

# Verba Hispanica

X



Ljubljana 2002



# **VERBA HISPANICA**

## **X**

Ljubljana, 2002

# VERBA HISPANICA

## X

### ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE LA LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA ESLOVENIA

Director:	Mitja Skubic
Secretario:	Matías Escalera Cordero
Consejo de redacción:	Branka Kalenić Ramšak Jasmina Markič Juan Octavio Prenz Iván Reymóndez Fernández Maja Šabec Maja Turnher
Diseño de la portada:	Franco Juri

Edición a cargo de  
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia,  
con el patrocinio de la Embajada del Reino de España en Eslovenia

## **A la revista VERBA HISPANICA en su décimo aniversario**

Es un honor para mí felicitar como decana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana a la revista VERBA HISPANICA, justo cuando sale a la luz su décimo número, y cuando las Cátedras de Lengua y Literatura Españolas cumplen veinte años de funcionamiento. La revista se publicó por primera vez en 1991, a los diez años de haberse creado la Sección de Hispánicas en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de nuestra Facultad; parecía un reto osado entonces, pero el número de contribuciones recibidas en estos diez años demuestra que fue una decisión acertada. En los últimos años, ha crecido el número de artículos de hispanistas eslovenos, lo que sin duda prueba la enorme fortaleza de los estudios de las lenguas y literaturas iberorromances en nuestro país. La publicación de tesis doctorales y tesinas, así como de algunos de los mejores trabajos de graduación, demuestra que la pujanza de la Sección de Hispánicas y el crecimiento de la revista van a la par.

La revista VERBA HISPANICA, además, no ha tenido nunca un carácter cerrado, sino, muy al contrario, desde el primer número, ha abierto sus páginas a los hispanistas de todas las latitudes y corrientes de pensamiento. La colaboración de especialistas extranjeros es para nosotros una grata satisfacción y nos alenta al trabajo de cara al futuro. Consideramos especialmente preciosas las colaboraciones provenientes de hispanistas eslovenos que han continuado sus carreras universitarias en el extranjero, sobre todo, en el área cultural hispanoamericana, contribuyendo al desarrollo de su especialidad. En nombre de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana y en el mío propio, deseo agradecer al Comité de Redacción el trabajo realizado, y a la Embajada del Reino de España, el apoyo financiero que lo ha hecho posible todos estos años. La revista VERBA HISPANICA representa hoy uno de los enclaves de la investigación científica en nuestra facultad y un estímulo para nuestros estudiantes. Les deseo el mayor de los éxitos para el futuro, y sólo me queda pedir que mantengan el mismo entusiasmo investigador que fundó la revista, y que se ha convertido en su línea rectora desde entonces.

Profesora Dra. Neva Šlibar  
Decana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana



# ANDREJ BLATNIK

LJUBLJANA

Andrej Blatnik, escritor, traductor y editor, nació en Ljubljana en 1963. Es uno de los narradores más destacados de «la joven prosa eslovena» o «la generación de los sesenta», términos con los que actualmente los críticos y teóricos literarios se refieren a los autores nacidos en la década de los sesenta. Escribe relatos breves, novelas y ensayos. Sus obras más conocidas son *Los ramilletes para Adán se están marchitando* (*Šopki za Adama venijo*, 1983, relato breve), *Las antorchas y las lágrimas* (*Plamenice in solze*, 1987, novela), *Las biografías de los anónimos* (*Biografije brezimnih*, 1989, relato breve), *Cambios de piel* (*Menjave kož*, 1990, relatos breves), *El tao del amor* (*Tao ljubezni*, 1990, novela), *La ley del deseo* (*Zakon Želje*, 2001, relatos breves).

A continuación siguen dos relatos: *Ainda bem* (*Še dobro*), traducido al portugués, que pertenece a la última colección de relatos breves *La ley del deseo*, y *Rai* traducido al español del libro *Cambios de piel*.

## ŠE DOBRO

*Hvala za melodijo, SD.*

Ko se moški vrne z dela domov prej kot ponavadi, najde ženo v postelji. S svojim najboljšim prijateljem, seveda. Sta se pa krepko lotila zadeve! Kaj naj naredim? Kaj se počenja, če se ti takole zgodi? ju vpraša, povsem nepripravljen. Seveda, takoj mu pride na misel, v omari pod srajcami skriva v obnošeno majico zavito nekakšno pištolo. Ko je šla vojska na jug, se je dalo te reči ugodno kupiti, pa si je sklenil narediti nekaj zaloge za hudo silo, kot vsi, ki so prišli zraven.

Onadva, čemerno stisnjena pod z nežnimi rožicami pokrito rjuho, nič ne rečeta. Tudi on ne pozna odgovora. Zakaj mora biti sodobno življenje tako zapleteno? premišlja. Vzame pištolo iz omare, kar tako, da bi bilo jasno, s čim je treba računati, če se mu mimo zakona zalezeš pod skupno odejo. Žena pravi, ne zganjaj cirkusa, saj ne boš, saj si ne upaš, saj nisi tak dedec. A da ne? sprašuje moški, a da ne? Prijatelj ga jemlje bolj resno, moški ve, da lise na njegovem obrazu niso samo od poletne vročine. A da ne, kriči moški, ki mu prijateljev strah daje prepotrebno odločnost, a da ne?

Trdno prime pištolo in jo rine pod brado zdaj prijatelju, zdaj sebi. Potne srage, ki tečejo prijatelju po obrazu, kapljajo na pištolo, in moškemu to sploh ni všeč, položaj premore vse manj dostojanstva. Zato premika pištolo izpod njegove brade pod svojo in nazaj vse hitreje. No, zdaj pa povej, katerega imaš raje, katerega naj počim, vpije na ženo. Ona mu še dvakrat reče, da v resnici ni tak dedec, kot se zdaj dela; vsakič mu reče bolj potih, potem pa prične prositi, naj spravi pištolo. Da bo drugače klicala policijo.

Kar kliči jo, kar pokliči policijo! ji pravi moški. Še preden boš odložila, bomo vsi mrtvi, ko pa bodo prišli taplavi, bo pa tudi bajta že zgorela. Tega ne misli resno, le grozi, da bi bilo malo cirkusa, da bi ju bilo groza in da bi si povrnil zaupanje vase. Le kaj počenjajo ljudje, ko se jim to zgodi? se znova vpraša. Razumljivo, nihče prav rad ne pripoveduje o takšnih rečeh. Kakorkoli že, nasilje se mu zdi neprimerno, po naravi je bolj mirna duša, poleg tega pa ga, videl je, kljub vsemu enako kot vselej v kuhinji čaka kosilo, lepo zapečen piščanec v pečici ga opominja, da njegova ženska ni tako slaba, kot trenutno kaže.

Prisegel bi lahko, da se je tisti hudič sam sprožil, nekje na pol poti med njegovim in prijateljevim vratom, krogla pa naravnost v televizor. Strašno počí, potem je vse čisto tiho. Niti žena ne vrešči, kot bi bilo pričakovati, vsi vlečejo na ušesa, kaj se bo zdaj zgodilo, kdo bo prvi pobutal po vratih. Nič. Še naprej trda tišina. Kot da nihče ni slišal.

Potem žena tiho reče: no, sem že mislila, da se bova končno spoznala s sosedi, in se na ves glas zasmeje. Prijatelj se začne ozirati naokoli in moški ve, zakaj nelagodno menca, reče mu, naj se le obleče, kaj če bo vendar prišla policija, policajev res ne more pričakati takole z nago ritjo, z ženo bosta že kdaj drugič dokončala. Prijatelj pokima, prične vleči hlače nase, moškega vpraša, če sploh ve, kako se tresse. Pa se nemara res, pomisli moški, saj ne bi tak zadel niti sebe, tudi če bi hotel, in sploh, kaj bom s pištolo, to ni zame. In jo skrbno zavije nazaj v majico, vendar jo položi predse na mizo, da bi bilo še zmeraj jasno, kdo gospoduje položaju. Usta ima osušena, čuti, da bi mu prišlo prav kako pivo, stopi v kuhinjo, do hladilnika, a tam ni več pijače.

Moški vpraša ženo, kam za vruga je izginila vsa njegova zaloga. Prijatelj pohrkuje in reče, naj mu odpusti, dan je bil pač vroč, kaj se more, sicer pa, saj ga moški pozna in ve, da pri pijači pa res težko neha, ko enkrat začne. Da se oddolži, reče, prav rad povabi čez cesto na požirek. Žena reče, da bi šla tudi ona, in tako gredo vsi trije in spijejo rundo, pa še eno.

Ko ga že kar nekaj popijejo in je čas za zaklepanje in jim natararica že vleče stole spod riti, moški reče prijatelju: no, vzemi mojo ženo s sabo in oprostí mi, da sem vaju prestrašil, oprostí mi mojo sebičnost, želim vama srečo v skupnem življenju, če pa bosta imela kaj denarja preveč, mi bosta kupila nov televizor, in vse je urejeno. Zaveda se, da govori nekam solzavo, a kaj zato, si misli, to prihaja od srca.

In prijatelj mu reče: ne, odpelji jo domov, saj je tvoja, še prej pa me udari. Ja, udari me, zlomi mi nos in mi povej, da sem baraba. Če pa to ni dovolj, saj veš, kje stanujem, najbrž tudi moja ne drži nog skupaj vse dopoldneve. In žena reče, še preden prijatelj dobro konča in se utegne naplesti pravi moški pogovor: ne pretepaјta se zaradi mene, nisem vaju vredna, najbrž bi morala pod vlak ali kaj takega, ampak življenje ima tudi lepe trenutke, ne bi jih hotela zamuditi, sem jih že preveč, saj razumeta, saj... No, saj razumeta.

Res, reče moški, pravzaprav imamo doma še piščanca v pečici, tako reč se hitro pogreje, ali ne bi šli spet k nam, cel dan nisem nič jedel. Jaz tudi ne, mu pritrdita oba, in tako izprosijo še rundo za na pot in gredo na piščanca. Me torej ne boš pretepel? sprašuje prijatelj, ko obirajo zadnje koščice, ko jih mečejo čez ramo na črepinje, ko se ostri robovi prijetno mehčajo in ko postaja moškemu pogled na razdrobljeno žrelo televizorja vse bolj



domačen. Moški odmahuje z roko; je sploh vredno omenjati? Prijatelja sva, ali nisva?

Potem bi se pa odpeljal domov, reče prijatelj, je že več kot pozno, moja žena bo zaskrbljena, zanesljiv človek sem, prihajam ob uri. Tako pijan ne smeš za volan, mu zabiča moški, pri naju boš prespal, življenje je predragoceno, ne gre se igrati. Prav, reče prijatelj, prav, kam naj ležem? No, ne razumi me narobe, nič slabega nisem mislil, se takoj popravi.

Moški molči, gleda ženo. Tudi ona molči. Koliko časa pa pravzaprav tale reč že traja? vpraša moški. Žena še zmeraj molči. Saj nočeš vedeti, kajne da ne? končno reče. Saj veš, življenje je v resnici nekakšna opereta. Kaj bi se pretvarjali, vsi se trudimo, da ne bi minilo, še preden bi sploh opazili. Da bi nekako... No, saj veš: nekako.

Ne razumem, reče prijatelj, kaj vendar govorita, se vidva vselej tako pogovarjata? Oprostita, zelo sem zaspan, bom kar tule ležal. In se položi na kavč v dnevni sobi in takoj prične smrčati.

Žena, reče moški, tvoj piščanec je vse boljši, ampak: sem res zaslužil? Poglej ga, še čevljev ni sezul. In s takim te najdem. Oprosti, reče žena, tvoj prijatelj je, ti si ga pripeljal k hiši, ti bi moral biti bolj izbirčen. Jaz žal nimam veliko priložnosti, da bi spoznavala moške. Moje življenje, veš, ni ravno takšno, kot sem pričakovala. In kaj naj, naj ga na skrivaj prejočem? Saj veš, vsak si pomaga po svoje. In, oprosti mi, tudi jaz sem malo utrujena, bil je naporen dan. Kaj če bi šla spat? Jutri moraš spet v službo, ne pozabi.

In tako gresta v spalnico, uležeta se in se kot vsak večer primeta za roke. Moški gleda rjuhe in pravi: te rožice mi niso všeč, to bova pa z nečim zamenjala. Žena zamrmra nekaj nerazločnega, poboža ga po roki in takoj zaspi, utrujena od dneva, moški pa še dolgo gleda pod strop, čuti v ustih slankasti okus zapečene piščančje kože in premišljuje, ali ni morda preveč plačal za pištolo in ali bi morda našel koga, ki bi jo vzel v zameno za soliden televizor. Jutri, premišlja, jutri mora vprašati prijatelja, ali ne pozna koga, ki bi se zanimal za menjavo. Saj morajo biti ljudje, ki jim taka reč pride prav, časi so vendar vse bolj nezanesljivi. Še dobro, da je tisti tam spodaj, ki smrči na kavču in še čevljev ni sezul, njegov prijatelj, premišlja, ko ga polni spanec. Kakega drugega bi morda res ustrelil, in potem bi bilo vse večje od njegove volje, potem ne bi bilo poti nazaj. Še dobro.

(Andrej Blatnik, *Zakon želje*, Beletrina, Ljubljana, 2001)

## AINDA BEM

Obrigado pela melodia, SD.

Quando o homem volta do trabalho antes do que é habitual, encontra a sua mulher na cama com outro. Com o seu melhor amigo, evidentemente. Pois tomaram o assunto muito bem! O que posso fazer? Que é o que se faz quando ocorre isso? pergunta-lhes, sem estar preparado. Em seguida passa pela sua mente: no armário, debaixo das camisas, uma pistola está escondida numa camiseta velha. Quando o exército saiu ao sul, foi possível comprar a bom preço essas coisas, e decidiu fazer reservas para os maus tempos, como todos os que tiveram a possibilidade de fazê-lo.

Aqueles dois, abraçados tristemente debaixo do lençol coberto de diminutas flores, não dizem nada. Também ele não conhece a resposta. Porque a vida moderna deve ser tão complicada? pensa. Tira a pistola do armário, só para que fique claro com que deves contar, se assim, fora da lei, te instalas debaixo da coberta comum. A mulher diz, não faça escândalo, não o fará, você não se atreve, você não é tão macho. Não? pergunta o homem, que não? O amigo toma-o mais em sério, o homem sabe que as manchas na sua cara não são só do calor do verão. Que não! grita o homem encorajado com o medo do amigo, que não?

Sujeita a pistola firmemente empurrando-a debaixo do queixo ora do amigo ora do seu. O suor que corre pela cara do amigo goteja sobre a pistola, e o homem não gosta disso não, a situação tem cada vez menos dignidade. Por isso move a pistola do queixo do amigo ao seu e assim sucessivamente cada vez mais depressa. Bem, diz qual dos dois queres mais, a qual dos dois disparo, grita à mulher. Ela diz-lhe ainda duas vezes que ele não é tão macho como faz acreditar, cada vez mais baixo, então começa a rogar que guarde a pistola. Se não, vai chamar a polícia.

Chama a polícia, chama-la! diz -lhe o homem. Antes de que você colgar, todos estaremos mortos, e quando chegarem os azuis também a casa vai arder. Não pensa em sério, só ameaça, para fazer um pouco de escândalo, para que eles sintam terror e para que ele volte a ter confiança em sim mesmo. O que faz a gente quando lhe acontece isto? pergunta-se de novo. É compreensível que ninguém fala com agrado destas coisas. De todas as formas a violência não lhe parece adequada, ele é um espírito tranquilo, e além disso, ele viu, que o almoço o espera na cozinha, como sempre, um frango bem frito no fogão lembra-lhe que a sua mulher não é tão ruim como poderia pensar neste momento.

Poderia jurar que aquele diabo disparou-se sozinho, no meio caminho entre o seu pescoço e o pescoço do seu amigo, e a bala foi a parar diretamente no televisor. Um estrépito terrível e depois silêncio total. Nem a mulher grita como era de esperar, todos esquadrinham para ver o que vai suceder, quem vai vir e bater na porta. Nada. Segue o silêncio profundo. Como se ninguém tivesse ouvido.

E depois diz a mulher em voz baixa: eu pensei que finalmente a gente ia conhecer os nossos vizinhos, e ri fortemente. O amigo começa a olhar ao redor e o homem sabe porque o amigo titubea desconfortavelmente, diz-lhe que se ponha a roupa, e se vem a

polícia, não pode receber aos policiais assim, com o cu desnudo, já terminarão logo com a mulher. O amigo assente com a cabeça, começa a enfiar as calças, pergunta ao homem se sabe como está tremendo. Parece que sim, pensa o homem, assim não acertaria nem a se mesmo se quisesse, e que faço eu com a pistola, isso não é para mim. Envolva-a cuidadosamente na camiseta, porém coloca-a na mesa diante de si para que fique claro quem manda. A boca está resseca, sente que lhe apeteceria uma cerveja, vai a cozinha, até o refrigerador, mas não tem lá mais cerveja.

O homem pergunta à mulher onde desapareceu toda a sua reserva. O amigo tosse e pede perdão, o dia foi quente, que se pode fazer, e depois, o homem conhece-lhe e sabe que não pode deixar de beber uma vez que começa. Para devolver o favor diz que convida a uma copa no outro lado da rua. A mulher diz que ela também quer ir e vão os três e bebem uma ronda, e outra.

Quando já beberam bastante e é tempo de fechar e a camareira arrastra as cadeiras por debaixo das bundas, o homem diz ao seu amigo: porta embora a minha mulher e desculpa por ter assustado vocês, perdoa o meu egoísmo, desejo-lhes muita felicidade na vida comum, e se tiver dinheiro de sobra, comprem-me um televisor novo, e tudo fica arranjado. Ele tem consciência de que fala com demasiado sentimento, mas não importa, pensa, tudo vem do coração.

E o amigo diz-lhe: não, leva-a à casa, é tua, e antes bate-me. Sim, bate-me, fratura-me o nariz e diz-me que sou um desgraçado. Se isso não fôr suficiente, você sabe onde eu moro, provavelmente a minha mulher também não tem as pernas juntas toda a manhã. E a mulher diz, ainda antes que o amigo termina, e para evitar que comece um diálogo de homens: não se batam por mim, não valgo os dois, provavelmente eu deveria saltar debaixo de um trem ou algo semelhante, pero a vida tem também momentos belos, não quero perdê-los, já perdi muitos, vocês compreendem, não é... Sim, sim, compreendem, não é.

E verdade, diz o homem, temos em casa um frango no fogão, pode-se aquecer rapidamente, porque não vamos a nossa casa, não comi nada o dia inteiro. Eu também não, afirmam os dois, e assim logram obter outra ronda de cerveja para o caminho e vão todos comer frango. Não vai voce a bater em mim? pergunta o amigo enquanto estão comendo os últimos bocados de carne dos ossos, e jogando os ossos por detrás da espalda sobre os pedaços de vidro e as bordas pontiagudas vão ficando brandas e enquanto a vista da garganta rota do televisor vai ficando cada vez mais familiar. O homem faz um gesto com a mão; é necessário mencioná-lo? Somos amigos, não é?

Então eu quero ir a casa, diz o amigo, já é muito tarde, a minha mulher estará preocupada, sou um homem fiável, sempre chego pontual. Bêbedo assim não pode sentar-se ao volante, encarece-lhe o homem, você vai dormir aqui, a vida é muito preciosa, você não deve jogar com ela. Bem, diz o amigo, bem, onde é que me posso deitar? Não, não compreenda assim, não pensei nada mau, corrige-se em seguida.

O homem fica calado, olha a mulher. Ela também não fala. Quanto tempo dura essa relação? pergunta o homem. A mulher sigue calada. Você não quer saber, não é? diz finalmente. Você sabe, na verdade a vida é uma opereta. Para que fingir? Todos nos esforçamos para que não passe antes de darnos conta. Para que de uma maneira... Você sabe: de uma maneira.

Não entendo, diz o amigo, o que é que vocês estão falando? Vocês sempre conversam assim? Desculpem, eu tenho muito sono, eu vou me deitar aqui mesmo. E cai sobre o sofá no salão e começa a roncar imediatamente.

Mulher, diz o homem, o seu frango é cada vez melhor, porém, mereço isso? Olha para ele, nem se despojou dos sapatos. E com uma pessoa assim eu encontro você. Perdoa, diz a mulher, é o teu amigo, você o trouxe a casa, você deveria ser mais escrupuloso. Eu, desafortunadamente, não tenho muitas oportunidades para conhecer homens. A minha vida, você sabe muito bem, não é tal qual eu esperava. Você quer que eu chore a vida às escondidas? Você sabe, cada um ajuda-se a sua maneira como pode. E perdoa, também eu estou um pouco cansada, foi um dia muito esgotador. E se formos a dormir? Amanhã você deve ir de novo ao trabalho, não esqueça.

E assim os dois vão ao quarto, deitam-se e como cada noite tomam-se as mãos. O homem olha os lençóis e diz: eu não gosto dessas pequenas flores, devemos trocar isto por outra coisa. A mulher resmunga algo incompreensível, acaricia a mão dele e dorme-se em seguida, cansada do dia, o homem segue olhando durante muito tempo o teto, sente o sabor um pouco salgado da crosta do frango na sua boca e pensa se pagou demasiado pela pistola e se talvez encontre alguém que a trouxesse por um televisor sólido. Amanhã, pensa, amanhã deve perguntar ao amigo se conhece alguém interessado em trocar. Devem existir pessoas que necessitem isso, os tempos não são de fiar. Ainda bem que aquele que ronca no sofá e quem nem despojou-se dos sapatos é o seu amigo, pensa, quando o sono começa a apoderar-se dele. Se fosse outro é possível que eu disparasse, e então tudo seria muito mais grande que a sua vontade, então não haveria caminho para atrás. Ainda bem.

Tradução de Jasmina Markič publicada no livro *Cinco autores eslovenos* por Center za slovensko književnost / Centro de Literatura Eslovena, Ljubljana, 2000.

## RAI

Moški nima prtljage, a zdi se, kot da pričinja potovanje ali ga morda končuje. Sam je na prvem jutranjem avtobusu, ki odpelje iz predmestja; ni se še povsem zdanilo, šofer stežka premaguje dremotnost, glava mu omahuje, nihče ne vstopa na postajah, mesto spi, mraz je, moški poriva roke globoko v žepe, naslanja čelo na vlažno šipo, da bi se zbistril.

Avtobus ustavlja na postaji in moški se počasi povleče k vratom. Šofer obrne glavo in moški dvigne roko v pozdrav. Šofer mu prikima in iztegne roko k svojim gumbom: vrata se počasi razpotegnejo in veter plane v vozilo; s seboj prinese nekaj snežink, ki se na toplem takoj raztopijo. Šofer prižge radio in zasliši se glasba jutranjega programa, s harmoniko in petjem. Moški si povleče roko prek čela in na dlani ostane vlažna sled.

