katu P *P lo.egin
 ‘Katua ea lotan ote dagoen galdetzen diot neure buruari.’ (Morin 2013: 142)

Gatozen euskarazko galderen analisiaren harira. Arestian esan dudanez, [Q] tasuna duen osagai bat Jokatutasun buruan kokatzen da. Dena den, balio hori Indar Sintagmatik dator, gaskoizko eta galesezko datuak aintzat hartuta, Jokatutasun Sintagma eta Indar Sintagma lotuta baitaude. Hots, Indar buruak perpaus mota ezartzen du eta, Jokatutasun Sintagmaren [perpausmota:_] tasun hori balioztatu ondoren, bertan perpaus motari dagokion burua gauzatzen da, \emptyset , $-(e)la$ edo $-(e)n$; kasu honetan galderak jorratzen ditudanez, \emptyset burua perpaus nagusietan eta $-(e)n$ zehar galderetan agertzen dira.

$$(33) \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } \emptyset_{[Q]} \\ \text{Q} \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{JokS } [\text{DenbS}] \\ \text{DenbS} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \emptyset_{[\text{perpausmota:}_]} \\ \text{perpausmota:}_ \end{array} \right] \right] > \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } \emptyset_{[Q]} \\ \text{Q} \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{JokS } [\text{DenbS}] \\ \text{DenbS} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \emptyset_{[\text{perpausmota:}_]} \\ \text{perpausmota:}_ \end{array} \right] \right]$$

Ondoren, Jok buruan sortu berri den osagaiak [Denb*] tasuna duela proposatzen dut, menderagailuek aditz jokatuekin bat egiteko beharrean oinarrituta. Tasun hori sendoa denez, harreman lokalean erkatu behar da, Denb buruaren Jok bururako mugida eraginda (Arregi eta Nevins 2012).

$$(34) \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } \emptyset_{[Q]} \\ \text{[aS]} \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{JokS } \text{[DenbS [aS]} \\ \text{[Denb]} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{Denb}_{[\text{Denb}]} \\ \text{[Denb]} \end{array} \right] \emptyset_{[Q, \text{Denb}^*]} \right] > \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } \emptyset_{[Q]} \\ \text{[aS]} \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{JokS } \text{[DenbS [aS]} \\ \text{[Denb]} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{Denb}_{[\text{Denb}]} \\ \text{[Denb]} \end{array} \right] \emptyset_{[Q, \text{Denb}^*]} \right]$$

Behin perpausari galdera izaera emanda, galdera mota zehaztu behar da, dela *nz*-galdera, dela polaritatezko galdera. Ortiz de Urbinak (1995) lehenengoei eta bigarrenei [*nz*] tasuna esleitzen die; tasun hau Adgerren (2003) [Q] tasunarekin pareka liteke. Hala ere, analisi honetan Adgerren (2003: 350-351) ildotik [*nz*] tasunaz ere baliatuko naiz *nz*-galderak eta polaritatezko galderak bereizteko: lehenengoetan tasun hau duen *nz*-hitz bat azaltzen da eta bigarrenetan, ordea, ez. Euskarazko galdera partikulei begira, *-a* eta *al* bigarrenetan bakarrik erabil daitezke, hots, *nz*-hitzik gabekoetan:

(35) Nor joango da Leitzara? vs. *Nor joanen dea Leitzara? / *Nor joango al da Leitzara?

(36) Joan da Maite Leitzara? / Joan al da Maite Leitzara? / Joan dea Maite Leitzara?

Lehen esan bezala, euskaraz *nz*-hitzak ez ezik, aditz jokatua ere aurreratzen da *nz*-galderetan. Tradizionalki aldarrikatu izan da osagai fokalizatua Foku Sintagmaren espezifikatzaile gunera eta aditz jokatua Foku burura mugitzen direla, azken hau tasunak erkatzeko asmoz. Analisi honetan proposatzen dut *nz*-hitzek [*nz*] eta [fok*] tasunak dituztela eta Fok buru isilak [fok] tasuna duela. Eratorbidea honelakoa izango litzateke: *nz*-hitza ezker periferiara mugitzearekin batera, Foku Sintagma aktibatzen da eta bere espezifikatzaile gunea okupatzen du *nz*-hitzak⁵. Kokapen honetatik [fok] tasuna duten osagaiak harreman lokalean daude eta, beraz, tasunak erka ditzakete. Ikus hurrengo adibidea:

$$(37) \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } \text{[Indar]} \\ \text{[or.3sg.abs]} \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{FokS } \text{[Fok } \emptyset_{[\text{fok}]} \\ \text{[Jok } \emptyset_{[\text{fok}]} \end{array} \right] \right] > \left[\begin{array}{c} \text{IndarS } \text{[Indar]} \\ \text{[aS]} \end{array} \left[\begin{array}{c} \text{FokS } \text{[Fok } \emptyset_{[\text{fok}]} \\ \text{[Jok } \emptyset_{[\text{fok}]} \end{array} \right] \right] \left[\begin{array}{c} \text{DenbS } \text{[AS } \textit{nor}_{[\text{nz}, \text{fok}^*]} \textit{Leitzara joan}] \\ \text{[Denb } t_i \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{FokS } \text{[Fok } \emptyset_{[\text{fok}]} \\ \text{[Jok } \textit{da}_i \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{DenbS } \text{[AS } \textit{nor}_{[\text{nz}, \text{fok}^*]} \textit{Leitzara joan}] \\ \text{[Denb } t_i \end{array} \right]$$

Buru isil horren ebidentzia beste hizkuntza batzuetan topa daiteke: esaterako, somalieraz *baa* partikula fokaltzat jotzen ei da (Frascarelli eta Puglielli *apud* Cruschina 2012: 190) eta, ildo bertsuan, kitxuaz *qa* partikularen bidez topikoa markatzen ei da (Faller 2002)⁶.

⁵ Chengen (1997) ustez, mugida eta partikulak agerian dituzten hizkuntzetan mugidaren arrazoia ezin da perpaus mota markatzea; hitz horiek bat datoz oraingo analisiarekin, ezker periferiarako mugimendua [fok] tasunagatik gauzatzen baita.

⁶ Japoniera ere ezaguna da topiko markatzaile bat edukitzeagatik; hala ere, Vermeulenek (2013) argudiatzen du *wa* morfema, topikoekin batera agertzen den arren, bestelako kokaguneetan ere azal daitekeela eta, ondorioz, ez litzatekeela topiko markatzailetzat jo beharko.

Oraingo galdera da zergatik aurrerutzen den aditz multzoa, [fok] tasunak erkatuta badaude. Analisi honetan proposatzen dut Fok buruak [jok*] tasuna duela; tasun honek jokatuta dagoen aditza erakartzen du. Arregi eta Nevinsen (2012) ildotik, aditz jokatua ez da Denb buruan gauzatzen, Konp/Jok buruan baizik; aditz jokatua Jok buruan guztiz osatzen dela aldarrikatzen dut. Horrez gain, bertan [Denb*] tasuna dago eta, beraz, Denb burua Jok burura igotzen da tasunak harreman hurbilean erkatzeko asmoz, buru biek bat eginda. Bestela esanda, Jok buruan morfonologikoki gauzatuta agertzen diren morfemak, e.g. *-(e)n / -(e)la*, ez dira beregainak; aitzitik, Denb buruarekin bat egin behar dute.

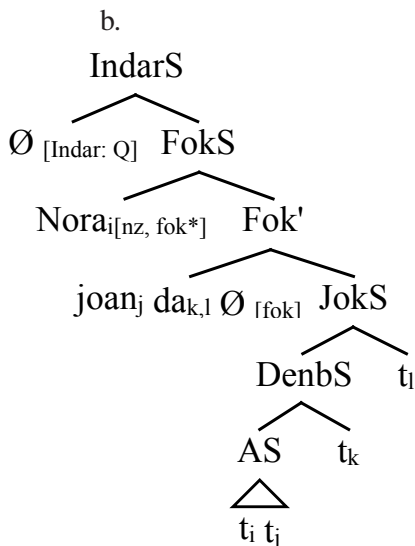
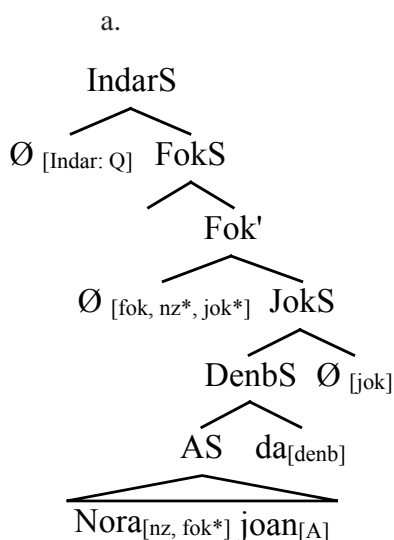
(38) a. Ama sartu eta aita irten dela esan didate.

b. Ama sartu dela eta aita irten dela esan didate.

c. *Ama sartu *-(e)la* eta aita irten dela esan didate.

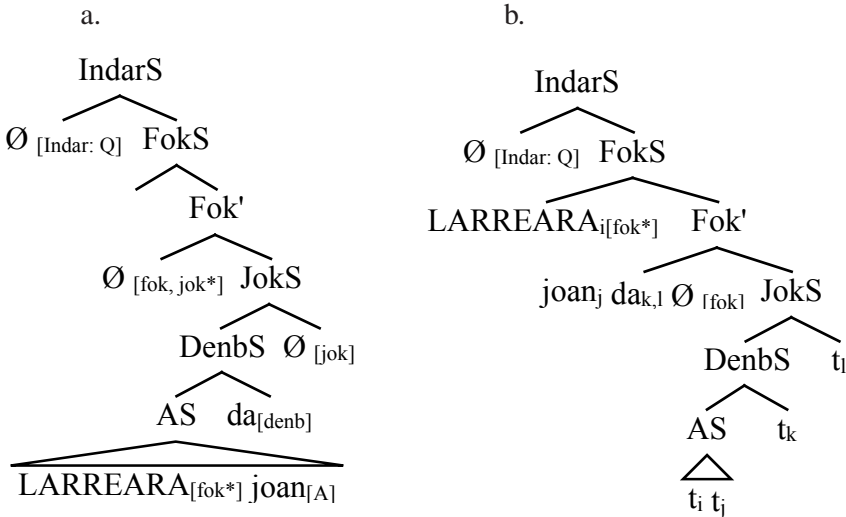
Ondorioz, Jok buruak erakartzen du, buru biek bat egin dezaten. Beraz, honako eratorbidea proposatzen dut:

(39) Nora joan da?



Fokua duten polaritatezko galderi dagokienez, analisi berdintsua proposatzen dut. Fokua jasotzen duen osagaia AS/aS-tik FokS-ren espezifikatzaile gunera mugitzen da osagai berorren [fok*] tasuna Fok buruan dagoen buru isilaren [fok] tasunarekin harreman lokalean erkatzeko asmoz⁷. Bestalde, Fok buruak [jok*] tasuna du eta buru hori erakartzen du; aurretik, IndarS-k Jok buruaren [*uperpausmota*:_] tasuna balioztatzen du eta, era berean, Jok buruaren [Denb*] tasuna harreman hurbilean erkatzen da Denb burua Jok burura erakarri. Honela garatzen dut hemen azaldutako eratorbidea:

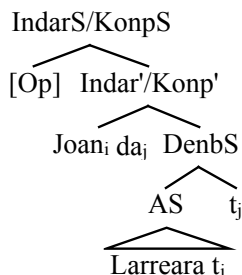
(40) LARREARA joan da?



Azkenik, fokurik gabeko galdera absolutuen aldetik, fokurik eta topikorik ez dagoenez, Konplementatzaile Sintagma ez dela artikulatzen onetsi beharko litzateke Rizziri (1997) jarraituta. Hala ere, horrek alde nabarmena markatuko luke galderen sintaxiari dagokionez, batetik, *nz*-galderetan eta fokua duten horietan ez baitago IndarS-rako mugidarik eta, bestetik, ematen baitu aditzaren mugidak perpaus mota zehazten duela, fokua duten galderetan eta *nz*-galderetan ez bezala. Alegia, aurretik aztertutako galdera motetan *nz*-hitza, fokua edota aditza FokS-ra mugitu eta bertan geratzen direla proposatu eta onartu da, Indar bururako mugidarik aldarrikatu gabe. Horrez gain, gainerako galderetan ez bezala, fokurik gabeko polaritatezko galderetan aditza lehenengo posizioan agertzen da eta, hori dela eta, aditza KonpS-ra (edo IndarS-ra) mugitzen dela aldarrikatu izan da (Ortiz de Urbina 1999b; 2008) eta mugida horrek proposizioa galderatzat markatzeko beharrezkin lotua izan da:

⁷ Menschingek (2015) eratorbide hau aldarrikatzen du sardinieraz fokua aurreratuta duten egituretarako, hots, hizkuntza horretan ere fokua den osagaia [espez, FokS] gunera igotzen da, baita aditz jokatu Fok burura ere. Mugida hauek [fok] tasunak eragingo litzuzke (Mensching 2015).

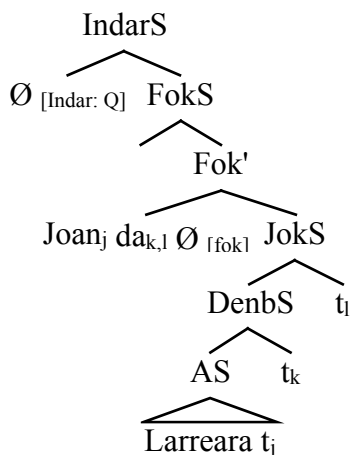
(41) Joan da Larreara?



Horrek arazo bi azalarazten ditu: galderen gaineko analisi berean asimetria dago, alegia, *nz*-hitzak edo fokua duten galderetan aditzak ez du zertan igo IndarS-ra perpaus mota markatzeko; bestalde, polaritatezko galderetan badirudi galderak markatzeko modu bi daudela, agerikoa eta ezkutukoa, aditza Indar burura igotzen den edo, Fok lexikalizatuta duten testuinguruetan, Fok buruan geratzen den aintzat hartuta.

Gauzak horrela, fokurik gabeko polaritatezko galderetara ere Rizziren (1997) hipotesi kartografikoa zabaltzen dut, aditza FokS-n geratzen dela proposatuta. Mugida hori galderek duten fokua, i.e. galdegaiaren, beharrezkin lotuko nuke. Alegia, tipologikoki (Cruschina 2012: 190; Holmberg 2014; Siemund 2018: 177) ikusten da galdera absolutuetan edo proposizio osoa (foku zabala) edo osagai jakin bat (foku estua) galderaren fokupean egon behar dela. Euskaraz bigarren kasuan osagai jakin bat FokS-ra mugitzen da eta, horren ondorioz, aditza ere bai, fokua eta aditz jokaturia elkarren ondoan egon behar baitira. Lehenengo kasuan, ordea, galdera guztiak fokua bat behar izateak aditza FokS-ra erakartzen du eta, horrenbestez, aditza lehenengo posizioan azaltzen da, perpaus osoa galdegaia dela markatuta.

(42)



Euskarazko galderari ere eratorbide hori aplikatuz gero, honako banaketa edukiko genuke: aditza beti Fok burura igotzen da galderetan; batetik, *nz*-galderetan (= 39b) eta osagai jakin bat fokalizatuta duten galderetan (= 40b) [espez, FokS] gunean dagoen osagaiaren ondoko gunea okupatzeko, eta, bestetik, foku zabala duten galderetan (= 42) perpaus osoa fokua edo galdegaia dela markatzeko.

Analisi hori euskarara ekartzeak galdera moten eratorbideari koherentzia ematen dion arren, eragiketa horiek ez dute azaltzen zelan markatzen den proposizioa galderatzen; balizko eratorpen bat aurkeztuko dut jarraian. Adgerren (2003: 350-353) ildotik, Indar buruan [perpaus mota:] tasuna duen buru isil bat dagoelako hipotesia onartzen dut eta, itauna den heinean, [Q] tasuna hartzen du. Tasun horrez gain, Indar buruak [nz] tasun ere badauka, eta bere o-komando hurbilean [nz] tasuna bilatzen du (Adger 2003: 353)⁸. Berori topatuz gero, *nz*-galdera legez markatuta geratuko litzateke; bestela, IndarS-ren espezifikatzaile gunean tasun hori erkatuko lukeen operatzaile bat sortuko litzateke, polaritatezko galdera baita. Adgerren (2003: 350-353) analisisian ez bezala, euskarazko itaunetan *nz*-hitza ez litzateke [espez, IndarS] gunera igoko, [nz] tasuna ahula izango bailitzateke. Alabaina, esango nuke azterbide hau nekez jo daitekeela minimalistatzen eta etorkizuneko ikerketak argitu beharko digu zein eragiketak eta tasunek jokatzen duten galdera mota desberdinak sintaktikoki markatzeko rol bat, baldin eta bereizketa hori sintaxi mailan gauzatzen bada.

Gogoan eduki behar dugu zer den galdera bat: galderak dira perpaus mota interrogatiboa duten esaldiak. Galderen ezaugarria da perpausaren osagai bat falta dela. Bi egoera egon daitezke: a) sintagma baten balioa ezezaguna da eta, beraz, osatzea falta da; edo b) polaritatearen balioa falta da, hots, perpausa ezezkoa edo baiezkkoa den. Definizioz (SIL 2014), galdera bat, beraz, hizketa ekintza da, hartzaileari informazioa emanarazi nahi dion ekintza ilokutiboa, alegia. Gauzak horrela, lehenengoz perpaus mota ezartzen da. Horretarako, arestian azaldutako prozedura jarraitzen da⁹. Dena den, jakina da galderak *nz*-galderak eta polaritatezkoak izan daitezkeela, eta orain arte proposatutako

⁸ Adgerrek (2003) [nz] tasuna erabilzen du *nz*-hitzen mugida azaltzeko; alabaina, aitortzen du planteamendu teoriko honek arazoak dituela. Lehenik, Konp buruak mugida eragin dezan berorri ere [nz] tasuna esleitu behar zaio; hala ere, tasun hori hautazkoa izango litzateke zeren polaritatezko galderetan ez bailitzateke beharrezkoa izango. Hori dela eta, Adgerrek (2003) proposatzen du Konp buruak [nz] tasuna eduki beharrean, *nz*-hitzek [Q] tasuna dutela eta horrek ezker periferiarako mugimendua eragiten duela. Halarik ere, honek ere arazoak ditu *nz*-in situ galderetan eta *nz*-hitza bat baino gehiago dituzten itaunetan. Azkenik, autore horrek Konp buruak [nz] tasuna duelako ideia hobesten du eta argudiatzen du bai-ezko galderetan [nz] tasuna duen operatzaile bat KonpS-ren espezifikatzaile gunean sortzen dela, beronek Konp buruarekin tasun hori erkatuko baitu.

⁹ Coniglio eta Zegreanen (2012) ildotik, I(ndar)IL(okutiboa) eta P(erpaus)M(ota) ere bereiz litezke, PMn perpaus mota interrogatiboa ezartzeaz gain, IILn eragiletasuna (ingelesez, *directiveness*) edukiko genuke, galdera neutroa denean, baina galdera erretorikoetan bestelako balioa (esate baterako, deklaratiotasuna) agertuko litzateke. PMn, ordea, interrogatibo/galdera edo Q tasuna kokatuko nuke, perpaus mota hori baita. PM Jok buruarekin bat etortzeko, balio bera agertuko litzateke azken horretan eta, ondorioz, bi morfema ager litezke Jokn: batetik, testuinguru zuzenetan morfonologikoki gauzatu gabeko morfema eta, bestetik, zehar galderetan

eragiketek ez dituzte galdera motak zehazten. Hori aintzat hartuta, honakoa zehaztuko nuke bai polaritatezko galderak bai *nz*-galderak aztertzeko.

Nz-galderetan osagai baten balioa ez dago zehaztuta. Balio hori zabala da; *nz*-hitza bere ordeaz agertzen da, eta *nz*-hitzaren morfologiak ezartzen du zer osagai mota izan behar den (denborazko adberbioa, absolutibodun, adlatibodun, inesibodun sintagma, besteak beste). *Nz*-hitzek izen hori jasotzen dute, batetik, *n*- eta *z*- hasiera dutelako eta, bestetik, testuinguru interrogatiboetan gehienbat agertzen direlako. Alabaina, beste testuinguru batzuetan ere ager daitezke, harridurazkoetan eta, hizkuntza askotan, erlatibozko perpausetan edota erdi-galderetan¹⁰. Hori aintzat hartuta, proposatzen dut *nz*-hitzek irakurketa interrogatiboa edukitzeko [Q] tasuna behar dutela eta Indar buruak tasun hori zehazten duela. Horretarako, Indar buruak bere o-komando hurbilean [*nz*] tasuna bilatzen du (Adger 2003: 353) eta, berori topatuz gero, *nz*-galdera legez markatuta geratzen da galdera.

Polaritatezko galdera neutroetan polaritatearen balioa ezartzeke dago; bestela esanda, polaritate sintaktikoa markatuta dago, baina semantikoa ez (Arriortua 2017), eta horixe argitzea eskatzen du hizlariak. Kitxuari begiratzuz gero, polaritatearen jokabide hori argi ikusten da. Hizkuntza horretan *-chu* atzizkia erabiltzen dute polaritatezko galderetan, eta atzizki horrekin batera *mana(n)* ezezko adberbioa erabiltzen da ezezko perpausak markatzeko (Cusihuamán 2001: 235-237).