Stopi iz avtobusa, poravna si plašč. Snežinke se prično lepiti nanj, počasi in nepopustljivo. Seže v žep, natakne si slušalke. Iz walkmana primezi jedki, suhi glas Cheba Khaleda. Počasni, utrujeni koraki zarisujejo pot v sneg. Ve, kam gre, kam prihaja. Pred hišo, spred katere bo s pločnika treba zriniti sneg. Čaka ga obrat ključa, vajeni in znani gib roke. Nato vzpon po stopnicah: prvo nadstropje. V kuhinji bo ženska z zateklimi očmi, stiskala se bo v rjuho, ovito okoli spalne srajce. Na mizi lužice kavne gošče. Najprej ga bo dolgo gledala in v očeh ga bo ščemelo ob pogledu na slankaste sledi pod njenimi vekami. Nato ga bo vprašala, zakaj ni ostal pri tisti, pri kateri je prespal. Ko bo pripovedoval, kako je vso noč hodil po pomrzlem gozdu, gledal, kako se lunina svetloba trudi prebiti skozi krošnje, in poslušal alžirski rai, se bodo njene ustnice potegnile v mrzlo, užaljeno črto. Veš, lahko mi poveš resnico, bo spet rekla, lažje prenesem resnico kot te brezumne laži. Razumem, ljubiš jo bolj kot mene. A zakaj se potem vračaš, zakaj ne ostaneš tam? In spet bo vedel, da nima pomena ugovarjati, pojasnjevati. Spet si bo nataknil slušalke in kasete se bo znova in znova obračala, ko bo brisal mizo, pomival posodo, ženska pa ga bo gledala, zavita v svojo zamazano in pošito rjuho, nepremična. In zategli glas Cheba Khaleda bo postajal vse počasnejši, dokler ne bodo baterije končno obnemogle.

(Andrej Blatnik, *Menjave kož*, Emonica, Ljubljana, 1990)

## RAÏ

El hombre no tiene equipaje, pero parece como si empezase o tal vez acabase un viaje. Está solo en el primer autobús matutino que sale del suburbio; aún no ha amanecido del todo, el chófer lucha contra el sueño con dificultad, cabecea, nadie sube en las paradas, la ciudad duerme, hace frío, el hombre empuja las manos hasta el fondo de los bolsillos, apoya la frente contra el cristal húmedo para despejarse.

El autobús se detiene en una parada y el hombre se arrastra lentamente hacia la puerta. El chófer se vuelve y el hombre agita la mano saludándole. El chófer asiente con la cabeza y tiende la mano hacia sus botones: la puerta lentamente deja un espacioso hueco y el viento se precipita en el vehículo; consigo trae unos cuantos copos de nieve que con el calor se disuelven inmediatamente. El chófer pone la radio y comienza a oírse la música del programa de la mañana, acordeón y canto. El hombre pasa la mano por su frente y en la palma queda una huella húmeda.

Sale del autobús, se coloca el abrigo. Los copos se le pegan, lenta e intransigentemente. Mete la mano en el bolsillo, se pone los cascos. La voz cáustica y seca de Cheb Khaled llega rezumando del walkman. Pasos lentos, cansados, trazan el camino en la nieve. Sabe adónde se encamina, adónde está a punto de llegar. En frente de la casa con acera, de la que habrá que despejar la nieve. Le espera el giro de la llave, ejercitado y conocido gesto de la mano. Luego ascender por la escalera: el primer piso. En la cocina estará la mujer con los ojos hinchados, agazapada en la sábana envuelta alrededor de su camisón. En la mesa, los charquitos de posos de café. Al principio, se quedará mirándole un buen rato, y los ojos le picarán al ver las huellas saladas debajo de sus párpados. Después le preguntará por qué no se ha quedado donde aquella con la que pasó la noche. Cuando le cuente cómo anduvo por el bosque helado toda la noche, contemplando cómo la luz de la luna se esforzaba en atravesar las copas, y escuchando el raï argelino, sus labios dibujarán una línea fría, ofendida. Puedes decirme la verdad, sabes, dirá de nuevo, es más fácil para mí soportar la verdad que estas insensatas mentiras. Lo comprendo, la amas más que a mí. Pero, ¿por qué vuelves entonces?, ¿por qué no te quedas allí? Y de nuevo sabrá que no tiene ningún sentido oponerse, explicar. De nuevo se pondrá los cascos y la cinta dará vueltas una y otra vez mientras limpia la mesa, friega los platos, y la mujer le observará envuelta en su mugrienta y zurcida sábana, inmóvil. Y el canto sostenido de Cheb Khaled se hará cada vez más lento, hasta que las pilas finalmente queden agotadas.

Traducción de Matías Escalera Cordero y Marjeta Drobníč publicado en Andrej Blatnik, *Cambios de Piel*, por Ediciones Libertarias / Prodhafi, Madrid, 1997.

## **FICCIÓN Y EROTISMO. LA REUBICACIÓN DEL CUERPO EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

### **1. Cuerpo y novela**

Es apropiado que un ensayo sobre el erotismo empiece con una consideración en torno al cuerpo. El cuerpo entendido no como un recipiente o receptor pasivo de un contenido externo (una idea, un alma) y, por tanto, un elemento secundario de la significación, sino como un generador de significado, un signo primordial de la discursividad (Foucault, 20). Poner, además, el cuerpo en relación con la narración ficcional implica que ese concepto del cuerpo está realizado concretamente dentro de una estructura dinámica, en progresión articulada y coherente y en interconexión con otros cuerpos. Ubicar el cuerpo dentro de un contexto diferencial—el español—conlleva, además, el que ese cuerpo actúa y se visualiza de una manera específica, determinada por unos parámetros culturales. Tres son, por consiguiente, los presupuestos preliminares de mi ensayo. Es una reflexión en torno a los modos de significación del cuerpo y sus ramificaciones (deseo, sexualidad, afectividad); esa reflexión se hace dentro de la ficción; y con el referente específico de la ficción (novela y cine) española contemporánea.

### **2. La existencia conflictiva del cuerpo**

Lo corporal ha tenido una presencia altamente contestada dentro de la cultura española. Otros modelos culturales han cuestionado también el cuerpo, desde el discurso calvinista centroeuropeo a la Inglaterra victoriana. No obstante, en la cultura española moderna, lo corporal se ha manifestado con reservas, en un enfrentamiento abierto o indirecto con una superestructura ideológica—religiosa, política—que lo obstaculiza y veta. El cuerpo y sus manifestaciones concomitantes—el deseo, la sensualidad y la sexualidad—no han podido manifestarse con independencia y han visto su movimiento condicionado por la superestructura que los restringe. Esta situación se ha desarrollado de manera explícita con el espiritualismo del Barroco (desde Santa Teresa a Zurbarán y Ribera) hasta la Kulturkampf del siglo XIX en donde, bajo la inspiración del papa integrista Pío IX, la negación de lo físico y temporal se convierte en el caballo de batalla de una ideología que se siente amenazada. *Dona Luz*, de Juan Valera, y *La regenta*, de Clarín, son algunas manifestaciones del modo en que el cuerpo se transforma en la metáfora por excelencia, la clave definitoria de una posición intelectual. Doña Luz lleva a la práctica en sí misma la primacía de lo no-físico, la imperativa supresión subliminal del cuerpo para alcanzar un estado personal superior. Ana Ozores revela la imposibilidad de negar los impulsos del cuerpo que, en su caso, emergen de manera caótica y desestabilizadora precisamente porque son sometidos a una prohibición contranatural.

La virulenta lucha ideológica de la segunda mitad del siglo diecinueve se continúa por otros medios en el siglo posterior y alcanza sus últimas manifestaciones en la actu-

alidad cuando se clausura el ciclo de esa conflictividad. Se puede afirmar, por tanto, que el largo proceso de afirmación del cuerpo no concluye hasta la fase actual de aceptación y normalización de lo corporal. El cuerpo—el deseo, eros—no sólo alcanzan legitimidad sino que se hacen habituales, incluso rutinarios y, con esa cotidianeidad, afirman su presencia incontrovertible. En su proceso de ruptura antinormativa, la novela posmoderna en particular ha desideologizado el cuerpo, le ha desprovisto de la militancia ideológica que ha poseído durante largo tiempo (Gibson, 78). Esa desideologización concluye el proceso de combatividad con relación al cuerpo que constituye unos de los rasgos de la cultura española.

Concentrémonos en la novela de las últimas décadas del siglo, con una primera referencia al modo novelístico que supone la primera ruptura con el modelo prevaleciente en la posguerra: la novela social de los años cincuenta que irrumpe en el medio cultural español con el propósito específico de renovar el limitado repertorio intelectual nacional ocasionado por la situación excepcional del país. Esa novela se visualiza a sí misma como un modelo de oposición al status quo y propone una visión social, política y cultural alternativa que finalmente debe sustituir a la realidad prevaleciente. El texto literario se convierte para ella en un vehículo para la obtención de una sociedad diferente. No obstante, más allá de ese propósito fundacional, esa novela no materializa sus objetivos. En sus aspectos técnicos, produce una novela convencional. En su dimensión ideológica, es conservadora a pesar de proclamarse rebelde e incluso revolucionaria. Un ejemplo se halla en su visión del cuerpo que, en lugar de innovar, reproduce modelos previos.

En la novela social, el cuerpo está ausente, no tanto porque esté intencionalmente negado sino porque queda abrumado por un conjunto de factores y causas externas que impiden su irrupción libre: los motivos del cuerpo se juzgan secundarios a los de otras causas que se juzgan como más urgentes. En la novela social, desde *Central eléctrica* a *La piqueta*, hay un intento de proyecto de una mayor libertad individual y colectiva pero ese proyecto se formula de un modo abstracto que impide una consideración específica. El espacio del cuerpo es dispensable frente al imperativo de transformar la estructura social y política de una sociedad inamovible.

El paralelo con Unamuno es especialmente sugestivo porque el movimiento de la novela social se percibe como claramente contrario a ese autor precisamente por considerar que su obra evade los datos objetivos de la realidad concreta. Para Unamuno, el cuerpo es una distracción y la sensualidad es una tentación que la mente debe eludir para no entrar en un territorio que la aleja de lo que debe ser su verdadera preocupación: la búsqueda de una estrategia intelectual para alcanzar la trascendencia última del yo. El origen de la negación del cuerpo es en él existencial y se vincula con la corriente espiritual y religiosa que, desde el siglo XVII, ha juzgado al cuerpo como un componente separable del pensamiento.

La novela social llega a parecida conclusión aunque por razones distintas y desde una motivación también diferente. La negación del cuerpo se produce ahora de manera paradójica. El pensamiento liberal ha hecho de la elaboración de un discurso en torno al cuerpo, el erotismo y la sexualidad un argumento de su enfrentamiento al status quo. No obstante, en esa novela lo físico aparece elidido más allá de la intencionalidad de la con-



ciencia textual. El cuerpo no se menciona a pesar de que la conciencia textual lo considera como un tema legítimo e incluso necesario del repertorio novelístico. Hay algunos intentos que se alejan de esa elisión del cuerpo. Son, no obstante, amagos más que propuestas completas. En la novela, un caso es *Fin de fiesta*, de Juan Goytisolo, cuyo subtítulo, “Tentativas de interpretación de una historia amorosa,” es revelador de la incipiente de ese intento que no llega a profundizar en las dimensiones físicas y eróticas de las relaciones humanas. En el cine, *Historia de un ciclista*, de J.A. Bardem, cuyo planteamiento de las relaciones extramatrimoniales se presenta como una metáfora de la falsedad moral del momento sin llegar a concentrarse en las relaciones eróticas que, de nuevo, aparecen suprimidas por completo (Higginbotham, 34). En ambos casos, el cuerpo está presentado tangencialmente y los elementos eróticos, si llegan a ser mencionados, aparecen más por alusión que por referencia directa.

### 3. El cuerpo como centro

Esta situación de evasión corporal y erótica se mantiene con variaciones hasta el final de la Dictadura. En realidad, la irrupción del cuerpo es uno de los factores determinantes de la estética que emerge bajo la nueva situación. Este hecho obedece a varias causas. En primer lugar, por su carácter previamente negado, el cuerpo asume una función de oposición frente al statu quo. Afirmar el cuerpo, mostrar la gama de posibilidades del deseo, exponer abiertamente los aspectos de la sensualidad y el erotismo son modos inequívocos de oponerse a la coacción y la opresión pasadas. La aserción de los derechos del oprimido frente a fuerzas superiores es el acto de rebelión de la novela social. Esa novela no llega a concebir el cuerpo como un vehículo de combate ideológico porque considera que la concentración en el erotismo es un alejamiento de objetivos más amplios. Para la nueva ficción, por el contrario, el cuerpo se ofrece como un instrumento idóneo para delinear una separación ideológica con relación a las fuerzas que lo negaron en el pasado. El cuerpo sirve así como una metáfora general de la nueva situación epistémica.

El minimalismo, que, como han argüido Lipovetsky y Vattimo, compone el paradigma ético de nuestro momento, no impide que emerjan también dentro de él elementos maximalistas de afirmación (Kellner, 152). La extensión del cuerpo a categoría predominante y en algunos casos incluso absoluta corrobora y magnifica la negación de los sistemas ontológicos e ideológicos que caracteriza la estética finisecular. Afirmar lo corporal es el positivismo de nuestro momento, el acto objetivamente tangible de la exposición y análisis de los sentidos. Lejos del materialismo experimental de Comte, Claude Bernard, Zola y Blasco Ibáñez y de sus ambiciones absolutizantes, pero positivismo en cuanto que se centra en el hic et nunc de lo físico para contrarrestar el peso ontológico de la tradición hispana en la que negación de lo material y concreto ha sido determinante. Consideraré los rasgos específicos de esta nueva situación a partir de algunos textos emblemáticos.

La primera característica del nuevo erotismo es su reconfiguración de la división genérica convencional. La novela realista y modernista previa a la guerra civil así como la novela social están todavía estructuradas en torno a la división estricta en género sexual

(masculino/femenino) con un predominio claro de la perspectiva masculina. Los textos decisivos de Baroja, Pérez de Ayala, Cela, Ferrer, etc. están concebidos desde una mirada masculina en la que la perspectiva femenina es limitada y existe sólo de manera subordinada y tangencial. La mujer aparece como un partner secundario que da apoyo a la acción del hombre. Es el destinatario de la mirada, no mira ella misma y en esa mirada halla su identificación y definición.

La ficción reciente replantea de manera determinante estos presupuestos de identidad sexual y personal. Esta transformación ocurre a través de un proceso de reconstitución de las relaciones sexuales. Hay una reversión del agente erótico y de quién lo narra. Quien realiza lo narrado y quien lo narra son una mujer o una voz narradora que actúa la sexualidad desde una perspectiva femenina. De receptor la mujer pasa a ser agente y de ser percibida y narrada la mujer ve y narra de manera central. La consecuencia más inmediata de esta reversión es el que las relaciones eróticas y sexuales no cambian tanto de contenido—el intercambio erótico entre dos sujetos—como de orientación y ordenación jerárquica de lo presentado. El repertorio de posibilidades eróticas y afectivas no sufre un cambio extraordinario. Lo que cambia es el foco y evaluación de ese repertorio. Las emociones, el placer, las pulsiones emotivas son vistas de manera diferente y esa visión las hace cambiar en su naturaleza. Tres textos ficcionales escritos y uno cinematográfico servirán de apoyo para esta caracterización.

Las edades de Lulú, de Almudena Grandes, es una novela paradigmática de la reversión erótica. La novela puede leerse como un Bildungsroman que conduce a la protagonista desde la inseguridad de la primera adolescencia a un reconocimiento de una primera madurez al final de un proceso de transformación personal. En ese proceso, Lulú experimenta muchas vicisitudes e incluso fracasos y el desenlace de ese proceso se caracteriza por su ambivalencia e incertidumbre. Lo más significativo en este caso no es tanto el contenido del proceso como el que el originador del proceso sea una mujer que asume ese protagonismo de manera consciente. Según sus propias palabras, su conquista es haber obtenido la capacidad de decisión en las relaciones humanas íntimas. Esa capacidad de decisión no le proporciona la dicha ansiada pero le otorga la libertad personal y la posibilidad de delimitar y definir esa libertad con sus propias palabras: “Seguridad. El derecho a decir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién. Estar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes. El espejismo de mi madurez” (Las edades, 197). La fortaleza y confianza frente a la inseguridad y vacilación previas son los rasgos determinantes.

No obstante, en esta novela, como antes ocurre en las novelas de Esther Tusquets, el cambio de orientación genérico-sexual en la perspectiva narrativa no implica necesariamente una transformación cualitativamente superior en las relaciones humanas. En el caso de Esther Tusquets, sus personajes femeninos heterosexuales acaban revirtiendo en modelos de dominación masculina dentro de los cuales esos personajes se someten al mismo proceso de sojuzgamiento del que se habían evadido previamente. Sus personajes homosexuales reinciden en relaciones de poder incluso más pronunciadas que las heterosexuales que esos personajes rechazan y perciben como contramodelo. La narradora de *El mismo mar de todos los veranos* y Elena, la protagonista de *Para no volver* son ejemplos de este retorno al estado previo al intento de autonomía y libertad individual. De

modo paralelo, en *Las edades de Lulú*, la libertad sexual absoluta de Lulú concluye no en una exaltación de la independencia y la aserción individual sino en el retorno de Lulú al modelo de sujeción a Pablo del que había querido separarse. El regreso al “hogar” arcádico es para ella una irónica forma de redención: “Rodé sobre las sábanas, hasta instalarme en su lado, y me concentré en rastrear su olor, no resultó fácil, no andaba muy fina de olfato aquella mañana, pero al final encontré una nota reveladora encima de la almohada . . . y me quedé inmóvil, encogida, sonriendo, colgada de aquel olor, dejando pasar el tiempo” (*Las edades*, 260). Tras su proceso de experimentación con la libertad y el riesgo, Lulú concluye su experiencia con una reactualización del *statu quo ante*. El proceso no ha sido, no obstante, infructuoso. Ha adquirido una conciencia de la que carecía antes de haber iniciado su camino diferencial. En su caso, la experimentación erótica personal le ha servido para aumentar su lucidez con relación a su condición. Lulú anhelaba una demarcación nítida de su vida personal que decidiera claramente su identidad. En lugar de ello, se ha instalado definitivamente en la ambivalencia, la indefinición, propias de la devaluación axiológica que caracteriza la situación epistémica actual.

El texto de otra novelista, *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarría, somete el modelo de la novela de educación personal a un proceso de ironización en el que la búsqueda de absolutos no alcanza corroboración sino que acaba disolviéndose en la incertidumbre de donde el personaje había partido inicialmente y de la que había querido alejarse de manera definitiva. Beatriz parte del escepticismo con respecto a las relaciones humanas afectivas; trata de superarlo en intentos diversos y finalmente reincide en el escepticismo y la reducción última de sus expectativas. Su yo recibe un incremento de saber al término de su turbulenta trayectoria, pero es un saber que no se caracteriza por una exultación epifánica, al modo en que la protagonista de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf lo experimenta : “I have had my vision” concluye la narradora de esa novela emblemática (*To the Lighthouse*, 310). Esa resolución exaltante es propia de la estética circular del modernismo europeo (*Modernism*, 397). Ahora nos hallamos en una situación distinta de devaluación de los procesos que se clausuran de manera final y completa. Por ello, el nuevo saber de Beatriz se manifiesta cuando ella se instala en la reducción de las esperanzas humanas amorosas. Beatriz advierte que su redención personal consiste en la aceptación del compromiso afectivo, la conciencia de las limitaciones del yo y del otro en el intercambio amoroso: “En el mundo hay millones de parejas que han ido forjando su relación a base de mucha voluntad y de pequeñas renunciadas compartidas . . . Es el ansia de perfección la que asesina los afectos . . . Yo ya no aspiro a grandes fuegos... Ahora sólo espero renacer de mis cenizas . . ., ese rescoldo que suponen los gestos familiares, el calor conocido de los labios y las serenidad tantos días encontrada en unos ojos en los que no brillan ni la ansiedad ni el deseo excesivos... La paz, a fin de cuentas. O el amor” (*Beatriz*, 265).

Beatriz inicia su periplo individual a la búsqueda de un absoluto personal, la realización con el otro/a de un proyecto de vida compartida. Sus experiencias en Edimburgo y Madrid son extremas porque, en su opción radical, señalan su separación de la convención y la rutina. Es esa misma convención y rutina la que significa su retorno a “los gestos familiares.” No obstante, la persona que hace esta renuncia no es la misma que

emprende el camino al principio de la narración. Entre esos dos yos hay una diferencia notable. En la renuncia al absoluto, Beatriz halla una nueva identidad que no es la que había proyectado pero que se ajusta más adecuadamente a su realidad presente. La reducción de su horizonte de expectativas señala un nuevo conocimiento y ese conocimiento supone una compensación por la empresa afectiva y erótica iniciada con tanta dedicación y ahínco. En su caso, el fracaso del proyecto afectivo conlleva un modo de realización personal superior.

En la ficción cinematográfica, *Amantes*, de Vicente Aranda, señala la realización de un proyecto afectivo femenino a partir de la ruptura de convenciones sociales rígidas. De nuevo, la narración otorga a una mujer la agencia principal de lo presentado. Es, además, una mujer que, dentro del ambiente asfixiante de la primera época del franquismo, está dispuesta a romper una normativa restrictiva, en particular, la de las relaciones sexuales. Su motivación no es impecablemente moral y desinteresada, como tampoco lo es la de Lulú, Beatriz y los personajes de *Tusquets*. En esos casos, el deseo de dominación, la inseguridad personal y la angustia son los impulsos centrales de la aserción de las figuras femeninas más que la conciencia de una situación personal lastrada por la condición sexual. En el caso de la protagonista de *Amantes* su impulso obedece a causas más mezquinas y la lleva a conculcar cualquier escrúpulo moral. Por esa razón, para ella, el juego erótico se transforma progresivamente en un modo de obtener sus objetivos personales a través de la mediatización de su amante. Ella asume la posición directiva en su relación con un hombre mucho más joven e inexperimentado que ella y, a través de la obsesión física, lo lleva al rechazo del compromiso contraído con su novia y últimamente a su asesinato. La muerte de su novia significa la afirmación del deseo de poder como la última motivación de las relaciones sexuales por encima de su divisoria genérico-sexual.

La producción tanto de Juan como de Luis Goytisolo está orientada parcialmente también hacia las relaciones erótico-afectivas. Después de su intento de análisis amoroso en *Fin de fiesta*, Juan Goytisolo explora las posibilidades de otras opciones afectivas, en particular las marginales y habitualmente juzgadas como menospreciables y aberrantes. La inviabilidad de la superación de la frontera física para alcanzar una genuina realización amorosa, que era patente en la obra inicial de Juan Goytisolo, se continúa en su obra posterior. *Makbara* es una obra que profundiza en la dimensión afectiva pero confirma en última instancia su imposibilidad más allá del gesto utópico. La obra de Goytisolo, en este aspecto afín a *contrecoeur* a la de Unamuno, elude la sensualidad que queda subsumida a la exploración erótica y sexual que Goytisolo investiga con lucidez y objetividad profundas. En el caso de Unamuno, los sentidos son una diversión para la inteligencia. En el de Goytisolo, la sensualidad es una distracción para la investigación de la sexualidad. La obra de Goytisolo se caracteriza por un deseo de confesión personal sin reservas y la exploración sensual podría percibirse como un alejamiento de ese propósito. Los textos más abiertamente autobiográficos de Goytisolo, *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, son los más propicios al análisis personal e insisten de nuevo en la revelación del yo desnudo con aspectos diversos del erotismo por encima de las supuestas veleidades sensuales.

Luis Goytisolo abunda también en esta exploración de la sexualidad sin limitaciones, en su caso no de la sexualidad marginal sino de los grupos sociales acomodados. Se llega

así a una visión similar a la de Juan Goytisolo. En ambos casos, la sexualidad es término ad quem de la exploración afectiva sin que parezcan posibles las ramificaciones en otras direcciones más que como una sublimación o desviación ilegítimas. Carente de la motivación de la aserción sexual femenina o marginal, el erotismo se convierte en una búsqueda infructuosa de realización personal.

Hay que destacar que el erotismo de la literatura femenina española carece de intención combativa o militante. Presenta nuevas opciones de actuación social que rompen la normativa convencional y, por ello, al no confirmarla, pueden ser leídas como una oposición a esa normativa. Al mismo tiempo, esa oposición ocurre por vía indirecta y el lector debe deducirla o interpretarla a partir de los datos que el texto le ofrece de modo tangencial. La escritura femenina española se ha distanciado de una identificación con una identidad sexual escuetamente definida y no ha querido adherirse a un concepto limitador de la escritura adscrito a una visión separadora de la sexualidad. No obstante, sólo por el hecho de afirmar la diferencia y delimitar algunas de sus articulaciones determinantes la escritura femenina potencia una perspectiva distintiva del mundo. Una perspectiva que no debe ser considerada como excluyente sino como una propuesta de modelos divergentes de posicionamiento social.

La utilización de la sexualidad como un instrumento de sorpresa y shock en el desarrollo narrativo es propia de la ficción adscrita a la cultura popular y de entretenimiento. La novela de misterio o policíaca es especialmente apropiada para esa utilización. La sexualidad abierta e incluso flagrante es un recurso para incrementar el contexto de ruptura moral que es congénito con esta forma ficcional. La novela de Juan Madrid, *Regalo de la casa*, constituye una ilustración. La figura central, Toni, practica una forma de ética y honestidad personales que no se ajustan a leyes convencionales pero que, por su firmeza y convicción, pueden alcanzar la condición de ejemplaridad. Toni, como Sam Spade en *Dashiell Hammett* y Carvalho en *Manuel Vázquez Montalbán*, se caracteriza por su ambivalencia moral y, en realidad, en algunos aspectos, su conducta queda más allá del lado de la ley. Al mismo tiempo, su actitud social e intelectual hace que se proyecte como un paragon de integridad en un medio de corrupción general en el que los principios y sentimientos genuinos han desaparecido por completo. Su forma de integridad personal asegura la firmeza de sus principios personales por encima de los colectivos que carecen de credibilidad. La ostentación de una sexualidad anormal y aberrante entremezclada con la adicción a la droga y la prostitución que subyacen la superficie brillante de la afluencia y el lujo hacen manifiesta la necesidad de la actitud severa de Toni. Es Toni el que desenmascara las coartadas de las personas que investiga y las presenta finalmente en toda su cruda desnudez: “Nelson dormía boca arriba, espatarrado, más gordo y fofo de lo que daba a entender la fotografía que me había dado Draper. Sus pechos eran tan grandes como los de una mujer. Los pliegues de la barriga le caían sobre un pene erecto que sobresalía al menos veinticinco centímetros. El pene estaba cruzado por gruesas venas, nudosas como raíces y fijado a los muslos por tiras de cuero. Era una prótesis de caucho que debía imitar el miembro del abominable hombre de las nieves” (*Regalo de la casa*, 230).

La hipérbole de la sexualidad, en donde el cuerpo de la pareja comprometida en la criminalidad aparece de forma despiadada, sin ninguna de las coberturas que la posición

social y económica debería proporcionarles, tiene un propósito doble: hacer manifiesta la naturaleza relacional e inestable de la jerarquía social y producir un sobresalto claramente definido en la conciencia del lector en una narración que abunda en la indeterminación y la ambivalencia. En este caso, la ostentación erótica no deja ningún lugar para la indefinición.

Otra ficción, tanto escrita como filmada, con un destinatario amplio y de masas sigue un proceso similar. Antonio Gala es un ejemplo. La pasión turca utiliza un material periodístico en torno a la desventurada historia del amor de una mujer con un extranjero para construir un relato en el que la sexualidad se convierte en un campo fértil para presentar al lector un repertorio amplio de opciones eróticas que rompen con la rutina del amor monógamo. La narración abunda progresivamente en la acumulación de datos y escenas que presentan una sexualidad al desnudo cuyo propósito no es tanto la exploración del hecho sexual como la mediatización del sexo para atraer a un lector medio que puede de ese modo proyectar en el otro la realización de su imaginario insatisfecho.

Mencionaré un pasaje de la novela para ilustrar esta presentación espectacular y gratuita de la sexualidad. La narración en primera persona procede de la mujer implicada en la relación con un extranjero que la explota y abusa violentamente de ella. El pasaje referido presenta un encuentro á trois que repite episodios similares: “Yo, en la refriega, no sabía distinguir de quién era el cuerpo que tocaba, la mucosa en que se hundía mi lengua, el sudor que lamía, la pierna que pasaba sobre mi cuello, el hombro sobre el que descansaba mi cabeza, qué mano retorció mis pezones o se introducía entre mi carne, qué pie mordía o chupaba o besaba” (La pasión turca, 322). En este fragmento, como en otros paralelos, el texto no explora la naturaleza de las relaciones eróticas de la protagonista con el propósito de desarrollar e investigar su yo sino que convierte la presentación de esas relaciones en un recurso fácilmente efectivo para atraer la atención del lector por motivos sucedáneos que se ajustan a una visión banal y mediatizada de la sexualidad.

La película del mismo título de Vicente Aranda, basada en la novela de Gala, insiste en el mismo grafismo inmotivado, hecho más flagrante en la película a causa de los componentes visuales de los que la narración escrita carece. Los dos textos son ejemplos de la trivialización de que es objeto la sexualidad cuando se presenta aisladamente y queda desconectada de vínculos psicológicos y humanos sin los cuales carece de significación profunda. No son éstos los únicos ejemplos de la reducción sexual del erotismo en la narración española de las dos últimas décadas. Esa orientación es una sobrecompensación por la negación sexual que caracteriza la narración española de la posguerra en la que, como he considerado, la ausencia de referencias sensuales y eróticas es ostentosa, haciendo más abrumadora la elisión de la sexualidad.

Hay otra tendencia en la narrativa actual que se contrapone a la precedente. Dentro de ella, la sexualidad aparece como un vehículo privilegiado de conocimiento de la intimidad personal y del mundo externo. En un conflicto de raigambre psicoanalítica, Eros trasciende a Tanatos y se transforma en un instrumento idóneo para un incremento cognitivo general (Questioning Ethics, 239). El amor conecta así arquetípicamente con la belleza y el saber. La novela de Esther Tusquets sirve como ilustración de esta expansión y enaltecimiento de la sexualidad hacia un territorio que lo convierte en un espacio sin-

gular. Esa potenciación y expansión no conlleva necesariamente un desenlace feliz de la búsqueda cognitiva. En su experiencia erótica, las figuras de Tusquets avanzan en su conocimiento de sí mismas y su medio. No obstante, ese conocimiento no les conduce a encontrar la dicha afectiva que anhelaban pero les proporciona una conciencia más precisa de sus opciones reales de realización personal. En su caso, Eros les permite una profundización que no hubieran podido alcanzar sin la experiencia afectiva en la que quedaron implicadas. El fin de la relación afectiva es una corroboración de las insuficiencias de la afectividad pero esa corroboración, aun siendo negativa, proporciona una redefinición de la biografía personal que es más completa que la previa a la relación.

Juan José Millás convierte el medio erótico en una investigación de las zonas inexploradas del yo. En *El desorden de tu nombre* la aventura amorosa extramatrimonial lleva a los protagonistas, Laura y Julio, a percibir su propia conciencia desde perspectivas insólitas que les descubren nuevos aspectos de sí mismos. Esa exploración divergente puede llevarles a una especie de locura pero también les revela áreas incógnitas de sí mismos: “La noción que tenía de sí mismo era la de un voluminoso relieve colocado sobre una fotografía plana que intentaba representar la vida” (*El desorden*, 140). Impulsado por la creatividad que le permite el amor, Julio se adentra en zonas de su yo que, sin ese impulso inicial, no se hubiera visto capacitado para explorar.

Antonio Muñoz Molina es uno de los novelistas que más ha penetrado en las dimensiones cognitivas y axiológicas del erotismo y la afectividad. En *Beltenebros*, las relaciones eróticas y afectivas de Darman, un contra-héroe riguroso y absurdo que practica el asesinato ideológico a sangre fría, son el modo como esta figura consigue una redención personal que sin esas relaciones sería inconcebible. De manera paradójica, en el caso de Darman, la elevación por el amor se consigue a través de una prostituta, Rebeca, que sustituye con Darman el icono paternal del que ha carecido con consecuencias funestas para ella. La ficción de Muñoz Molina ha ido evolucionando progresivamente desde la indefinición axiológica de sus primeras novelas (salvo *Beatus Ille*) a una mayor concreción valorativa que se realiza más plenamente en *Ardor guerrero* y *Plenilunio*.

Aunque con connotaciones irónicas y contradictorias, *Beltenebros* realiza nítidamente ya la orientación axiológica que caracteriza a Muñoz Molina y le convierte en un referente emblemático de la superación de la indeterminación posmoderna (Jameson, 23). Darman llega a ser identificado metafóricamente con la luz que destruye las tinieblas de una corrupción y perversión generalizadas que quedan concretadas en el comisario Ugarte. No obstante, su luz no es propia sino derivada ya que procede de Rebeca, de su bondad e inocencia ingénitas, que se transfieren a él transfigurando los parámetros de su vida. Las novelas de Muñoz Molina suelen producir finales climáticos, dramáticamente intensos, con una fuerza resolutive notable. *Beltenebros* estructura esa resolución climática en torno al conflicto luz/tinieblas, una luz platónica que emana idealmente de Rebeca. El triunfo de esa luz sobre Luzbel, la Bella sobre la Bestia, asegura el predominio de una visión moral: “así lo vi Ša UgarteĆ cuando la luz de la linterna estalló como un relámpago contra su cara. Se tapó los ojos con las manos, sin soltar la pistola, pero la luz seguía fija en él y se tambaleaba y hacía gestos extraños moviendo la cabeza, como si huyera de un hierro candente que ya estaba quemándolo. Arriba, en las últimas gradas, más alta que

nosotros, la muchacha, pálida y desnuda, mantenía inmóvil la linterna y su círculo de incandescencia trazaba una fría y blanca línea de luz que iba a romperse en la cara de Valdivia” (Beltenebros 236, cursiva mía).

La sobredeterminación axiológica pretende fijar el significado de la textualidad para disolver las ambivalencias que previamente han caracterizado la narración. Ugarte sufre la retribución consecuente por su trayectoria de persecución y tortura de los miembros de la oposición clandestina. Quien le vence finalmente es la luz metafórica de Rebeca que, en su desnudez y desamparo, materializa la necesidad de despojarse de las falsas protecciones ideológicas para prevalecer sobre Ugarte. Es una prostituta la que derrota al poderoso inspector que la oposición no había podido desenmascarar. La ambigüedad se resuelve de manera inequívoca. A través de la exploración erótica Darman alcanza una legitimidad moral que él pretende hallar para disipar su propia culpabilidad. Ese propósito no ha podido lograrlo hasta su encuentro con Rebeca. Eros deriva así en este caso hacia la definición axiológica.

Pilar Miró, en la versión cinematográfica de la novela, incrementa y potencia esa determinación y la convierte de moral en claramente política e ideológica. En la película, la figura de Darman pierde progresivamente la ambigüedad que tiene en la narración escrita y adquiere dimensiones heroicas. Esas dimensiones se corroboran en su enfrentamiento final con Ugarte que concluye en la muerte degradadamente grotesca del inspector. Con la muerte de Ugarte se condena por extensión la historia sombría del franquismo. A partir de la relación impersonal y fría de Darman con Rebeca (ejemplificada en el encuentro y transacción entre los dos en la habitación del hotel), Darman evoluciona hacia la reconfiguración de sí mismo: de asesino por encargo se convierte en un brazo ejecutor de la justicia colectiva.

La novela joven reciente insiste en la desmitificación de las relaciones eróticas que han perdido el aura reivindicativa que tuvieron en el pasado. La sexualidad deja de percibirse como un instrumento liberador o de combate para presentarse como un hecho cotidiano y trivial que ha perdido gran parte de sus atributos cognitivos y éticos. Historias del Kronen, de Angel Mañas, o Héroes, de Ray Loriga, son ejemplos de esta devaluación del erotismo en favor de otras experiencias percibidas como más sugestivas. En las dos novelas mencionadas, la sexualidad aparece subordinada a la música de rock, las drogas y otras experiencias más inmediatamente gratificantes. Esta reorientación se halla también en el cine joven, desde Tesis de Amenábar a los road movies (Antártida, África) en los que lo erótico aparece como una adición al movimiento incesante sin que llegue a desarrollarse en una exploración humana ulterior.

#### **4. Conclusión. El positivismo de los sentidos**

La ficción de las últimas dos décadas produce una transformación radical en su visión del cuerpo con relación a la prolongada trayectoria cultural española de minusvaloración de lo corporal y con frecuencia de su negación y supresión, que ha sido predominante desde la mística a Unamuno. Hemos pasado de la elisión del cuerpo y el deseo a la potenciación del impulso corporal como la única realidad. Este cambio se opera a partir de la negación ontológica e ideológica que la condición actual ha propuesto como



su característica más definitoria. Todo sistema metafísico o ideológico se juzga como una falacia que debe evitarse. La afirmación del cuerpo es una manera de compensar la supresión de todo impulso transcendente. La supresión de las estructuras supraindividuales se sustituye con la concreción positiva de los sentidos, la seguridad incontrovertible de lo físico y el deseo. El que la novela (y su afiliado narrativo, el cine) adopten esta nueva situación epistémica como propia es consistente con su naturaleza: la ficción narrativa se realiza con datos y figuras concretas en las que lo tangible y sensorialmente verificable tienen una significación primordial e incontestable.

### *Bibliografía*

- Etxebarría, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*. Destino, Barcelona, 1998.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, I*. Gallimard, París, 1976.
- Gala, Antonio, *La pasión turca*. Planeta, Barcelona, 1993.
- Gibson, Andrew, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh UP, Edimburgo, 1996.
- Goytisolo, Juan, *Coto vedado*. Seix Barral, Barcelona, 1985.
- . *Makbara*. Seix Barral, Barcelona, 1980.
- . *En los reinos de taifa*. Seix Barral, Barcelona, 1986.
- . *Fin de fiesta*. Círculo de lectores, Barcelona, 1962.
- Grandes, Almudena, *Las edades de Lulú*. Tusquets, Barcelona, 1989.
- Higginbotham, Virginia, *Spanish Film Under Franco*. Texas UP, Austin, 1988.
- Jameson, Fredric, *The Cultural Turn*. Verso, Londres, 1998.
- Kearney, Richard y Mark Dooley, *Questioning Ethics*. Routledge, Londres, 1999.
- Kellner, Douglas, *Critical Theory, Marxism, and Modernity*. The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1992.
- Kolocotroni, Vassiliki, et al. eds., *Modernism*. Chicago UP, Chicago, 1998.
- Loriga, Ray, *Héroes*. Plaza & Janés, Barcelona, 1993.
- Madrid, Juan, *Regalo de la casa*. Alfaguara, Madrid, 1986.
- Mañas, Angel, *Historias del Kronen*. Destino, Barcelona, 1994.
- Millás Juan José, *El desorden de tu nombre*. Alfaguara, Madrid, 1988.
- Muñoz Molina, Antonio, *Ardor guerrero*. Alfaguara, Madrid, 1995.
- . *Beltenebros*. Seix Barral, Barcelona, 1989.
- . *Plenilunio*. Alfaguara, Madrid, 1997.
- Tusquets, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*. Lumen, Barcelona, 1978.
- . *Para no volver*. Lumen, Barcelona, 1985.

## FIKCIJA IN EROTIČNOST. VRNITEV TELESA V SODOBNO ŠPANSKO PRIPOVEDNIŠTVO

Avtor opozarja na radikalno preobrazbo pojmovanja erotičnosti v španskem pripovedništvu v zadnjih dveh desetletjih, saj je telesnost v španski književnosti od mistikov do Unamuna pogosto zanikana oz. povsem odsotna. Takšna sprememba je vidna v sodobni kulturi od ontološke in ideološke negacije dalje, pojavlja pa se predvsem v romanu in filmu. Danes se pripovedna fikcija naslanja predvsem na podatke in konkretne like, zato je bistvenega pomena vse, kar je oprijemljivo in kar je s čuti mogoče preveriti.



## ÉRASE UNA VEZ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, EL AHOGADO MÁS HERMOSO DEL MUNDO

*No te hice ni celestial ni eternal,  
Ni mortal ni inmortal, con el fin de  
Que fueras libre y soberano artífice  
de ti mismo, de acuerdo con tu designio.*

PICO DELLA MIRANDOLA

### 1. Introducción

Márquez nos ha devuelto ese entrañable arte de contar cuentos que casi habíamos olvidado. Un ahogado, el más hermoso del mundo, el más bello y grande del mundo, nos recuerda la importancia de un cuento, de una historia susceptible de ser verídica. Su devenir en el cuento de Márquez nos pone en contacto con una realidad que es capaz de cambiar hacia lo inesperado y maravilloso, hacia lo fantástico y mágico, hacia lo realmente irreal de la realidad. Y es que nuestra falta de memoria nos está deshumanizando. Quizás porque ya no nos creemos nada; porque todos nos hemos vuelto tan hedonistas que olvidamos la esencia, y se nos vuelve la mirada estrábica ante una realidad que se muestra impermeable ante nuestros ojos. Y por eso mismo un día llega don Gabriel y nos recuerda cómo es todo aquello a lo que estamos dando la espalda, y nos recuenta la realidad a su manera, como los cuentos desde la lumbre, y como niños ávidos de nuevas experiencias y vivencias nos quedamos boquiabiertos con nuestro cuentacuentos *tiresiano*, que no ciego. Despertando de nuestras abulias vitales volvemos a entusiasmarnos con un cuento tan realmente mágico como la vida misma.

Cuentos, cuentos, cuentos ... porque la vida es un puro fluir de cuentos que caminan, vuelan, nadan, se ahogan entre mares de muy sugerentes apreciaciones empíricas, se pierden, se esconden ... pero sobre todo ponen en peligro a esa aparente realidad unívoca que nos enseñan a aprehender desde que tenemos uso de razón, olvidando otros tipos de acercamientos hacia una realidad que nada tiene que ver con lo singular y lo único.

La realidad no es susceptible de ser atrapada entre la tiranía de lo "uno" porque es múltiple, porque es como una sinfonía donde cada uno de los instrumentos tienen un lugar único e irremplazable.

La realidad es indefinible porque intentar atraparla entre palabras de un solo significado es asesinarla, es acabar con su esencia polifónica. Por eso necesitamos de los cuentos para acercarnos de una manera consecuente con la realidad, para llegar con fidelidad y con auténticas ansias de conocimiento verdadero. Son los cuentos los que nos enseñan a despertar de la equívoca prepotencia de una realidad material que exalta la razón sobre los demás aspectos vitales.

Don Gabriel nos ha devuelto una parte de nuestras realidades al redimirmos de la monotonía con su recuperado arte de contar.

También para Ricardo Gullón don Gabriel se muestra como un genuino cuentacuentos que nada tiene que ver con sus coetáneos. Para Gullón “lo excepcional de Gabriel García Márquez en un panorama novelístico como el del presente, preocupados con la técnica, consiste en no sentir esa preocupación, sino la de imaginar como quien respira, expresando del modo más directo y más preciso lo que la imaginación le dicta”.<sup>1</sup>

## **2. Irrupción de lo fantástico como elemento de activación de realidad: la concienciación**

La entrada del elemento fantástico en la vida diaria del pueblo protagonista pone de relieve la falta de conciencia del pueblo tanto individualmente como colectivo. El elemento mágico no hace sino poner de manifiesto la escisión existente entre los tres colectivos (niños, mujeres y hombres) que se hallan en el pueblo. El disloque de las tres diferentes perspectivas que cada uno de los colectivos evoca a partir de la aparición del ahogado nos muestra un pueblo anónimo y fragmentado, subordinado a la esclerosis de la rutina y de lo predecible. El acontecimiento fantástico de la llegada del ahogado al pueblo va a suponer la ruptura de todo esto. El ahogado fabuloso les va a dar la oportunidad de reafirmarse y unirse, ofreciendo al pueblo instrumentos colectivos de concienciación que le van a capacitar para vencer esa sumisión aparentemente fosilizada a la rutina y a la división que había acuciado al pueblo del ahogado.

Pero también sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes, para que el recuerdo de Esteban pudiera andar por todas partes sin tropezar con los travesaños, y que nadie se atreviera a susurrar en el futuro ya murió el bobo grande, qué lástima, ya murió el tonto hermoso, porque ellos iban a pintar las fachadas de colores alegres para eternizar la memoria de Esteban (...).<sup>2</sup>

Paradójicamente, será el elemento fantástico (personaje creado y bautizado por el propio pueblo) quien dará identidad y conciencia al pueblo anónimo. El pueblo se identificará con Esteban, y Esteban generará la identidad y la singularidad al pueblo.

(...) y el capitán dijera en catorce idiomas, miren allá, donde el viento está ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben hacia dónde girar los girasoles, sí, allá, es el pueblo de Esteban.<sup>3</sup>

El ahogado más hermoso del mundo irrumpirá en la cotidianidad del pueblo, romperá el orden fáctico establecido, producirá el asombro y la recuperación de la conciencia individual y colectiva, y después de destapar el auténtico problema de un pueblo enfermo de soledad, desaparecerá. Y es cuando el ahogado desaparece cuando realmente se produce el desvelamiento del verdadero eje de la acción. El final nos desvelará que no es la historia de Esteban, el ahogado más hermoso del mundo lo que don Gabriel escribió, sino que bajo esta aparente historia sencilla subyace la narración principal, es decir, el redescubrimiento de sí mismo del pueblo y su revitalización y unión posterior.

<sup>1</sup> Gullón, Ricardo, *García Márquez o el olvidado arte de contar cuentos*. Ed. Taurus, Madrid, 1970, p. 56.

<sup>2</sup> y <sup>3</sup> García Márquez, Gabriel, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Ed. Mondadori, Madrid, 1987, pp. 50-51.

La gran contradicción que encierra este cuento es ver cómo el elemento fabuloso es el que crea la verdad, y cómo cuando la verdad se ha desvelado, y el pueblo ha adquirido su identidad por completo, es imprescindible que el elemento maravilloso desaparezca de nuevo. Porque para poseer a Esteban hay que dejarle completamente libre, ya que poseerle anclado al pueblo sería acabar con su naturaleza dinámica. La función principal de Esteban estriba en ser el elemento fantástico y maravilloso que renueva la realidad agotada del pueblo con su irrupción. Si Esteban quedara anclado al pueblo, perdería su carácter mágico y único, extinguiéndose el elemento sorpresa con el transcurrir de los días. El ahogado tiene que seguir vagando libre y sin ataduras para permitir al pueblo no someterse a un nuevo orden que pudiera venir definido por Esteban. El ahogado más hermoso del mundo reinventa al pueblo, y el pueblo ha de aprender ahora a seguir reinventándose para dar sentido a sus vidas sin la sumisión de Esteban, porque éste les ha otorgado la singularidad y capacidad de activación propias, sin dependencias externas de ningún tipo de orden establecido: “No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlos jamás”.<sup>4</sup>

Esteban despertó la unidad y singularidad al pueblo protagonista, y llenó el vacío del que habían sido víctimas por culpa de la rutina tanto a los niños (convirtiéndose en un juguete fantástico capaz de dar rienda suelta a sus imaginaciones) como a las mujeres (encarnando un varón asombroso, príncipe de sus sueños alrededor del cual se proyectarán fantaseando y entreteniéndose con el adolescente juego de amar una imagen que no pertenece a la realidad empírica). Frente a este potencial creador e imaginativo que encontramos en estos dos colectivos, hayamos el grupo de los hombres que se manifiesta desde la aparición del ahogado de una forma existencialmente pragmática. Esa separación que planea en el cuento desde su inicio entre la potencialidad creadora de los niños y mujeres, y el pragmatismo cotidiano de los hombres culminará en una conjunción que tiene de nuevo como centro y soporte los funerales de Esteban.