(43) Mana-n wayqe-y-qa kan-chu
 ez-PART anaia-nire-PART izan-POL
 ‘Ez daukat anaiarik’.

(44) Lliklla-ta-chu awa-sha-nki?
 manta.AK.POL ehundu.PROG.LAG
 ‘Manta bat josten ari zara?’

Hizkuntza horretan, beraz, polaritatezko morfemen ebidentzia ematen zaigu. Euskaraz ezeztapena eta baieztapena markatzeko morfemak daude, *ez* eta *ba*-, hurrenez hurren; hala ere, kitxuaren ebidentziatik abiatuta, proposatzen dut euskarazko polaritatezko galderetan polaritatea zehaztu gabeko morfema

-(*e*)n menderagailua. Eragiketa sintaktiko horiek arestian azaldutako Indar eta Jok buruen artekoak bezalakoak lirateke.

¹⁰ Erlatibozko perpausetan euskaraz ez dira *nz*-hitzak erabiltzen; salbuespena *zein* izan liteke, historikoki hori agertzen baita horrelako testuinguruetan.

Bestalde, Suñerrek (1993) mendeko perpaus interrogatibo bi bereizten ditu: galdera-osagarriak eta erdi-galderak. Lehenengoetan indar ilokutiboa indarrean dago eta *nz*-hitzaren balioa zehazteke; bigarrenetan, aldiz, ez dago indar ilokutiborik (horregatik ezin da *ea* erabili, Ortiz de Urbinak (2008) erakutsi bezala), eta *nz*-hitzaren balioa finkatuta eta ezaguna da. Kasurako:

(i) Nor etorriko den galdetu dit.

(ii) Badakit nor etorriko den.

Izan ere, erdi-galderetan *nz*-hitza batzuetan erlatibozko perpaus baten bidez birformula daiteke:

(ii') Badakit etorriko den pertsona.

bat dagoela morfonologikoki gauzatu gabea. Horrez gain, Indar buruak bere o-komando hurbilean [pol] tasuna bilatzen du eta, zehazteke dagoenez, Q balioa ematen dio polaritateari. Horrela, galdera polaritatezkoa dela markatuta geratzen da.

Honaino galdera nagusien analisia. Hurrengo azpiatalean zehar galderari begiratuko diet, azpiatal honetan ezarritako oinarriak aintzat hartuta.

3.2.- Zehar galderak minimalismoaren ikuspegitik

Lehen esan bezala, Ortiz de Urbinak (1999b; 2008) proposatzen du mendeko polaritatezko galderetan [espez, IndarS] gunean operatzaile bat dagoela eta perpaus nagusiko aditzak berarekin tasunak erkatzen dituela. Horrelako testuinguruetan aditz jokatua ez mugitzea dakar analisi horrek¹¹.

(45) Ea haurrak Uztaritzera joan diren galdetu dute. (= 9)

Bestalde, *nz*-galderetan eta fokua duten polaritatezko galderetan, aditz jokatua aurreratzen ei da [nz] tasunak erakarrita (Ortiz de Urbina 1999b; 2008).

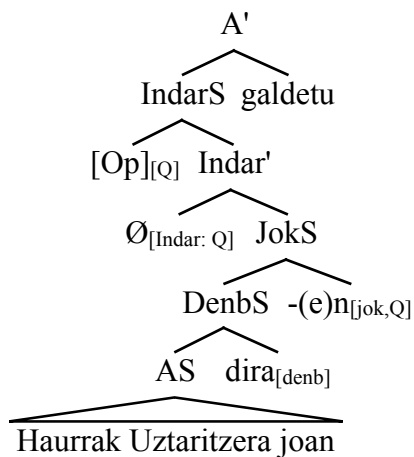
(46) Ea [nora]_i [joan diren]_j haurrak [nora]_i [joan diren]_j galdetu dute. (= 7)

(47) Ea [UZTARITZERA]_i [joan diren]_j haurrak [UZTARITZERA]_i [joan diren]_j galdetu dute (= 10)

Aurreko azpiatalean (§3.1.) aldarrikatutako analisia testuinguru horiei aplikatuz gero, azterketa homogeenagoa lortzen da. Hasteko, perpaus nagusiko aditzak IndarS-ren espezifikatzailean dagoen operatzaile batekin tasunak erkatzen ditu eta, horrela, Indar buruari [Q] tasuna ezartzen zaio; Indar-Jok buruen arteko harremana dela eta, Jokatutasun buruak [Q] tasuna ere jasotzen du. Horrela, galdera markatuta gelditzen da. Ondoren, lehen proposatu dudana bezala, Jok buruaren [Denb*] tasuna erkatzeko, Denb burua Jok burura igo behar da. Eratorbide hau galdera mota guztietan aplika liteke, *nz*-galderen eta fokudun galdera absolutuen kasuetan [nz/fok] tasunek eragindako mugidez gain. Eragiketa horiek soilik dituen galdera mota, beraz, fokurik gabeko zehar galdera da. Honela abiatuko nuke azken horren analisia:

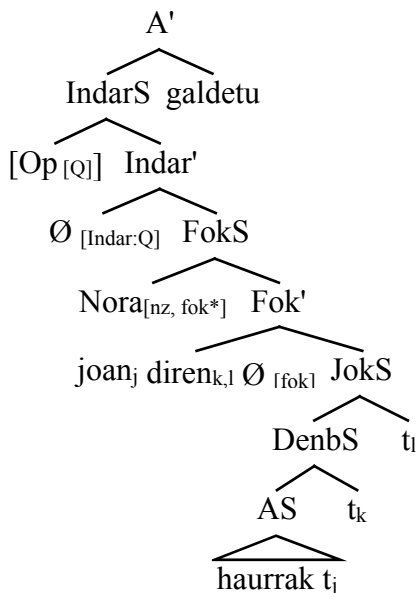
¹¹ Ortiz de Urbinak (1999b; 2008) diosku polaritatezko galderetan testuinguru zuzenetan aditza aurreratzen dela baina ez zehar galderetan. Dena den, ez dago argi ea testuinguru zuzenetan ere aditza *in situ* geratzen den. Galderak elizitatezko inkesta batean ez da ondorio argirik ikusi. Etorkizunerako geratzen da ikergai honetan sakontzea.

(48) (..) Haurrak Uztaritzera joan diren galdetu (...) (= 9)



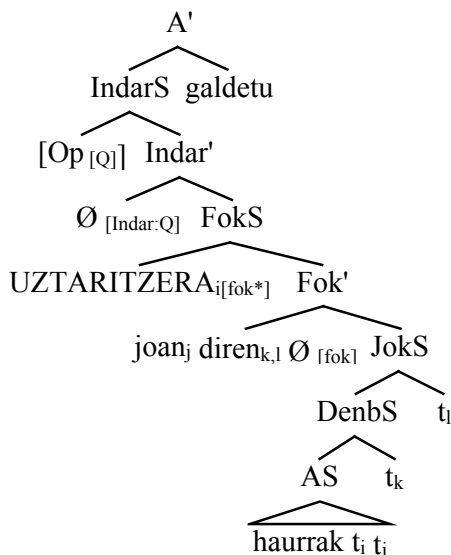
Gainerako zehar galderei dagokienez, aurreko azpiataleko (39) adibidean mota bereko galderetarako proposatutakoa aplikatzen dut orain. Alegia, *nz*-galderen kasuan, *nz*-hitza aurreratzen da berak eta Fok buruak [fok] tasuna dutelako, lehenengoaren tasuna sendoa delarik; horrez gain, Fok buruak [jok*] tasuna ere badu eta aditz jokatuaren mugida eragiten du.

(49) Nora joan diren haurrak galdetu (...) (= 7)



Bestalde, zehar galdera absolutu fokudunetan, fokua jasotzen duen osagaia FokS-ren espezifikatzaile gunera mugitzen da Fok buruaren [fok*] tasunak erakarrita; halaber, buru horrek [jok*] tasuna du, eta aditz jokatua bereganatzen du.

(50) (...) UZTARITZERA joan diren haurrak galdetu (...) (= 8)



Honaino, beraz, galderen analisi sintaktikorako proposamen berria. Ondoren, gramatika-lanetan bereizi ohi den beste galdera motari erreparatuko diot, hauta-galderei, alegia.

IV.- EXCURSUS: HAUTA-GALDERAK

Amaitzeko, artikulu honetan *nz*-galderetara eta polaritatezkoetara mugatu naiz, baina gramatiketan beste mota bat bereizten da, hauta-galderak, alegia. Euskarak hautazko juntagailu bi dauzka: *ala* eta *edo*¹². Euskaltzaindiak (2021: 1139) eta Goenagak (2009) diosku *ala* testuinguru interrogatiboetan besterik ez dela erabiltzen; *edo*, ordea, deklarativoetan eta interrogatiboetan agertzen da. Nahiz eta biak galderetan agertu, desberdin jokatzen dute: *ala*-dun osagaia fokua da, eta [Q] tasuna dauka, galdetzen baita horietako bat aukeratzea; aldiz, *edo*-dun osagaiak ez dira fokua, eta ez da lotzen dituen osagaien artean aukeratu behar. Horregatik, *ala*-dun galderak hauta-galderatzat jotzen dira eta

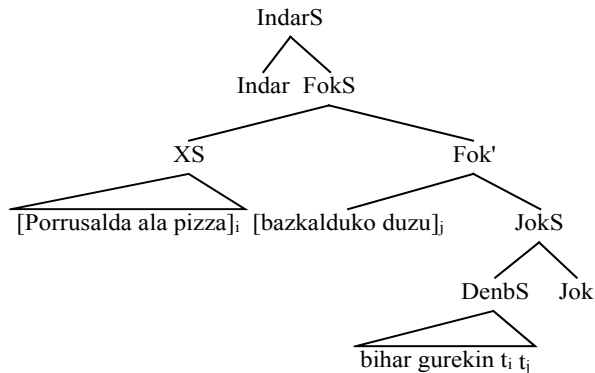
¹² Gaur egun euskaldun guztiak ez dituzte biak erabiltzen, eta gero eta toki handiagoa dauka *edo*-k. Hortaz, *ala*-ren kaltean, *edo*-k haren erabilerak bereganatu ditu hainbat hizkeratan.

edo-dunak, berriz, polaritatezko galderak (Meertens 2019). Ikus ditzagun pare bat adibide:

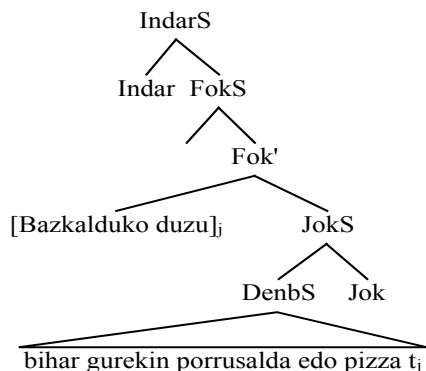
- (51) Porrusalda ala pizza bazkalduko duzu bihar gurekin? (= aurreikusten dugu bihar gurekin bazkalduko duzula, baina aukeratu zer)
- (52) Bazkalduko duzu bihar porrusalda edo pizza gurekin? (Jakin nahi dugu ea bihar gurekin bazkalduko duzun)

Gauzak horrela, *ala*-dunek foku/nz-galderen eratorbide sintaktikoa dutela aldarrikatzen dut; aldiz, proposatzen dut *edo*-dunak aditza aurreratuta duten polaritatezko galderak bezala eratoritzen direla, funtsean aditza fokupean duten polaritatezko galderak direlako.

- (53) Porrusalda ala pizza bazkalduko duzu bihar gurekin?



- (54) Bazkalduko duzu bihar porrusalda edo pizza gurekin?



Hauta-galderen balizko analisia labur aurkeztuta, ondorioetara joko dut jarraian.

V.- ONDORIOAK

Atal honetan galderen azterketa homogenea proposatu dut, mota guztietan antzeko tasunek motibatua. Labur-zurrean, hurrengo ideiak nabarmenduko nituzke. Lehenengoz, argudiatu dut Indar Sintagmaren eta Jokatusun Sintagmaren arteko lotura dagoela, Indar Sintagman perpaus mota ezartzen dela eta, Jokatusun Sintagmarekin komunztatu ondoren, Jok buruan perpaus mota horri dagokion morfema azaltzen dela. Horrez gain, galderak perpaus osatugabeak direla aintzat hartuta, definitzeke dagoen aldagaiak (*nz*-k edo polaritateak) galdera mota ezartzen du, hots, *nz*-galdera edo polaritatezko galdera. Beraz, IndarS-n dagoen galdera ezaugarriak bere o-komando hurbilean [*nz*] hitzik edo zehaztu gabeko [pol] baden bilatzen du, galdera mota zehazteko asmoz. Perpaus mota zehaztuta, sintaktikoki hainbat mugimendu lekukotzen dira. Batetik, Foku Sintagmaren buruan euskaraz osagai isil bat dagoela proposatzen dut, [fok, jok*] tasunak dituena. Sintagma hori aktibatuz gero, buru isil horrek aditz jokatua erakartzen du. Bestetik, Foku Sintagma galdegaia mugitzen da, *nz*-galderetan *nz*-hitza eta polaritatezko galderetan fokua jasotzen duen sintagma; galderaren besarkadurak perpaus osoa hartzen badu, aditz multzoa bakarrik igotzen da, A1 efektua lortuta. Azkenik, mendeko perpausetan aditzaren mugida fokua eragiten du; Foku Sintagma lexikalizatuta ez badago, aditza *in situ* agertzen da.

ERREFERENTZIAK

- Adger, D. (2007) «Three domains of finiteness: A minimalist perspective», in Nikolaeva, I. (arg.) *Finiteness: Theoretical and empirical foundations*, New York, Oxford University Press, 23-58. or.
- Albizu, P. (1992) «Where is COMP in Basque?», Madril, Instituto Universitario Ortega y Gasset [Argitaratu gabeko eskuizkribua].
- Arregi, K. + Nevins, A. (2012) *Morphotactics: Basque auxiliaries and the structure of spellout*. Dordrecht/ New York, Springer.
- Arriortua, A. (2017) *Perpaus ezeztapena euskaraz: tipologiatik hurbilketa berri baterantz*, Vitoria-Gasteiz, UPV/EHU [Master amaierako lana].
- Artiagoitia, X. (1994) «Verbal projections in Basque and minimal structure», *ASJU* 28(2), 339-504. or.
- Artiagoitia, X. (2000) *Hatsarreak eta Parametroak lantzen*, Vitoria-Gasteiz, Arabako Foru Aldundia.
- Artiagoitia, X. + Elordieta, A. (2016) «On the semantic function and selection of Basque finite complementizers», in Boye, K. & Kehayov, P. (arg.) *Complementizer semantics in European languages*, Berlin/ Boston, De Gruyter Mouton, 379-411. or.
- Cheng, L. L. S. (1997) *On the typology of wh-questions*. Cambridge, MIT [Doktorego tesia].

- Coniglio, M. + Zegrean, I. (2012) «Splitting up Force, evidence from discourse particles», in Aelbrecht, L. (arg.) *Main clause phenomena: New horizons*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 229-256. or..
- Cruschina, S. 2012. *Discourse-related features and functional projections*, Oxford, Oxford University Press. <https://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199759613.001.0001>
- Cusihuamán, A. (2001) *Gramática Quechua Cuzco-Collao*, Cuzco, CBC.
- de Rijk, R. (1969) «Is Basque an SOV language? », *FLV* 1(3), 319-352. or..
- Duguine, M. + Irurtzun, A. (2014) «From obligatory *wh*-movement to optional *wh-in situ* in Labourdin Basque», *Language* 90(1), e1-e30. or.. <https://doi.org/10.18148/hs/2014.v0i0.11>
- Elordieta, A. (2001) *Verb movement and constituent permutation in Basque*. Utrecht, LOT [Leiden Unibersitateko Doktorego tesia].
- Elordieta, A. + Haddican, B. (2018) «Truncation feeds intervention», *Natural Language & Linguistic Theory* 36(2), 403-443. or..
- Euskaltzaindia. (2021) *Euskararen gramatika*, Bilbo, Euskaltzaindia.
- Faller, M. (2002) *Semantics and pragmatics of evidentials in Cuzco Quechua*, Palo Alto, Stanford University [Doktorego tesia].
- Goenaga, P. (2009) «Hauta-galderez», *ASJU* 43(1-2), 381-403. or..
- Holmberg, A. (2014) «The syntax of the Finnish question particle», in Svenonius, P. (arg.) *Functional Structure from Top to Toe*, New York, Oxford University Press, 266-289. or..
- Hualde, J. I. + Ortiz de Urbina, J. (2003) *A grammar of Basque*, Berlin/ Boston, de Gruyter Mouton.
- Irurtzun, A. (2007) *The grammar of focus at the interfaces*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU [Doktorego tesia].
- Kaiser, G. A. + Scholze, L. (2009) «Verbstellung im Sprachkontakt-das Obersorbische und Bündnerromanische im Kontakt mit dem Deutschen», in Scholze, L. & Wiemer, B. (arg.) *Von Zuständen, Dynamik und Veränderung bei Pygmäen und Giganten. Festschrift für Walter Brey zu seinem 60. Geburtstag*, Bochum, Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 305-330. or..
- Kuwabara, K. (2013) «Peripheral effects in Japanese questions and the fine structure of CP», *Lingua* 126, 92-119. or..
- Laka, I + Uriagereka, J. (1987) «Barriers for Basque and vice-versa», in McDonough, J. + Phunkett, B. (arg.) *Proceedings of NELS*, Amherst, GLSA, 394-408. or..
- Meertens, E. (2019) «How prosody disambiguates between alternative and polar questions», in Schlöder, J., McHugh, D. + Roelofsen, F. (arg.) *Proceedings*

- of the 22nd Amsterdam Colloquium*, Amsterdam, Amsterdameko unibertsitatea, 299-308. or..
- Mensching, G. (2015) «New Insights on the Question Particle *a* in Sardinian», *Isogloss, Special Issue*, 7-40. or..
- Monforte, S. (2015) *Galdera partikulak euskaraz*, Vitoria-Gasteiz, UPV/EHU [Master amaierako lana].
- Monforte, S. (2022) «Merging new and old methodologies in fieldwork», *Linguistic Minorities in Europe Online*. <https://doi.org/10.1515/LME.16282095>
- Morin, A. (2013) «The syntax of Gascon clause-type particles», *Linguistica Atlantica* 29, 137-155. or..
- Ortiz de Urbina, J. (1989) *Parameters in the grammar of Basque: A GB approach to Basque syntax*, Dordrecht, Foris.
- Ortiz de Urbina, J. (1992) «Inversión y movimiento verbal en euskara», *Revista española de lingüística* 22(1), 107-132. or..
- Ortiz de Urbina, J. (1994) «Verb-initial patterns in Basque and Breton», *Lingua* 94(2-3), 125-153. or..
- Ortiz de Urbina, J. (1995) «Residual verb second and verb first in Basque», in Kiss, K. (arg.) *Discourse configurational languages*, New York/ Oxford, Oxford University Press, 99-121. or..
- Ortiz de Urbina, J. (1999a) «Focus in Basque. In Rebuschi, G. + Tuller, L. (arg.) *The grammar of focus*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 311-334. or..
- Ortiz de Urbina, J. (1999b) «Focus Phrases, Force Phrases and Left Heads in Basque», in Franco, J., Landa, A. + Martín, J. (arg.) *Grammatical Analyses in Basque and Romance Linguistics Papers in honor of Mario Saltarelli*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 179-194. or..
- Ortiz de Urbina, J. (2008) «Indar Sintagmak, Foku Sintagmak eta ezker aldeko buruak euskaraz», in Arteatx, I., Artiagoitia, X. + Elordieta, A. (arg.) *Antisimetriaren hipotesia vs. buru parametroa: euskararen oinarriko hurrenkera ezbaian*, Bilbo, UPV/EHU, 51-67. or..
- Pastor, L. (2019) *Estrategias facilitadoras del procesamiento en lenguas OV-VO Estudio comparativo de corpus*, Vitoria-Gasteiz, UPV/EHU [Doktorego tesia].
- Poletto, C. (2000) *The higher functional field. Evidence from Northern Italian dialects*, New York/ Oxford, Oxford University Press.
- Richards, N. (2016) *Contiguity theory*, Cambridge, MIT Press.

- Rizzi, L. (1997) «The fine structure of the left periphery», in Haegeman, L. (arg.) *Elements of grammar: Handbook of generative syntax*, Dordrecht, Springer, 281-337. or..
- Rizzi, L. (2004) «Locality and left periphery», in Belletti, A. (arg.) *Structures and beyond: The cartography of syntactic structures*, New York, Oxford University Press, 223-251. or..
- Roberts, I. (2004) «The C-system in Brythonic Celtic languages, V2, and the EPP», in Rizzi, L. (arg.) *The Structure of CP and IP: The Cartography of Syntactic Structures, Volume 2*, New York, Oxford University Press, 297-328. or..
- Siemund, P. (2018) *Speech Acts and Clause Types: English in a Cross-linguistic Context*, New York, Oxford University Press.
- SIL. (2014) *Glossary of Linguistic Terms*. <https://glossary.sil.org/>
- Suñer, M. (1993) «About indirect questions and semi-questions», *Linguistics and Philosophy* 16(1), 45-77. or.. <https://dx.doi.org/10.1007/BF00984722>
- Vermeulen, R. (2013) «On the position of topics in Japanese», *The Linguistic Review* 30(1), 117-159. or..
- Villasante, L. (1980) *Sintaxis de la oración simple*, Oñati, Editorial Franciscanas Aránzazu.