Parece que finalmente, la pasividad y sumisión con la que se vivía la rutina y la dureza del medio que rodea al pueblo se convierte en una activación por parte del pueblo, que es capaz de revelarse contra el anonimato, y recrearse a sí mismo con su final toma de conciencia. Su reencuentro con su propia identidad hace que el pueblo de Esteban avance unido luchando contra la soledad del hombre del siglo XXI, retándola con este proyecto ideal comunitario que ha sido el funeral del ahogado más hermoso del mundo, y que les ha permitido reivindicar su propia existencia rompiendo con los ecos de sus propias soledades.

### 3. Una mirada caleidoscópica de la realidad

Con la técnica del realismo mágico, Márquez presenta una historia aparentemente lineal sobre un pueblo que se reinventa y toma conciencia de sí mismo a partir de un elemento ilusorio que toma contacto con la cotidianidad del mundo narrado en forma de intrusión.

---

<sup>4</sup> García Márquez, Gabriel, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Ed. Mondadori, Madrid, 1987, p. 50.

El espacio narrado se conoce a partir de la mirada de los agentes, y los agentes se nos van definiendo por su proyección en el narrar. El narrador, con cámara cinematográfica en mano, nos introduce en el escenario desde una panorámica del pueblo protagonista sobre el que no intervendrá salvo para presentarnos a los personajes. Una vez activado el primer plano, la acción, la intervención directa del narrador pasará a desdibujarse en un nuevo contador colectivo que, por medio de monólogos y diálogos de cuanto los personajes dicen y piensan, serán capaces de crear con el tono exaltado que adquieren los protagonistas al final de la historia una nueva voz (la del capitán del futuro) que seguirá contando la historia del pueblo de Esteban, revelándose el primer narrador a los límites espacio-temporales.

La multiplicación cubista del narrador y de los hechos narrados provee de base a la estructura. La proyección que del ahogado tenemos a partir de la palabra de los agentes permite caracterizar a los protagonistas mismos. El hecho de que el papel del narrador haya tomado – una vez introducidos los personajes – un papel virtual y subjetivo, hace que el narrador no tenga opción de subrayar un elemento en detrimento de otro. La simultaneidad de perspectivas tan dispares como puedan ser la del grupo de los niños, la del grupo de las mujeres o la del grupo de los hombres impide hacer una lectura lineal de una realidad unívoca. Esta mirada calidoscópica orquesta una sinfonía de perspectivas caracterizadoras del mundo narrado más o menos dispares, que establecen la realidad narrada a un nivel subjetivo en donde es la proyección de los protagonistas quienes definen la realidad.

Los agentes tienen como función básica observar, identificar, preguntarse, soñar, compadecerse, ilusionarse, desengañarse, indagar, descubrir, comprender, entusiasmarse, apasionarse ... hasta llegar finalmente a la culminación, que será la toma de conciencia de sí mismos tanto como individuos como colectivo. La anodina normalidad quedará trastocada por la aparición de una inusitada visita misteriosa y fantástica a la vez, que romperá con el orden lineal aceptado hasta el momento de la reveladora llegada del ahogado más hermoso del mundo, que traerá consigo la puesta en escena de un nuevo orden desligado de lo puramente empírico y fáctico, que vendrá definido por los protagonistas.

El lector se convierte de esta manera en un elemento activo que experimenta los mismos sentimientos de los protagonistas en esta dinámica que una vez reactivada va transformándose paso a paso en interés, pasión, compasión, para terminar en un amor profundo en Esteban, el ya nominado ahogado más hermoso del mundo.

#### **4. Conclusión**

Así, don Gabriel se nos aparece en sus cuentos como un árbitro de una realidad propia en la cual se borran del modo más sencillo y tolerable las fronteras entre lo real y lo fantástico. Para la voz del narrador de sus historias fabulosas – y de toda su obra en general – no hay diferencia entre lo verosímil y lo inverosímil; sólo le preocupa su función de cuentacuentos donde todo se cuenta y recuenta sin importarle si habla de niños o de muertos, asociando sin pestañear lo fantasma con lo tangible. Su imperturbabilidad se revela en lo inalterable del tono, siempre al mismo nivel, sin fluctuaciones ni variantes.

Absolutamente todo, desde los sucesos más cotidianos y anodinos hasta los acontecimientos más fantásticos y fabulosos tienen cabida en la realidad. Todo es susceptible de ser verdad o de ser mentira en nuestra realidad, que al ser recontada por don Gabriel queda enriquecida por millones de planos que se superponen y que intentan recomponer el gran espejo del mundo. Y este gran espejo del mundo componen un microcosmos en la obra del escritor, que se constituye como “un sistema retroactivo, prospectivo e introspectivo que tiene la necesidad ficticia de estructurarse y de renovarse de ficción a ficción, sin cortar nunca totalmente con ninguno de sus estadios anteriores”<sup>5</sup>.

Reconocemos en su obra un paradójico doble movimiento: uno de avance, de creación, de generación, de indagación de lo que queda por ser descubierto, por ser desvelado, y otro de retroceso, de vuelta a lo ya descubierto, a lo ya existente, a lo familiar, a lo ya conocido. Y en este doble movimiento, hay una clara intención integradora de fusión entre ambos movimientos, entre ambas actitudes. Lo pasado y lo futuro tienen que conjugarse en un mismo plano que no entiende de coordenadas de espacio o de tiempo. No existen incoherencias ni imposibles, sino una perfecta polifonía de planos que no entienden de límites.<sup>6</sup> Parece que este microcosmos personal de Márquez no hace sino referirnos una y otra vez a un mismo núcleo alrededor del cual se concentra y fluctúa toda su obra: el sentimiento de soledad del hombre del siglo XXI.

### *Bibliografía selecta*

- Aronne-Amestoy, Lida, *Utopía, paraíso e historia*. Ed. Benjamins, Amsterdam, 1986.
- De Albornoz, Aurora, “Un cuento de Gabriel García Márquez: El ahogado más hermoso del mundo” en *El comentario de textos*, 2. Ed. Castalia, Madrid, 1974.
- Bal, M., *Teoría de la narrativa*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1985.
- . *La hojarasca*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1979.
- . *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Ed. Mondadori, Madrid, 1987.
- . *Los funerales de Mamá Grande*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1998.
- Gullón, Ricardo, *García Márquez o el olvidado arte de contar cuentos*. Ed. Taurus, Madrid, 1970.
- Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: Historia de un deicidio*. Ed. Barral, Barcelona, 1971.

---

<sup>5</sup> Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: Historia de un deicidio*. Ed. Barral, Barcelona, 1971, p. 98.

<sup>6</sup> Así, en *El ahogado más hermoso del mundo* reconocemos algunos de los muchos de los elementos intertextuales que conforman el microcosmos personal de la obra de don Gabriel (La llegada a un pueblo de un ser u objeto extraordinario que irrumpe y transforma el entorno donde hace aparición lo encontramos en *El mar del tiempo perdido* (encarnado en el señor Herbert) y *Cien años de soledad*; el cuento que me ocupa gira en torno a una muerta y sus funerales, como queda bien latente en las obras de *La hojarasca* y *Los funerales de Mamá Grande*; Sir Walter Raleigh es un corsario que aparece mencionado al final de *El ahogado más hermoso del mundo* al igual que también aparece nombrado en *Cien años de soledad*; al igual que en *El mar del tiempo perdido*, los acontecimientos tienen como escenario un pequeño pueblo marítimo donde conviven pocos habitantes que comparten la misma vida rutinaria y monótona que aparece en *El ahogado más hermoso del mundo*).

## NEKOČ JE BIL GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ NAJLEPŠI UTOPLJENEC NA SVETU

Avtorica članka na podlagi kratke zgodbe Gabriela Garcie Márqueza »Najlepši utopljenec na svetu« želi pokazati, kako izbruh magičnega in fantastičnega v njegovem pripovedništvu pokaže razkol normalnega in kako ta vdor spodbudi ozaveščenje tako na individualni kot na kolektivni ravni. Pisatelj uporabi fantastični element kot obliko provokacije; ko se prelom in ozaveščenje normalnosti vzpostavita, ju spet skriva v obliki sprave z realnostjo. V obravnavani kratki zgodbi pojavitev najlepšega utopljenca na svetu spodbudi vaščane k skupnemu boju proti osamljenosti človeka v 21. stoletju z idealnim kolektivnim projektom, kot je pogreb utopljenca, ki jim omogoči, da prikličejo lastno eksistenco in pretrgajo odmeve njihovih samot.



## CLAVES DE LA POÉTICA MACHADIANA EN PROVERBIOS Y CANTARES

Los *Proverbios y Cantares* se publicaron por primera vez en *Revista de Occidente* – sin la dedicatoria a José Ortega y Gasset, en 1923. Un año después, al recogerse en *Nuevas Canciones*, se omitieron varias piezas y se incluyó la dedicatoria mencionada; en la portadilla figuraba la fecha [1917–1920]. *Poesías Completas* de 1928 incorpora *Nuevas Canciones*, suprimiendo cuatro composiciones más de *Proverbios y Cantares*, de manera que quedaron las 99 coplas que forman la versión definitiva. El sentir que transmiten es el del autor en los últimos años de su estancia en Baeza y primeros de Segovia, período clave en su evolución, para cuyo estudio es inestimable la ayuda que nos ofrece su cuaderno de apuntes, publicado póstumamente bajo el título de *Los Complementarios*. Estamos ante una obra de transición tanto por el momento vital en que se escribió (Baeza-Segovia), como por enlazar poéticamente y sin rupturas dos momentos culminantes en su hacer literario: el mundo de *Campos de Castilla* y el de sus apócrifos; y lo hace, dando vida independiente a una sección ya concebida en *Campos de Castilla*, en cuyo seno se da a luz al término que precisamente definirá parte de la obra de Abel Martín, me refiero al término “complementario”: “Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario” (XV).

Antonio Machado, consciente de atravesar como ser humano y como creador un momento de cambio, reflexiona y proyecta los múltiples referentes a que ha dado y dará forma poética, referentes que constituyen la motivación profunda de toda su obra. Esto es lo que pone ante el lector atento, y lo hace de la forma que él cree más adecuada a la magnitud de tal contenido, la copla popular.

Ya en julio de 1912, en una carta dirigida a José Ortega y Gasset, declara:

Hay poesía en el poema del Cid, en Berceo, en Juan Ruiz y sobre todo, en romances, proverbios, cuentos, coplas y refranes (*Prosas* 1212).

El 17 de septiembre de 1920 describe así el trabajo literario que en ese momento desarrolla:

Yo, por ahora, no hago más que Folklore, autofolklore o folklore de mí mismo. Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular – inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de la retórica – sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo (*Prosas* 1512).

Del mismo modo que para Antonio Machado el elemento popular – inimitable e insuperable – no es un elemento ingenuo, tampoco lo es el contenido de sus *Proverbios y Cantares*. Tal como dice una de sus coplas, sus versos son para ser leídos “de frente y al sesgo” (LXXI). El título *Proverbios y Cantares* no sólo responde fielmente a la forma de las coplas que componen la obra y al contenido de las que remiten a algún tipo de sentencia o refrán, sino a la significación que el elemento popular desde diversos puntos de

vista adquiere en ella. Tampoco olvidemos que para Antonio Machado “la mejor poesía / se canta en el tono del / cuento de la buena pipa...”

## Otredad-fraternidad

En este marco, se inscriben dieciocho de los poemitas que constituyen la obra: I, II, III, IV, VI, XIV, XV, XVII, XXXVI, XXXIX, XL, XLII, XLIII, L, LXVI, LXXIV, LXXXV y LXXXVI.

Tras la dedicatoria a Ortega, comienza con la rotunda afirmación de la realidad del otro y su primacía sobre el “Yo”:

### I

El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas;  
es ojo porque te ve.

Tema clave en su poética, a través del cual conectan armónicamente la pluralidad de facetas que integran su obra (poéticas, filosóficas, sociales...); para ello utiliza de modo recurrente dos motivos: el ojo y el espejo, los cuales no sólo sirven para cuestionar los límites del yo, sino los límites y la naturaleza de la realidad misma. Con todo,

conviene anotar esto: el hombre actual no renuncia a ver. Busca sus ojos, convencido de que han de estar en alguna parte. Lo importante es que ha perdido la fe en su propia ceguera. /Supongamos por un momento que el hombre actual ha encontrado sus ojos, los ojos para ver lo real [...] los tenía en la cara [...] Esto quiere decir que empieza a creer en la realidad de cuanto ve y toca. El mundo como ilusión – piensa – no es más explicable que el mundo como realidad [...] Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven. Lo absoluto está para mí tan inabarcable como ayer. Pero mi relación con lo real es real también (*Prosas* 1656–57).

Antonio Machado aclara el sentido de la copla: aunque la naturaleza de lo real (límites objetivo-subjetivo) sea compleja y a veces inabarcable, la certeza de mi relación con esa realidad – de compleja naturaleza – es patente y manifiesta. Certeza que se encarna en ese ojo que es a la vez objeto y sujeto de percepción, rotundamente afirmado como “otro”: “es ojo porque te ve”. La primacía que el poeta da a la relación con “el otro” sobre el solipsismo, es radical en la copla siguiente:

### II

Para dialogar,  
preguntad, primero;  
después... escuchad.

Solipsismo que para él no es más que narcisismo – “viejo vicio feo” (III), un viejo vicio que hay que superar: el vicio “de los poetas de ayer, cuyo canto era la melodía interior con que hechizaban el húmedo rincón de sus lágrimas” (*Prosas* 1659).

¿Cómo se supera? No entregándonos a la propia contemplación, sino buscando en el espejo de nuestra conciencia, en nuestro “Narciso”, “al otro que va contigo” (IV). Dice Antonio Machado en sus reflexiones:

El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud que

el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir, la fe en la impenetrable opacidad de lo otro (*Prosas* 1659).

O dicho en forma de copla:

VI

Ese tu Narciso  
ya no se ve en el espejo  
porque es el espejo mismo.

Ese ojo, objeto-sujeto de percepción, necesita “lo otro” para cumplir su función, no hay objeto sin sujeto, ni sujeto sin objeto, ambas realidades opuestas pero complementarias culminan en la comunidad con el otro en diálogo fecundo. Así lo dirá Abel Martín: “Sin el impulso hacia lo otro sería la conciencia, un anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo” (*Poesías* 685). Incluso la frontera del yo procede de “lo otro”:

XIV

Nunca traces tu frontera,  
ni cuides de tu perfil;  
todo eso es cosa de fuera.

Y aún más, en lo hondo del “yo” late siempre el “otro”:

XV

Busca a tu complementario,  
que marcha siempre contigo,  
y suele ser tu contrario.

Para que la búsqueda en las profundidades del Yo – búsqueda iniciada en *Soledades* – sea fructífera, tiene que avanzar hacia el otro, pues la soledad deforma la percepción de lo real (lo subjetivo-objetivo, opuesto y complementario):

XVII

En mi soledad  
he visto cosas muy claras  
que no son verdad.

XXXVI

No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta  
sino el tú esencial.

Antonio Machado insiste en la existencia del “otro”, su auténtica convicción, propiciada precisamente por el escepticismo que le produce la distancia entre la realidad heterogénea y el pensamiento lógico. Lo único cierto.

XL

Los ojos porque suspiras,  
sábelo bien,  
los ojos en que te miras  
son ojos porque te ven.

“Otro” al que hay que amar, pero no como un reflejo de mi “yo”, sino en su “otredad”:

XXXIX

Busca en tu prójimo espejo;  
pero no para afeitarte,  
ni para teñirte el pelo.

XLII

Enseña el Cristo: a tu prójimo  
amarás como a ti mismo,  
mas nunca olvides que es otro.

XLIII

Dijo otra verdad:  
Busca el tú que nunca es tuyo  
ni puede serlo jamás.

Antonio Machado nos muestra el camino hacia la única verdad que por fin él ha encontrado: el camino de la fraternidad, cuyo valor no se hereda “por amor del hombre a sí mismo y a su prole”, sino que se comparte por “amor fraternal que nos saca de nuestra soledad”. Así lo expresa en una carta a Unamuno de enero de 1918 (*Prosas* 1599–602), el poeta entiende la fraternidad como un momento de evolución histórica que no puede aparecer hasta que el hombre no sea capaz de superar el cainismo, el cual perdura, a pesar del Cristo; pasa del individuo a la familia, a la casta, a la clase y hoy lo vemos extendido a las naciones, en ese sentimiento tan fuerte y tan vil que se llama patriotismo.

Y añade:

Yo no tengo derecho a convertir a mi prójimo en un espejo para verme y adorarme a mí mismo, este narcisismo es anticristiano; mi hermano es un espejo, es una realidad tan plena como la mía, pero que no soy yo y a la cual debo amar con olvido de mí mismo. Amar no es deleite sino sacrificio. No hubiera Cristo ordenado el amor [...] si hubiere creído que podía el hombre hacerse la barba y aguzarse el bigote mirándose en el alma de su prójimo. Con el inmenso amor que sientes por ti mismo [...] ama a tu hermano, que es igual a ti, pero que no eres tú.

Fraternidad humana que es una forma de universalidad que no expresa el pensamiento abstracto, “que no es hija de la dialéctica sino del amor” (*Prosas* 1234):

L

Con el tú de mi canción  
no te aludo, compañero;  
ese tú soy yo.

Ese camino hacia la comunión cordial, hacia la fraternidad, no puede recorrerse en solitario, por lo que el poeta nos insta desde sus coplas a acompañarle en esa tarea común; de lo contrario, habremos paralizado, como reconoce en su discurso *Sobre literatura rusa*, “los íntimos resortes de la misma civilización de los pueblos” (*Prosas* 1237).

LXXXV

¿Tu verdad? No, la Verdad,  
y ven conmigo a buscarla.  
La tuya, guárdatela.

## Alerta social

A partir del poema XXIV se suceden una serie de llamadas de alerta que transmiten la actitud beligerante del poeta frente al “encharcamiento” social de su contexto histórico, son trece las coplas que incluyo en este grupo: XXIV, XXV, XXVIII, XXX, XXXIV, XLV, LI, LVII, LX, XCI, XCII, XCVI y XCVII, en el que la imagen atroz de la “cucaña seca” encarna la amenaza de “renovación” que mata todo intento de vida nueva. Actitud que así expresa Antonio Machado en una nota de sus apuntes – *Cocheros locos*, donde tras recordar unas palabras de Alfredo de Vigny, en las que éste compara los políticos que gobiernan bien o mal con los cocheros que conducen hábil o zurdamente sus carruajes, señala:

Si el auriga sabe su oficio, sigamos con él y paguémosle puntualmente su salario. Si guía mal, habrá que despedirlo. Porque dentro de su coche vamos todos. Mas ¿qué haremos con un cochero loco o borracho que nos lleva a galope y alegremente al precipicio? Habrá que arrojarlo a la cuneta del camino, después de arrancarle por la fuerza las riendas de la mano. Revolución se llama a esta fulminante jubilación de cocheros borrachos. Palabras demasiado fuertes. No tan fuertes, sin embargo, como romperse el bautismo. / Madrid, 1 enero, 1915 (*Prosas* 1173).

Sin embargo, el poeta insiste en la idea de “dar tiempo al tiempo”, utilizando la imagen del vaso que para rebosar necesita ser llenado:

XXIV	XLV	LI
Despacio y buena letra: el hacer las cosas bien importa más que el hacerlas.	¿Todo para los demás? Mancebo, llena tu jarro, que ya te lo beberán.	Demos tiempo al tiempo: para que el vaso rebose hay que llenarlo primero.

Dicho de otro modo, para que el pueblo tome las riendas de su destino y no se deje despeñar por un “cochero loco”, es preciso que se prepare, y esta preparación pasa inevitablemente por la cultura:

No soy yo partidario del aristocratismo de la cultura, en el sentido de hacer de ésta un privilegio de casta. La cultura debe ser para los más, debe llegar a todos; pero, antes de propagarla será preciso hacerla. No pretendamos que el vaso rebose antes de llenarse. La pedagogía de regadera quiebra indefectiblemente cuando la regadera está vacía. / Baeza 1918 (*Prosas* 1201)

Los partidarios de un aristocratismo cultural piensan que mientras menor sea el número de los aspirantes a una cultura superior, más seguros estarán ellos de poseerla como un privilegio. Arriba los hombres capaces de conocer el sánscrito, y el cálculo infinitesimal; abajo una turba de gañanes que adora al sabio como a un animal sagrado (*Prosas* 1227).

No puede atenderse con preferencia a la formación de una casta de sabios, sin que la alta cultura degenera y palidezca como una planta que se seca por la raíz (*Prosas* 1227).

El poeta pone en guardia a ese “arbolito de ojos verdes y savia nueva” (XCVI, XCVII), frente a la “cucaña seca”, esos renovadores “desde arriba” – la vieja y agotada burguesía – cuya creencia en la irremediable ruina de España no es más que un perverso modo de enmascarar su servilismo a mezquinas ambiciones personales (XCI, XCII). La cucaña – medio de alcanzar algo rápida y cómodamente – y, al mismo tiempo – palo clavado en el suelo, es la antítesis de ese árbol nuevo, esperanza del poeta en el pueblo y el trabajo:

## XCVI

¿Ya sientes la savia nueva?  
Cuida, arbolillo,  
que nadie lo sepa.

## XCVII

Cuida de que no se entere  
la cucaña seca  
de tus hojas verdes.

Más explícito aún será el Mairena de la guerra:

Siempre he creído, con Benedetto Croce, en la índole moral – la naturaleza práctica – del error. Los tópicos más solemnes y equivocados son hijos de voluntad perversa, no sólo de razón extraviada. Muchos son verdaderos sacos de malicias o cajas de Pandora. Algún día tendremos que agarrarnos a donde bien podamos, para ver los que lleva dentro eso *de la revolución desde arriba*. ¡ ¡Revolución desde arriba! Como si dijéramos – comentaba Mairena – renovación del árbol por la copa. Pero el árbol – añadía – se renueva por todas partes, y, muy especialmente por las raíces. Revolución desde abajo, me suena mejor (*Prosas* 2316).