Euskararen erabilera Ipar Euskal Herrian baldintzatzen duten faktoreak

Factors Influencing the Use of the Basque Language in the Northern Basque Country

EGUZKI URTEAGA

Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)
eguzki.urteaga@ehu.eus

Recepción: marzo de 2024. Aceptación: abril de 2024.

Laburpena: Artikulu honek, Ipar Euskal Herria osatzen duten Lapurdi, Nafarroa Beherea eta Zuberoa herrialdeetan euskararen erabilera baldintzatzen duten hiru faktore aztertzen ditu, gure ustez nagusiak direnak: hizkuntza gaitasuna (zehazkiago, euskararen jakite maila); norbere lehen hizkuntza edo hizkuntzak, zeinek eragin zuzena daukaten ezagutza mailan eta erabilera ohituratan; eta norbere hizkuntza motibazioa, bereziki euskararekiko eta euskararen sustapenarekiko, jarrera eta iritzietan ikusten den bezala. Horri guztiari, pertsona bakoitzaren harreman sarearen baitan dagoen euskal hiztunen dentsitatea gehitu behar zaio, euskara baliatzeko aukerak baldintzatzen baititu. Faktore horiek elkar elikatzen dute, fenomeno metagarri bat eraginez.

Gako hitzak: faktore baldintzatzaileak – erabilera – euskara – Ipar Euskal Herria.

Abstract: This article analyses the factors determining the use of the Basque language in the French territories of Labourd, Basse-Navarre and Soule. We defend the hypothesis that the use of the Etxepare language is determined by three key factors: linguistic competence and, more precisely, the level of knowledge of the Basque language; the individual's first language or languages, which have an impact on the level of knowledge and frequency of use; and, the individual's linguistic motivation, which is particularly perceptible in attitudes and opinions towards Basque and its promotion. To this should be added the density of Basque speakers in the speaker's social network, enabling him to speak Basque. These factors feed into each other, creating a cumulative phenomenon.

Key words: determining factors - practice - Basque language - Northern Basque Country.

I.- SARRERA

Artikulu honek, Ipar Euskal Herria osatzen duten Lapurdi, Nafarroa Beherea eta Zuberoa herrialdeetan euskararen erabilera baldintzatzen duten faktoreak aztertzen ditu, gaur egun Euskal Hirigune Elkargoaren baitan kokatzen direla jakinik (Urteaga, 2017).

MAPA: IPAR EUSKAL HERRIKO PROBINTZIAK



Gure hipotesiaren arabera, hiru dira Etxepareren hizkuntzaren erabilera baldintzatzen duten faktoreak: hizkuntza gaitasuna¹ eta, zehatzago izanda, euskararen jakite maila; norbanakoaren lehen hizkuntza edo hizkuntzak, jakinda eragin zuzena daukatela ezagutza mailan eta erabilera ohituretan, izan eremu formal ala informaletan; eta, gizabanakoaren hizkuntza motibazioa, batik bat euskararekiko eta euskararen sustapenarekiko, jarrera eta iritzietan ikusi daiteken gisara. Guztiari, pertsona bakoitzaren harreman sarearen baitan dagoen euskal hitzunen dentsitatea gehitzen zaio, euskara baliatzeko aukerak baldintzatzen baititu. Aldagai horiek elkar elikatzen dute, metaketa fenomeno bat sortuz.

II.- EUSKARAREN ERABILERA

Ipar Euskal Herrian euskararen erabilera baldintzatzen duten faktoreak jorratu aurretik, ezinbestekoa da Etxepareren hizkuntzaren erabilerrari loturiko datu nagusiak gogoratzea.

2021eko inkesta soziolinguistikokoaren arabera, Iparraldeko euskal hitzunak, alegia, euskara frantsesa bezainbat edo gehiago baliatzen dutenak, 18.200 dira, hau da, 2016an baino 2.000 gutxiago, orduan 20.200 baitziren. Proporzionalki,

¹ Euskal hitzunen artean, bi multzo bereizten dira beren hizkuntza mailaren arabera: euskaldun aktiboak, alegia, euskara ondo ulertzen eta hitz egiten dutenak, eta euskaldun hartzaileak, hots, Etxepareren hizkuntza behar bezala ulertu baina pixkat hitz egiten dutenak.

2021ean bertako biztanleen % 7,1ek euskararen erabilpen intentsiboa egiten dute, hots, 2016an baino puntu 1 gutxiago, eta % 11k frantsesa baino gutxiago erabiltzen dute euskara, alegia, 5 urte lehenago baino puntu 1 gehiago. Emaitza horiek koherenteak dira Soziolinguistika Klusterrak 2021ean egindako euskararen erabileraren kale neurketarekin (Soziolinguistika Klusterra 2022a eta 2022b).

Horrez gain, 2021ean, soilik euskal hiztunen % 1,1 mintzo da gehiago euskaraz frantsesez baino, % 6k maila berean baliatzen dituzte bi hizkuntzak, % 11k frantsesa euskara baino sarriago enplegatzen dute, eta % 3,4k noizbehinka erabiltzen dute Etxepareren hizkuntza. Azpimarragarria da euskara frantsesa baino gutxiago erabiltzen duten euskal hiztunen portzentajea zerbait gutxitu bada, % 11,7tik % 11ra igaroz, hau da 0,7 puntuko beherakada, euskara frantsesa bezainbat edo gehiago erabiltzen duten hiztunena nabarmen jaitsi dela, % 10etik % 7,1era, alegia, 2,9 puntuko beherakada (Eusko Jaurlaritza, Nafarroako Gobernu eta Euskararen Erakunde Publikoa² 2023b: 16).

1. TAULA: EUSKARAREN ERABILERA IPAR EUSKAL HERRIAN 2021EAN EHUNEKOTAN ETA ZENBAKI ABSOLUTUETAN.

Euskararen erabilera	Euskaraz frantsesez baino gehiago	Euskaraz frantsesez bezainbeste	Euskaraz frantsesez baino gutxiago	Oso gutxi euskaraz	Beti frantsesez
Ehunekotan	1,1	6	11	3,4	78,5
Balio absolutuetan	2.900	15.400	28.100	8.700	200.800

Aitzitik, euskararen erabilera oso aldakorra da gune soziolinguistikoan arabera, txit urria baita Baiona-Angelu-Miarritze eskualdean (aurrerantzean, BAM), txikia Lapurdi barnealdean, eta oraindik esanguratsua Nafarroa Beherean eta Zuberoan.

² Aurrerantzean, EJ-NG-EEP

2. TAULA: EUSKARAREN ERABILERA IPAR EUSKAL HERRIKO GUNE SOZIO-
LINGUISTIKOEN ARABERA 2021EAN EHUNEKOTAN.

Euskararen erabilera/Gune soziolinguistikoa	Euskaraz frantsesez baino gehiago	Euskaraz frantsesez bezainbeste	Euskaraz frantsesez baino gutxiago	Oso gutxi euskaraz	Beti frantsesez
BAM	0,3	1,6	5,1	2,6	90,4
Lapuri barnealdea	0,6	6,8	12,9	3,4	76,4
Nafarroa Beherea eta Zuberoa	5,8	17,4	22,7	6,1	47,9

Euskararen erabilera adinaren arabera aztertuz gero, ageri da erregulariki behera egiten duela 65 urtetik gorakoan artean, % 9,4k euskara frantsesa bezainbat edo gehiago baliatzen dutelako eta % 11,7k Molièren hizkuntza baino gutxiago. 35-49 adin-taldean, % 4,8k euskara frantsesa bezainbat edo gehiago erabiltzen dute eta % 11,4k frantsesa baino gutxiago. Aldiz, kontrako joera ikusten da gazteagoen artean, bai 25-34 urte artekoen kasuan (% 5,8 eta % 10,6), bai 16-24 urte artekoen kasuan (% 5,7 eta % 12,4) (EJ-NG-EEP 2023b: 19).

Euskararen erabilera harreman sarean arabera jorratuz gero ikusten denez, «testuinguru informal batean (etxean), euskararen erabilera gutitzen ari da azken inkestarekin alderatuta, solaskide mota guzietan» (EJ-NG-EEP 2023a: 17). Orokorki, bi hamarkadatan, familia barruan egiten den euskararen erabilpen intentsiboak 5 puntu egin du behera, eta soilik haurrekiko solasetan egin du zerbait gora. Datu hauek bat egiten dute azken kale neurketak eskainitako emaitzekin. Izan ere, «indarrean dago haurren eta helduen arteko solasaldietan euskaraz egitera bultzatzen duen arau soziala» (Soziolinguistika Klusterra, 2022a: 40).

Komunikazio gune formalei dagokionez, honako datuok ematen dizkigu Inkesta Soziolinguistikoak:

Euskararen erabilera gutitu da elkarrizketa testuinguru guzietan. Euskararen erabilera handiena da lagunartean (% 12,1), ondok lankideen testuingurua dator (% 7,9, 2,4 puntuko jaitsiera 2016ko inkestarekin alderatuta). Alderantziz, bankuak euskara guttienik erabiltzen diren lekuak dira (% 2,4). Osasun zerbiztuak dira euskararen erabilerearen emendatze bat ageri den toki bakarra eta joera hori azken hiru inkestetan baieztatzen dela dirudi (+1,4 puntu 2011tik). Saltokien kasuan, erabilera-maila egonkortzen da 2016ko inkestarekin konparatuta. (EJ-NG-EEP 2023a: 18).

Baina, zein dira euskararen erabilera baldintzatzen duen faktoreak? Horien artean, euskararen ezagutza maila kokatzen da, guztia baldintzatzen baitu.

III.- HIZKUNTZA GAITASUNAREN FAKTOREA

Hain zuzen ere, euskararen erabilpena Etxepareren hizkuntzaren ezagutza mailari estuki lotua dago, jakinik euskara menperatzen duten hiztunen portzentajeak behera egin duela azken hiru hamarkadetan. Izan ere, euskaldun aktiboak % 24,7tik % 20,1era igaro dira 1991 eta 2021 bitartean, hots, 4,6 puntuko beherakada. Halaber, euskaldun hartzaileak % 11,9tik % 9,4ra pasa dira hogeita hamar urtean, hau da, 2,5 puntuko jaitsiera.

Aitzitik, beherakada hori ez da hain nabarmena izan azken bost urteetan, % 0,4koa baita, % 0,9koa zelarik 2011 eta 2016 bitartean eta % 3,3koa 2001 eta 2011 bitartean. Horrez gain, balio absolutuetan, euskaldun aktibo eta hartzaileen kopuruak gora egin du 2011z geroztik. Hain justu, lehenek zerbait gora egin dute azken hamarkadan, 51.100etik 51.500era igaroz (+400), eta bigarrenek nabarmen egin dute gora, 21.700etik 24.000ra pasaz (+2.300) (EJ-NG-EEP 2023b: 4). Biak gehituz gero, ikusten da nola bi talde horiek Ipar Euskal Herriko biztanleriaren % 29,5a osatzen duten (...), hau da, 75.500 hiztun. Horrek esan nahi du 1.500 euskaldun aktibo eta hartzaile irabazi direla bost urtean eta 2.700 hamar urtean (EJ-NG-EEP 2023a: 7).

3. TAULA: EUSKARAREN EZAGUTZAREN BILAKAERA IPAR EUSKAL HERRIAN 1991 ETA 2021 BITARTEAN.

Urtea	2001	2011	2016	2021
Euskaldun aktiboak	% 24,7 55.000	% 21,4 51.100	% 20,5 51.200	% 20,1 51.500
Euskaldun hartzaileak	% 11,9 26.000	% 9,1 21.700	% 9,3 23.300	% 9,4 24.000
Erdaldunak	% 63,4 141.000	% 69,4 165.500	% 70,1 175.000	% 70,5 180.500

Euskal eledunen bilakaera adinaren arabera aztertzen bada, ageri da nola euskararen berreskurapen prozesu bat ikusten den denbora aurrera joan ahala, zeren euskararen jakiteak gora egiten du modu iraunkorren 16-35 urte bitartekoen artean. Zehazkiago esanda, 16-24 adin-taldean, euskararen ezagutza % 12,2tik % 21,5era igaro da 2001 eta 2021 bitartean. Era berean, neurri apalagoan bada ere, epe berean, euskal hiztunen portzentajea % 21,1etik % 17,2ra igaro da. Alderantziz, euskara menperatzen duten hiztunen portzentajeak behera egin du nabarmen 50-64 urtekoen artean (% 29,8tik % 19,3ra) eta 65etik gorakoen artean (% 35,5etik % 25,7ra). 35-49 urtekoak erdibidean aurkitzen dira, zeren eta, beherakada etengabea ezagutu ostean 2001 eta 2016 bitartean (% 23tik % 14,6ra), euskal hiztunen portzentajeak zerbait gora egin du ondoren % 15,1era arte (EJ-NG-EEP 2023b: 6).

Hor ere, hizkuntza gaitasuna oso aldakorra da gune soziolinguistikoen arabera, zeren eta, euskaldun aktibo zein hartzaileak % 8,4 eta % 6,2 baitira

BAMen, % 22,9 eta % 11 Lapurdi barnealdean, eta % 47,5 eta % 13,8 Nafarroa Behereaz eta Zuberoaz osaturiko barnealdean (EJ-NG-EEP 2023b: 7). Hala ere, denbora joan ahala, bilakaerak oso ezberdinak dira guneen arabera. Izan ere, 2001 eta 2021 bitartean, euskaldun aktiboen portzentajea ia lehengoan dago Baionako hirigunean (% 8,3tik % 8,4ra pasaz, hots, 0,1 puntuko gorakada), nabarmen behera egin duelarik Lapurdi barnealdean (% 28,5etik % 22,9ra pasaz, hau da, 5,6 puntuko jaitsiera), eta, zer esanik ez, kostaldean (% 60,9tik % 47,5era pasaz, alegia, 13,4 puntuko gainbehera) (EJ-NG-EEP 2023b: 8).

Halaber, euskaraz frantsesez bezain eroso edo erosoago sentitzen diren euskal hiztunen portzentajeak behera egiten jarraitzen du, % 21,6tik % 20,5era igaro baita 2001 eta 2021 bitartean, hau da, 1,1 puntuko beherakada. Era berean, elebidun orekatuena, alegia, euskaraz frantsesez bezain eroso moldatzen direnena, 4,2 puntu jaitsi da, % 37,5etik % 33,3ra pasaz bolada berean. Aldiz, frantsesez euskaraz baino erosoago sentitzen direnen portzentajeak gora egin du, % 40,9tik % 46,2ra pasaz bi hamarkada horietan, hots, 5,3 puntuko gorakada (EJ- NG-EEP 2023b: 9).

Datu horiek lotura zuzena dute euskal hiztunen lehen hizkuntzarekin, zeren eta, euskara eta frantsesa beren gurasoengandik jaso dutenen portzentajea ia aldatu ez bada ere 2001 eta 2021 bitartean (% 6,1etik % 6ra igaroz, hau da, 0,1 puntuko jaitsiera), euskara beren gurasoengandik jaso ez duten euskal hiztunena erdira gibelatu baita aldi berean (% 25etik % 13ra pasaz, alegia, 12 puntuko gainbehera) (EJ-NG-EEP 2023b: 10). Horrez gain, euskara etxean jaso ez duten euskal hiztunen portzentajeak behera egin du adin-talde guztietan, maila apalenera iritsiz gazteen artean, zeren soilik 25-34 urte artekoen % 5,1 eta 16-24 urte artekoen % 3,7 aurkitzen dira egoera horretan. Aldiz, beren familian euskara eta frantsesa jaso dituztenenak gora egin du adin-talde horietan, zeren % 9,4koa eta % 11,1ekoa da gaur egun (EJ-NG-EEP 2023b: 11).

Joera horren arrazoi nagusia euskaldun zaharren portzentajearen beherakada mailakatuan bilatu behar da (Urteaga 2022), % 60,4 baitira gaur egun eta % 82 baitziren duela bi hamarkada. Aldiz, jatorrizko elebidunena bikoiztu egin da aldi horretan, % 11tik % 22,2ra igaroz, eta euskaldun berriena % 7tik % 17,4ra pasa da, hau da, 10,4 puntuko gorakada (EJ- NG-EEP 2023b: 12).

Orokorki, euskararen ezagutzaren eta erabileraren arteko erlazioa nabaria da azken hamarkadan egindako inkestek baieztatzen dutenez.

4. TAULA: EUSKARAREN EZAGUTZA ETA ERABILERA IPAR EUSKAL HERRIAN 2011 ETA 2021 BITARTEAN EHUNEKOTAN.

Urtea	2011	2016	2021
Gaitasuna	21,4	20,5	20,1
Erabilera	9,6	8,1	7,1

IV.- LEHEN HIZKUNTZAREN ERAGINA

Era berean, euskararen erabilera haurrek hiru urte izan arte familia ingurumenean jasotako lehen hizkuntzari estuki lotua dago, zeren eragin zuzena dauka euskara erabiltzeko erraztasunean eta maiztasunean.

Izan ere, 2021ean, euskara bakarrik biztanleriaren % 13aren lehen hizkuntza da, eta euskara frantsesari lotua populazioaren % 6arena. Guztira, ia bost hiztunetatik batek (% 19k) jaso du euskara familian. Azken bi hamarkadetan euskarak izan duen bilakaerak agerian uzten du euskara soilik jaso duen biztanleriaren zatia geroz eta txikiagoa dela denbora joan ahala. Hain zuzen, zati hori % 25ekoa zen 2001ean, % 21,6koa 2006an, % 19,5ekoa 2011n, % 15,9koa 2016an, eta % 13koa 2021ean, hau da, 8,6 puntuko gainbehera hogei urtean. Euskara eta frantsesa lehen hizkuntza gisa dituen biztanleriaren ibilbidea zerbait ezberdina da, aldaketa handirik ezagutu gabe, zeren ehuneko hori jaisten da 2001 eta 2011 bitartean, % 6,1etik % 5,4ra pasaz (-0,7 puntu), berriz ere hazi aurretik, % 5,4tik % 6ra igoz (+0,6 puntu) (EJ-NG- EEP 2023b: 10).

5. TAULA: LEHEN HIZKUNTZAREN BILAKAERA IPAR EUSKAL HERRIAN 2001 ETA 2021 BITARTEAN EHUNEKOTAN.

Urtea/Lehen hizkuntza(k)	2001	2006	2011	2016	2021
Euskara	25	21,6	19,5	15,9	13
Euskara eta frantsesa	6,1	6,1	5,4	5,8	6
Guztira	31,1	27,7	24,9	21,7	19

6. TAULA: LEHEN HIZKUNTZA GUNE SOZIOINGUISTIKOAREN ARABERA IPAR EUSKAL HERRIAN 2021EAN EHUNEKOTAN

Gune soziolinguistikoa/ Lehen hizkuntza(k)	BAM	Lapuri barnealdea	Nafarroa Beherea eta Zuberoa	Ipar Euskal Herria
Euskara	5,1	13,6	38,3	13,3
Euskara eta frantsesa	3,3	7,1	10,7	6,0
Frantsesa	91,7	79,3	51,0	80,7

Aitzitik, lurraldeen artean alde handiak daude jasotako lehen hizkuntzari dagokionez. Barnealdean, alegia, Nafarroa Beherean eta Zuberoan, biztanlearen

ia erdiak (% 49) euskara du lehen hizkuntza gisa eta % 10,7k euskara frantsesarekin batera. Joerari erreparatuz gero, euskara lehen hizkuntza duten hiztunen kopuruak nabarmen egin du behera azken bost urteetan, 8,5 puntu jaitsi baita 2016 eta 2021 bitartean. Lapurdi barnealdean, biztanleriaren 5etik 1ek (% 20) euskara du lehen hizkuntza bezala, hau da, % 13,6k euskara du soilik (2,3 puntuko beherakada bost urtean) eta % 7,1ek euskara erdararekin batera. BAMEk dauka euskara lehen hizkuntza duten pertsonen proportziorik apalena, % 5,1ek euskara bakarrik baitu (-1 puntu 2016 urtearekin alderatuta) eta % 3,3k euskara eta frantsesa duelako (EJ-NG-EEP 2023a: 11).

Euskara lehen hizkuntza bakarra dutenen proportziorik handiena 65 urte edo gehiagokoen adin-tartean aurkitzen da. Hiztunak zenbat eta gazteagoak izan, orduan eta joera hau apaltzen da. 16-24 urtekoen adin-tartean, lehen hizkuntza euskara soilik duten pertsonen proportzioa % 3,7koa da, 20 urte lehenago % 14,3koa zelarik.