### Agua-sueño

El agua y el sueño, símbolos vertebradores de la obra machadiana, no podían faltar en un momento clave en su evolución, al ser epílogo y prólogo de sendas etapas de su producción artística. Son veinticinco las ocasiones en que se usan ambos lexemas, o bien otros cercanos de su campo semántico, destacando entre ellos el “despertar”. Precisamente, el “despertar” al que nos incitan sus coplas, “despertar” que permite hacer realidad los mejores sueños, los de la vigilia. Son diecisiete las coplas que incorporan esta simbología: V, VII, VIII, IX, X, XII, XIX, XX, XXVI, XXIX, LIII, LXIV, LXIX, LXXXI, LXXXII, LXXXVII y XCIII. La copla XCIII expresa así la síntesis de ambos símbolos:

¿Cuál es la verdad? ¿El río  
que fluye y pasa  
donde el barco y el barquero  
son también ondas del agua?  
¿O este soñar del marino  
siempre con ribera y ancla?

Antonio Machado busca la verdad – “¿Cuál es la verdad?”, búsqueda que inició en *Soledades*, mirando “lo que está lejos dentro del alma” (*Poesías* 472) porque “lo más hondo es lo más universal” (*Prosas* 1470); pero... ¿qué verdad?: “¿Tu verdad? No, la Verdad, / y ven conmigo a buscarla: / La tuya, guárdatela” (LXXXV), porque “mientras nuestra alma no se despierte para elevarse será en vano que ahondemos en nosotros mismos [...] Seremos confeccionadores de sensaciones narcóticas, con las cuales muchos gustarán de embriagarse” (*Prosas* 1470–71), aludiendo así a la dimensión colectiva que finalmente descubrirá como objeto de su búsqueda.

Seguidamente plantea dos interrogantes encontrados – “¿El río que fluye [...] o este soñar del marino [...]?” – que proyectan la lucha de dos modos de conciencia divergentes pero complementarios: la racional del filósofo y la intuitiva del poeta. Lucha que genera al hombre poeta-filósofo una íntima contradicción revelada por el sinfín de dualidades que contiene su obra. Aunque el escepticismo del poeta ante la filosofía es conocido de

todos – “el intelecto no ha cantado jamás”, ello no es óbice para que ésta lo atraiga como ser humano lleno de interrogantes y ávido de respuestas.

Antonio Machado opone dos modos de conciencia divergentes pero complementarios, cuya unidad, posiblemente, forma parte de esa Verdad que busca:

Conciencia racional

Conciencia intuitiva

Lo firme de la ribera	↔	Lo fluido del río
La “litoralidad” del ser:	↔	la “fluivialidad” del ser:
“siempre con ribera y ancla”	↔	“donde el barco y el barquero son también ondas del agua”
Oposición fundamental a la que se vinculan otras muchas en su obra:		
Concepto	↔	Intuición
Homogeneidad	↔	Heterogeneidad
“cogito, ergo sum”	↔	“cogito, ergo non sum”
Nada	↔	Ser
Lo superfluo	↔	Lo profundo
Imágenes lógicas	↔	Imágenes líricas
Cambio	↔	Movimiento
Cantidad	↔	Cualidad
Memoria	↔	Recuerdo
Sucesión:	↔	Fluidez:
(naturaleza discursiva de la razón cuyas unidades se excluyen)		(naturaleza continua de la vida del ser)
Pensamiento catalogador	↔	Sentimiento creador
Filosofía	↔	Poesía

A las que hay que añadir: sueño como recuerdo ↔ sueño como futuro

De cuya unión surge la realidad del ser como continua creación del porvenir (¿despertar?). Dualidad ésta última que recuerda la que establece Unamuno entre historia e intrahistoria y que ilustra en *En torno al Casticismo* con la imagen de un mar cuyas tumultuosas y superficiales olas son a la Historia lo que su hondo volumen es a la esencia de ese mar donde se desarrolla su vida cotidiana, “la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras”.

Pero esta dualidad de niveles de conciencia (la racional y la intuitiva) a que tan gráficamente nos remite la copla, no la podemos identificar con lo objetivo ↔ lo subjetivo, ya que para Antonio Machado como para tantos otros autores de la modernidad, los

límites entre objetividad ↔ subjetividad se han difuminado – matiz que en la copla introduce ese “soñar” del marino. Lo real, lo “objetivo”, ha incorporado elementos antes relegados: intuiciones, sueños, recuerdos... La “fluvialidad” del ser va incorporando elementos de la ribera. Por tanto, ¿qué es la realidad del ser? Lo uno y lo otro, aparentemente contrario, en el fondo complementario. El río va cavando su cauce y éste puede variar en función de los materiales – de las márgenes – que arrastre: sueños libres o “fantasmas fotografiados” (*Prosas* 2084), recuerdos o datos de memoria oficial, elementos intrahistóricos o históricos... Un ser cuya “fluvialidad” y “litoralidad” se encamina siempre a lo porvenir. El límite objetivo-subjetivo se convierte en un problema de punto de vista. La naturaleza de esa “realidad total” que incorpora este multiperspectivismo se convierte en clave en la obra del poeta. Así lo reconoce en el relato autobiográfico que aparece en sus apuntes con el nombre de “Mi caña dulce”, donde tras relatarnos la divergencia de puntos de vista entre su abuela y él en cuanto a la percepción del tamaño de su caña dulce, concluye: “Todo lo que soy – bueno y malo – cuanto hay en mí de reflexión y de fracaso, lo debo al recuerdo de mi caña dulce” (*Prosas* 1168–69). Posteriormente su apócrifo Mairena retoma el episodio con ligeros cambios: “La mía es mayor ¿verdad? [...] No hijo – me contestó mi madre – ¿Dónde tienes los ojos? He aquí lo que he seguido preguntándome toda mi vida” (*Prosas* 2106).

En su prólogo a *Campos de Castilla*, fechado en 1917, explica así el tema de la objetividad-subjetividad:

Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer, entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir (*Prosas* 1593–94).

Luego si vivir es “soñar nuestro sueño” y el agua – ser dual que incorpora la “fluvialidad” y la “litoralidad”, en cuya superficie, como en un espejo, flota el paisaje del borde – “sueña” (*Poesías* 461), ésta le proporciona la imagen de identidad de esa verdad que busca. La temporalidad del margen y la universalidad del cauce no sólo confluyen en el sueño de la vida, sino que éste, como esa “realidad total” con la que a veces se identifica, adquiere en la obra múltiples matices. Por otra parte, gracias a esta confluencia, se hace el cauce-porvenir, que no es inexorable como en J. Manrique: “¿Corre todavía el agua / por el cauce que tenía?” (VII)

Las simbologías respectivas del agua y del sueño, cuya íntima conexión resume el “agua que sueña”, aparecen enlazadas en tres coplas más (IX, XXVI, LXXXVII). En una de ellas el poeta, en una variante de monólogo interior (que recuerda los de *Soledades*) se dirige al Guadalquivir, al que vio “en Cazorla nacer y hoy, en Sanlúcar morir”, entonces “borbollón de agua clara”, hoy “como yo, cerca del mar, río de barro salobre”, produciéndose la identificación río-poeta, para finalmente, preguntarle: “¿sueñas con tu manantial?”

De nuevo, “el agua-poeta sueña” como lo hiciera en *Soledades*: “De toda la memoria, sólo vale el don preclaro de evocar los sueños” (*Poesías* 487), “con la viveza de algunos sueños que actualizan lo pasado” (*Prosas* 1590), pero esta vez, como lo hiciera su “hombre malo, el de los días azules, siempre cabizbajo” (LXX), esto es, utilizando el



sueño-recuerdo como consuelo, como narcótico (término utilizado por A. Machado y ya citado): mediante este sueño-recuerdo recuperamos el pasado y nos “libramos” de la tiranía del tiempo. Sin embargo, el poeta:

### LXX

Cazó a su hombre malo,  
el de los días azules,  
siempre cabizbajo.

Y transformó ese sueño-pasado de consolación en un sueño-pasado creador, el sueño-pasado en función de porvenir, definido así por su apócrifo Mairena: “Para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir” (*Prosas* 2018).

Para Antonio Machado el recuerdo vivo es a la memoria oficial – datos – como la intrahistoria es a la historia, algo que, desde dentro, hace que el porvenir avance en una dirección u otra; así se expresa en sus apuntes: “Sólo recuerdo la emoción de las cosas, se me olvida todo lo demás; muchas son las lagunas de mi memoria” (*Prosas* 1188).

Otras coplas incorporan ambos símbolos (agua-sueño) por separado:

### VII

¿Siglo nuevo? ¿Todavía  
llamea la misma fragua?  
¿Corre todavía el agua  
por el cauce que tenía?

Aparece el clásico tema del paso del tiempo asociado al fluir del agua, pero introduce un elemento nuevo: la posibilidad de cambio histórico, el cauce puede variar; lo hace planteando interrogantes que transmiten inquietudes cercanas en el espacio y en el tiempo, la inquietud que le produce la posibilidad de que el viejo siglo perdure. La certeza de esta posibilidad de cambio queda así sentenciada: “Hoy es siempre todavía” (VIII).

La simbología del agua se diversifica según dónde fluya – “¿Sabes, cuando el agua suena, / si es agua de cumbre o valle, / de plaza, jardín o huerta?” (XII), cómo sea – “Un borbollón de agua clara o río de barro salobre” (LXXXVII) o dónde permanezca estancada, quizá en “un cantarillo de barro / -glu-glu- que nadie se lleva” (XIX), curioso refugio, en verdad inútil.

La obra de Antonio Machado es en cierto modo la búsqueda de respuesta a la duda radical sobre qué es lo firme, lo cierto. Duda que ya plantea el autor en la parábola I (*Poesías* 582–83) de *Campos de Castilla*, donde pregunta a la muerte: “¿Tú eres sueño?” y donde, finalmente, afirma: “Todo es soñar”. Podemos interpretar el sueño como símbolo de esa “realidad total” que incorpora el multiperspectivismo que ejemplifica la caña de azúcar, de ahí que soñar suponga la devaluación del mundo de lo aparente en contra de la evidencia que de todo lo palpable nos da el sentido común. El punto de partida para interpretar el sueño machadiano es el que nos da el autor en su prólogo a *Campos de*

*Castilla*, ya citado, donde, tras considerar la dificultad de poner límites a lo real (lo objetivo-lo subjetivo), concluye: “¿Qué hacer, entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir”. Pero ¿quiénes nos dan el hilo?, ¿qué hilo nos dan? La copla LXIV contiene la respuesta:

¿Conoces los invisibles  
hiladores de los sueños?  
Son dos: la verde esperanza  
y el torvo miedo.  
Apuesta tienen de quién  
hile más y más ligero,  
ella, su copo dorado;  
él, su copo negro.  
Con el hilo que nos dan  
tejemos, cuanto tejemos.

Las dos hermosas hadas que hilaban los sueños infantiles en sus Soledades se han transformado en los hiladores de una apuesta inquietante: la vida que soñamos. El cauce del río depende del ganador de la apuesta: ¿la verde esperanza o el torvo miedo? El sueño-vida que hile este último y siniestro personaje mantendrá el cauce presa de pánico, incapaz de arrastrar libremente los materiales de la ribera y progresar en nuevas direcciones. Así lo explica el poeta en *La tierra de Alvargonzález*:

Desatan el haz de nuestros propósitos para mezclarlos con recuerdos y temores [...] que teje y confunde la mano torpe y temblorosa de un personaje invisible: el miedo (*Poesías* 764).

Y al mismo tiempo, “lo que no estaba ya en el campo de nuestras esperanzas, si por azar nos aparece, no logra convencernos de su realidad” (*Prosas* 1768). De manera, que existen dos modos de tejer el sueño que corresponden a dos valoraciones opuestas del “soñar” por parte del poeta: El sueño-esperanza que mira al porvenir, sueño creador que nos impulsa a cambiar la realidad, y el sueño-consuelo que desvía la mirada, escondiéndose de una realidad que pretende ignorar. Sueño inmovilizado por el miedo, a propósito del cual dirá Antonio Machado, en una carta a Miguel de Unamuno:

Nadie piensa en el mañana [...] Yo, sin embargo, quiero pensar que tanta calma y tanta conformidad, son un sueño malo, del cual despertaremos algún día (*Prosas* 1761).

Unos años antes, escribía con sarcasmo en su cuaderno de apuntes:

No está lejano el día en que con un ¡lagarto, lagarto! en boca de nuestros hombres de buen tono, la conciencia española (porque hay una conciencia española-castiza) sacuda esta pesadilla [...] Consejos – oh gran Xenius – al preocupado:

–Piense V. en otra cosa.

–¿En cuál?

–En otra, siempre en otra.

–Pero...

–No lo piense, no lo diga.

Silencio, Batín, silencio.

Madrid 18 Julio 1916 (*Prosas* 1184–85)

El poeta, consciente del peligro de marasmo que entraña un sueño-vida presa del miedo, incita insistentemente a los lectores a despertar (V, LIII, LXXXI, LXXXII, XXIX). Es necesario despertar incluso del sueño-esperanza, pues despertar es crear, cavar cauce, hacer porvenir, es convertir ese sueño-esperanza en realidad, una realidad de todos y de cada uno, una realidad de solidaridad donde, finalmente, halla la Verdad:

V  
Entre el vivir y el soñar  
hay una tercera cosa.  
Adivínala.

LIII  
Tras el vivir y el soñar,  
está lo que más importa:  
despertar.

LXXXI  
Si vivir es bueno  
es mejor soñar,  
y mejor que todo,  
madre, despertar.

Serie que completa su apócrifo Abel Martín en *De un Cancionero apócrifo (Poesías 684)*:

Malos sueños he.  
Me despertaré.

Esta serie propone una oposición fundamental:

mundo del sueño	↔	mundo de la vigilia
Vivir-soñar	↔	vivir-despertar

Oposición en la que el autor toma partido: “Lo que más importa: despertar” (LIII).

La gradación que establece en la LXXXI arroja más luz sobre el análisis:

- 1°- Vivir: tejer el hilo que nos dan.
- 2°- Soñar: sueño-pasado en función de porvenir y  
sueño-esperanza que mira al porvenir.
- 3°- Despertar: crear ese porvenir “soñado”.

Así explicaría esta oposición su apócrifo Mairena:

Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos y, a veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quien pasó muchos años de su vida pensando lo contrario. Pero de sabios es mudar de consejo [...] Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la misión vigilante, porque nuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo (*Prosas* 1962).

El soñar machadiano ha ido evolucionando hasta su culminación en el despertar: Sueño-narcótico → sueño-pasado de consolación → sueño-pasado creador en función de porvenir → sueño-esperanza → despertar. Culminación que asoma en la copla de Abel Martín: “Malos sueños he. / Me despertaré”, donde “malos” es ya un epíteto de sueños (oposición radical sueño ↔ vigilia). Hay que despertar.

Retomando la simbología agua-sueño, el fluir del río machadiano culmina en el despertar. Si soñar es, entre otras cosas, hacer eternamente presente el pasado, despertar es hacer presente el futuro y dejémonos ya de “fantasías con que adobar la pereza” (*Poesías* 655). Ciertamente éste es un tema que correlaciona áreas aparentemente dispersas de la obra machadiana; es más, creo que los niveles sueño-vigilia constituyen un eje vertebrador de toda la obra de Antonio Machado, amén de un tema permanente de reflexión para el autor, quien ya en 1904 se preguntaba:

¿No seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante? [...] Porque yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo (*Prosas* 1470).

Abel Martín y Juan de Mairena insistirán en esos niveles; así resume Abel Martín su vida: “Viví, dormí, soñé y hasta he creado” (*Poesías* 735).

No obstante, en *Reflexiones sobre la lírica* (1925), texto clave para interpretar el momento de evolución que muestran sus *Proverbios* y *Cantares*, el poeta no deja lugar a dudas:

No soy ya el soñador, el frenético mimo de mi propio sueño. Tampoco el mundo se viste de máscara para que yo lo contemple. Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven [...] ¿No equivaldría esto a un despertar? [...] este hombre nuevo [...] pretende haber despertado. Su mundo se ilumina, quiere poblarse, no de fantasmas, sino de figuras reales. Este hombre no puede ya definirse por el sueño, sino por el despertar (*Poesías* 735).

Más tarde añade:

Si el soñador despierta, no ya entre fantasmas, sino firmemente anclado en un trozo de lo real, será el respeto a la ley que nos afina en nuestro lugar y en nuestro tiempo, la fuente de una nueva emoción, que podrá tener algún día madura expresión lírica (*Prosas* 1470).

De ahí que el poeta increpe en la copla XXIX:

Despertad, cantores:  
acaben los ecos,  
empiecen las voces.

Voces ya ancladas en un trozo de lo real, un tiempo y un espacio. ¿Y qué puede despertarlos? Antonio Machado opone dos elementos que remiten a dos ámbitos divergentes: el sol (lo natural, lo inmutable) ↔ la campana (lo social, lo mutable).

LXXXII

No el sol, sino la campana,  
cuando te despierta, es  
lo mejor de la mañana.

Esta campana pudiera representar la voluntad popular. Las campanas de las coplas populares de sus apuntes inéditos (*Prosas* 1247) señalan precisamente este matiz; por otra parte, la voluntad es un rasgo inequívoco del “despertar” machadiano.

Abel Martín insistirá, conjugando presente y futuro: “Me despertarán / campanas del alba / que sonando están” (*Poesías* 684). Obviamente este “despertar” de las campanas

que puede hacer cambiar el cauce de la vida individual y colectiva (la historia) implica una voluntad humana. Sólo el hombre que habita los paisajes históricos de su obra hace futuro.

### Pensamiento poético

La copla XIII anuncia la serie de epigramas que expresan en tono satírico, con precisión y agudeza, su posición frente a aquellos que “asan lo que está cocido” (XXII), clara alusión a los nuevos poetas “neo-barrocos” que en vez de beber de las “mismas fuentes de la vida”, se entretienen jugando caprichosamente con conceptos ya elaborados. Paralelamente, nos impacta con breves y diversos rasgos de su pensamiento poético. Pinceladas que a veces giran en torno a la palabra poética, insistiendo en el valor de las “palabras viejas” y en aquel que se adquiere con “el uso”, frente a los que proponen una poesía elitista: “Mas no te importe si rueda / y pasa de mano en mano: / del oro se hace moneda (LXXII). Son treinta y una las coplas que de un modo u otro expresan la posición del poeta: XIII, XVI, XVIII, XXI, XXII, XXIII, XXVII, XXXVII, XXXVIII, XLI, XLIV, XLVI, XLVII, XLVIII, IL, LII, LXV, LXVII, LXVIII, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXVI, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCVIII, IC. No sorprende, pues, la dedicatoria a Ortega en un momento en el que éste está a punto de publicar su ensayo sobre *La deshumanización del arte*.

Tres poemitas insisten en la unidad de contrarios que late en el fondo de la búsqueda del poeta, y que remite a la misma naturaleza de lo real:

#### XVIII

Buena es el agua y la sed;  
buena es la sombra y el sol;  
la miel de flor de romero,  
la miel de campo sin flor.

#### IL

¿Dijiste media verdad?  
Dirán que mientes dos vecesla  
si dices la otra mitad.

#### LII

Hora de micorazón:  
hora de una esperanza  
y una desesperación

Cópulas bellas y fatales que como nos dice el autor en su poema *Apuntes* – fechado en Segovia en 1919 – no hay que desdeñar: “Nunca desdeñéis las cópulas / fatales, clásicas, bellas, / [...] Riman la sed con el agua, / el fuelle con la candela, / la bruja con el rosario / [...] Mas si digo: hay coplas / que huelen a pesca, / si el mar huele a rosas, / sus gafas más negras, / se calan los doctos, / y me latinean: [...] Y las nueve musas / se ríen de veras” (*Prosas* 2334).

La serie de coplas que A. Machado escribe contra la poesía “neo-barroca”, objeto de burla en el poema *Apuntes* ya aludido, comienza con la algo enigmática XIII (quizá imitando irónicamente el tono de esta poesía):

Encuentro lo que no busco:  
las hojas del toronjil  
huelen a limón maduro.

La cual anuncia uno de los motivos más reiterados en este grupo, el de la abeja (toronjil <ár. *turunyin*, hierba abejera), para evocar la oposición flor ↔ miel, que remite

a la polémica sobre la palabra poética: El canto del poeta es a la palabra, como la miel a las flores; el colmenero, sin embargo, trabaja con miel y cera ya elaboradas, ¿cómo comparar la labor de la abeja – el poeta, con la del colmenero? Antonio Machado incita al poeta-abeja a buscar en las flores la materia prima de la poesía, no en la cera:

XVI

Si vino la primavera,  
volad a las flores;  
no chupéis cera.

LXVII

Abejas, cantores,  
no a la miel, sino a las flores.

Así se expresa Antonio Machado con motivo de una entrevista para el semanario *La Internacional* en septiembre de 1920, para él el mejor artista es el que “transforma en arte lo que no es arte, como la abeja hace miel del jugo de las plantas” y no el que “liba en la miel, y no en el campo, y que somete a una segunda elaboración los productos ya elaborados”. Así lo hace sobre los “poetas novísimos”, anotando a continuación dos obras de Vicente Huidobro que datan de 1917 y 1918 respectivamente, *Horizon Carré* y *Ecuatorial*:

Bajo la abigarrada imaginaria de los poetas novísimos se adivina un juego arbitrario de conceptos, no de intuiciones. Todo eso será muy nuevo (si lo es) y muy ingenioso, pero no es lírica. El más absurdo fetichismo en que puede incurrir un poeta, es el culto de las metáforas (*Prosas* 1207).

La preocupación que revelan estas reflexiones y otras posteriores, se proyecta en las coplas objeto de estudio. Unas y otras insisten en la antítesis concepto intuición. Lo específicamente poético es la expresión de la intuición, puesto que el concepto se expresa a través del lenguaje genérico y convencional, de ahí lo superfluo, arbitrario, estúpido, cuando no perjudicial, que es “recrearse enturbiando conceptos con metáforas, silenciando los nombres de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos” (*Prosas* 1208–11). Podría ser, en todo caso, algo nuevo, “si lo es” – apostilla irónicamente – pero en ningún caso, es lírica. Esto es algo de lo que está plenamente convencido el poeta, de ahí su alarma, aunque no deja de valorar lo que él llama “marcada tendencia hacia la objetividad lírica”, considerando este “neo-barroquismo” como mal menor y superable en “el camino de vuelta hacia la poesía integral, totalmente humana” que está, más allá de modas transitorias. Por tanto, no al intelectualismo de la nueva poesía, pero sí a la superación del romanticismo subjetivista.

La copla XXII insiste en la redundancia en que cae esa “pseudo-lírica” que pretende recrear conceptos que ya expresa el lenguaje convencional, y lo hace irónicamente con un precepto de la tradición pitagórica: “quod elixum est ne assato”, porque así como “las artes plásticas trabajan con materia bruta, la materia lírica es la palabra: la palabra no es materia bruta” (*Prosas* 1314):

Sólo quede un símbolo:  
quod elixum est ne assato.  
No aséis lo que está cocido.

Efectivamente, Antonio Machado establece una clara oposición entre la palabra y la palabra poética, siendo esta última la palabra enriquecida con las emociones del poeta, las

cuales, para dotar a aquella de auténtico lirismo, han de traspasar los límites del yo, esto es, ser compartidas, genuinamente humanas. Sin embargo, para que estas emociones puedan ser transmitidas, la palabra no puede renunciar al valor convencional que le es propio, pues sin él, la emoción no se transmite, y si ésta no se transmite, la lírica, tal como la entiende A. Machado, no existe:

Cuando el arte moderno prescinde del adjetivo definidor o del esquema genérico, para darnos la sensación viva de un objeto único o el temblor momentáneo de un alma singular, hace un sacrificio excesivo. Sacrificio excesivo por realizar una empresa destinada al fracaso [...]; su aspecto lógico, de definición abreviada, no es un obstáculo para que hable a nuestro sentir, si bien no tan agudamente como la visión directa de un objeto único. / Lo inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos, es algo, ciertamente singular, que vaga, azorado mientras no encuentre un cuadro lógico en nuestro espíritu donde inscribirse. Pero esta nota sine qua non de todo poema necesita, para ser reconocido como tal, el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque su singularidad (*Prosas* 1278–79).