Aldiz, bi hizkuntza jabetze-eskemak kontuan hartzen direnean (euskara soilik lehen hizkuntza eta euskara eta erdara elkarrekin), euskara lehen hizkuntza gisa handitu egiten da bi adin-tarte gazteenetan, aitzineko inkestarekin alderatuta: 25-34 urtekoen % 14,5 (2016an, % 13,6koa zelarik) eta 16-24 urtekoen % 14,8 (2016an, % 10,9koa zelarik).

Lehen aldiz, euskara lehen hizkuntza (euskara bakarrik edo erdararekin) duten pertsonen proportziorik tipiena ez da kategoria gazteenetan baizik eta 35-49 urte bitartekoetan (EJ-NG-EEP 2023a: 12).

Horrez gain, duela bi hamarkada, euskaldun zaharrek euskaldun guzien % 82a osatzen bazuten, gaur egun, berriz, % 60,4a osatzen dute. Era berean, jatorrizko elebidunen proportzioa % 11koa baten, gaur-gaurkoz, % 22,2koa da. Azkenik, euskaldun berriak % 7 baziren 2001ean, % 17,4 dira 2021ean (EJ-NG-EEP 2023a: 13).

7. TAULA: JATORRIZKO LEHEN HIZKUNTZAREN BILAKAERA IPAR EUSKAL HERRIAN 2001 ETA 2021 BITARTEAN EHUNEKOTAN.

Lehen hizkuntza/ Urtea	Euskaldun zaharrak	Jatorrizko elebidunak	Euskaldun berriak
2001	82	11	7
2021	60,4	22,2	17,4
Tartea	-21,6	+11,2	+10,4

Era berean, lurraldeen arteko desberdintasunak nabarmenak dira. Hain zuzen ere, BAMEko biztanleen erdiak baino zerbait gutxiago dira euskaldun zaharrak, laurden bat jatorrizko elebidunak eta bostetik bat (% 20,8) euskaldun berriak. Lapurdi barnealdean, banaketa berdintsua da eta euskaldun zaharren,

jatorrizko elebidunen eta euskaldun berrien proportzioak, hurrenez hurren, % 54, % 24,6 eta % 21,4 dira. Eta, barnealdean, hots Nafarroa Beherean eta Zuberoan, euskaldunen % 75,1 euskaldun zaharrak dira oraindik, jatorrizko elebidunak % 16,5 eta euskaldun berriak % 8,5 direlarik (EJ-NG-EEP 2023a: 13). Lehen hizkuntza adinaren arabera aztertzen bada, nabarmena da euskal hiztunen tipologia asko aldatu dela. Izan ere, 50 urte baino gehiagokoen artean, euskaldunak nagusi dira, bereziki 65 urte eta gehiagokoetan (% 80,3). Alabaina, euskaldunak zenbat eta gazteagoak izan, orduan eta txikiagoa da euskaldun zaharren proportzioa, jatorrizko elebidunen eta euskaldun berrien mesedetan (EJ-NG-EEP 2023a: 13).

Azkenik, euskararen transmisioa aldakorra da gurasoen hizkuntza gaitasunaren arabera.

Bi gurasoak euskaldunak direlarik, hizkuntza transmisioaren progresioa nabarmena da 2016ko inkestarekin alderatuta; izan ere, gurasoen % 79k euskara transmititu diote seme-alabei (erdarekin edo euskara soilik), 3,6 puntuko emendatzea beraz 2016 urtearekin konparatuz eta euskararen transmisioa hizkuntza bakar gisa 2,1 puntuz emendatzen da 2016 urtearekin alderatuta. (EJ-NG-EEP 2023a: 14).

Hala ere, euskararen transmisioa, bakarrik edo frantsesarekin batera, gorabeheratsua da adinaren arabera. Orokorki, transmisio horrek behera egiten du adina jaisten den mailan, zeren euskara soilaren transmisioa % 66,6koa da 50 urtetik gorakoen artean, baina % 48,8koa da 16-34 urtekoen artean, hots, 17,8 puntu gutxiago. Aldiz, euskararen eta Molièrren hizkuntzaren transmisioak kontrako ibilbidea jarraitzen du, zeren % 13,8koa da adinekoen artean, baina % 27,3koa da gazteenen baitan, hau da, 13,5 puntu gehiago. Horrek esan nahi du, une berean, frantsesa bakarrik transmititzen dutenen zatia handitzen doala adina gutxitzen den heinean, % 19,6tik 50 urtetik gorakoen artean % 24ra 16-34 urtekoen artean. (EJ-NG-EEP 2023a: 14).

8. TAULA: TRANSMITITUTAKO HIZKUNTZA(K) BI GURASOAK EUSKALDUNAK DIRELARIK IPAR EUSKAL HERRIAN 2021EAN.

Transmititutako hizkuntza(k)/ Adin-taldea	Euskara	Euskara eta frantsesa	Frantsesa
16-34 urte	48,8	27,3	24,0
35-49 urte	55,9	19,9	24,2
50 urtetik gora	66,6	13,8	19,6
Guztira	63,1	16,1	20,8

Alabaina, hizkuntza transmisio horrek nabarmen egiten du behera bakarrik bi gurasoetatik bat euskal eleduna denean. Izan ere, euskara frantsesarekin batera

bakarrik transmititua da kasuen % 26an. Azpimarragarria da «euskaldunak gero eta gazteagoak izan, orduan eta transmisioa gorago dela» (EJ-NG-EEP 2023a: 15).

V.- HIZKUNTZA MOTIBAZIOAREN GARRANTZIA

Azkenik, euskararen erabilera hizkuntza motibazioari zeharo lotua dago, jakinik, alor horretan, euskararekiko eta bere sustapenarekiko iritziak zein jarrerak paper garrantzitsu bat jokatzeko dutela.

Orokorki, 16 urtetik gorako biztanleria geroz eta aldekoagoa da euskararen sustapenari dagokionez, bereziki azken bost urteotan. Hain justu, 2016 eta 2021 bitartean, euskararen mesedetan neurriak hartzearen aldekoa den biztanleriaren portzentajea % 35,3tik % 36,3ra igaro da, hots, puntu leko hazkundea. Horrekin batera, ez alde ez aurka daudenena etengabe hazi da azken hamarkadan, % 40,2tik % 49,2ra igaroz 2011 eta 2021 bitartean, alegia, 9 puntuko hazkundea. Halaber, bolada horretan, aurka dauden iritziak nabarmen egin du behera, % 21,3 baitziren 2011n eta bakarrik % 14,1 direlako hamarkada bat beranduago (EJ- NG-EEP 2023b: 20). Beraz, euskara sustatzeko politikak aktiboki babesten dituzten herritarren portzentajea zerbait igo da, ez alde ez aurka daudenena nabarmen hazi da, eta aurkakoena beherantz doa. Horrek agerian uzten du euskarak eta bere sustapenak geroz eta onarpen sozial handiagoa dutela Ipar Euskal Herrian (Urteaga, 2019: 160-161).

Horrek lotura zuzena dauka euskarak lurralde horretako herritarren baitan pizten duen interesarekin. Izan ere, galdezkatutako pertsonen % 29,6k diote interes handia daukatela, % 30,9k interes nahiko handia, eta % 21,4k interes ertaina, hau da, 10 pertsonatik 8k (% 81,9), jakinda interes hori begi-bistakoa dela gune guztietan. Alderantziz, soilik galdezkatutako % 10k diote interes txikia daukatela eta % 7k oso interes apala dutela euskararekiko (EJ-NG- EEP 2023b: 21).

9. TAULA: EUSKARAREKIKO INTERESA IPAR EUSKAL HERRIAN 2021EAN EHUNEKOTAN.

Interesa/ Urtea	Oso handia	Nahiko handia	Ertaina	Nahiko ahula	Oso ahula	Ez du erantzuten
2021	29,6	30,9	21,4	10	7	1

Azpimarragarria da, hamarkada batean, euskararekiko interes handia erakusten dutenen kopurua 4,6 puntu hazi dela, % 25etik % 29,6ra igaroz (EJ-NG-EEP 2023a: 20). Euskararekiko jarrerak lotura zuzena du hizkuntza-gaitasunarekin. Hain justu, euskaldunen % 70 euskararen erabilera sustatzearen alde dago, euskaldun hartzaileen % 48,4 eta erdaldunen % 25.

Era berean, euskararen erabilera sustatzearen aldeko jarrera askoz handiagoa da Nafarroa Beherean eta Zuberoan (% 48,7), Lapurdin (% 39,2) eta BAMen baino (% 29,2). Azken inkestarekin alderatuta, euskararen erabilera sustatzearen aldeko jarrera dutenen proportzioa handitu da azken bi lurralde horietan (hurrenez hurren, +1,6 puntu eta +2,8 puntu) eta jautsi da Nafarroa Beherean eta Zuberoan (-6,3 puntu). (EJ-NG-EEP 2023a: 19).

Horrez gain, lehen aldiz 1991z geroztik bost urtero egiten diren inkesta soziolinguistikoetan, euskararen sustapenaren aldeko ekimenen ezagutzari buruz galdekatuak izan dira pertsonak. Erdiek diote gutxienez euskararen aldeko ekimen bat ezagutzen dutela. Ezagutza hori hizkuntza-gaitasunarekin zuzenki lotua da. Izan ere, euskaldunen % 70ek euskararen sustapenaren aldeko gertakari bat ezagutzen dute eta erdaldunen % 41ek (EJ-NG-EEP 2023a: 20).

Azkenik, beren haurren irakaskuntza hizkuntzari dagokionez, «irakaskuntzari begira, % 54k irakaskuntza elebidun bat nahiko luke haurrentzat (euskaraz, frantsesa ikasgai edo euskaraz eta frantsesez). Guttiago dira soilik frantsesezko irakaskuntza eredu bat nahiko luketenak, % 40,4» (EJ-NG-EEP 2023a: 20). Zehazkiago, galdezkatutako pertsonen % 16,5ek diote nahiko luketela beren haurrek euskarazko murgiltze eremuan ikas dezaten frantsesa irakasgaia gisa proposatua delarik, % 37,5ek ordu parekotasuna gauzatzen duen euskara-frantsesa irakaskuntza elebiduna aukeratuko lukete eta % 25,4ek nahiago lukete beren haurrek frantsesez ikas dezaten, beti ere euskara irakasgai bezala proposatzen bada. Soilik % 15ek frantses hutseko murgiltze ereduak aukeratuko lukete (EJ-NG-EEP 2023b: 22).

VI.- ONDORIOAK

Ipar Euskal Herria osatzen duten Lapurdi, Nafarroa Beherea eta Zuberoa herrialdeetan euskararen erabilera baldintzatzen duten eragileak aztertu dira artikulu honetan. Babestu den tesiaren arabera, Etxepareren hizkuntzaren praktika hiru funtsezko faktorek erabakitzen dute: hizkuntza gaitasunak eta, zehazkiago, euskararen menperakuntza mailak, bai ahoz eta bai idatziz; hiztunen lehen hizkuntzak edo hizkuntzek, zeintzuek eragin zuzena daukaten ezagutza mailan eta erabilera usadioetan; eta, azkenik, hizkuntza motibazioek, zeinak bereziki euskararekiko eta euskararen sustapenarekiko jarrera eta iritzietan ikus baitaitezke.

Laugarren faktore bat gehitzea komeni da, alegia, pertsonaren harreman sarean euskara baliatzeko aukera eskaintzen duen euskal hiztunen dentsitatea. Izan ere, euskararen erabilera oso ezberdina da guneen arabera, oso txikia izanik BAMen, urria Lapurdi barnealdean, eta esanguratsua barnealdean. Horrek esan nahi du pertsona batek, zenbat eta euskaldun gehiago izan bere harreman sarean (bereziki Etxepareren hizkuntza ondo menperatzen badute), orduan eta aukera gehiago izango dituela euskara baliatzeko, eta alderantziz.

IO. TAULA: GAITASUNA, LEHEN HIZKUNTZA, EUSKARAREN ERABILERA ETA EUSKAREKIKO JARRERA ETA IRITZI BAIKORRAK, GUNE SOZIOLINGUISTIKOEN ARABERA IPAR EUSKAL HERRIAN 2021EAN EHUNEKOTAN.

Gune soziolinguistikoak/ Aldagaiak	BAM	Lapuri barnealdea	Nafarroa Beherea eta Zuberoa	Ipar Euskal Herria
Gaitasuna (euskaldun aktiboa eta hartzailea)	14,6	33,9	52,5	21,5
Lehen hizkuntza (euskara bakarrik edo frantsesarekin batera)	8,4	20,7	49	19,3
Erabilera (intentsitate ezber- dinak)	9,6	23,6	52,1	21,5
Euskararekiko jarrera eta iritzi baikorrak	29,2	39,2	48,7	36,3

Izan ere, erabilera oso lotua dago ezagutzarekin, lehen hizkuntzarekin eta euskararekiko eta bere sustapenarekiko jarrera zein iritziekin. Horrek agerian uzten du faktore horiek elkar elikatzen dutela fenomeno metagarri batean.

VII.- ERREFERENTZIA BIBLIOGRAFIKOAK

- Eusko Jaurlaritza, Nafarroako Gobernua eta Euskararen Erakunde Publikoa (2023a) 7. inkesta soziolinguistikoa. Ipar Euskal Herriko emaitzak. [https://www.mintzaira.fr/fileadmin/documents/Aktualitateak/Prentsurrekoak/2023/2023_03_30/Emaitzen_laburpena-eus.pdf]
- Eusko Jaurlaritza, Nafarroako Gobernua eta Euskararen Erakunde Publikoa (2023b) VII. Inkesta Soziolinguistikoa. Iparraldeko emaitzen aurkezpena. [https://www.mintzaira.fr/fileadmin/documents/Aktualitateak/Prentsurrekoak/2023/2023_03_30/Aurkezpena.pdf]
- Soziolinguistika Klusterra (2022a) Hizkuntzen erabileraren kale neurketa 2021. Emaitzen laburpena. [https://soziolinguistika.eus/wp-content/uploads/2022/05/hekn21_emaitzen_laburpen_txostena.pdf]
- Soziolinguistika Klusterra (2022b) Hizkuntzen erabileraren kale neurketa 2021. Txosten teknikoa. [https://soziolinguistika.eus/wp-content/uploads/2022/05/HEKN2021_Txosten-teknikoa_20220525.pdf]
- Urteaga, E. (2019) La nouvelle politique linguistique au Pays Basque, Paris, L'Harmattan.
- Urteaga, E. (2022) «Bascophones d'origine et nouveaux bascophones», Revue d'Études d'Oc, 175, 9-28.

Quinze dies a Urgain, traducció pionera del basc al català

Quinze dies a Urgain, Pioneering Translation from Basque into Catalan

ARITZ GALARRAGA LOPETEGI

agalarra@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Recepción: abril de 2024. Aceptación: abril de 2024

Resum: Les traduccions literàries des de la llengua basca a la catalana han sorgit, han crescut i s'han consolidat en les darreres quatre dècades, a partir dels anys 80 del segle xx, a conseqüència dels canvis polítics i culturals coneguts en ambdós territoris. Abans, però, existeix alguna traducció pionera, com és la novel·la que analitza aquest article, *Quinze dies a Urgain*, de Jose Antonio Loidi, publicada l'any 1961. Detallant la gènesi i la realització d'aquesta traducció, veurem com van ser els inicis de la pràctica traductològica entre la llengua basca i la catalana.

Mots clau: traducció, llengües minoritàries, estudis ibèrics

Abstract: Literary translations from the Basque language into Catalan have emerged, grown and consolidated in the last four decades, starting in the 80s of the 20th century, as a result of the political and cultural changes known in both territories. Before that, however, there was some pioneering translation, such as the novel analyzed in this article, *Quinze dies a Urgain*, written by Jose Antonio Loidi, published in 1961. Detailing the genesis and realization of this translation, we will see how the beginnings of this literary translation practice between the Basque and Catalan languages were.

Keywords: translation, minority languages, iberian studies

Les traduccions literàries que es fan de la llengua basca a la catalana —i viceversa— són un fenomen relativament recent. En general, les traduccions que es fan de la llengua basca a la resta de llengües: és un fenomen que va anar agafant forma a principis dels anys 80 del segle xx, fet que deixa en evidència la relació directa existent entre el canvi polític i l'evolució cultural en el context basc. Des de l'any 2000 en endavant la producció cap a altres llengües ha experimentat un gran augment i les traduccions es veuen com un element necessari per donar a conèixer la literatura basca a l'exterior (Manterola 2014: 121-122). Aquesta és una visió que corrobora Ibon Urribarri en el seu article «Literatura vasca traducida al gallego»: «A partir del año 2000 se inicia una fase de consolidación: se traduce más a más lenguas, y los entes públicos, que hasta entonces fomentaban únicamente las traducciones al euskera, empiezan ahora a fomentar las traducciones de obras literarias vasca a otras lenguas» (2010: 253).

La primera traducció contemporània que es fa de la llengua basca a la catalana data de no fa tant: l'any 1982 es publica el que es pot considerar com a tret de sortida de les traduccions basco-catalanes, *Per què menut?*¹, de l'escriptora Arantxa Urretabizkaia. A partir d'aquesta publicació el degoteig no té aturador, continua de manera constant fins als nostres dies. No hem d'oblidar que la dècada de 1980 resulta una època molt convulsa políticament al País Basc, sobretot al sud, amb la configuració i instauració de les administracions pròpies que donaran pas a molts dels principals canvis socials i culturals que s'hi viuran al llarg de les següents dècades. La Comunitat Autònoma Basca, per exemple, focus principal dels canvis esmentats, juntament —en menor mesura— amb la Comunitat Foral de Navarra, aprova el seu Estatut d'Autonomia l'any 1979 (any precisament de la publicació de la versió original del llibre d'Urretabizkaia). La primera sessió del tot just constituït Parlament Basc, per exemple, lloc on resideix la sobirania o, millor dit, l'autonomia d'una part dels bascos, es produeix el 31 de març de 1980. La coneguda com a «Ley Básica de Normalización del Uso del Euskera», per la seva banda, que tenia com a objectiu «asegurar el desarrollo y la normalización del uso del euskera» (BOPV, 1982: 4), es va aprovar el 24 de novembre de 1982. I és precisament aquest any de 1982 el de la publicació de la primera traducció contemporània que es va fer del basc al català. A partir d'aleshores, doncs, comença un lapse de temps de 40 anys, quatre dècades que han estat vitals, en general per a la llengua i la cultura basques, i en particular per a la literatura basca i la seva traducció a altres llengües.

Fora d'aquesta època, és a dir, abans de l'any 1982, no hi ha gairebé res traduït del basc al català. Però aquest «gairebé» deixa entreveure que sí que hi ha alguna feina feta. Poca, és veritat, poquíssima, però val la pena analitzar-la una mica més en detall. Dintre del monogràfic dedicat per la revista especialitzada *Ínsula* a la literatura basca, *Harri eta berri: nuevos horizontes de la literatura vasca*, en l'article que porta per títol «Las literaturas gallega y vasca traducidas al catalán», el professor Jordi Julià parla de «la escasez de traducciones literarias del vasco al catalán en pleno franquismo, solo contando con *Poemes èuskars* (1946), aparecidos en el exilio francés, y con *Quinze dies a Urgain* (1961), de

¹ Publicat originalment en llengua basca l'any 1979 amb el títol *Zergatik panpox*.

Jose Antonio Loidi Bizkarrondo, novel·la policiaca de 1955 versionada gracias al buen hacer de Josep Aguirre, su traductor» (2020: 7).

Sobre l'antologia anomenada *Poemes èuskars* no es pot saber gran cosa, no més que en la base de dades bibliogràfiques del Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana TRILCAT, dintre de l'apartat «Traduccions d'obres literàries al català (1939-1975)», apareix una entrada amb l'epígraf *Euzkel Olerkikoj (Poemes èuskars)*. Partint de la base que la paraula «olerkikoj» (sic) no existeix en llengua basca —sembla ser una errata, encara que existeixi el terme *olerki* en basc, que significa «poema»—, es fa difícil esbrinar si existeix algun llibre original amb aquest títol. De fet, no existeix cap rastre de cap llibre que es digui així o d'alguna forma similar. A la mateixa base de dades se'ns indica que el tipus de publicació és un llibre, i es fa referència a la «Col·lecció La Via Tallada. Montpeller: Edicions de Poesia, 1946»².

Es pot trobar una mica més de llum al respecte en un llibre d'Albert Manent, *La literatura catalana a l'exili*: «es publicaren a Montpeller, poc després de l'alliberació de França, tres o quatre números de la revista *Poesia*, una branca de la qual seria la col·lecció “La Via Tallada”, que publicà tres llibres» (1976: 95). Un dels quals seria aquesta antologia de poemes bascos traduïts al català, *Euzkel Olerkikoj (Poemes èuskars)*, sense poder saber de moment quins són els poetes triats i traduïts, ni quins són els poemes seleccionats. Una pista a seguir podrien ser els llibres publicats com a conseqüència de la selecció dels poemes enviats als certàmens poètics organitzats amb motiu del Dia de la Poesia Vasca, als municipis de Rentería, Zarautz, Hernani i Urretxu a partir de l'any 1930, llibres publicats per l'associació Euskaltzaleak («Amants del basc»), i prologats tots per un dels màxims impulsors de la llengua i la literatura basques anteriors a la Guerra Civil espanyola, Jose Ariztimuño *Aitzol*.