En definitiva, la palabra poética para Antonio Machado ni es hermética (pérdida de su valor convencional), ni es trivial (únicamente valor convencional), sino todo lo contrario. No es extraño, pues, que sea la “manera popular” la culminación del ideal poético que sus *Proverbios* y *Cantares* proclaman: ni hermética, ni trivial, ni individual.

La imagen “palabras viejas” aparece insistentemente en estas coplas:

XLI  
– Ya se oyen palabras viejas.  
– Pues, aguzad las orejas.

LXV  
Bueno es recordar  
las palabras viejas  
que han de volver a sonar.

La copla LXXIX explica el valor de estas “palabras viejas” – su permanente novedad, que troca el “romance viejo” en “cantar de niñas”:

Del romance castellano  
no busques la sal castiza;  
mejor que romance viejo,  
poeta, cantar de niñas.  
Déjale lo que no puedes  
quitarle: su melodía  
de cantar que canta y cuenta  
un ayer que es todavía.

Su valor no está en lo castizo – no olvidemos las connotaciones de esta palabra, ni en aquello que “se puede quitar y poner” – fruto de una moda efímera – sino, en todo lo contrario, en lo que tiene de permanente, esto es, su capacidad de “cantar y contar un ayer que es todavía”, en lo que tiene de actual, “de esa actualidad que tiene su raíz en lo eterno”.

La copla XCVIII insiste en la universalidad de la poesía, más allá del yo subjetivista:

Tu profecía, poeta,  
– Mañana hablarán los mudos:  
el corazón y la piedra.

## Porque aunque

no existe un corazón en general que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado [...] Un corazón solitario – ha dicho no sé quien, acaso Pero Grullo – no es un corazón, porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros..., ¿por qué no con todos? (*Poesías* 709–10).

Palabras de Meneses, a través de las cuales se autocita el poeta; recordemos la copla LXVI:

Poned atención:  
un corazón solitario  
no es un corazón.

La copla XLIV insiste en el valor de la palabra poética; porque el mundo, a pesar de ser ruidoso (aquí interpreto el lenguaje abstracto y sus imágenes conceptuales), es mudo, esto es, no transmite esas intuiciones con valor universal, a las que A. Machado da carácter trascendente (sólo Dios habla) – capacidad de expresar hondas y universales emociones que es, a su juicio, lo específicamente poético:

No desdeñéis la palabra;  
el mundo es ruidoso y mudo,  
poetas, sólo Dios habla.

Precisamente porque la palabra poética, sin poder prescindir del valor convencional de su materia prima, está cargada de una significación que le es propia, Antonio Machado nos da en la copla LXXI la clave para interpretarla:

Da doble luz a tu verso,  
para leído de frente  
y al sesgo.

Sus *Notas sobre lírica* de sus apuntes inéditos terminan con esta frase, que aclara definitivamente el sentido de la copla anterior: “ Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto ” (*Prosas* 1314).

Declarada la doble naturaleza de la palabra poética y su valor trascendente de “ cantar que canta y cuenta un ayer que es todavía ”, más allá del subjetivismo, el poeta insiste en la necesidad de comunicación, pues sin ella, la palabra poética no puede cumplir su función y, por tanto, dejaría de ser poesía, y para que se produzca esta comunicación:

LXXVI  
El tono lo da la lengua,  
ni más alto ni más bajo;  
sólo acompáñate de ella.



No es por tanto la comunicación lírica algo que deba ser privilegio de una minoría docta en adivinar “ los nombres de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos”, sino todo lo contrario: La palabra poética se hace tal cuando se hace universal, y ello, sólo es posible, cuando la hace suya la colectividad, colectividad formada por todos los “otros” entre los que se cuenta el “uno” que canta, de ahí que insista el poeta:

LXXII

Mas no te importe si rueda  
y pasa de mano en mano:  
del oro se hace moneda.

LXXVIII

Crisolad oro en copela,  
y burilad lira y arco  
no en joya, sino en moneda.

Imagen de la moneda que toma el autor de la tradición popular para acentuar la dimensión cordial de la poesía, esa comunión con los otros a la que debe tender el verdadero poeta porque, y me hago eco de nuevo de las palabras de Meneses a Mairena en *De un Cancionero apócrifo*, “no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero pathos no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética” (*Poesías* 709–10); esto es, ese “pathos” del poeta puede ser hondo y sincero, puede ser “oro”, pero si no hay “simpatía”, si no hay “comunión”, si no es capaz de “rodar de mano en mano” y hacerse moneda, no es poesía. El apócrifo Meneses añade sobre la quiebra de la sentimentalidad de la ideología romántica:

Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario [...] El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento [...] Porque lo que a usted le pasa, en el rinconcito de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada (*Poesías* 710).

El autor escribió en su cuaderno de apuntes:

He aquí la parte negativa del problema del lenguaje, que expondremos así: la palabra es valor de cambio, convencional, moneda de curso; el poeta hace de ella medio de expresión, valor único de lo individual; necesita convertir la moneda en joya. / Mas el aurífice hará una joya con el metal de una moneda, fundiéndola, e imprimiéndole nueva forma. Para labrar su joya el poeta no puede destruir y borrar la moneda [...] El poeta hace joyel de la moneda [...] (*Prosas* 1315).

¿Cómo?, la respuesta está en las coplas. La moneda de cambio, que es la palabra convencional, se enriquece con el oro de que la carga el poeta (su hondo sentir, la expresión de lo intuitivo) para que, de nuevo moneda, “ruede de mano en mano” y logre la comunión cordial con los otros que la convierta en verdadera poesía. De ahí que Machado-Mairena declare:

Las obras poéticas, realmente bellas, [...] rara vez tienen un solo autor. Dicho de otro modo: son obras que se hacen solas, a través de los siglos y de los poetas, a veces a pesar de los poetas mismos, aunque siempre, naturalmente, en ellos (*Prosas* 2015).

Ciertamente, Antonio Machado plantea en estas coplas una polémica sobre la palabra poética que dirige a la nueva generación de poetas, y no en vano, las dedica a quien, pretendiéndolo o no, daría cierto marco teórico a la “moderna estética”. El poeta establece una de las paradojas de la nueva poesía: aparentemente reservada a una minoría, pero, de hecho, apta para las más vastas multitudes, por lo universal de su carácter conceptual. Textos posteriores insistirán en las paradojas del “arte nuevo”. Por el con-

trario, se declara “Muy de acuerdo [...] con los poetas futuros [...] cultivadores de una lírica otra vez sumergida en las *mesmas aguas de la vida*” (*Prosas* 1803).

Antonio Machado, quizá heterogéneo en otros planteamientos que se matizan y diversifican a través de sus múltiples apócrifos, nos dejó un pensamiento poético claro y rotundo: lenguaje no conceptual, ni hermético, ni trivial, que sale del hondo sentir del yo para lograr la comunión cordial con los hombres. De ahí que no perdona la dosis de intelectualismo, hermetismo y trivialidad de la nueva estética, que sólo entiende como reacción al subjetivismo decimonónico y como mal superficial en el camino de vuelta a la poesía integral.

Hay un grupo interesante de poemas que constituye el autorretrato del poeta (XI, LIV, LVIII, LIX, LXI, LXII, LXIII, LXX, LXXXIII, LXXXIV, XCIV, XCV, XVII y LXIX), donde éste reflexiona sobre la evolución de la búsqueda que inició en *Soledades* “mirando lo que está lejos, dentro del alma” (LXI):

XVII

En mi soledad  
he visto cosas muy claras,  
que no son verdad.

LXIX

Lo ha visto pasar en sueños...  
Buen cazador de sí mismo,  
siempre en acecho.

Búsqueda que culmina cuando:

LXX

Cazó a su hombre malo,  
el de los días azules,  
siempre cabizbajo.

Los poemas XXI, XXXII, XXXIII, XXXV, LV y LXXVII revelan el conocido interés de Antonio Machado por la filosofía, no olvidemos que precisamente se licencia en esta rama del saber y que en esa “alma dividida en sus entrañas” que es el ser humano Antonio Machado, tiene bastante que ver la pugna filósofo ↔ poeta, la cual se proyecta en las numerosas dualidades que jalonan su obra, pugna que finalmente se resuelve a través de sus apócrifos.

Quedan dos epigramas (LVI y LXXV) que comienzan con el verso “conversación de gitanos”, cuya forma y tono escéptico-satírico apuntan a una intensificación del elemento folklórico, de la que ya da buena cuenta el título de la obra y que en este caso supone un reconocimiento del saber popular.

El poeta siguiendo el proceder natural del pensamiento, la “corriente de la conciencia” no sometida a los rigores de la lógica, transmite sus intuiciones tal cual, de manera que cada copla-pieza encaja en el mosaico de la obra. Obra que llega al lector íntegra y compleja, aunque éste en ocasiones la desintegre. Matices, tonos, dobles sentidos... que nada tienen que ver con la simpleza que esos “doctos que latinean” pretenden atribuir a la sabiduría popular. Antonio Machado lo sabe bien, su conocimiento de “la manera popular” lo lleva a considerarla modelo inimitable e insuperable, “barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos” (*Prosas* 1949).

### *Bibliografía*

Machado, Antonio, *I Poesías Completas*. Edición crítica Oreste Macrí. Espasa Calpe, Madrid, 1989  
– *II Prosas Completas*. Edición crítica Oreste Macrí. Espasa Calpe, Madrid, 1989.

### PROVERBIOS Y CANTARES ANTONIA MACHADA

Antonio Machado nas v LXXI. kitici *Proverbios y Cantares* pozove, naj beremo njegove verze “naravnost in počez”; če sledimo temu napotku, odkrijemo zapleten svet intuicij, pomenov in medodnosov, ki – kakor pravi omenjeni rek – “osvetljuje v dvojni luči” pretežni del Machadove poezije, predvsem tistega, ki poetično povezuje svet iz zbirke *Campos de Castilla* in tistega iz njenih apokrifov: poetično, jasno in neposredno misel; priznavanje “ljudskega načina”, ki je najmočnejše izpovedan prav v tem delu; žive simbole, ki se vijejo skozenj: oko in ogledalo, vodo in sanje; pesnikove kompromise, vprašanja in gotovosti.



## EL “CLIENTELISMO” POLÍTICO COMO MATERIA NOVELABLE<sup>1</sup>

“seamos hombres, no muñecos de resortes gastados”  
(Galdós)

Lo que instituye el “realismo” en los aproximadamente cien años que median entre la “revolución” burguesa de 1868 (“la Gloriosa”) y la ruptura estética de los años sesenta ya en el siglo XX es precisamente lo que definió (y subyace a su producción novelística) Benito Pérez Galdós con el título de “La sociedad presente como materia novelable”, discurso leído ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción en 1897. Este texto es una justificación teórica de lo que viene a ser la inscripción en la literatura de las luchas y transformaciones ideológicas que la burguesía establece.

El periodo que tratamos (arbitrariamente marcado<sup>2</sup>) 1868–1939 está caracterizado por dos nudos conflictivos que básicamente dan lugar a otros tantos tipos de “realismo” (y que es fundamental distinguir para acercarnos al diferente tratamiento que dan al tema del clientelismo político): el primero es el que se establece por las contradicciones entre la oligarquía dominante (el feudalismo “de nuevo género” que decía Azcárate) y la burguesía (y en el interior de la misma) y el segundo que representa las contradicciones entre la burguesía y las otras clases sociales (el proletariado, por ejemplo). Los sistemas políticos que corresponden aproximadamente a estos dos nudos son la “Restauración” y la “República”.

Joaquín Costa, en su famoso trabajo “Oligarquía y caciquismo” explicaba desde el interior de la ideología burguesa (es decir, en el seno de los problemas de constitución y legitimación ideológicas de la burguesía) que

el problema de la libertad, que el problema de la reforma política no es el problema ordinario de un régimen ya existente, falseado en la práctica, pero susceptible de sanearse con depurativos igualmente ordinarios, sino que es de hecho todo un problema constitucional, de cambio de forma de gobierno: que se trata nada menos que de una revisión del movimiento revolucionario de 1868 y, más aún, de la revolución misma de todo el siglo XIX, respuesta al estado del problema.

Nos enseña (...) que mientras esa revolución no se haga, que mientras soportemos la actual forma de gobierno, será inútil que tomemos las leyes en serio (Costa: 26, 27).

---

<sup>1</sup> La versión preliminar de este trabajo – con el mismo título – fue una conferencia leída por el autor en el curso “El clientelismo político, perspectivas desde la actualidad”, organizado por la Universidad de Granada, en Baeza.

<sup>2</sup> La necesaria brevedad de este trabajo nos obliga a estudiar el tema del clientelismo político básicamente en el proceso de ‘ascensión’ y ‘legitimación’ de la burguesía y sus diferentes discursos que aproximadamente puede fijarse entre 1868 y 1939, aunque no forme, sin embargo, un periodo histórico tal y como es entendido por Pierre Macherey.

Se trata pues de ‘problematizar’ el pasado.

En el nivel ideológico en que trabaja la literatura, la ‘novela’ burguesa, desde los “Episodios nacionales” de Galdós hasta el *Fresdeval* (1931) de Manuel Azaña pasando por las “Novelas nacionales” (proyecto inconcluso) de Costa, está marcada por su inscripción en las luchas políticas de la burguesía.

En unas notas sobre literatura y política, César M. Arconada señalaba cómo “desde Larra hasta la generación del 98 toda preocupación intelectual ha consistido en anhelar la existencia de una burguesía amplia, culta, comprensiva” (Esteban: 116).

La afirmación de Arconada es especialmente importante pues intuye la aparición de varios temas en la literatura burguesa del XIX y XX (lo que se dice, aquello que es ‘objeto’ privilegiado sobre el que es posible poner en evidencia, desplegar las implicaciones de una serie ideológica, siendo el tema ‘forma’ y ‘razón’ (Macherey: 202)) y la ausencia de otros (lo que no se dice<sup>3</sup>).

En su introducción a *El caballero encantado* de Galdós, José Antonio Gómez Martín explica lo que para el novelista es el famoso problema de España, que ha de vertebrar toda la literatura de la llamada generación del 98 (para nosotros simplemente la escritura burguesa):

la ceguera histórica de unas clases dirigentes sin función ni misión y cuya única posibilidad de redención estaba en el trabajo (Pérez Galdós: 15).

La posición que adopta Galdós en su texto teórico antes mencionado, y en su práctica, proviene de una función específica que le asigna al escritor la clase burguesa y que aparece ya desde Larra: la “necesidad de conquistar para la literatura (su discurso y su práctica) un lugar **de derecho** en el espacio de la lucha pública, esto es, de legitimación y defensa de los intereses de clase, de una burguesía liberal y revolucionaria; es decir, que se quiere liberal y revolucionaria” (Fortés: 123).

Legalizar y legitimar la ideología burguesa, esto es (para nuestro caso), establecer una hegemonía frente a otras ideologías (por ejemplo, el moralismo pequeño burgués, el integrismo espiritualista católico, el aristocratismo y los procesos de ‘aristocratización’). El centro de la tendencia realista decimonónica será precisamente la legitimación de lo que constituye el núcleo de la ideología burguesa, que puede reconocerse ya en un fundamental texto de Larra:

en política el hombre no ve más que intereses y derechos, es decir, verdades. En literatura no puede buscar, por consiguiente sino verdades (Fortés: 121).

Todas estas referencias no hacen sino explicar las determinaciones históricas y las contradicciones que caracterizan la “literatura de la Restauración” y así la temática en la que se materializa<sup>4</sup>.

La problemática dominante en la ideología burguesa es la de producir “la noción de ‘Sujeto Crítico y Libre’ con todas sus categorías y en todas sus capacidades y despliegues

<sup>3</sup> Esto significa que la constitución de los horizontes ideológicos burgueses en los discursos decimonónicos se hace respondiendo a categorías ajenas y no propias, lo que explicaría la ‘resistencia’ de estos textos para romper determinadas problemáticas ideológicas.

<sup>4</sup> Explican también que el “costumbrismo” y el “romanticismo” no fueron necesarios para esta literatura. Cf. dedicatoria a *Jarrapellejos* de Felipe Trigo o el prólogo de Jaime Mas a su *En la selvática bribonica*.

de posibilidades de existencia misma” (Fortés: 119). Este concepto supone que la literatura es un campo de lucha imaginario o simbólico (la ficción) donde se intenta transformar los sistemas de ideas, imágenes y representaciones sociales en función de un proyecto determinado (lo que Iris M. Zavala ha denominado “lo imaginario social”).

La literatura que genera, lo que se ha llamado “nuevo realismo” o “novela social” (la novela de los comunistas y socialistas en el periodo de la República), recontextualizará la noción de ‘Sujeto’ desplazándolo hacia la noción de ‘clase’, lo que explica la ‘desaparición’ o el descentramiento del tema del ‘clientelismo político-caciquismo’ que acaba transformándose en el de ‘lucha de clases’.

Así pues, y tras unas largas pero creo fundamentales disquisiciones, podemos decir que el realismo ‘burgués’ de la ‘Restauración’ reproduce las contradicciones entre la oligarquía y la burguesía revolucionaria mediante al menos dos imágenes: a) la llegada al interior de un ‘espacio cerrado’ – llámese pueblo, aldea, ciudad provinciana, núcleo familiar (lo oligárquico) de la burguesía (el que llega es un ‘Sujeto Crítico y Libre’, habitualmente representado por un ingeniero, médico ...) y b) la del cacique y las relaciones sociales e individuales (morales ...) que éste establece.

Sin embargo, en ambos casos el texto se preocupa por fenómenos “que pueden ser identificados y analizados independientemente de los personajes” (en esto se basa la idea de ‘objetivismo narrativo’) y deja a los propios personajes la respuesta de cómo es o son percibidos los fenómenos mismos. El escritor realista distingue el fenómeno (en este caso el caciquismo, o lo que representa la famosa imagen del tren-progreso entrando en la población rural-feudo) del sujeto que lo experimenta<sup>5</sup>. El escritor realista apela entonces a un lector-‘Sujeto Crítico y Libre’ para que ‘conozca’ la realidad e ‘intervenga’<sup>6</sup>.

La descripción de estos ‘villorrios’ suele tender a demostrar mediante una cuidada estructuración narrativa que la inmovilidad, el hambre y la corrupción provienen de la actuación de determinados individuos. Para estos novelistas los “súbditos de estos feudos” no son hombres con ‘capacidad jurídica’ (Costa). El ‘patronazgo’ es denunciado para legitimar las relaciones de producción burguesas (un Sujeto Libre que vende su fuerza de trabajo...) y que es la base del programa de la reforma agraria de Costa pero también del proyecto político de Azaña.

El mismo Azaña en su corto pero esencial “Caciquismo y democracia” (13 de octubre de 1923) afirma que el cacique

subyuga al elector, porque el **voto libre** es su enemigo, la amenaza más terrible para su dominio (Azaña: 201).

Así pues, en efecto, la metáfora de Costa de la superposición de dos Estados, uno legal y otro consuetudinario, es paralela a lo que exige Azaña a la burguesía:

si el liberalismo luchó por arrancar a la monarquía absoluta una declaración de derechos, **ahora tendría que luchar – con las mismas razones e iguales armas – por realizarlos** (Azaña: 200)

<sup>5</sup> Galdós hará coincidir fenómeno y Sujeto en *El caballero encantado* lo que le convierte en uno de los novelistas cuya obra última se conforma como transición entre los recursos decimonónicos y los de la “literatura de avanzada”.

<sup>6</sup> Esa es la intención que declara Felipe Trigo, entre otros, en su dedicatoria a Melquiades Álvarez de su *Jarrapellejos*.

y a lo que quiere ser la novela realista (la descripción-denuncia de esto) para la burguesía radical.

En este sentido cabe decir además que la novela se convierte en un arma contra el cacique pues, como dice el mismo Azaña,

“el ‘quid’ de una política anticaciquil no es arrojar de la vida pública a la mayoría de la nación sino prestar garantías de libertad, minando la base económica y la base **moral** en que estriba el poder del cacique” (Azaña: 200).

Para concluir nuestras referencias a este artículo de Azaña habría que añadir su idea de que el poder del cacique “es anterior a cualquier constitución, a toda urdimbre política”, lo cual es fundamental y remite nuevamente a la imagen de un tren-movimiento-el presente entrando, atravesando el espacio constituido anteriormente a la instauración del sistema burgués (no en vano el título del artículo trata de diferenciar ‘caciquismo’ y ‘democracia’), y también a la manifiesta intención de problematizar el pasado, el XIX, buscando las genealogías familiares (eso es casi toda la obra de Galdós) lo que a la vez significa proponer la genealogía del cacique **fuera de** la noción de Sujeto burgués y eliminando la posible asimilación de ambos como elementos funcionales de dominación de clase, como sí aparecen en los relatos anarquistas de, por ejemplo, Francisco Pi Arguaga, “Los amos” o “El cuervo”, y después inscribirá en su texto la narrativa del ‘nuevo romanticismo’.

Así, pues, nos dice la novela realista de este periodo: “*Nosotros*” (la clase burguesa) nos encontramos “*esto*” hecho por “*ellos*” (auténtica marca en la novela de la ausencia de una verdadera revolución<sup>7</sup>). El texto narrativo es, entonces, un intento “de resolver una determinada situación ideológica en una determinada coyuntura histórica” (Rodríguez: 224).

Hemos hablado de la literatura como espacio de la lucha de clases. Pero ¿qué opone la otra novela decimonónica, la de Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón o la de José María Pereda, que va a ser también centro ideológico en los textos de Manuel Bueno o Luis Martínez Kleyser, frente a las obras de un Arconada, o un Joaquín Arderius, entre otros? Pues precisamente lo que Sydel Silverman denomina la “ideología del patronazgo”, el mito retórico que magnifica y distorsiona los auténticos intercambios, y confiere al lenguaje un sentido de reminiscencias tradicionales, religiosas y aristocráticas. Esta novelística **mítica** funciona como respaldo del “status y la autoridad de la élite” (Gellner: 26), proporciona “los términos de interacción entre propietario y campesino” (Gellner: 26), contribuye a “ahogar los desafíos a la posición del terrateniente” y al “funcionamiento tranquilo del sistema” (Gellner: 26). Se impone la tradición frente a la **legitimidad**. Así en *El sabor de la tierruca* (1882) Pereda afirma de su personaje don Pedro Montera, respecto a las relaciones en las sociedades tradicionales, inmóviles y cerradas que “sufren” el asalto de los famosos trenes, que éste, don Pedro, mantiene

la íntima cohesión, algo patriarcal, que existe entre todas las jerarquías (...) afirmada en el inquebrantable respeto de los de abajo a los de arriba y en la cordial estimación de éstos a los de abajo (Pereda: 1268).

---

<sup>7</sup> “El **sistema antiguo**, fundado en el privilegio, se amoldaba a la estructura caciquil” dirá Azaña (subrayado nuestro).