Per a aquest article, però, ens interessa més l'altre títol que cita Julià, ja que es tracta de la primera mostra d'un llibre publicat com a tal en basc i traduït al català, d'un únic autor, autor rellevant per altra banda dintre del marc de la literatura basca de postguerra, com veurem de seguida. El llibre és, recordem-ho, *Quinze dies a Urgain*, i el va escriure Jose Antonio Loidi Bizkarrondo.

I.- LOIDI EN EL PANORAMA DE LES LLETRES BASQUES

Jose Antonio Loidi Bizkarrondo va néixer a Renteria, Guipúscoa, l'any 1916. De formació farmacèutic, va regentar una farmàcia durant tota la seva vida professional al municipi on es va instal·lar amb la seva família, Irun. Va publicar diferents articles sobre farmacologia —no només en publicacions basques, també de fora—, va ser jurat en diferents concursos científics i va impartir conferències arreu sobre la matèria. Més enllà de l'àmbit estrictament professional, era una persona preocupada per l'avenir de la cultura basca, i va dedicar gran part del seu temps a la creació d'un ensenyament en llengua basca, promo-

² <http://trilcatbd.upf.edu/node/32036>

vent, clandestinament, la creació de la primera escola en llengua basca d'Irun, fet que es va assolir el curs 1962-63.

Quant a la literatura, hi va fer la seva primera incursió, fregant la quarantena, precisament amb la publicació de la novel·la *Amabost egun Urgain'en*, considerada com la primera novel·la policíaca en llengua basca (és per això que es té en consideració i s'estudia en els manuals de literatura). El llibre es va publicar l'any 1955 a l'editorial Itxaropena³. Va obtenir una menció especial de la Reial Acadèmia de la Llengua Basca, de la qual, al cap de dos anys, Loidi esdevingué acadèmic col·laborador⁴. Amb aquesta entitat va participar, per exemple, i sense tenir un paper gaire central, en la configuració del basc estàndard tal com el coneixem en l'actualitat, fins que es va distanciar d'altres membres i va limitar molt la seva participació. Tot i això, l'any 1998, poc abans de morir, va ser nomenat acadèmic numerari. Més enllà d'algun conte en alguna publicació esporàdica, i algun projecte de novel·la inacabat, no va arribar a publicar cap altre llibre més de literatura.

La gènesi de la seva primera i única novel·la la trobem en un neguit personal, en aquest cas envers la llengua basca. Veient que tot i saber basc tenia dificultats a l'hora de llegir-lo i escriure'l, va decidir alfabetitzar-se llegint literatura en aquesta llengua i fent un intent de traduir alguna cosa de Georges Simenon. Però davant de les dificultats que la traducció li va plantejar, va decidir crear ell mateix una obra original, basant-se en el gènere literari que estava de moda aleshores a Espanya, la novel·la, i en el subgènere que triomfava, la novel·la policíaca. Així és com el resultat, *Amabost egun Urgain'en*, va obtenir un èxit destacable, ja que, a més de conèixer set edicions, cosa inaudita per a un llibre escrit en basc en aquella època, el van traduir al català al cap de poc temps, tot i les dificultats que veurem de seguida.

Iñaki Aldekoa parla de la primacia de la novel·la de tipus costumista en la literatura basca de postguerra, ja que, sent un corrent literari que venia d'abans, la Guerra Civil espanyola no va suposar en aquest sentit una ruptura o qüestionament (2004: 172). Cap a la dècada dels anys 50 aquest corrent seguia vigent en autors com Jon Etxaide (conegut per la seva novel·la *Joanak joan*, «El passat ja ha passat», també de 1955) i Eusebio Erkiaga (*Arranegi*⁵, 1958). Tot i així, Jose Antonio Loidi representa el primer intent de novel·la policíaca en llengua basca, amb *Amabost egun Urgain'en* (títol original i encara pre-normatiu, ja que, recordem, el basc unificat no es constitueix tal com el coneixem en l'actualitat fins a l'any 1968; el títol escrit correctament avui seria «Hamabost egun Urgainen»). Aquest llibre va suposar en certa manera una novetat en l'àmbit literari basc, com defensa Aldekoa «no tanto por la pericia narrativa (la verdad,

³ Editorial nascuda l'any 1932, que va renéixer l'any 1950 i es va convertir en referent de l'edició basca durant el franquisme, publicant autors consagrats, autors de la generació anterior a la Guerra Civil i sobretot autors de la nova generació de postguerra, com ara Jon Etxaide, Juan San Martín, Gabriel Aresti, Txomin Peillen, etcètera.

⁴ Hi ha dues figures dintre de l'Acadèmia: la de l'acadèmic col·laborador (euskaltzain urgazle) i la de l'acadèmic numerari (euskaltzain oso), sent aquesta última figura la de més prestigi.

⁵ Poble de ficció que té moltes similituds amb el municipi biscaí de Lekeitio.

un tanto rudimentaria: no existe un crimen) como por el ejercicio de objetividad y realismo que comporta la trama policíaca en sí misma» (2004: 172). Si bé és cert que el gènere de la novel·la policíaca va tenir continuació en la dècada dels 60 i posteriors, de la mà d'autors com ara Mariano Izeta o Txomin Peillen, aquesta novel·la de Loidi ha estat la que ha obtingut una millor acollida, si més no fins que la situació va començar a canviar i a normalitzar-se, també en l'àmbit de la literatura, amb la fi del franquisme.

Buscant textos de l'època que fan referència al llibre de Loidi, hem trobat aquesta crítica literària que va publicar Luis Mitxelena (el mateix que amb el temps es convertiria en un dels lingüistes bascos més importants, Koldo Mitxelena), publicat el mateix any 1955, al número 5-6 de setembre-desembre de la revista *Egan*, una de les publicacions clau per a entendre el relançament de l'activitat literària i cultural basca sota el franquisme. En el text, després de confessar les reticències cap a un escriptor novell com era Loidi (ja que, de fet, tot i estar a punt de complir 40 anys, era el seu primer llibre publicat) i manifestar que el gènere policíac no és ben bé del seu grat, expressa la seva sorpresa positiva un cop llegit el llibre:

Hona non sortu zaigun bapatean, idazle trebea ez ezik, askozaz gehiago behar duguna: nobelista bat. Ez du saiaketa luzeetan aritu beharrik izan. Badakizki, inon ikasi gabe, nobelagile batek jakin behar dituen gauzarik nagusienak. Pertsonak ederki ikusten ditu, bai barrendik eta bai kanpotik; nor bere bizia du, berez ari dira eta berez mintzatzen, inork behartu gabe. Badaki gertakariak bat besteari josten eta, hori aski ez dela, ederki, arin, zorrotz eta biziro, ematen dizkigu aditzera. Ezin dezakegu gehiago esan. Lehen urratsetan erakutsi digu Loidik, argi eta garbi, baduela nobelarako dohai berezia, horretarako jaioa dela⁶ (Mitxelena 1955).

Mitxelena saluda l'aparició, no sols d'un escriptor nou, sinó d'un novel·lista, i li destaca la construcció dels personatges, tant exteriorment com interiorment, ja que parlen per si mateixos, i també la manera de lligar les accions de la novel·la, senzilla i precisa. Ara bé, tot i saludar l'aparició d'un autor com Loidi i destacar les virtuts de la seva primera novel·la, no s'està d'assenyalar-li les mancances que ha trobat al llarg del text, bàsicament el tema, i la falta de costum respecte a l'ofici:

Liburu honen akatsak aipatu beharrik ez dago: hain daude axalean. Gaia ahulla du: ustekabeen sortua izanik, ez guretzat bakarrik, baita egilearentzat ere,

⁶ «Vet aquí com ha sorgit, no només un escriptor hàbil, sinó una figura que necessitem encara més: un novel·lista. No ha hagut d'estendre's molt. Coneix, sense haver-les après enlloc, les coses més importants que un novel·lista ha de conèixer. Observa les persones de manera brillant, tant per dins com per fora; totes tenen vida pròpia, actuen i parlen pel seu compte, sense que ningú les forci. L'escriptor sap lligar una cosa amb l'altra, i, si amb això no n'hi hagués prou, ens les fa saber de manera brillant, lleugera, exacta i vital. No podem dir res més. Loidi ens ha ensenyat ja des de les primeres passes, clarament, que té un do especial per a les novel·les, que ha nascut per a això» (les traduccions del basc al català d'aquests fragments són fetes per l'autor de l'article).

ustekabeko sortze horren ezaugarriak agerian daramatza. Lehen lana delako, ohiturarik eza ere nabari zaio, lanbidearen berri ongi ez dakien langilearen ohiturarik eza. Hutsune horiek, ordea, esan bezala, aise bete ditzake lanak⁷ (Mitxelena 1955).

Més a prop en el temps, estudiosos com Koldo Izagirre i Xabier Mendi-guren, en la seva antologia de la literatura basca, li reconeixen més mèrits a la novel·la de Loidi, ultra el seu paper de pioner: l'adaptació a les convencions del gènere policíac, la riquesa de la llengua utilitzada —en una època en la qual el basc, no ho hem d'oblidar, era perseguit—, i sobretot el fet de posar la literatura basca a l'altura del que s'estava fent a nivell europeu. Ho expliquen així:

Eleberri poliziakoa da Loidirena, generoaren legeak egoki betetzen dituena: delítua, honen inguruko misterioa, hau argitu nahi duen ikerlaria, detektibe honen gorabeherak eta arazoak... Hori guztia, euskara erraz, esapide jator ugariz edertuan idatzia. Liburu txukuna da Loidirena, bai kontaketa-teknikaz bai hizkera narratiboz ere, eta alde horretatik mesede handia egin zuen bere garaian, euskara zapalduarik, arbuiaturik eta ia debekupean zegoen hartan, Europa osoan bezalako lanak egin zitezkeela erakutsi baitzuen⁸ (Izagirre + Mendiguren 1998: 254).

II.- TRADUCCIÓ PIONERA (I ATZAROSA)

Malgrat les set edicions que va conèixer *Amabost egun Urgain'en* en llengua basca, és un llibre del que només existeixen dues traduccions; no s'ha publicat en castellà o en francès, per exemple. I de les dues traduccions que existeixen, l'única que no s'ha publicat en un context basc és la catalana: existeix una traducció més, en aquest cas recent a més, ja que la University of Nevada Press de Reno, als Estats Units d'Amèrica, va publicar l'any 2014 *Fifteen Days in Urgain*, traducció directa del basc a l'anglès realitzada per Nere Lete, lectora del Institut Basc Etxepare i directora del Departament d'Estudis Bascos de la Boise State University⁹. Però l'única traducció que s'ha fet en un context com-

⁷ «No cal esmentar les errades d'aquest llibre: són a la superfície. El tema és feble: havent sorgit tan inesperadament, no només per a nosaltres, també per a l'escriptor, se li veuen de seguida les característiques d'aquesta aparició sobtada. Com que és una primera obra, se li nota una falta de costum, la falta de costum del treballador que no coneix l'ofici del tot bé. Aquests buits, però, els pot omplir fàcilment el treball».

⁸ «L'obra de Loidi és una novel·la policíaca que compleix correctament les convencions del gènere: un delictu, misteri al voltant d'aquest delictu, un investigador que vol resoldre-ho tot, les peripècies i problemes d'aquest detectiu... I tot això amb una llengua fàcil embellida per nombroses expressions originals. És un llibre digne, tant pel que fa a les tècniques narratives com al llenguatge, i des d'aquest punt de vista va ser una aportació molt positiva a la seva època, quan la llengua basca estava trepitjada, rebutjada i gairebé prohibida, ja que va demostrar que es podien escriure obres com les que s'estaven fent a tota Europa».

⁹ Les ciutats que acullen aquestes dues universitats, Reno i Boise, situades respectivament als estats nord-americans de Nevada i Idaho, han estat històricament importants focus de recepció

pletament extern al basc i, a més, que s'ha fet de manera més o menys contemporània, és la catalana.

Com que la novel·la originalment es va publicar l'any 1955 i va tenir un cert èxit, a Loidi li van preguntar durant la seva vida sobre aquest èxit i també sobre les traduccions de la novel·la. Sobre la traducció al català va donar compte en dues entrevistes diferents, els anys 1985 i 1991 respectivament. En la primera, parla de com van demanar permís per a la publicació catalana i com aquest permís va ser denegat en un primer moment, degut a la implicació de dues llengües com el basc i el català, fins que se'ls va ocórrer presentar el llibre davant de la censura com un original en català. Un cop superat l'escull censor, *Quinze dies a Urgain* va aconseguir vendre 5.000 exemplars i exhaurir, en conseqüència, la tirada:

Bai, katalanera itzuli zuten, baina ez ziguten baimenik eman argitaratzeko, pentsa ezazu, euskarazko gauza bat itzuli, zein hizkuntzetara eta katalanera, ezta pentsatu ere halakorik. Azkenean jatorriz katalanezkoa balitz bezala argitaratu zuten, liburuan, noski, euskarazkoa zela ipinita. 5000 ale saldu omen ziren, eta ahitu egin zen, nik, dena dela ez nuen xoxik ere jaso, agindu bai, baina badakizu nolakoak diren katalanak. Frantsesera ere itzuli zen, baina ez zen argitaratu, gaztelaniaz ere gauza bera. Euskarazkoaren zazpigarren argitarapena edo kaleratzekotan direla uste dut¹⁰ (Loidi 1985).

2.1.- Topada amb la censura

El fet que aquesta traducció patís un intent de ser censurada queda reflectit en dues obres de referència que tracten el tema de la censura. D'una banda, Lara Estany Freire, a la seva tesi de 2019, *La censura franquista i la traducció catalana de narrativa als anys seixanta*, recull la fitxa de l'expedient de *Quinze dies a Urgain*, i manifesta:

de gent migrant d'origen basc. Prova d'això és que Dave Bieter, alcalde de Boise, capital de l'estat de Idaho, durant 19 anys (des del 2003 al 2019), fos no només descendent de bascos emigrats de Biscaia, si no a més bascòfon ell mateix, durant un temps l'únic alcalde bascòfon d'una capital a tot el món, fet que no succeïa ni a Bilbao, ni a Sant Sebastià, ni a qualsevol altre de les capitals basques. El fet que aquestes regions nord-americanes siguin un focus tan rellevant de la diàspora basca fa que a les seves respectives universitats els estudis de llengua i cultura basques siguin les més importants fora del País Basc, i que l'editorial que va publicar la traducció anglesa de la novel·la de Loidi, la University of Nevada Press, publiqui llibres de gran importància en aquest àmbit d'estudi, sobretot per donar a conèixer la realitat basca entre el públic anglosaxó.

¹⁰ «Sí, van traduir la novel·la al català, però no ens van donar permís per publicar-la, ni pensar-ne: publicar una cosa escrita originalment en basc i traduïda a més, a quina llengua i al català, era impensable. Al final van publicar el llibre com si fos una obra escrita originalment en català, tot i que en el llibre van posar que havia estat escrita en basc. Se'n van vendre 5.000 exemplars, se'n va exhaurir l'edició, de totes maneres jo no vaig veure'n un duro, me'ls van prometre, però ja saps com són els catalans. El llibre es va traduir al francès també, però no es va arribar a publicar. Al castellà, el mateix. Crec que estan a punt de publicar-ne la setena edició en basc».

Cap a mitjan octubre de 1960, gairebé un any després de l'última autorització, Santiago Albertí, que ja feia temps que intentava treure a llum literatura estrangera traduïda [...], va demanar el permís de *Quinze dies a Urgain* (*Hamabost egun Urgainen*, 1955), de l'autor basc Juan Antonio Loidi Bikarrondo, i de *Flors a la tomba de Clarisse* (*Domingo à Tarde*, 1961), de Fernando Namora, en traduccions de Josep Aguirre i Fèlix Cucurull, respectivament (Estany 2019: 110).

D'altra banda, Joan Mari Torrealdai manifesta, en el llibre *Artaziak. Euskal liburuak eta Francoren zentsura* («Tisores. Els llibres bascos i la censura de Franco»), que va costar molt que donessin el permís perquè el llibre de Loidi fos traduït, i que es va aconseguir amagant que l'original estigués escrit en llengua basca (2000: 121). Una mica més endavant, Torrealdai explica que va consultar l'expedient i que allà consta explícitament que és una edició en català. Així li ho va explicar el mateix Loidi a Torrealdai el 1985:

Gero, katalanera itzuli zutenean, berdin ibili ziren han ere. Euskaratik katalanera (zapaldu behar zen hizkuntza batetik, zapaldu behar zen beste hizkuntza batera alajaña!) zuzenean itzultzeko baimenik, ez zuten inolaz ere ematen. Bide horretatik ezer egitekorik ez zegoela ikusirik, *Quinze dies a Urgain*, sortzez katalanez idatzitako nobela bezala aurkeztu zuten zentsurara, handik hilabete batzuetara. Eta, horrela lortu zuten argitaratzeko baimena, gero, azaltzeko orduan, itzulpena zela aitortu bazuten ere liburuan. Guzi horretan hilabete asko joan ziren: hamar? hoge?¹¹ (Torrealdai 2000: 121).

Evidentment, tot i l'enginy per superar la censura, és a dir, tot i haver presentat el llibre com si fos un original en català, dintre del llibre després es va explicar que era una traducció, tal com confirmarem més endavant en la fitxa que ens ha proporcionat l'editorial que el va publicar. A més a més, a l'entrevista que hem començat a veure abans, Loidi ens aclareix que van existir també traduccions de la seva novel·la al francès i al castellà, però que no van arribar a publicar-se, sense explicar els motius. En una altra entrevista, aquesta de l'any 1991, va explicar amb més detall com va anar el complicat procés de publicació de la traducció catalana:

Hemen ateratako lehendabiziko edizioa izan zen 55ean, eta segituan eskatu zidaten Katalanek nobela itzultzeko baimena, eta eman nien. Oso gauza xelebrea gertatu zen horrekin, zeren eta haiek katalanerazko itzulpena argitaratzeko baimena eskatu zuten, eta Madriden esan zieten «*de chiripa les hemos dado*

¹¹ «Després, quan van voler traduir el llibre al català, va passar el mateix. No donaven cap permís per traduir-lo del basc al català (imagina't, d'una llengua que s'havia de trepitjar a una altra llengua que també s'havia de trepitjar!). Com que van veure que per aquest camí no aconseguirien res, van presentar *Quinze dies a Urgain* davant la censura, al cap d'uns mesos, com una novel·la escrita originalment en català. I així és com van aconseguir el permís de publicació, tot i que després en el llibre posava que s'havia escrit en basc. Quants mesos es van perdre mentrestant: deu? Vint?».

permiso para publicarla en vascuence, o sea que cómo les vamos a permitir traducirla al catalán...» Katalanek denbora piska bat pasatzen utzi —urte bete edo bi— eta berriz ere argitaratzeko baimena eskatu zuten, baina oraingoan katalanerazko nobela bat balitz bezala, eta baimena lortu zuten, nahiz eta bertan jartzen zuen itzulpena zela, eta itzultzailea nor zen eta guzti... Garai haietako gauza harrigarriak...¹² (Loidi 1991).

Aquí, a més d'explicar molt gràficament la topada que van tenir amb la censura («*de chiripa les hemos dado permiso para publicarla en vascuence, o sea que cómo les vamos a permitir traducirla al catalán...»*), i com la van burlar, deixa veure també que «els catalans», com diu ell, li van demanar bastant aviat el permís per fer la traducció al català, encara que la publicació finalment es distanciés sis anys, els que van des de l'any de publicació de l'original en basc, 1955, a l'any de la publicació definitiva de la versió catalana, 1961. En aquesta mateixa entrevista, parla d'una altra qüestió que és interessantíssima, ja que fa referència a la figura del traductor.

2.2. Traductor(s)

Tant en el llibre, com en la fitxa que ens ha facilitat l'editorial, apareix el nom de Josep Aguirre com a traductor del llibre. Les recerques per indagar sobre aquest traductor havien resultat del tot improductives, fins que vam topa aquesta segona entrevista feta a Loidi. L'escriptor hi aclareix que, realment, Josep Aguirre no és més que un pseudònim, rere el qual s'amaguen, no una, sinó dues persones: un basc que sabia català i un català que havia après basc:

Bueno, liburuan agertzen zen Joxepa Agirre izeneko bat, baina bi izan ziren: katalaneraz zekien euskaldun bat, eta euskara ikasi zuen katalan bat. Gero niri gauza batzu galdetzen zizkidaten, eta horrela¹³ (Loidi 1991)

Degut segurament a una transcripció un pèl graciosa, el català Josep ha passat a ser Joxepa en l'entrevista, és a dir, un nom de dona —Josepa, efectivament—; o potser és una altra pista per conèixer quins van ser els vertaders traductors. Podríem descartar l'editor d'aquesta tasca de traducció, ja que, com va escriure Juan San Martín en l'obituari de Loidi, va ser el mateix Santiago Albertí qui va fer la proposta de traducció (1999: 1280). Més enllà de l'anècdota

¹² «La primera edició que van treure del llibre en basc va ser el 1955, i de seguida em van demanar permís per traduir-lo al català, i jo els vaig donar, és clar. Amb això va succeir una cosa curiosa, ja que ells van demanar el permís per publicar la traducció en català, i a Madrid els van dir 'de chiripa les hemos dado permiso para publicarla en vascuence, o sea que cómo les vamos a permitir traducirla al catalán...' Els catalans van deixar passar un temps, un any o dos, i van demanar un altre cop permís per publicar-ho, però aquest cop com si fos un llibre original en català, i així van aconseguir el permís, tot i que en el llibre posava que era una traducció, fins i tot qui era el traductor... Coses sorprenents d'aquella època».

¹³ «Bé, en el llibre apareixia una tal Joxepa (sic) Aguirre, però van ser dos: un basc que sabia català i un català que havia après basc. Després m'anaven preguntant coses a mi, i així ho van fer».

de la transcripció, però, aquesta pràctica de traducció, en la qual es combinen una persona que domina la llengua d'origen (en aquest cas el basc que sabia català) i una altra que domina la llengua d'arribada (el català que havia après basc), sense poder tan sols intuir-ho, és molt més contemporània del que sembla a primera vista, ja que una mica més del 20% de les traduccions que s'han publicat durant la darrera dècada, entre els anys 2010-2020, han anat a càrrec d'aquestes parelles de traductors (Galarraga 2022: 337).

2.3. Editorial

L'editorial que es va decidir a publicar *Quinze dies a Urgain* va ser Albertí Editor. Una editorial que en l'actualitat no desenvolupa un paper gaire rellevant en el món de l'edició en català, però que té una llarga trajectòria que val la pena conèixer per sobre. La poca informació actual que podem trobar sobre aquesta editorial ens la proporciona la web de la mateixa editorial. Segons hem pogut llegir, Albertí Editor avui dia és una editorial catalana independent que publica llibres en català de no ficció i de divulgació: històries, personatges, tradicions, costums... amb moltes fotografies, imatges i il·lustracions. Ja que la seva voluntat és que els seus llibres «arribin al màxim de gent possible»¹⁴.

Manuel Llanas recull també informació sobre aquesta editorial en el seu llibre *L'edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)* (Gremi d'Editors de Catalunya, 2006), però és significatiu que no ho faci en el que és la continuació cronològica, *L'edició a Catalunya: el segle XX (els darrers trenta anys)* (Gremi d'Editors de Catalunya, 2007), on ja no apareix cap referència a Albertí Editor. El desembre de 1954 Santiago Albertí va adquirir un projecte editorial acabat d'encetar a un home anomenat Joan Grasses, activista, que va adoptar el nom de «Nova Col·lecció Lletres», i va iniciar la publicació d'una col·lecció de llibres de butxaca. Va ser una aposta per la narrativa moderna catalana d'aquell moment, segons el propi Albertí, «una antologia incomparable de la novel·la d'avui» i un esforç per posar «la narrativa moderna a l'abast de tothom» (Llanas 2006: 242).

Dintre de la «Nova Col·lecció Lletres», que arriba a 1962 i a 68 títols i que aconsegueix 1.675 subscriptors, «predominen de forma aclaparadora els narradors autòctons (amb una clara voluntat d'alternar noms consagrats amb promeses)» (Llanas 2006: 240), entre els quals destaquen autors com Manuel de Pedrolo, Josep Maria Espinàs, Aurora Bertrana, Pere Calders, Baltasar Porcel i Rafael Tasis, entre molts altres. Enmig de tots ells, apareixerà un autor basc, Jose Antonio Loidi Bizkarrondo, l'any 1961.

Simultàniament, l'editorial va publicar quatre números d'una revista anomenada *Quart Creixent* (1957-1958) i va posar en marxa una altra col·lecció, «Els Autors de l'Ocell de Paper», «una sèrie de petits quaderns que pretenia bastir no pas menys que una antologia literària comprensiva d'assaig, narrativa

¹⁴ https://albertieditor.cat/index.php?route=information/information&information_id=4

i poesia dels països catalans» (Llanas 2006: 243). L'any 1961 Albertí Editor va publicar el *Diccionari castellà-català, català-castellà* i, el 1962, va crear amb uns quants socis més, Difusora General, l'única distribuïdora de llibres exclusivament en català des de 1939. Posteriorment, va editar les versions mitjana i petita del *Diccionari castellà-català, català-castellà* i el *Diccionari de la llengua catalana*, el conegut com a «diccionari groc» escolar. A partir dels anys 80, l'editorial s'orienta a les reedicions i actualitzacions dels diccionaris i l'any 1996, amb l'edició del *Diccionari de la llengua catalana il·lustrat*, s'inicia un canvi en l'enfocament editorial i la introducció de material gràfic.

Santiago Albertí (1930-1997) va ser, a més d'editor, també autor: l'any 1964 va publicar *L'Onze de Setembre*, «el primer llibre modern dedicat monogràficament a aquell episodi històric», segons es pot llegir a la fitxa del llibre, al qual va seguir el *Diccionari Biogràfic* en quatre volums i el treball històric anomenat *El republicanisme català i la restauració monàrquica (1875-1923)*, de 1972. I encara més, també va ser traductor de molts autors, entre els quals trobem a Antoine de Saint-Exupéry, autor que apareix al seu catàleg, a la «Nova Col·lecció Lletres» concretament. El que no sabem és si tenia algun coneixement de la llengua basca, encara que fos petit, com per formar part del binomi de traductors que sota el nom de Josep Aguirre va traduir al català el llibre de Loidi.

El 1997, després de la mort de Santiago Albertí, es va fer càrrec de l'editorial la seva filla, Elisenda Albertí, també escriptora i ex-diputada al Parlament de Catalunya en la VII legislatura; i, després d'una etapa d'actualització del fons editorial, es va reprendre la publicació de nous llibres i col·leccions dedicades a la no ficció i a la divulgació, amb la creació de les col·leccions «Orígens», «Àlbum» i «Història» que inclouen imatges, fotografies i il·lustracions. Avui en dia, tal com expliquen a la seva pàgina web, ofereixen llibres a mida, edicions especials, edicions per promocions, llibres de regal, publicacions per institucions, col·legis professionals, col·lectius...

Entre els llibres apareguts en la «Nova Col·lecció Lletres», que inclou en el subtítol «La narrativa moderna a l'abast de tothom», i amb anterioritat al llibre de Loidi, destaquen Josep Maria Espinàs, amb un total de cinc llibres, entre els quals *Dotze bumerangs* o *La trampa*, Manuel de Pedrolo, amb quatre títols, com ara *Es vessa una sang fàcil* o *Un món per a tothom*, Aurora Bertrana, que compta amb tres llibres dins de la col·lecció, *Camins de somni*, *Tres presoners* i *La nimfa d'argila*, altres autors molt rellevants de la literatura catalana, com per exemple Pere Calders, i, entre els autors traduïts, un autor del qual ja hem fet esment, Antoine de Saint-Exupéry, amb dos llibres, *Pilot de guerra* i *Terra dels homes*. Els llibres que es van publicar en aquesta col·lecció, almenys fins l'aparició de *Quinze dies a Urgain*, van ser escrits la gran majoria d'ells originalment en llengua catalana, 54 en total, i les traduccions no apareixen fins el número 36 de la col·lecció, amb *Pilot de guerra*, precisament: tres llibres en total son traduïts del francès i quatre del portuguès. La tercera llengua de la que es tradueix és el basc: *Quinze dies a Urgain* fa el número 61 d'aquesta col·lecció.

Elisenda Albertí, editora avui dia d'Albertí Editor, i filla de Santiago, ens va enviar la fitxa tècnica de *Quinze dies a Urgain* i va afegir en el missatge que

«no tenim correspondència ni anotacions dels llibres. Amb els anys molta informació ha desaparegut» (Galarraga 2022: 150). La informació que apareix a la fitxa del llibre és la següent:

- 1a edició: gener 1961
- coberta: Jordi Vila Rufas
- pàgines: 163
- preu de venda al públic: 30 pessetes
- especial: traduït del basc per Josep Aguirre; foto de l'autor a la contracoberta.

2.4. Recepció

En el breu text que fa de pròleg al llibre, i després d'explicar qui és l'autor i què trobarà el lector en aquesta novel·la, hi ha un paràgraf que posa de manifest la importància d'aquest llibre quant a les traduccions que es fan del basc, i que va més enllà, mostrant la simpatia però alhora també el desconeixement que tenen els catalans sobre els bascos. Com que no ve signat, no sabem qui el va escriure, si la parella de traductors, o el mateix Santiago Albertí —aquest punt no ens l'ha pogut aclarir la seva filla—. Val la pena reproduir sencer el paràgraf aquí, ja que apunta, en aquell llunyà any de 1961, amb molta claredat alguns dels mals que acompanyen les relacions basco-catalanes:

Aquesta traducció és possiblement —i així ho assenyalen algunes publicacions basques que ja n'han donat notícia— la primera versió íntegra d'un llibre literari basc a un altre idioma. Aquesta traducció col·loca així el català en lloc d'honor dins una literatura que de sempre ha merescut totes les simpaties dels llegidors catalans. Aquesta simpatia podrà concretar-se per primera vegada en una coneixença directa; coneixença que, a part dels mèrits intrínsecs de l'obra, constitueix un factor d'interès ben positiu per a aquesta versió, per tal com ens posa en desitjat contacte amb un món literari totalment desconegut del nostre públic (Loidi 1961: 8)

L'escriptor barceloní Estanislau Torres, per la seva banda, va publicar una ressenya crítica a la revista literària Serra d'Or l'any següent. En paraules de Torres, «sorpren que en una literatura com l'èuscar d'importància —almenys qualitativa— inferior a la nostra, hagi pogut ésser publicada una novel·la tan característicament policíaca com és *Quinze dies a Urgain*». De la novel·la destaca que «és remarcable que l'autor, malgrat certes expressions potser excessivament casolanes (fet atribuïble a la traducció), hagi sabut imprimir un caràcter tan diguem-ne “universal” a l'obra». I afegeix: «L'obra —que pot ésser reduïda simplement a trama— presenta un seguit d'encerts i, pràcticament, un defecte [...] Entre els primers cal assenyalar l'interès que desperta des de bon començament [...] Com a defecte d'una certa importància cal assenyalar la particularitat del desenllaç». La ressenya acaba amb un fragment elogiós de la traducció:

[C]al lloar l'autor per l'interès que demostra a posar al dia una literatura que per a alguns —com per a d'altres, la nostra— només té un valor que podria rebre el nom de «folklòric», i cal lloar també l'editor i el traductor per haver-nos posat en contacte directe amb una literatura que fins ara ens era pràcticament desconeguda a despit de la seva relativa —geogràfica almenys— proximitat (Torres 1962).

Curiosament, el primer exemplar d'aquest llibre que vaig aconseguir, en una plataforma de compravenda de llibres de segona mà, ja que està més que descatalogat i no és pot trobar en els circuits comercials de les llibreries, porta a la pàgina 3 una dedicatòria molt especial:

A Antonio Santillana

amb tota estima

Ernest Lluch

B. Octubre, 61

No he pogut esbrinar qui és aquest Antonio Santillana¹⁵ a qui estava dirigida la dedicatòria del llibre, però el nom d'Ernest Lluch el conec, malauradament, molt bé, ja que a banda de la seva faceta més pública com a polític del Partit Socialista de Catalunya —va arribar a ser Ministre de Sanitat i Consum entre 1982 i 1986, dintre del primer govern de Felipe Gonzalez—, sempre va manifestar una proximitat i un afecte molt grans cap al País Basc i les seves gents, sentiments que no li van servir per escapar de l'atemptat mortal que ETA va cometre contra ell el 21 de novembre del 2000, amb dos trets al cap, mentre es trobava al garatge del seu domicili de Barcelona. Bona prova d'aquest afecte que sentia és que regalés un exemplar de la primera traducció del basc al català a una persona per la qual sentia també estima. «Els qui el van matar devien ignorar-ho tot, fins i tots que Lluch era com a mínim tan basc com ells», ha arribat a dir Antoni Batista en el seu llibre *ETA i nosaltres* (Batista 2020: 171).

Per la seva banda, Jose Antonio Loidi va morir a la ciutat on va passar la major part de la seva vida, Irun. Avui dia, a més de la beca organitzada per l'Ajuntament d'Irun que porta el seu nom, i que pretén impulsar les àrees que Loidi va investigar al llarg de la seva vida —és a dir, l'antropologia, la filologia, la toponímia, la literatura, la sanitat pública, la hidrologia i la botànica—, la biblioteca municipal Carlos Blanco Aguinaga acull l'anomenat Fons Jose Antonio Loidi, on es poden trobar els llibres de la biblioteca de l'escriptor —bàsicament novetats de la literatura basca de la seva època—, i on, entre altres, hi podrien ser els papers que contenen la planificació del que havia de ser la seva segona novel·la, que mai va veure la llum. Però no hi són. Tampoc no hi

¹⁵ Podria ser aquest, però no estem del tot segurs:

<http://www.sgae.es/es-es/sitepages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=2501&s=5>

ha gaire informació relativa a la traducció al català de la seva primera i única novel·la, tal com vam poder comprovar en la visita que vam fer a la biblioteca Carlos Blanco Aguinaga: un parell de retalls de premsa que es feien ressò de la publicació catalana, als diaris *El Diario Vasco*¹⁶ i *La Voz*¹⁷, amb data del 18 d'abril de 1961 i 23 de maig de 1961, respectivament; a més de la referència a la traducció al basc del propi Loidi d'un poema de Salvador Espriu, «Assaig de càntic en el temple»¹⁸.

III.- A TALL DE CONCLUSIÓ

Aquesta traducció pionera no va ser capaç d'obrir amb prou força la porta de les traduccions de la llengua basca a la catalana, ja que van haver de passar més de vint anys fins que es publicués la que podem considerar com la primera traducció en època contemporània, la primera que engega el seguit de traduccions que no han tingut aturador en les últimes quatre dècades, la novel·la *Per què menut?*, de l'escriptora Arantxa Urretabizkaia, publicada l'any 1982. Aquest llibre porta com a epíleg una conversa força interessant entre Urretabizkaia (Urretavizcaya encara aleshores) i Ibon Sarasola¹⁹, expressament introduïda per aquesta traducció al català. En aquesta conversa es fa referència, sobretot, a la situació de la literatura basca d'aquella època, però de retruc es fan unes poques observacions sobre les relacions entre la literatura basca i la catalana, i fins i tot sobre les traduccions entre ambdues llengües. Urretabizkaia parla, en concret, del que s'ha traduït de la llengua basca: «Al capdavall, parlem d'una literatura absolutament desconeguda fora d'Euskadi: uns quants poemes publicats en edició bilingüe (Aresti, sobretot), una novel·la traduïda al català (*Amabost egun Urgain'en*, de Loidi) i una altra al castellà (*100 metro*, de Ramon Saizarbitoria)» (1982: 53). Sarasola per la seva banda, per il·lustrar la situació de la literatura basca, la compara amb les literatures que té al voltant, també la catalana: «És que la literatura basca [...] es troba en una situació tal que al seu costat la immensa majoria de les literatures geogràficament properes (inclosa la catalana), comparades amb la nostra, són gairebé paradisos literaris i presenten semblances entre elles que no es donen aquí» (in Urretabizkaia 1982: 53). Sarasola acaba afirmant més endavant: «Entre nosaltres no es pot parlar, com és el cas de Catalunya, d'esplendor, decadència i renaixement. Només podem parlar de decadència, de decadència sense esplendor previ» (in Urretabizkaia 1982: 53).

Iniciatives com la publicació de *Quinze dies a Urgain* potser no van ajudar gaire a revertir aquesta situació de decadència de la literatura basca, però estem segurs de que van ser una contribució prou important per a les relacions, via

¹⁶ «El primer libro vascongado traducido al catalán, es una novela policíaca del escritor José Antonio Loidi».

¹⁷ «Versión catalana, francesa, inglesa y alemana de la novela de Loidi».

¹⁸ Traducció al basc publicada a la revista *Olerki*, l'any 1965.

¹⁹ Ibon Sarasola, professor de la Universitat de Barcelona entre els anys 1987 i 1999 de l'àrea d'Estudis Bascos.

traduccions, de les literatures basca i catalana que es van començar a establir més profundament a partir ja de la dècada dels 80 del segle XX i que avui dia gaudeixen d'una salut, no creiem que de ferro, però si més no més normalitzades que no pas fa una quarantena d'anys.

BIBLIOGRAFIA

- Aldekoa, I. (2004) *Historia de la literatura vasca*, Sant Sebastià, Erein.
- Batista, A. (2020) *ETA i nosaltres*, Barcelona, Pòrtic.
- BOPV (1982) Ley 10/1982, de 24 de noviembre, básica de normalización del uso del Euskera, «BOPV», núm. 160, de 16/12/1982.
- Estany Freire, L. (2019) «La censura franquista i la traducció catalana de narrativa als anys seixanta», Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Galarraga, A. (2022) «La literatura basca traduïda al català (1982-2020)», Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Izagirre, K. + Mendiguren, X. (1998), *Euskal literaturaren antologia*, Sant Sebastià, Elkar.
- Julià, J. (2020) «Las literaturas gallega y vasca traducidas al catalán», *Ínsula*, 883-884, pp. 6-9.
- Llanas, M. (2006) *L'edició a Catalunya: el segle XX (1939-1975)*, Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya.
- Loidi, J. A. (1961) *Quinze dies a Urgain*, Barcelona, Albertí Editor.
- Loidi, J. A. (1985) «Liburu gehiago idatzi eta irakurtzen da gaur egun», <https://www.argia.eus/argia-astekaria/1071/jaloidi-liburu-gehiago-idatzi-eta-irakurtzen-da-gaur-egun>
- Loidi, J. A. (1991) «Nobela botikarik onena denean», <https://andima.armiarma.eus/plaz/plaz1609.htm>
- Manent, A. (1976) *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial.
- Manterola, E. (2014) *La literatura vasca traducida*, Berna, Peter Lang.
- Mitxelena, L. (1955) «Amabost egun Urgainen», <https://kritikak.armiarma.eus/?p=6671>
- San Martín, J. (1999) «Jose Antonio Loidiren oroitzaz», *Euskera*, XLIV, pp. 1277-1281.
- Torrealdai, J. (2000) *Artaziak. Euskal liburuak eta Francoren zentsura*, Zarautz, Susa.
- Torres, E. (1962) «Quinze dies a Urgain», *Serra d'Or*, Any IV, número 11, p. 41.

Uribarri, I. (2010) «Literatura vasca traducida al gallego», *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, pp. 251-262.

Urretabizkaia, A. (1982) *Per què menut?*, Sant Boi de Llobregat, Llibres del Mall.

RESEÑAS

Víctor Català, *La infanticida*. Introducción y traducción de Lourdes Sánchez Rodrigo, Granada, Esdrújula Ediciones, 2022, 88 pp., ISBN: 978-84-125542-7-4

«Traduir Víctor Català», traduir Caterina Albert i Paradís (1869-1966), *Víctor Català*, fue el título de la mesa redonda celebrada en el Alfolí de la Sal (L'Escala, Girona, 1-4-2023), en el marco de las actividades convocadas por la Càtedra Víctor Català i d'estudis sobre el Modernisme (UdG), con la Dra. Margarida Casacuberta (UdG) como coordinadora. Participaron dos de entre los más recientes traductores al castellano de la escritora motivo de estudio, Nicole d'Amonville Alegría (Lcda. Univ. de la Sorbonne, Paris) y Lourdes Sánchez Rodrigo (doctora y profesora titular de la UGR) y se abordó la prueba de que traducir su obra implica no traicionar la forma —el lenguaje— y el contenido —el universo— de *Víctor Català*, asumiendo la conjunción entre ambos planos como seña de su identidad literaria. Esfuerzo favorable a que no se pierda el tono del original, en palabras dichas en tal ocasión la Dra. Sánchez Rodrigo expuso, durante el debate sobre la traducción de Víctor Català al castellano su voluntad de¹:

[...] arribar a tenir una intimitat amb l'autora. A mi el seu llenguatge, la seva llengua en català, m'ha de tocar dintre meu. L'he de fer meu. He de sentir quan jo llegeixo *La infanticida* en català, he de sentir aquesta emoció o la ironia o la demència. He de sentir-ho, he de fer-ho meu, he de connectar amb l'obra en català. He d'arribar a casa de l'autora, he d'arribar a la seva obra per fer-la meva d'alguna manera. Però jo el que no vull mai és perdre el sentit de l'original, si hi ha tragèdia, tragèdia, si hi ha ironia, ironia, i després de sentir-les com a meves totes aquestes característiques, no vull falsejar...

Premisas estas para sus traductoras a las que se suman otros tres condicionantes que, consideramos, pesan por igual sobre sus proyectos, una vez dispuestas a actualizar la vigencia de la escritora catalana en el sistema literario español e hispano mediante sus versiones en castellano como lengua de llegada. Por tanto, uno más tres condicionantes a tener en cuenta, señálense también estos últimos: tratarse de una autoría y una producción canónicas de la literatura catalana contemporánea, con el compromiso tácito que esto supone; tratarse asimismo de una firma señera del *fi de segle* catalán, uno de los ciclos culturales catalanes, el *Modernisme*, de entre aquellos sobre los que al receptor no catalán le cabe tener un escorzo más identificable o quizás estereotipado, lo que pueda hacerle sorprenderse ante una de sus variantes, la del ruralismo, aquella en donde precisamente se instala de modo primordial la producción de *Víctor Català*; y no menos tratarse de la escritora que, sancionada por el discurso crítico feminista y acordes con su configuración por la Dra. Helena Alvarado (UIB),

¹ <https://www.canal10.cat/video/23104-debat-sobre-la-traducci-de-v-ctor-catal-al-castell> [cf. minuto 2'06]

apreciamos como autora *motriu-matriu*, motriz-matriz de la escritura femenina en lengua catalana.