La ‘ascensión’ hacia Coteruco de la Rinconada, lugar de ‘armonía’ y ‘felicidad’ bajo la tutela-‘padrone’ de don Román Pérez de Llosía, en *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), tiene un reflejo aún más claro en la nueva ‘ascensión’ y consiguiente ‘purificación’ de Marcelo en *Peñas arriba* (1894), personaje llamado a ser el ‘señor sucesor’. El lenguaje ‘amable’, la identificación de estos hombres con la comunidad, etc., reaparece en *Los hijos de la hoz* (1931) de Martínez Kleyser o en *Hambre de tierras* (1934) de Julio Romano, esta vez sin negar la vinculación cacique-‘padrone’ (como sí hace Pereda).

Esta narrativa se caracteriza precisamente por producir su texto invirtiendo las dos imágenes que explota el realismo burgués: el metafórico tren y sus consecuencias es un fenómeno identificado y analizado a través de una sola lente, de un discurso monológico.

Instituir en la novela la presencia **latente** (hacer funcionar lo que no aparece por medio de signos) de un personaje o de una estructura social (en este caso el patrono o el caciquismo), dejando en el texto (**lo que dice**) al cliente, es utilizado como recurso estructural en *La barraca* de Vicente Blasco Ibáñez y en *Miau*<sup>8</sup> de Galdós, por ejemplo; lo que constituye, sin duda, una forma de expresar el “carácter difuso” que establece – según James Scott – las relaciones “patrono-cliente” (Gellner: 37).

En otras novelas, sobre todo las que tienen que ver con el desarrollo de la burguesía (periodo 1939–1963 aproximadamente) se establece la crítica de lo que podría llamarse ‘patronazgo simbólico’ (la imagen de Franco como padre-‘padrone’, por ejemplo en *La mordaza* de Alfonso Sastre). Pero, en realidad, lo que analizamos es una **relación** social y no necesita, pues, un ‘objeto’ positivo.

La intervención del movimiento obrero a lo largo del arbitrario periodo que hemos establecido para estas breves notas constituye la radical transformación de la literatura que se produce en el segundo nudo conflictivo definido fundamentalmente, como ya hemos dicho más atrás, por la lucha entre burguesía y proletariado.

Los centros temáticos que habían caracterizado la relación ‘patrono-cliente’ y oligarquía en torno al cacique principalmente son **desarticulados**, **descentrados** por una nueva concepción del realismo que pretende encontrar la verdad (a la que se refería Larra) en las ‘relaciones de producción’. Para estos novelistas el ‘clientelismo’ se define por ser un elemento (insisto y no el centro) de un sistema de explotación. Sus imágenes y representaciones sociales se construyen **a-partir-de** la evidencia de la desigualdad de patrono y cliente. La idea de ‘control de los medios de producción’ sostiene buena parte de los textos que estamos delimitando.

La noción que esta narrativa busca respecto del ‘Sujeto’ es paralela a la imagen del tren entrando en el pueblo o villorrio en cuestión; la del intelectual **entrando** en el movimiento obrero (lo cual es una marca bien evidente del profundo cambio de eje de la producción literaria).

En estos textos, el clientelismo que se describe está ligado a la idea de explotación y poder en otros espacios además de en el campo. Así, la novela de Julián Zugazagoitia *El asalto* (1930) introduce en la cadena de la organización industrial minera varios

<sup>8</sup> El funcionario – dice Costa – es una pieza integrante del sistema.

patronos: el capataz en la relación obrero-empresa y los propietarios en la relación empresa-poder local. En la misma línea se encuentra *La mina* (1960) de Armando López Salinas, en la que se describen las relaciones de dependencia-favor patrono-capataz-obrero/cliente, y también la novela de Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta*, de 1975; aquí, marcadas mediante la ‘degradación’ del ‘Sujeto Libre’ que ha vendido su fuerza de trabajo y su dignidad.

Es necesario decir que estas novelas, las escritas entre 1928 y 1939, deshacen la diferencia ‘fenómeno’ y ‘percepción del fenómeno por los personajes-clientes’: se niega así la posibilidad de ideologización temática que aparecía en el realismo decimonónico (en la novela de Galdós *Doña Perfecta* sólo hablan los ‘patronos’, en *El caballero encantado* y en las novelas mencionadas hablan los ‘clientes’).

Concluiré señalando algo que nos permite entender la evolución histórica y literaria desde 1868 hasta la década de los sesenta (siglo XX). La dictadura fascista de Franco, como han dicho ya muchos historiadores, retrotrajo a la sociedad, y al campo concretamente, a un ‘estado’ anterior a la República, pero la literatura continuó, como así augurara Arconada, sin renunciar a ese espacio en la lucha pública.

El novelista José Díaz Fernández advirtió en 1931 que “la República que ahora vivimos tiene equivalencia literaria en los escritores del 98” (Esteban: 62) y terminaba diciendo que “nuestra literatura *de avanzada* nace, pues, con la nueva generación revolucionaria de España” (Esteban: 62). Mi intención ha sido señalar cómo un tema, el *clientelismo*, no emerge en los textos realistas sino como la configuración material en el seno de unas contradicciones históricas de una lucha ideológica; algo fundamental para entender adecuadamente (sin caer en las trampas del positivismo) lo que el clientelismo significa y qué función cumple cuando la sociedad se hace *materia novelable*. O lo que es lo mismo, como escribía Galdós en 1909:

para mí la única madre es la Historia y esa huye con repugnancia de los hechos y personas del día (Pérez Galdós: 247).

## Bibliografía

- Azaña, Manuel, "Caciquismo y democracia" en *Plumas y palabras*, Crítica, Barcelona, 1976, pp. 199–203.
- Costa, Joaquín, *Oligarquía y caciquismo*, Alianza editorial, Madrid, 1984.
- Esteban, José y Santonja, Gonzalo, *Los novelistas sociales españoles (1928–1936)*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Fortes, José Antonio, "Para una Historia de la Función de Escritor en la Sociedad Burguesa" en *Intelectuales de la República, Místicos Maestros para la Postguerra*, Diputación de Granada, Granada, 1984, pp. 111–127.
- Gellner, Ernest et al., *Patronos y clientes*, Júcar, Madrid, 1986.
- Macherey, Pierre, *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, 1974.
- Pérez Galdós, Benito, *Ensayos de crítica literaria*, Península, Barcelona, 1972.
- Pérez Galdós, Benito, *El caballero encantado*, Castellote editor, Madrid, 1972.
- Rodríguez, Juan Carlos, *La norma literaria*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1984.
- Trigo, Felipe, *Jarrapellejos*, Turner, Madrid, 1988.
- Zavala, Iris M., "Lo imaginario social dialógico" en Malcuzyński, M. Pierrette, *Sociocríticas*, Rodopi, Amsterdam, 1991, pp. 111–128.

## POLITIČNA »KLIENNELA« KOT ROMANESKNA SNOV

Španski roman devetnajstega stoletja skuša zaradi nasprotujočih si ideoloških sil ustvariti podobe, ki naj bi bile bistveno drugačne od takratne družbe. Levo usmerjena tendenca (ki jo sproži Pérez Galdós in traja do Azaña) opisuje, kako je družba sestavljena, kdo v njej prevladuje in kako je propadla buržuazija, ki se je znašla v položaju *status quo*. Desno usmerjena tendenca (predvsem se ji prikloni Pereda in traja do dela *El caballero audaz*) pa omenjeno temo idealizira in jo usmeri na družinske odnose ter spoštovanje družbenega reda in podrejenega položaja.



## ACOTACIONES A LAS ÉGLOGAS DE JUAN DEL ENCINA

### 1. Algunas premisas

Desde un punto de vista semiológico, el objeto teórico del arte teatral reside en la individualización de su funcionamiento como fenómeno de significación y de comunicación. Ya en 1963 R. Barthes<sup>1</sup> hablaba del teatro como “una especie de máquina cibernética” que emite mensajes simultáneamente y que, por lo tanto, “constituye un objeto semiológico privilegiado”. Resulta claro, pues, que, cuando hablamos de teatro, nos estamos refiriendo a un objeto sincrético y multidimensional en el que participan un conjunto de lenguajes heterogéneos, que se modifican cada vez, y cuyo funcionamiento no puede ser explicado sobre la base de un código único, sino en relación con la pluralidad de códigos que lo conforman. Si bien, el propósito de nuestro trabajo no es estrictamente semiológico, no podemos perder de vista los aspectos arriba mencionados.

Las acotaciones a las *Eglogas* de Encina, que nos proponemos aquí, no pueden soslayar un dato inicial: la polifacética personalidad del autor, que desarrolla su actividad musical y literaria en un momento clave en la evolución del arte teatral. A fines del siglo XV y comienzos del XVI, el teatro es un organismo múltiple y heterogéneo que se realiza a través de la expresión de la complejidad cultural que lo constituye y de la cual a su vez es transmisor. No podemos, por lo tanto, prescindir, cuando nos disponemos a estudiar un texto o un autor dramático, de la complejidad de códigos y lenguajes, co-textos y contextos que conforman al arte teatral.

Por otra parte, teniendo en cuenta que toda manifestación artística nace en un contexto histórico-social, cualquier reflexión que hagamos referida al campo de la literatura (y en nuestro caso al teatro), como lo indica André Rochon<sup>2</sup> implica otra reflexión, inevitable por cierto y más amplia, sobre la cultura, o niveles de cultura, en la que el artista actúa.

El teatro, por su misma naturaleza constitutiva crea una fuerte unión entre las distintas formas de producción cultural que lo rigen. La cultura, concepto amplio, varía no sólo en función del contexto espacio-temporal sino también, y fundamentalmente, respecto de la división jerárquica de la estructura social. En la época en cuestión – y no sólo, nos encontramos, por una parte, frente a una cultura de la clase dirigente, nobleza, burguesía y clero; por la otra la cultura de la clase subordinada. O, como diría Burke<sup>3</sup>, una cultura oficial y una popular, términos imposibles de soslayar en la obra de Encina.

El carácter aristocrático, d'élite – frecuentemente subrayado por los historiadores – de la cultura humanista y renacentista caracteriza de forma determinante la producción

---

<sup>1</sup> “Letteratura e significazione”, en *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 343–344.

<sup>2</sup> André Rochon, *Letteratura e società nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1982.

<sup>3</sup> *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano, 1980.

artística de la época. Sin embargo una fuerte vertiente literario-dramática toma inspiración en aquellas fuentes que se refieren al mundo de lo 'popular'. La obra dramática de Juan del Encina echa sus raíces en la tradición litúrgica medieval, cargada de elementos populares, pero, a su vez, utiliza, en sus últimas *Eglogas*, la fuerte presencia del fundamento clásico, para renovar e introducir elementos nuevos en el arte dramático castellano.

Carlo Ginzburg en el libro *Il formaggio e i vermi – Il cosmo di un mugnaio del '500*<sup>4</sup>, plantea una problemática que se revela siempre actual cuando se trata de definir lo que se entiende por 'popular', o más bien, cultura popular. En el análisis, en el que surge claramente la ambigüedad del concepto, el autor individualiza algunos puntos principales al respecto y que se refieren a una consideración, a nuestro parecer, fundamental para el estudio del teatro español renacentista: la complementariedad o coparticipación de los elementos culturales pertenecientes, sea al ámbito de lo popular, sea al de lo oficial. Ginzburg, haciendo una consideración sobre la obra de Bajtín acerca de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, considera que existe una «Dicotomía cultural, (...) pero también circularidad, influjo recíproco, particularmente intenso en la primera mitad del siglo XVI, entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica»<sup>5</sup>. Bajtín, por otra parte, en *La obra de Rabelais y la cultura popular*<sup>6</sup> nos habla del mundo al revés, es decir de aquellos momentos festivos o carnavalescos de la época medieval y renacentista, como momentos de rebelión frente al orden preconstituido. Se trata de la puesta en práctica de un mecanismo en el que la clase popular utiliza aquellos medios que conforman su propia cultura como un instrumento de protesta y rechazo de la sumisión. Por otra parte, la clase dominante usa la cultura para mantener y consolidar el poder. Es conocido que el espectáculo fue un «*istrumentum regni*» en la época de un papa como León X. Su predecesor, Julio II (1503–1513), y el mismo León X convergen en la idea de una política cultural basada sobre la voluntad de utilizar instrumentalmente la cultura en todas sus formas. Las programaciones culturales bien detalladas que de estos pontificados conservamos son un buen ejemplo. La cultura en general y el espectáculo en particular, constituyen un medio de propaganda celebrativa y persuasiva. Por otra parte, según lo apunta A. Fontana en *La scena*<sup>7</sup>, las actividades espectaculares producidas por Lorenzo de Medici, padre de León X, en las que se fundían los elementos más heterogéneos, estaban pensadas en función de la creación de un «nuevo espacio lúdico» que actuase como «mediador imaginario entre pueblo y gobernantes». Se trataba de «un espacio privilegiado» en el que se articulaba «una nueva relación entre el Siervo y el Patrón».

Los conceptos de función, norma y valor estéticos<sup>8</sup> son claramente individualizables en la obra dramática cortés de comienzos del siglo XVI. La producción cultural es, por lo tanto, un instrumento de poder en mano a la clase dominante y, como tal, impone parámetros estéticos que se convierten en dominantes y determinan la función de la obra

---

<sup>4</sup> Biblioteca Einaudi, Torino, 1976.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. xv.

<sup>6</sup> utilizo la trd. italiana, Einaudi, Torino, 1979, tercera edición.

<sup>7</sup> en *Storia d'Italia I*, pp. 830–831.

<sup>8</sup> Jan Mukarovsky, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1973.

de arte. Conviene, de todos modos, subrayar que no se trata de antagonismo entre dos culturas, sino más bien de «complementariedad dialéctica»<sup>9</sup> o, como indica Burke, de participación en una misma cultura.<sup>10</sup> Para este historiador, entre 1500 y 1800, se produce una represión generalizada de la cultura popular. La Contrarreforma es, según Burke, una de las mayores responsables de 'la muerte de la cultura popular'. Sin embargo, a comienzos del siglo XVI, todavía ambas culturas, la popular y la oficial comparten y participan de una misma cultura. Y efectivamente si analizamos el texto de Gregorovius Ferdinand sobre la vida espectacular en la Roma de León X, nos podemos dar cuenta de la heterogeneidad de los elementos culturales presentes en la vida teatral de esta época. «Podríamos dibujar un cuadro muy colorido si pudiéramos trasladar al papel un año de vida en la Roma de los tiempos de León X, dedicando nuestra atención a aquella serie ininterrumpida de fiestas tristemente compuestas de elementos cristianos y paganos: mascaradas carnalescas, antiguas representaciones místicas, historias romanas representadas con magníficos escenarios, y, por otra parte, procesiones y lujosas fiestas religiosas, representaciones de la pasión en el Coliseo, declamaciones clásicas en el Campidoglio y otras fiestas y discursos para el aniversario de la fundación de Roma. Todos los días había cabalgatas de cardenales, entradas de embajadores y príncipes con numerosas comitivas como ejércitos, y cortejos papales, cuando León salía de caza a Magliana, a Palo, a Viterbo, con el halcón en la mano, perros lo seguían y bultos pesados y filas de criados y el séquito de los cardenales y de los oradores extranjeros y el alegre enjambre de poetas de Roma y una caterva de barones y príncipes...»<sup>11</sup>

Por otra parte, el arte teatral renacentista español se presenta como un inmenso receptáculo en el que confluyen elementos múltiples y diversificados que ya en el mismo texto dramático podemos individualizar. Juan del Encina escribe églogas cuyos personajes, como indica Hermenegildo<sup>12</sup> «son una manifestación de los caracteres que anidan en el loco, el bobo de la fiesta popular y carnalesca». Por otra parte, Torres Naharro en sus introitos da vida, igualmente, a la tradición bufonesca medieval de raíces claramente populares. Y elementos similares podemos encontrar también en la obra de Lucas Fernández y Gil Vicente. A su vez, es un hecho ya consolidado que el teatro, en estos años de transición hacia el mundo moderno, es parte integrante de un conjunto cultural más amplio y complejo en el que el espectáculo, como tal, se convierte en el objeto fundamental de análisis.

Esta breve reflexión introductoria, que se refiere a ámbitos disciplinarios no propia ni necesariamente literarios, puede resultar, aparentemente, marginal al tema en cuestión: es decir, al análisis, prevalentemente literario, de la obra dramática de Juan del Encina. Sin embargo, todo estudio que quiera comprender a fondo – dentro de los límites que los instrumentos metodológicos nos lo permiten – el fenómeno teatral renacentista no debería prescindir de las herramientas ofrecidas por otras disciplinas que, como lo quiere la sociología de la literatura, pueden extender los núcleos de interpretación literarios.

<sup>9</sup> Obra cit., p. 67.

<sup>10</sup> Obra cit., p. 277.

<sup>11</sup> Cito de Cruciani, F., *Teatro nel Rinascimento Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma, 1983, pp. 380-381, trad. de A. C. Prenz.

<sup>12</sup> *Teatro Renacentista*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 37.

## 2. Acotaciones a las *Eglogas*

Juan del Encina, se presenta ante nuestros ojos con aquellas características múltiples que denotan a un intelectual renacentista. Como todo hombre de letras de la época conocía bien el latín. Hizo la traducción de las *Bucólicas* de Virgilio, obra dedicada a los Reyes Católicos, cultivó la lírica culta y popular, sobre todo en la producción dramática y escribió un tratado de *ars poetica* intitulado *Arte de poesía castellana* que encabeza su *Cancionero*.

Poeta, dramaturgo y músico<sup>13</sup>, ejerció su labor intelectual en relación con el mundo cortesano, desarrollando su actividad en el ámbito del espectáculo. El palacio del duque de Alba, primero, y la corte romana después fueron el ámbito de su producción artística dentro del cual respetó los códigos de composición literaria y musical vigentes en la época.

El espacio cultural salmantino leonés y, más tarde, el de la cortes romanas, progresivamente estaban abandonando las costumbres teatrales dominantes en la época medieval para acercarse más bien a aquellas que se introdujeron en el Renacimiento y que llevaron consigo el concepto de teatro moderno. Con Encina y, en su época, se dan los primeros pasos hacia la creación de aquellos conceptos nuevos que estructuran la nueva fisionomía del arte teatral y que, en la práctica, se traducen en la aparición de la figura del director de la escena, de la profesionalización del actor, de la creación del espacio de la representación, el desarrollo de la escenografía y el surgimiento de un nuevo tipo de público. En la misma obra de nuestro autor vemos la transformación de la literatura dramática castellana de lo que fuera la tradición anterior medieval a lo que será en el pleno Renacimiento y más tarde en el Barroco.

Las églogas de Encina provienen de diferentes fuentes de inspiración y, en consecuencia, se refieren a temas y ámbitos que permiten establecer algunas diferencias. Así, podemos mencionar las que se inspiran en las ceremonias litúrgicas dramatizadas, de raigambre medieval, compuestas para ser representadas en ocasión de la Navidad, como la *Egloga representada en la noche de la Natividad* y *Egloga representada en la misma noche de Natividad* (églogas 1, 2), o para los ciclos litúrgicos de la Pasión y la Resurrección, la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* y *Representación de la santísima Resurrección de Cristo* (églogas 3, 4). Tema y ámbito distinto proponen las relacionadas con el mundo profano, como es el caso de la *Egloga representada en la*

<sup>13</sup> Nació en Salamanca (1469–1530) y estudió en la universidad de dicha ciudad con Nebrija. Vivió entre España e Italia, trabajando al servicio de la corte pontificia y recibiendo favores de la misma. En Roma, efectivamente, lo encontramos en varias oportunidades y durante largos períodos. Al finalizar el siglo XV se encuentra introducido en la corte de Alejandro VI, el papa español Rodrigo Borja (1492–1503), que llama a nuestro autor “continus comensalis noster”. Permanecerá en la ciudad eterna hasta el 1510, año en el que Julio II, sucesor de Alejandro VI, le otorga la dignidad de arcediano de la Catedral de Málaga. Lo encontramos nuevamente en Roma en el año 1513, desarrollando, por cierto, su actividad dramática en la casa del cardinal Arborea. Después de una breve estadía en Málaga, en el mismo 1513, lo encontramos, una vez más, en la corte pontificia de papa León X, supuestamente como músico. Hasta el 1521 permanecerá en Roma con algunos intervalos de viajes a España y un viaje a Jerusalén, después de ordenarse, tardíamente, sacerdote. Los últimos años de su vida transcurren en León como prior de la Catedral donde permanece hasta su muerte. En realidad, el contacto de Encina con la vida romana es constante. Si hubo interrupciones, fueron debidas a cargos y beneficios en su patria, pero que nuestro autor no cumplió con extrema diligencia.



*noche postrera de Carnal* (égloga 5), en la que los pastores lloran la ausencia del señor o la fiesta carnavalesca de la *Egloga representada la misma noche de Antruejo* (égloga 6). Por último, las que nos narran episodios de la vida pastoril *Egloga representada en requesta de unos amores* y *Egloga de Mingo, Gil y Pascuala* (églogas 7 y 8). Nos queda por mencionar el *Auto del repelón* (núm 13), la burla de unos estudiantes a unos aldeanos, la *Egloga de las grandes lluvias*, también compuesta para la Navidad (égloga 9), la *Representación ante el príncipe don Juan* (égloga 10) y las tres églogas consideradas de producción romana, *Egloga de Cristino y Febea*, *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y la *Egloga de Plácida y Victoriano* (églogas 11, 12, 14), en las que la crítica ha individualizado una transformación y/o evolución de la producción dramática de Encina con la conjunción de elementos de tradición clásica pastoril y de influjo italiano humanista.

El pastor rústico es uno de los personajes más presentes en las églogas de Juan del Encina. La incorporación de escenas rústico-cómicas en el teatro español es de larga tradición. Esta forma de entreacto presente en las piezas dramáticas tenían la función de divertir al espectador con momentos de payasadas, burlas, chistes picantes tendientes muchas veces a hacer críticas incisivas sobre el entorno social. El objetivo último era el de distraer a los señores cortesanos de la narración principal y crear un momento de hilaridad. Esta forma de comicidad de origen ya clásico greco-romano, que llega hasta el teatro del siglo XVI a través también de las prácticas teatrales medievales, está claramente presente en la obra de Encina. Pilade Mazzei, que se ha ocupado de individualizar los posibles parentescos entre el teatro de Encina y el teatro popular italiano, al hacer la presentación de las *Eglogas*, utiliza, sin distinción alguna, la palabra ‘farsa’ y ‘égloga’ para referirse a la obra dramática de nuestro autor<sup>14</sup>. Efectivamente, la comicidad presente en las églogas de Encina, como así mismo el efecto buscado por el autor, tiene una relación muy estrecha con el género de la farsa, en el cual el blanco de la risa del público es siempre el pueblo con sus bufonadas, absurdidades y miserias. Sabemos que la palabra *farsa* significaba, etimológicamente, un alimento que se utilizaba para rellenar la carne. Se trataba, por lo tanto, de un condimento, que traspuesto en términos teatrales representaba un elemento extraño, – un entreacto –, a la obra dramática representada. Se utilizaba para ‘condimentar’, complementar una representación que generalmente pertenecía a un género alto. La farsa tenía siempre un carácter bufonesco, grotesco y poco refinado y su comicidad se concentraba en la provocación de una risa auténticamente popular. Su carácter cómico-corporal, arraigado en los aspectos materiales de la existencia, en la realidad social, la alejan de todo contacto con la espiritualidad. Si seguimos la interpretación que hace Bajtín de la cultura cómica popular en la que el elemento material y corpóreo adquieren un significado positivo e universal, nos damos cuenta del carácter de ruptura y subversivo de este tipo de comicidad en la que no existen límites represivos para expresarse en contra de los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, en una palabra, en contra del orden preconstituido. Todo lo que se refiere a lo “bajo” corporal, significa fertilidad, nacimiento, crecimiento en oposición a lo que es considerado

<sup>14</sup> Ver Pilade Mazzei, *contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Tipografía Amedei, Lucca, 1922.

como alto, espiritual, ideal y abstracto. Y como tal, es muy interesante tener en cuenta este aspecto en el caso de nuestro autor, que se mueve dentro del ambiente idealizante neoplatónico renacentista.