Cierto que para afrontar su reto con frentes de tal envergadura, hay otros soportes que ayudan en el lanzamiento de las nuevas traducciones. Así, la vigencia dicha y no esquilma por la que se aboga, no en balde se trata de un ejercicio de reanimación tras haber sido *Víctor Català* una de las firmas más traducidas en el diálogo castellano-catalán entre finales del ochocientos y los años treinta del novecientos y no habiendo sido olvidada en la segunda mitad de la pasada centuria. Posiblemente en consonancia con ese telón de fondo, nombre y obra de *Víctor Català* han contado con un perdurable reconocimiento en el ámbito académico castellano hablante, presencia en verdad más evidente que en el mercado editorial aunque no se dejara de traducirse y de publicarse según lo dicho. De acuerdo con ello, y entendemos que potenciada su relectura desde otros códigos críticos —fundamentalmente el de los estudios de género—, se ha dado entre 2021 y 2023 un nuevo impulso traductor y editor de la novela, la narrativa breve y el teatro de la autora (*‘La púa de rastrillo’* y *otros cuentos seguidos de ‘La infanticida’*, y *Soledad*, trad. N. d’Amonville Alegría, 2021, 2023; *La infanticida*, trad. L. Sánchez Rodrigo, 2022; *Las cartas*, trad. A. Arribas, 2022; *‘La madre ballena’* y *otros cuentos*, trad. C. Santos, 2023).

En ese afortunado espectro, Lourdes Sánchez Rodrigo —docente e investigadora de literatura catalana con especial dedicación al *Modernisme*, de entre cuyas autoridades ha traducido a Santiago Rusiñol, sus *Oraciones* (2005) y *Las aleluyas del señor Esteve* (2017)— recupera *La infanticida*, en volumen con introducción y traducción en edición bilingüe del texto en catalán y castellano. Monólogo teatral en verso, presentado en 1898 a los *Jocs Florals* de Olot (Girona), tomado en consideración por el jurado, que, no obstante, le propuso a la autora ciertas modificaciones ante sus «*frases dures, pensaments atrevits*», su argumento —la confesión de una joven madre homicida cuya voz denuncia el medio que la hace actuar— y su autoría femenina, *Víctor Català* no lo reuniría en su volumen *Quatre monòlegs* (1901) y no se incluiría hasta la segunda edición de sus *Obres completes* (1972). Traducida al castellano y editada en tres ocasiones (trads. P. Ortiz y M. Dasca, 2004, N. d’Amonville Alegría, 2022, junto a la trad. de L. Sánchez Rodrigo aquí reseñada) y conservándose en copia mecanografiada en los fondos de L’Escala una versión en dialecto canario con el título de *Marianelia* (s.f., trad. M^a I. Delgado Corujo y adaptación de J. C. González Montañez), la Dra. Sánchez Rodrigo, como traductora que ha afirmado actuar con la voluntad principal de acercar *Víctor Català* al lector castellano, aún más específicamente andaluz, y —creemos poder decir—, contando como primer receptor con su alumnado universitario, a quien dedica el volumen, opta por una versión entendida como académica. Este planteamiento, para quienes hemos traducido de una a otra lengua con considerables correspondencias morfosintácticas y etimológicamente léxicas, conduce a plantearse la traducción desde una factible literalidad, siempre con el rigor que ello exige, y no tanto en aras del logro poético. Aún más cuando, en no pocas ocasiones en el caso del traductor y profesor, la traducción se ofrece como puente que, junto al original, facilita su comprensión ante una práctica concreta. Ocasión en la que, volvemos a hablar en primera persona del plural, cabe estar situándonos ante el alumnado

que procuramos introducir en el texto atendido. Si esta es la opción que pensamos compartir con la traductora o que en todo caso proyectamos sobre su resolución, dadas nuestras dobles y comunes ocupaciones, Lourdes Sánchez Rodrigo mantiene desde el respeto filológico al texto catalán, una propuesta dotada siempre de la necesaria tensión dramática urgida por el monólogo en cuestión; y a su vez de una firmeza que ha propiciado la función perseguida de acuerdo con la declaración antes recogida, sin por ello haber traicionado a *Víctor Català*. Con tal deseo cierra su introducción y con su labor responde a lo que abordábamos en nuestras líneas iniciales acerca de la exigencia por parte de su escritura a quien aborde su traducción.

Por nuestra parte, aquello que como señas del ejercicio traductor elijamos destacar y aún lo que nos haga reseñar brevemente la toma de conciencia de una opción alternativa, no son sino muestras del respeto e interés que nos merece la presente resolución. Siempre con la expectativa de que *La infanticida* de *Víctor Català* llegue en castellano a escena, cuando ya podemos presumirla entre las manos y los ojos lectores de sus primeros y destacados destinatarios. A su favor está que la traductora haya logrado conservar la correspondencia lineal de su versión con el verso original; y, en su tratamiento de la sintaxis del verso, su decisión de enmendar el hipérbaton común en el original, resituando la voz verbal del final en el orden que habitualmente tiene en el discurso. Sólo con alguna excepción como la que, respetando el encabalgamiento original, permite mantener el final del primero de los versos en juego (pp. 76-77, vv. 2-3), mientras que en otro caso y aún deshaciendo el hipérbaton se mantiene el encabalgamiento (pp. 64-65, vv. 45). Le cabrá también modificar acertadamente la frase para seguir con mayor fluidez el sentido del verso: «*Semblen braços de pols, aquests meus braços!...*» resultando «¡Mis brazos se deshacen como el polvo!...» (pp. 62-63, v. 1). Acordemos al respecto y además que al evitarse el hipérbaton, la solución en castellano se resuelve a favor de una ejecución actual, ajena a un retoricismo acorde con el tiempo de escritura del monólogo, reduciendo una enfatización que hoy dificultaría o simplemente envejecería la verbalización del texto.

Consideración merece, ante la riqueza del léxico de *Víctor Català* como marca primordial de su escritura, el enfoque con que la traductora ha abordado unas u otras soluciones. Voces y locuciones logran traerse del catalán al castellano haciendo por incidir en la expresividad y a su vez fluidez del texto de llegada. Así «*clot del coll*», resuelto como «escote» (pp.50-51, v.1) reúne en el original dos sustantivos que lexicológicamente merecen sus propias definiciones, pero ante los que se opta por la puntual solución que se da por «*part d'un vestit més o menys adaptada a la dita part del coll*» (DCVB, 3, p. 287, acep. II) y que ya no precisa incidir en el referente físico, optando por la precisión de una parte de la vestimenta. O en el caso de «*mans besades*», resuelto con «se lo agradecería» (pp. 74-75, v. 10), donde en lugar de buscar una forzada traducción literal de lo que el gesto expresa —«*amb molt de gust, donant les gràcies*» (DCVB, 5, p.991— se destaca de modo directo la acción y el sentimiento por parte del personaje que la ejecuta y lo vive; al igual que al referirse al aspecto de unos jóvenes «*amb el xavo*» se remite directamente a su aspecto de «repeinados» (pp. 58-59, v. 3), no a la forma de su peinado con un «bucle» que sería el equivalente castellano de «*xavo*» (DCVB,10,p. 922, acep. 2), lo que restaría

valor al efecto impresionista de la imagen; lo mismo en el caso inmediato de «*el cigaló prudent*» con el que aquellos se acompañan por «la peste a alcohol» (pp. 58-59, v. 4) en lugar de precisar la traducción del sustantivo «*cigaló*» acudiendo al equivalente «*copeta, gotet de licor*» (DCVB, 3, p.144, acep. 2) que tal vez no reflejara el mal aliento que acompaña a los acicalados muchachos; o el giro «*perdia [...] el món de veure*» traducido «perdia el sentido» (pp. 58-59, v. 18) donde especificar la pérdida de la noción de realidad al fallar la vista hubiera quitado alcance a lo que la locución catalana trasmite sobre el estado de la protagonista en una situación dada. Se trata, entendemos, de sustituciones que redundan en el alcance de lo que el texto proyecta. Si en alguna ocasión la traducción nos hace dudar —por ejemplo con «Sólo al pasar» por «*amb els aires tan sols...*» (pp. 64-65, v. 20,) donde pensamos que «*aires*» remite al aspecto o gestos de la protagonista en un determinado momento y reveladores de su estado—, apreciaremos que la solución dada desarrolla la imagen transmitida por ella al cruzársela o con su mera presencia. Véase por cierto la traducción de «*l'esmolà d'un aire*» por «la afiló con ganas» (pp. 44-45, v. 18) que abunda en el gesto del padre al afilar la amenazante hoz. No obstante, en algún caso como en el de «para tenerte siempre» por «*fer te'n a tothora*» (pp. 62-63, v. 9) pensamos que el antecedente «*besos*» al que remite la conjugación pronominal propiciaría evitar desarrollos como los anteriores. Caso equivalente al de «*durho*» y «llevársela» (pp. 48-49, v. 15) y no «llevárselos» pues los referentes son «*gesamí*» y «*rosa*», no sólo esta última. En esa línea, creemos, que el «*anirà als romanços*» (pp. 70-71, v. 1) traído a «irá con el cuento», dado el antecedente argumental con el que se está tratando, se refiere más a cómo la protagonista acabará siendo pasto de las habladorías.

Junto a dobles opciones de este tipo por parte de uno u otro traductor, cabe anotar la preferencia por nuestra parte, siempre que existan soluciones en ambas lenguas etimológicamente coincidentes o morfosintácticamente correspondientes, de la traducción más literal. Así, en casos como los siguientes, dudamos ante la oportunidad del cambio:

«angustia» por «*ansia*» (pp. 48-49, v. 15), existiendo el homónimo catalán y castellano.

«temblosos» por «*trèmuls*» (pp. 48-49, v. 22), existiendo el castellano «trémulos».

«se estaría quemando» por «*deu cremar*» (pp.52-53, v. 16), en lugar de «debe quemar o arder».

«desconocida» por «*que no sé quina era*» (pp. 56-57, v. 22) y no «no sé cuál era».

«estaba atontada» por «*me tornava lera*» (pp. 70-71, v. 19) en lugar de «me volvía tonta», incluso manteniendo el castellanismo «*lera*», cuestión después tratada.

«esperando que» por «*a veure si*» (pp. 72-73) y no «por ver si».

«tan cansados» por «*que no podien més*» (pp.74-75, v. 3), en lugar de «que no podían más».

Tal criterio no es sino el de *otro* traductor, para nada una enmienda y que, en todo caso, se piensa al amparo que le ofrece la Dra. Sánchez Rodrigo, incluso cuando elide algún componente de los versos del original (pp. 60-61, vv. 13-14; pp. 82-83, v. 6), restando con buen tiento en la traducción lo que la acción ya deja implícito. Pero es en el léxico de *Víctor Català* donde nuestra traductora afina firmemente en castellano con el catalán de la autora, contando con la función escénica de lo referido —así la «mola», elemento determinante en la acción, pasará de ser «molino» (pp. 44-45, v. 17) o espacio escenográfico de lo ya acontecido y rememorado por la protagonista a ser «muela» (pp. 46-47, v. 10) o piedra de molino que como elemento otro tanto escenográfico y de alcance simbólico atraparé dramáticamente el acto decisivo en la representación— y matizando ante la riqueza de voces que abunda en localismos y elementos propios del medio rural junto a destellos de timbre modernista. Por ejemplo:

«nyoc» —o «noc» en catalán —«cerdo» en castellano— que, remitiendo al recipiente para la comida de los puercos (*DCVB*, 7, p. 821), pasa a ser «porquera» (pp. 46-47, v. 16) o espacio ocupado por los cerdos o pocilga.

«celístia» traducido por «la luz de las estrellas» (pp. 48-49, v. 1), del latín «CAELESTIA» (*DCVB*, 3, p. 100), étimo que no da solución en castellano.

«seguitori» traducido por «bebedizo» (pp. 56-57, v. 13), «*beguda màgica*» (*DCVB*, 9, p. 802), resuelto con un único sustantivo con acertada resonancia literaria.

«plaga» traducido por «loco» (pp. 63—65, v. 13) y que, por la situación en que se lo atribuye la protagonista a su amante, bien pudiera tomar el cariz de «guasón» (*DCVB*, 8, p. 632, acep. 3), equivalencia en castellano dada por este mismo diccionario.

«lera» ya citada y traducida por «atontada» (pp. 70-71, v. 19), castellanismo por «lero» y «lera», con significado de «lelo, beneitot» (*DCVB*, 6, p. 836); descartada queda la voz castellana, pensamos que por ser un arcaísmo tampoco de uso común en castellano, quizás pudiera haberse mantenido la solución «lela», de uso en catalán y castellano aunque tal vez no se haya considerado acorde con el registro de la protagonista.

«*crida de nunci*» traducido por «pregonarlo» (pp. 70-71, v. 16), referido a «pregón» o todo aquello que merece «pregonar-se» o ser de dominio público (*DCVB*, 3, 751, acep. 3; 7, p. 800, acep. 2); esta misma fuente da por equivalente castellano «pregonero», la eliminación del cualitativo «de nunci» en la traducción es acertada

«*espinguet*» traducido por «chillido» (pp. 80-81, v. 6), de acuerdo con *DCVB* (5, p. 434).

«*xerric*» traducido por «crujido» (pp. 82-83, v. 1), de acuerdo con *DCVB* (10, p. 933); el equivalente «chirrido» dado por la misma fuente mantendría onomatopéyicamente la resonancia y efecto de «*xerric*» mediante la vibrante múltiple pero, acertada es, la opción «crujido» que nos sitúa dramáticamente ante el efecto de la muela sobre la osamenta de la recién nacida.

Hay algunas traducciones resueltas mediante genéricos — así «depósito de agua» por «*bassa*» y «cuerda» por «*llibant*» (pp. 70-71, vv. 21 y 22) que bien hubieran podido ser «alberca», del correspondiente «*safareig*», y «*sirga*» (DCVB, 9, p.661; 7, p. 2)— cuya precisión hubiera concretado la situación en el medio rural. En aras de esa finalidad y aún más a favor de la acción cabe incidir en la traducción de «*gola*» por «valle» (pp. 46-47, v. 5), equivalente en castellano al fisiológico «garganta» pero también como en castellano al paraje fluvial que discurre entre frentes rocosos; «*endinsada o paratge de molta profunditat en el curs d'un riu*» (DCVB, 6, p. 328, acep. 3), esa es la «garganta del río» que se avendría con el lugar angosto, junto con el «*barranc*» o «barranco», idóneo para el encuentro de los amantes; pero la necesidad de concretar añadiendo el referente fluvial en caso de recurrir al genérico «garganta» desnivelaría el curso del verso, lo mismo que ocurriría si pensamos en «cañón», razón por la cual cabe entender «valle», a pesar de la desvirtualización del escenario. Problemas de este tipo justifican la búsqueda de otros términos opcionales. El riesgo está en el margen de acierto de la elección. Véase como más favorable el caso de «peste» por «*tuf de gos*» (pp. 58-59, v. 22), caso en que el literal «tufo de perro» y la literalidad por la que hemos estado abogando, se sustituyen por una elaborada reordenación del verso pero sin eliminar ninguno de sus componentes léxicos, ni la «*suor covada*» o «sudor retestinado» ni siquiera la mención del «*gos*» o «perro». No obstante, pensar en otra opción por diverso tipo de razones siempre es posible, como por ejemplo nos ocurre con «*infants de cria*» que se traduce por «bebés» (pp. 46-47, v.12), galicismo también normalizado en catalán, «*bebè*» (DGLLC, p. 225; DLLC, 236) pero sobre el cual cabría pensar en su adecuación cronológica y social para con el tiempo de escritura del texto y el medio de la ficción. De hecho aún no lo recoge el DCVB, entendemos que por no disponer aún de autoridad literaria que lo documentara, como suele ordenar dicho diccionario. Pensamos para tal caso en la solución «criaturas» que se adecua al plural del original y se aviene con la situación retratada —«*i s'adormien com...*», «y se dormían como...»—. Con todo, sabemos cuál es la capacidad de decisión de quien traduce y, pensando en ello, reconocamos por nuestra parte que incluso nos permitiríamos el lusitanismo «crianzas» (DHECan, s.p.), aunque, claro está, esa es otra historia en la que pesan lazos personales de quien escribe estas líneas. Reflexión esta última que no viene sino a sustentar la libertad de elección de nuestra traductora.

Mencionamos finalmente la traducción de los sustantivos «faena» y «coca» (pp. 74-75, vv. 10 y 17; pp. 82-83, v. 1). Casos en que para la segunda voz se ha recurrido perfectamente al catalanismo del castellano (DLE, I, p. 574) y no a su equivalente «torta» (DCVB, 3, p. 242, acep. 1), incidiendo en el expresionismo de la arriesgada imagen de *Víctor Català* que describe de tal modo lo que resta de la recién nacida lanzada a la muela —aquello que en su traducción Nicole d'Amonville Alegría identifica con «papilla» (p.233, v. 1), caso el de la comparación entre ambas versiones que no buscamos en estas páginas pero que con este ejemplo nos permite aludir a cómo cada traductora trabaja desde criterios distintos—; mientras que para la primera voz, en el caso de «trabajo» por «faena», no se ha optado por el catalanismo igualmente aceptado «faena» (DLE, II, p.1032) —término ante el que Amonville Alegría combina «labor»

y «faena» (p. 230, vv. 12 y 19)—. Por tanto y volviendo a la traducción que nos ocupa, sólo en parte se constata la evidencia de los préstamos del catalán sobre el castellano. Asunto ante el que aún cabe una discutible consideración, relacionada asimismo con lo apuntado sobre la oportunidad de la traducción más literal: ante «*foteses*» (pp. 58-59, v. 11) se nos propone «tonterías», en lugar del «futesas» por el que opta Amonville Alegría (p. 224, v. 11); la voz catalana, con «-o-» o con «-u-» y apreciada como galorromanismo, deriva del radical latino «FŪT-» (de «FŪTILIS» > «fútil») más el sufijo «-ITĪA» > «esa», étimo coincidente con el de la voz francesa «*foutaise*», aquella que como galicismo se reconoce para el castellano (DCVB, 6, pp. 24, 108-109; DLE, I, p. 1102); término con mayor vigencia de uso en el primer caso, tanto que en ocasiones pasa por catalanismo en castellano, atribuible al catalanohablante al expresarse en esta segunda lengua, cuestionémonos si es afortunado mantener «futesas» en aras de la literalidad líneas atrás esgrimida, quizás desdeñable en este caso por su excepcional y hasta afrancesado uso en castellano.

Pero dejemos las precedentes anotaciones que sólo vienen a ser suscitadas por la labor de la Dra. Lourdes Sánchez Rodrigo, cuyos criterios traductológicos resuelven con firmeza el acceso a *La infanticida* y prueban el logro de su empresa al poner en manos de un determinado receptor catalanohablante no sólo este gran texto. También un documento esencial de la obra de una primera firma en lengua catalana, Caterina Albert i Paradís, *Víctor Català*, cuya presencia se afirma para sus nuevos lectores mediante la introducción donde se perfila la trayectoria, la recepción crítica, el acceso traducido a textos propios sobre la escritura literaria y la forja del pseudónimo de la autora, seguido todo ello de la atención al monólogo editado y de las precisas pautas ante el acceso lector. Su edición bilingüe como formato elegido, deseamos destacar, actualiza una práctica editorial que ha tenido mejores épocas, operando a favor del diálogo lingüístico-literario peninsular, y nos confirma en el espíritu docente y la labor didáctica de la Dra. Lourdes Sánchez Rodrigo, cifradas en su dedicación a la lengua y literatura catalanas que condensa en su sentida y ya mencionada dedicatoria. Asimismo, desde la solidez de su formación filológica y de su trayectoria investigadora, con su estudio introductorio, la edición del original y su traducción de *La infanticida*, la Dra. Lourdes Sánchez Rodrigo incide con su volumen en un factible y nuevo capítulo literario para sus lectores: el de abordar la producción de *Víctor Català*. Sí, de acuerdo con la Dra. Margarida Casacuberta, siguiendo su ilustrativo texto de la contraportada, cuando Caterina Albert i Paradís aún no era *Víctor Català*, expuso, y aún nos dispone mediante su monólogo, el mapa de toda su obra, la invitación a su lectura está servida: «*Víctor Català* no escribió *La infanticida*. En *La infanticida* está todo *Víctor Català*».

Juan M. Ribera Llopis (UCM, RABLLB)

SIGLAS:

DCVB: Diccionari català, valencià, balear, Antoni M. Alcover, Francesc de Borja Moll.

DGLLC: Diccionari general de la llengua catalana, Pompeu Fabra.

DLLC: Diccionari de la llengua catalana, IEC.

DLE: Diccionario de la lengua española, RAE.

DHECan: Diccionario histórico del español de Canarias, Cristóbal Corrales Zumbado. Dolores Corbella Díaz, *TDHLE*, RAE.

Joan Ramon Veny-Mesquida, *Primera lliçó sobre mètrica catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2024, 166 pp., ISBN: 978-84-9191-307-8

La col·lecció *Primera Lliçó*, fruit de la col·laboració entre la Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, va camí de consolidar-se com el gran *Que sais-je?* dels estudis literaris catalans. Són llibres d'alta divulgació escrits no pas per mers divulgadors sinó per investigadors que han dedicat anys de la seva vida a fer recerca de primera mà sobre el tema sobre el qual parlen. El plantejament és més assagístic en alguns casos (com a *Primera lliçó sobre literatura*, de Pere Ballart) i més sistemàtic en altres, com la *Primera lliçó sobre mètrica catalana* que ressenyem, escrita per Joan Ramon Veny-Mesquida, director de la col·lecció. Es tracta, en qualsevol cas, d'una col·lecció utilíssima, molt ben plantejada i executada i que constitueix la millor expressió d'allò que l'argot acadèmic en diu la transferència, que no és sinó el retorn a la societat d'allò que els investigadors fan quan fan recerca.

Primera lliçó sobre mètrica catalana és un llibre que se situa dins una tradició que arrenca, si pensem en l'últim segle, amb l'encara útil *Resum de poètica catalana* d'Alfons Serra i Baldó i Rossend Llates, i que es desplega en els manuals —clars i pedagògics— de Josep Bargalló, les aportacions —a mig camí entre la recerca i el manual— de Salvador Oliva i el diccionari —també mig recerca mig repertori lexicogràfic— de Jordi Parramon. És una tradició sòlida, però al mateix temps molt migrada: en els últims quaranta anys, pocs noms podríem afegir als de Bargalló, Oliva i Parramon dins la nòmina d'estudiosos de la mètrica catalana. Veny-Mesquida s'afegeix, doncs, amb tots els honors a aquest llistat i renova el repertori de manuals de mètrica catalana amb una aportació que destaca per la seva claredat i ambició. Si fins ara els llibres de Bargalló eren els més amplis i clars de plantejament i els d'Oliva eren els més ambiciosos en termes conceptuals, Veny-Mesquida té alguna cosa de la voluntat divulgadora de Bargalló i de l'ambició intel·lectual d'Oliva.

Entre les virtuts de Veny-Mesquida hi ha el fet que parteix d'un coneixement a fons de manuals anàlegs publicats en altres llengües romàniques, molt en particular en castellà, francès i italià, cosa que li permet contrastar propostes terminològiques i incorporar recerques sobre l'origen d'alguns fenòmens mètrics poc conegudes entre nosaltres. També és destacable l'amplitud dels exemples aportats de la tradició poètica catalana: si Serra i Llates citaven amb preferència autors antics, Bargalló autors moderns i Oliva bàsicament Carner, Veny-Mesquida combina citacions de totes les èpoques.

En alguns punts, Veny-Mesquida es limita a oferir el que han dit altres tractadistes, mentre que en altres fa aportacions pròpies. En la qüestió de l'accent, per exemple, gran part del que diu prové dels llibres d'Oliva, degudament esmentats als llocs pertinents. En la qüestió dels contactes vocàlics, en canvi, el plantejament de Veny-Mesquida és original i innovador. L'autor és molt fi a l'hora de distingir entre fenòmens lingüístics i fenòmens mètrics, i considera que podem anomenar *llicències mètriques* els fenòmens que consisteixen en

una desviació lingüística, és a dir, que entren en *tensió* amb la norma lingüística. Així, fenòmens com *diftong* i *hiat* són propis de la llengua, mentre que quan parlem de *sinèresi*, *dièresi*, *sinalefa* i *dialefa* som en el terreny mètric. Podem parlar de *sinèresi* allà on dues vocals no diftongarien però el còmput sil·làbic obliga a fer-ho. Els casos, tan debatuts, de *glòria* i *passió* serien a primer cop d'ull exemples de sinèresi quan el poeta els considera bisíl·labs, però Veny-Mesquida observa amb precisió que només es poden considerar llicències poètiques «respecte de la més estricta normativa lingüística actual, no pas de la pronúncia real» (p. 41), i exposa les encertades objeccions de Ruyra i les vacil·lacions del mateix Fabra a l'hora de fixar aquest punt de la normativa.

El capítol sobre la rima té també un gran interès. És un tema més treballat per Bargalló que per Oliva i té una casuística complexa. Veny-Mesquida acompanya el lector pel laberint terminològic i ho fa amb rigor i encert. Potser hauria sigut interessant esmentar el concepte de *rima generatrice* —teoritzat per Carducci i discutit per Unamuno— segons el qual la rima contribueix a la generació del poema en la mesura que la cerca de la rima per part de l'autor fa que el text s'orienti en una direcció no preconcebuda d'entrada. Aquest tipus d'observacions ajuden a allunyar la percepció de la mètrica com un conjunt de taxonomies i prescripcions i a veure el lligam íntim entre forma i contingut que suposen les formes versificatòries.

Tractant-se d'una «primera lliçó», el nivell és alt, segurament difícil en alguns moments per al lector que no estigui familiaritzat prèviament amb la disciplina. De vegades, per exemple, s'utilitzen conceptes abans de definir-los, com quan s'esmenta la regla de corresponència 3 (RC3) en explicar la RC2, abans de l'explicació de la RC3 (p. 84). O quan es parla de la *inversió iàmbrica* (p. 80) sense que abans se li hagi explicat al lector què és el *iambe*. Quan Veny-Mesquida parla dels decasíl·labs (p. 87-89) segueix la terminologia clàssica, és a dir, parla d'*hemístiquis* i *cesura* i no de *còlons* i de *tall*, com proposa Oliva, sense tanmateix polemitzar explícitament amb la proposta terminològica d'Oliva. Atès que el text es presenta com la primera part d'un manual de mètrica més ampli que s'acabarà publicant en altres volums de la sèrie «Primera lliçó», potser aquesta mancança quedarà resolta en algun dels futurs volums. Tant de bo els tinguem aviat.

Ignasi Moreta (UPF)

Gomila Pere, J., *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*, Eivissa, Miquel Costa Editor, 2022, 150 pp., ISBN 9788492951574

El volum que ens ocupa és resultat de la recerca duta a terme pel jove investigador Joan Gomila Pere (Eivissa, 1999) durant el curs acadèmic 2020-2021 per al seu treball final del grau de Llengua i Literatura Catalanes a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de les Illes Balears. L'estudi, que va rebre el Premi Extraordinari al millor Treball de Fi de Grau, està dedicat a la figura de l'historiador, poeta, arxiver i canonge Isidor Macabich i Llobet (Eivissa, 1883-Barcelona, 1973), i, en concret, a la part de la seva producció que gira a l'entorn del folklore eivissenc. Gomila es proposa un doble objectiu: d'una banda, reivindicar el paper de Macabich en la conservació i l'estudi de la cultura oral de l'illa d'Eivissa a través de l'anàlisi de les reaccions, tant positives com negatives, que ha suscitat la seva figura; amb aquesta finalitat, situa el perfil del Macabich folklorista en el context històric i cultural de les Balears de finals del segle XIX i començaments del XX. En segon lloc, Gomila es proposa ordenar els materials diversos que Macabich va elaborar dins de l'àmbit de la folklorística a fi d'elaborar una guia per a les persones que es vulguin apropar a aquesta faceta de la seva producció. En el present treball, Gomila se centra en la producció procedent de tres obres: *Mots de bona cristiandat* (1918), el volum IV de la *Historia de Ibiza*, que Macabich va dedicar al que ell mateix va denominar com «Costumbrismo» (1966-1967), i el *Romancer tradicional eivissenc* (1954). Al llarg del llibre, Gomila justifica la seva tria, tant de les obres com de les parts d'aquestes que inclou en el seu estudi, i hi ofereix una aproximació de caire descriptiu. És, precisament, aquest caràcter descriptiu de l'obra el que la situa com una aportació útil per a futures investigacions sobre Isidor Macabich i sobre la folklorística balear en general.

Val a dir que aquest volum no és pas l'única font d'informació on es pot accedir a la descripció dels continguts de les tres obres de Macabich objecte d'estudi: una versió lleugerament abreujada de les seccions del llibre dedicades a *Mots de bona cristiandat* i al volum IV de la *Historia de Ibiza* va aparèixer publicada a la revista *Eivissa* l'any 2021 (Gomila Pere 2021). L'any següent, la mateixa revista ofería una segona remesa dedicada al *Romancer tradicional eivissenc* (Gomila Pere 2022). Així, els continguts que formen part del gruix del present volum —és a dir, la descripció de les tres obres en qüestió— són també accessibles a través d'aquesta publicació periòdica.

El llibre, precedit d'una presentació de la historiadora Fanny Tur Riera, arxivera (com ho va ser el mateix Macabich) i directora de l'Arxiu Històric d'Eivissa i Formentera, està articulat en tres parts: una introducció (pp. 19-41); la part central de l'estudi, anomenada «Classificació i comentari dels estudis sobre folklore» (pp. 42-115), que conté la descripció dels continguts de les tres obres de Macabich seleccionades; i dos annexos: una entrevista amb el sociolinguïsta i professor Isidor Marí, fillol de Macabich (pp. 129-136) i una col·lecció de fotografies del mateix Macabich i de persones, llocs i documents relacionats amb la seva vida i la seva obra (pp. 137-149).

La introducció s'obre amb l'apartat «Context folklòric, social i cultural a l'època d'Isidor Macabich», on Gomila descriu els antecedents dels estudis folklòrics i etnogràfics a les Illes Balears. Resumeix els plantejaments, sovint vinculats amb moviments nacionalistes o regionalistes, que van despertar l'interès dels estudiosos per recollir les mostres de la cultura oral popular durant el Romanticisme, la Renaixença i el Modernisme, amb vista a construir una identitat nacional en clau simbòlica. La figura de Macabich se situa en aquest context com la primera que destaca en la tasca de recuperació del folklore a Eivissa. Ja amb Macabich com a eix central del discurs, l'apartat «Isidor Macabich: aproximació biogràfica i obra» presenta un recorregut per les contribucions més significatives del canonge eivissenc als estudis historiogràfics i culturals, sense deixar de banda les limitacions a les quals s'enfrontava per la seva manca de formació acadèmica (mai no va obtenir un títol universitari) i per un mètode de treball que no es pot qualificar de científic en el sentit convencional, però que, segons Gomila, queda justificat com a producte d'una època i d'unes circumstàncies determinades (2022: 32). El context polític i cultural és, per a Gomila, un factor determinant en les eleccions de Macabich, tant pel que fa a la seva fidelitat a la ideologia dominant durant la postguerra com per l'ús de la llengua castellana —que alternava amb el de la variant eivissenca— en la seva obra. En aquest sentit, Gomila destaca el fet que, quan Macabich va començar a emprar el català com a llengua d'expressió literària, encara no s'havia dut a terme la tasca de depuració i unificació que havia de resultar en la regularització de les normes ortogràfiques (2022: 40).

La part principal del llibre, «Classificació i comentari dels estudis sobre folklore» (pp. 42-115), està estructurada en tres seccions, dedicades a les tres obres objecte d'estudi —tot i que la primera part, corresponent a *Mots de bona cristiandat*, consisteix en un comentari del pròleg de l'obra, ja que els continguts d'aquest llibret van quedar recollits al volum IV de la *Historia de Ibiza* i, en conseqüència, es comenten a la secció que s'hi dedica. Dins de l'apartat dedicat a cada obra, els continguts estan distribuïts en fitxes que ofereixen la informació següent: títol, referència bibliogràfica primera (és a dir, la publicació on va aparèixer l'article en qüestió per primera vegada), referències posteriors, classificació (indicant el tipus de document o de text de què es tracta), resum, continguts (amb una selecció de paraules clau), comentari / valoració, fragment (una mostra del text en qüestió d'entre 5 i 10 línies) i referències. És en aquesta part del llibre on Gomila detalla i justifica la selecció de materials que ha dut a terme, tot exposant els criteris en què s'ha basat per incloure'n alguns i bandejar-ne d'altres.

L'apartat de conclusions resumeix els punts principals que han anat apareixent al llarg del llibre. Sens dubte, una de les aportacions més valuoses del volum és l'entrevista (sense data) amb Isidor Marí que apareix en un dels annexos. Marí formula de manera clara i inequívoca idees que havien aparegut al llarg de l'estudi, però que, per una expressió poc precisa, no s'havien acabat de concretar, com ara la informació referent a les filiacions polítiques de Macabich.

Un dels punts forts de l'estudi de Gomila són les ocasionals temptatives d'adoptar un posicionament crític envers la matèria que aborda, tot i que, com

veurem més avall, no queda clar si aquesta actitud és producte del pensament del mateix autor o si es tracta, més aviat, d'un posat heretat d'algunes de les fonts que segueix amb fidelitat extrema. Així, a l'hora de comentar els primers testimonis d'estudis folklòrics i etnogràfics a les Balears, basats en la ideologia més que no pas en l'aplicació d'un mètode racional, no s'està d'indicar-ne la manca de rigor científic. En aquest punt, Gomila es mostra d'acord amb el judici de Caterina Valriu Llinàs, una de les seves principals influències a l'hora d'elaborar aquest treball (2016: 31).

Tot just hem esmentat la proximitat que s'observa entre l'estudi de Gomila i algunes de les fonts que fa servir. Aquest tret del seu treball assoleix un caràcter notable en la secció de la introducció dedicada al «Context folklòric, social i cultural a l'època d'Isidor Macabich», que sembla, en alguns indrets, un resum parafrasejat de l'article de Caterina Valriu Llinàs «La literatura oral a les Illes Balears: la tasca dels folkloristes», publicat a la revista *E-Humanista/ IVITRA* el 2016. Així, i per citar, només, sengles fragments de les introduccions d'ambdues peces a tall d'exemple, Valriu escriu:

Les Illes Balears són un territori extraordinàriament ric en literatura oral. El fet d'haver mantingut una estructura social i econòmica molt tradicional fins a la meitat del segle xx, el fenomen de la insularitat amb tot el que comporta i, alhora, l'haver estat un territori de pas en el qual s'han superposat cultures diverses al llarg dels segles ha donat com a resultat una mena de microcosmos en el qual han perviscut i s'han desenvolupat amb una extraordinària riquesa i diversitat tots els gèneres propis de la literatura oral. D'altra banda, ja des de finals del s. xviii i molt especialment a partir de les últimes dècades del s. xix, aquestes formes d'expressió popular han desvetllat l'interès dels erudits que —tot intuïnt que podien estar en perill de desaparició— s'han esmerçat a recollir-ne les mostres, a descriure els costums i les tradicions en el seu context i, àdhuc, a sistematitzar-les i estudiar-les (Valriu Llinàs 2016: 31).

Reproduïm tot seguit la introducció d'aquesta secció del llibre de Gomila:

A les Illes Balears, les manifestacions de la literatura oral han estat variades i exuberants en tots els gèneres principalment gràcies al factor de la insularitat, al fet d'haver tingut unes estructures socioeconòmiques prou tradicionals fins ben entrat el segle xx, i haver acollit diverses cultures al llarg dels segles. Ja des dels segles xviii i xix hi ha hagut un interès erudit per recopilar mostres folklòriques d'aquests indrets, per estudiar-les, contextualitzar-les i sistematitzar-les (Gomila Pere 2022: 19).

El deute amb el treball de Valriu (que, d'altra banda, és reconegut al llarg de tota aquesta part del llibre de Gomila amb referències i cites abundants) és més que comprensible si tenim en compte que l'estudiosa va guiar la redacció del treball de final de grau en el qual està basada aquesta publicació del jove investigador. Valriu és, a més, la directora del Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears (GREIB), en el qual Gomila es va integrar com a col·laborador (Gomila 2022: 12). La influència de Valriu Llinàs en l'elaboració i

en els resultats del treball de Gomila és, doncs, innegable, però qui llegeix el llibre del darrer es demana fins a quin punt era necessari dedicar-ne una secció a reproduir, en una versió més o menys resumida, els continguts d'un estudi relativament recent que és, a més, a l'abast de la comunitat científica en accés obert. En l'estudi de Gomila es troba a faltar alguna aportació original de l'autor que enriqueixi i complementi el que ja ha estat publicat.

En definitiva, el volum de Gomila representa una aportació vàlida al coneixement dels estudis sobre folklore a Eivissa a través de la figura d'Isidor Macabich. La decisió d'estructurar les descripcions dels materials objecte d'estudi en forma de fitxes és encertada, ja que contribueix a dotar de coherència el conjunt i sistematitza els tipus de dades que s'ofereixen per a cada element. Tanmateix, l'enfocament purament descriptiu no deixa de ser una primera aproximació, de caràcter més aviat bàsic, a un grup de materials que es revela com a ric i complex. S'hauria pogut aprofitar la informació recollida en cada un dels camps de dades de les fitxes per ordenar les entrades segons criteris determinats (cronològics segons la primera publicació, temàtics, segons les fonts citades per Macabich...), amb vista a establir una sistematització dels materials més sofisticada que permetés extreure conclusions sobre tendències o evolucions en la trajectòria de Macabich com a folklorista. Confiam, però, que la present publicació serveixi com a base i com a estímul per a futurs estudis que permetin fer un pas endavant en el coneixement científic de la folklorística a les illes Balears.

Marion Coderch (UNED)

REFERÈNCIES

- Gomila Pere, J. (2021) «Catalogació i comentari dels estudis sobre folklore d'Isidor Macabich a Eivissa. *Mots de bona cristiandat* (1918) i volum IV de la *Historia de Ibiza* (1967)», *Eivissa*, 70, pp. 51-61.
- Gomila Pere, J. (2022) «Catalogació i comentari dels estudis sobre folklore d'Isidor Macabich a Eivissa. *Romancer tradicional eivissenc* (1954)», *Eivissa*, 71, pp. 47-56.
- Valriu Llinàs, C. (2016) «La literatura oral a les Illes Balears: la tasca dels folkloristes», *E-Humanista/IVITRA*, 9, pp. 31-47.

Lista de evaluadores de este número

Aitana Pérez (Universidad Complutense de Madrid)
Amaia Munarriz (UPV/EHU)
Àngels Massip (Universitat de Barcelona)
Anna Perera Roura (Universitat de Girona)
Belén Uranga (Cluster de Sociolingüística)
Clara García Vila (Universidad Complutense de Madrid)
Cristina Fernández Recasens (University of Surrey, School of Literatures and Languages (Regne Unit))
Fernando Álvarez-Balbuena García (Universidad de Oviedo)
Gidor Bilbao (UPV/EHU)
Jordi Marrugat Domènech (Universitat de Barcelona)
Josep Antoni Aguilar (Universitat Catòlica de València)
Kike Amonarriz (Euskaltzaindia / Real Academia de la Lengua Vasca)
Luis Sáez del Álamo (Universidad Complutense de Madrid)
Marion Coderch (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Marta Font i Espriu (IES Infanta Isabel d' Aragó)
Merixell Simó (Universitat de Barcelona)
Patxi Goenaga Mendizabal (UPV/EHU)
Pere Navarro (Universitat Rovira i Virgili)
Raquel Hidalgo Downing (Universidad Complutense de Madrid)
Ricardo Pichel Gotérrez (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Xulio Viejo Fernández (Universidad de Oviedo)

TABLE OF CONTENTS

CATALAN LANGUAGE AND LITERATURE

Josep Camps Arbós: «Joan Salvat-Papasseit's Reception in Catalonia between Wars (1926-1932)»	13
Laura Lázaro García: «The City in Catalan Poetry Written by Women (1998-2023). Status of the Issue»	33
Joaquim Martí Mestre: «Vocabulary of Domestic Life, Trades and Religious Worship in Old Valencian Inventories: <i>bancs</i> , <i>arquibancs</i> and <i>bacins</i> »	55

GALICIAN LANGUAGE AND LITERATURE

Manuel F. Vieites: «Imma António as Playwright. A Critical Survey»	97
Javier Ilundain Chamarro: «The Sea in Medieval Iberian Poetry: the Occitan and Galician-Portuguese Spheres»	133

BASQUE LANGUAGE AND LITERATURE

Juan Carlos Moreno Cabrera: «Basque and Linguistic Mimesis»	173
Maidier Huarte Abasolo: «The Process of Learning the Basque Language in the School Context: What we Know, What we Want to Know»	195
Sergio Monforte: «Towards a New Analysis of Questions in Basque»	213
Eguzki Urteaga: «Factors Influencing the Use of the Basque Language in the Northern Basque Country»	235
Aritz Galarraga Lopetegi: « <i>Quinze dies a Urgain</i> , Pioneering Translation from Basque into Catalan»	247

REVIEWS

Víctor Català, <i>La infanticida</i> . Introducción y traducción de Lourdes Sánchez Rodrigo, Granada, Esdrújula Ediciones, 2022, 88 pp., ISBN: 978-84-125542-7-4 [Joan Miquel Ribera (UCM)]	265
Joan Ramon Veny-Mesquida, <i>Primera lliçó sobre mètrica catalana</i> , Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2024, 166 pp., ISBN: 978-84-9191-307-8 [Ignasi Moreta (UPF)]	273
Gomila Pere, J., <i>L'obra folklòrica d'Isidor Macabich</i> , Eivissa, Miquel Costa Editor, 2022, 150 pp., ISBN 9788492951574 [Marion Coderch (UNED)]	275
REVIEWERS OF THIS VOLUME	279