Mazzei deduce – supone – que Encina ha conocido la farsa que se produce en la ciudad de Siena, ‘la farsa senese’, de finales del siglo XV comienzos del siglo XVI y que de alguna manera exista un parentesco entre las églogas de Encina y este tipo de composiciones toscanas. Resulta relativamente difícil demostrar este tipo de relación por una simple falta de correspondencia entre las fechas de composición de estas farsas y la misma presencia de nuestro autor en la península itálica. Sin embargo no es de excluir semejante comparación si se tiene en cuenta el código cómico dramático utilizado por Encina que, sin duda alguna, utiliza un mismo lenguaje cómico popular de origen clásico-medieval ya presente, en mayor o menor medida, en las literaturas nacionales de lenguas neoromances; es decir, la presencia a nivel de superficie de componentes, procedimientos que, de algún modo, revelaban, a nivel profundo, la presencia de modelos cercanos o, en el mejor de los casos, comunes.

Si tomamos en cuenta la égloga número 6, *Egloga representada la mesma noche de Antruejo*, en la que el núcleo central de la narración son la glotonería y el buen beber de los pastores en presencia del duque y la duquesa nos damos cuenta de que la comicidad del texto se encuentra depositada en la exaltación del tema de los instintos básicos, animales, del ser humano<sup>15</sup>. La comicidad rústica, en línea general, se basa sobre la tontería o ignorancia del pastor. El autor tiende a ridiculizar al personaje creando un procedi-

<sup>15</sup> Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. M. A., Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1998, p. 152, vv. 5–30.

- BENEITO: Aún somera  
tengo mi gorgomillera.
- BRAS: ¡Hideputa! ¡Quién pudiera  
comer más!
- BENEITO: Siéntate, siétate, Bras,  
come un bocado siquiera.
- BRAS: No me cumpre, juro a mí.  
Ya comí tanto, que ya estoy tan ancho  
que se me rehincha el pancho.
- BENEITO: Siéntati.
- BRAS: Pues me acusas, héme aquí.  
¿Qué tienes de comer? Di.
- BENEITO: Buen tocino  
y aqueste barril con vino  
del mejor que nunca vi.
- BRAS: Pues daca, daca, comamos  
y bevamos.  
Muera gata y muera harta.  
Aparta, Beneito, aparta,  
que quepamo  
por qué bien nos entendamos.
- BENEITO: Estiéndete, Bras, y hayamos  
gran solaz  
oy, qu'es San Gorgomellaz  
que assí hazen nuestros amos.

miento en el que adquiere gran importancia lo fisiológico. Se trata de un tipo de personaje incapaz de acceder al mundo de lo espiritual. Y en lo fisiológico entran, no sólo las referencias a alusiones de las partes bajas del cuerpo, sino también a aspectos referidos a la glotonería, al comer grosero, al beber mucho etc.

Ya hemos aludido al significado etimológico de farsa, ligado a la comida. Por su parte Noël Salomon<sup>16</sup> llama la atención sobre el hecho de que Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes a la lengua castellana*, con respecto al juego verbal de la palabra bucólica mencionará «Bucólica, por lo que toca a comer, por lo que tiene de boca...». Con el significado de “comida”, por deformación del sentido, el término reaparecerá en el *Guzmán de Alfarache*, como lo documenta Corominas.

El prototipo del campesino glotón y bebedor aparece frecuentemente en el teatro de Encina. En el villancico final aparece la trasposición del versículo de Isaías en forma risible. «Comamos y bebamos/ que mañana moriremos» (Isaías, XXI, 13). Encina: «Oy comamos y bevamos/ y cantemos y holguemos, que mañana ayunaremos» (versos 201–205). La trasposición paródica del último verbo del versículo no es gratuita y sí, por el contrario, aparece cargada de connotaciones, no sólo por el efecto cómico que produce a nivel de espectáculo, sino también por la fuerte carga semántica que el verbo “ayunar” adquiere frente a “morir”.

Esta contraposición entre espíritu y cuerpo o, metafóricamente entre “parte alta del cuerpo” y “parte baja” – que encuentra su homología también en las expresiones “cultura oficial” y “cultura popular” – reaparecen, así mismo, cuando el tema y el elemento de burla es el amor. En contraposición con el amor cortés, el amor vivido por la sociedad aristocrática, el amor pastoril aparece ridiculizado. Opuestamente al amor refinado e idealizado, neoplatónico del siglo XVI, exclusivo de las almas nobles, los pastores encinianos, (ver églogas 7 y 8) tienen una noción primitiva del amor que, naturalmente, provoca hilaridad.

En la égloga de *Pascuala, Mingo y un escudero representada en requesta de unos amores* en la que se encuentran enfrentados un noble y un pastor, el sujeto que provoca la comicidad es, obviamente, el pastor. El escudero interrumpe los galanteos del pastor Mingo a Pascuala y se burla de sus pretensiones amorosas. Lo denigra demostrando su desprecio y la pastora termina por elegir al escudero<sup>17</sup>. La contraposición entre ambos personajes revela una clara diferenciación cultural e ideológica. Sin embargo, es interesante observar en este paso – cuyo ángulo de visión es el cortesano – la diferencia en el lenguaje utilizado por ambos. Mientras el pastor, al defender sus pretensiones al amor de

<sup>16</sup> *Lo villano en el teatro del siglo de oro*, Castalia, Madrid, 1985, p. 28.

<sup>17</sup> *Obra cit.*, pp. 163–164, vv. 63–78; p. 165, vv.113–115; p. 167, vv. 161–164.

ESCUADERO    Vete comigo, carilla.  
                  Dexa,dexa esse pastor.  
                  Déxalo, que Dios te vala.  
                  No te pene su penar,  
                  que no te sabe tratar  
                  según requiere tu gala.

la pastora emplea un lenguaje bastante descriptivo de la situación, el escudero apela a insultos y escarnios a partir de una condición preconstituida de poder. Es como si el peso retórico – no el significado – de las palabras se hubiera intercambiado, casi un caso en que la retórica desmiente el mensaje. En la égloga de *Mingo, Gil y Pascuala*, casi continuación de la primera, el escudero Gil convence a Pascuala de que abandonen la vida rústica para volver al palacio. Mingo, como mencionamos anteriormente, quiere también entrar en el palacio, seguido por su mujer Menga. No obstante los esfuerzos de estos rústicos por modificar sus costumbres y sus gestos, quedan anclados en el ámbito de lo ridículo, mientras que el escudero vuelve a su origen, el palacio. Existe una forma de determinismo social, que se presenta como una fatalidad ligada al sistema, en el que es imposible romper la estructura existente. Los que tienen que provocar la risa pertenecen siempre al mundo de los criados. Los personajes altos, damas y señores enamorados, tienen vivencias sólo concedidas a la clase social de pertenencia. Como sucede en la *Celestina*, el mundo del burdel es claramente de connotación popular; sin embargo, el mundo dominante recurre a este último para resolver su cuestión amorosa. Lo popular, en cuanto distinto, bajo, inferior es objeto de comicidad y sólo como tal puede entrar al palacio. Los dos mundos, el alto y el bajo, sobre todo a partir de sus falencias, vitales el primero, sociales el segundo, entran en un necesario contacto, a través de relaciones cuya íntima complejidad no siempre resulta clara.

Burke considera que la cultura oficial y la cultura popular comparten y participan de una misma cultura. Ginsburg, por otra parte habla de circularidad, de influjo recíproco. Sin embargo, no obstante los contactos entre las culturas, es evidente que la clase dominante es la que determina los modos de aceptación o consideración de la otra clase. «El villano ‘bobo’ es divertido por su pesadez de pensamiento, la falta de urbanidad, la ineptitud para los refinamientos de la vida intelectual o sentimental, su apego terco a la tierra. Así nada ilustra mejor lo cómico villano sino el significado de este vocablo “rústico”»<sup>18</sup>.

La comicidad propia de Encina está, además, ligada a la contigüidad espacial en la que se realiza la representación. Nos referimos al desajuste cultural entre personaje y

---

MINGO	Estáte queda , Pascuala, no te engañe este traidor, palaciego, burlador, que ha burlado otra zagala.
ESCUADERO;	Hideputa, avillanado grossero, lanudo, brusco (...)
ESCUADERO	Dime, pastor, por tu fe, ¿qu’ es lo que tú le darás o con qué la servirás? (...) Calla, calla, que es grossero todo quanto tú le das. Yo le daré más y más porque más que tú la quiero.

<sup>18</sup> Obra cit. p. 54.

espacio, desajuste que, por lo demás, se presenta como uno de los atributos fundamentales de lo cómico; en nuestro caso, el hecho de situar un pastor en la corte. Es también el caso de la égloga de *Mingo, Gil y Pascuala* en la que el escudero Gil, que por amor se había hecho pastor, vuelve al palacio llevando consigo a Mingo. Frente a los señores Mingo se turba, titubea en el discurso, se persigna hasta que Gil lo introduce frente al duque y la duquesa obligándolo<sup>19</sup>. Lo mismo sucede en el comienzo del *Auto del repelón*, cuando dos aldeanos irrumpen en un salón después de que unos estudiantes se han burlado de ellos. El efecto cómico existe desde el momento en que el contexto se convierte en inadecuado para el personaje. El significado está, pues, en la ridiculización social del personaje. El público refinado es el que crea el contraste cómico.

El *Auto del repelón*, como hemos dicho, representa la burla de un grupo de estudiantes contra dos aldeanos que habían ido al mercado. Allí fueron maltratados tanto que debieron abandonar sus bienes en el mercado y escapar. La escena, observada a través del tiempo, puede ofrecer, no sólo la lectura cómica, a partir de un preconstituido cultural y literario, situado en un tiempo histórico preciso. Desde otra óptica, distinta a la del cortesano, la escena adquiere un sentido casi trágico. Estos desventurados no sólo, por efecto de una broma, han perdido sus productos y sus burros, sino que uno de ellos, si no recupera el burro, deberá pagárselo al amo y esto significa perder la ganancia de un año. Lo que aquí relevamos es el punto de vista de la percepción de la historia que, seguramente, no es la de los rústicos, sino la del cortesano, el cual se desinteresa del sentido trágico de la burla. Toda comicidad esconde siempre, pero a su vez revela, una parte de la realidad que generalmente no debe ser contada. El sentido del tema se reduce al del villano que baja a la ciudad y es objeto de burlas. Digamos, por otro lado, que este escamoteo de un aspecto o de un ángulo de visión de la realidad se convierte en un elemento que entra a formar parte de una vertiente de lo cómico.

Lo cómico-grotesco destruye, todas la categorías de orientación en el mundo: el orden natural, la categoría de objeto, el concepto de personalidad, el orden histórico, la coherencia lingüística, las leyes físicas, y las estéticas. P. Pavis, en su diccionario teatral, considera que todo lo que es grotesco está intrínsecamente asociado a lo tragicómico. Se trata de una práctica que mantiene un equilibrio inestable entre lo cómico y lo trágico, dado que todo género presupone su contrario sin tener en consideración cuanto lo llevará a su actitud definitiva.

El aspecto 'sociológico' de la comicidad campesina se desarrolla en dos planos: por una parte el personaje ridiculizado que adquiere significado por el contexto en el que está actuando; por la otra, la relación de mecenazgo en la que se encuentra el poeta con el

<sup>19</sup> Obra cit. p. 172, vv. 13-20.

GIL	Entra, entra, melenudo, si quieres que no riñamos.
MINGO	En me ver ante mis amos me perturbo y me demudo.
GIL	¿De qué te perturbas, di? ¡Sí nunca medre tu greña!
MINGO	Dígote que de vergueña estoy ageno de mí.

señor aristocrático. Juan del Encina siempre utiliza la boca de su personaje para alabar al señor y a su vez pedir subsidios. En la égloga *De las grandes lluvias* (núm 9) detrás de la comicidad villana se esconde el poeta para disputarle a su rival, Lucas Fernández, los favores del mecenas por un puesto en la capilla. «De esa manera aflora, en el propio simbolismo elegido por Encina, el carácter de vasallaje de las relaciones sociales que, en un doble plano (poeta-mecenas; villano-señor) constituye una de las condiciones de la comicidad»<sup>20</sup>. Digamos, por nuestra parte, que, a menudo, es posible establecer una homología entre las relaciones de cuanto sucede en el interior de una obra y las relaciones entre el autor, en cuanto tal, y el mundo social circundante.

En las églogas 11, 12, 14, pertenecientes al período en el que el autor tiene un estrecho contacto con la corte romana, vemos la transformación que han vivido los personajes. Se abandona, en parte, al pastor rústico para introducir el análisis psicológico de los personajes. Estos se conceden momentos de auténtica interiorización y, a su vez, externalización de los sentimientos vividos frente a las insinuaciones del amor. El tema tratado, tan presente en la literatura renacentista, es el de la liberación del amor frente a las ataduras de la vida monástica y, en ellas, participamos de tres formas diferentes de tratar la teoría del amor. En la égloga de *Cristino y Febea*, en la que el autor presenta el conflicto entre la vida terrenal y el ascetismo, vemos el triunfo de la carne sobre el espíritu. En la égloga de *Fileno, Zambardo y Cardonio*, en la que J. P. Wickersham Crwford<sup>21</sup> ha estudiado la imitación directa del modelo italiano de la égloga de *Tirsi e Damone* de Antonio Tebaldeo, asistimos a la resolución trágica del amor entre los pastores y al suicidio como último recurso para sanar las penas de amor. La presencia de escenas con pastores rústicos funcionan en esta pieza como un contrapunto cómico a la acción principal. En la última égloga de *Plácida y Victoriano*, el tema es siempre de carácter amoroso y tendiente a complacer al público cortesano.

De este período y como dato concreto de sus vínculos romanos, recordamos que, en una carta del 11 de enero de 1513, Stazio Gadio, orador mantovano en el séquito del Joven Federico Gonzaga, nos informa que en la casa del cardenal d' Arborea fue representada una "comedia" de Juan del Encina y escribe: »Zovedì a VI, festa de li Tre Re, il signor Federico (...) si redusse alle XXIII hore a casa dil cardinale Arborensis, invitato da lui ad una commedia (...) Cenato adunque si redussero tutti in una sala, ove si havea ad representare la comedia. Il predetto reverendissimo era sedendo tra il signor Federico, posto a man dritta, et lo ambassador di Spagna a man sinistra, et molti vescovi poi a torno, tutti soagnoli: quella sala era tutta piena di gente, e piú de le due parte erano spagnoli, et piú putane spagnole vi erano che homini italiani, perché la comedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delettó al signor Federico (...)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Noël Salomon, obra cit., p. 63.

<sup>21</sup> «The source of Juan del Encina's *Egloga de Fileno y Zambardo*», *Revue Hispanique*, 38 (1916), pp. 218-31; «Encina's *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* and Antonio Tebaldeo's *Second Eclogue*», *Hispanoc Review*, 2 (1934), pp. 327-333.

<sup>22</sup> Cit. en: Cruciani, F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 363.

Hipotizan algunos estudiosos que se trataba de la *Egloga de Plácida y Victoriano*<sup>23</sup>, así como otros consideran que fue la *Representación sobre el poder del Amor*. Igualmente la tendencia es la de considerar que se tratara de la primera dado que el mismo autor nos presenta a su obra como una comedia y lo mismo hace el escritor de la carta citada.

El mismo autor define a esta égloga, de ambientación urbana, como comedia. En ella encontramos una mezcla de elementos literarios y teatrales muy diferentes entre sí. Los personajes son figuras mitológicas, como Venus y Mercurio, figuras pastoriles como Gil y Pascuala, y amantes cortesanos, como Plácida y Victoriano. El prólogo en boca de Gil es de carácter popular y recuerda los prólogos clásicos y los introitos naharraescos. Así mismo son de naturaleza cómica las escenas VI y X en las que el autor pone en práctica pequeños cuadros rústicos pastoriles. Encontramos, además, motivos celestinescos<sup>24</sup> y una parodia clara de la liturgia del oficio de los difuntos en la que se mezclan el texto latino de los *Salmos* con las expresiones profanas y quejas amorosas en la *Vigilia de la enamorada muerta*.

Plácida y Victoriano lamentan tener que estar alejados el uno del otro. Frente al dolor, Plácida se mata clavándose un puñal, lo mismo decide hacer Victoriano al encontrarla muerta. Sin embargo gracias a la intervención de Venus y Mercurio Plácida despierta y los amantes vuelven a reunirse felices.

P. Mazzei ha encontrado también en este caso similitudes con piezas de origen toscano: la farsa *Scanniccio* y la égloga *Cintia* en la que también aparecen personajes de la mitología clásica y resurrecciones milagrosas de los amantes. Dicho autor pone de relieve que, en las farsas senenses, cuando la acción se desarrolla fuera del ambiente rústico, el elemento villano, sin embargo, permanece, hecho que sucede, por ejemplo, en la égloga *Cintia* de Alticozzi, en la égloga *Vellera*<sup>25</sup> o en la *Pietà d'amore* en las que se introducen en la narración principal escenas de carácter rústico. En las farsas toscanas también eran frecuentes las parodias de los milagros de las sacras representaciones como así mismo las resurrecciones de los personajes gracias a las intervenciones de fuerzas sobre naturales.

<sup>23</sup> Juan de Valdés considera que se trata de *Plácida y Victoriano*, como así mismo Moratín cree que fue imprimida en Roma en el 1514. Por otra parte Carolina Michaëlis de Vasconcellos en «Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina», RFE, 5 (1918) pp. 337-66, considera que se trata de la *Representación sobre el poder del Amor*. F. Wolf y M. Manédez Pelayo son de la opinión que se trata de la égloga ya citada en «Sobre Juan del Encina», La España Moderna, 7 (1895), pp. 91-98. Para mayor información al respecto ver, Introducción, en Juan del Encina, *Teatro Completo*, edición de Miguel Angel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1998, segunda edición, pp. 15-16.

<sup>24</sup> Se ha ocupado de estudiar este aspecto H. López Morales, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Encina», en *La Celestina y su contorno social: Actas del I congreso internacional sobre La Celestina*, Barcelona, 1977, pp. 315-23; P. Heugas, «Sur une scène censurée: Encina el *La Celestine*», en *Les Cultures ibériques en devenir: Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Fondation Singer-Polignac, París, 1979, pp. 397-403.

<sup>25</sup> Las similitudes que Mazzei encuentra entre las comedias de la producción romana de Encina y las piezas senenses son las siguientes: *Vellera, commedia pastorale e rusticale molto sentenziosa et copiosa di esempli et istorie poetiche, di Francesco Linaioli, senese, nuovamente posta in luce*, Biblioteca comunale, Siena; *I Diversi appetiti*, s.d.; *I Cinque Disperati* de Nicolo Alticozzi da Cortona.

Digamos, finalmente, que, si bien es verdad que en sus obras del período romano, Encina introduce elementos propios del mundo pagano-mitológico, es igualmente cierto que no abandona la originaria tradición rústico-cómica. Sensible a los cambios del mundo en que se mueve, Encina respeta y se adapta al gusto paganizante, sin perder de vista al destinatario y, con ello, su necesidad de complacer al público cortesano.

#### OPOMBE K *EKLOGAM* JUANA DEL ENCINE

Članek obravnava ekloge Juana del Encine v luči posameznih študij o satiričnosti v renesančni popularni kulturi (Bahtin, Burke, Rochon, Ginsburg). Avtorica predvsem izpostavlja posamezne značilnosti ključnega lika v dramskem delu omenjenega avtorja, se pravi satiričnega ljudskega junaka, robustnega pastirja. Juan del Encina sodi v vmesno obdobje, ko se gledališče spreminja in konceptualno prehaja v sodobno pojmovanje dramatike. Zato avtorjevi stiki z italijansko renesančno kulturo pomenijo bistvene novosti v njegovi dramatiki. Prav tako pa jo ustvarjalno bogatijo tudi ljudski elementi španskega srednjega veka.



## BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO ENTRE LA PRECEPTIVA Y LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICAS

### 1. Introducción

Hasta el siglo XV la literatura castellana no conoce una verdadera terminología dramática. Para sus creaciones en distintos géneros los autores utilizaban términos imprecisos e inconsecuentes. En el siglo XV surgieron los primeros «comentarios» dramáticos, reducidos a breves notas, partes de poemas o introducciones a otras obras literarias. El primer intento de definir los términos del teatro clásico – la comedia y la tragedia – en latín vulgar data del año 1438 o 1439: el poeta Juan de Mena (1411–1456) escribió en el Segundo preámbulo a la *Coronación* que los poetas escriben en tres estilos – «tragédico, satírico o cómico»; el primero se utiliza en la escritura «que habla de altos hechos y por bravo y soberbio y alto estilo», comienza «en altos principios» y acaba «en tristes y desastrosos fines»; y en cuanto al tercer estilo dice: «El tercer estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo, y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio.»<sup>1</sup> La referencia a Terencio es significativa, porque la teoría dramática española se formó en estrecha relación con las interpretaciones de los comentaristas de Plauto y Terencio. En la definición de la comedia de Mena hay dos elementos importantes: la bajeza de las cosas tratadas y el estilo humilde, por un lado, y el final alegre, por el otro. Cincuenta años más tarde, Hernán Núñez en su *Glosa sobre las trescientas del famoso poeta Juan de Mena*, al explicar la copla 123, dijo: «La comedia es, según los griegos, una comprensión del estado civil y privado sin peligro de vida, y según la sentencia de Tulio, la comedia es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad».<sup>2</sup> Iñigo López de Mendoza – Marqués de Santillana tiene puntos de vista parecidos a los de Juan de Mena, por beber ambos en fuentes comunes, en sentido extenso. En su dedicatoria a la *Comedieta de Ponza* (1444) declara: «Comedia es dicha aquella cuyos comienzos son trabajosos, e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso y bien aventurado.»<sup>3</sup> Todas estas definiciones se nutren de la herencia clásica y todas tienen en común la preocupación de distinguir la comedia de la tragedia. Destacan dos notas: la inferioridad de la comedia respecto a la tragedia y el distinto «tono» – alegre – de la comedia. Poco a poco el primer aspecto se fue borrando, y en el Siglo de Oro los preceptos dramáticos se centraron casi exclusivamente en el segundo. Conviene aquí mencionar la formulación original del término «tragicomedia» que Fernando de Rojas incorporó en su Prólogo a la *Celestina*: «Otros han litigado sobre el nombre que no se había de llamar comedia, pues acaba en tristeza, sino que se llamase

<sup>1</sup> Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Gredos, Madrid, 1965, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 54.

tragedia. El primer autor quiso dar denominación del principio, que fue placer, y llamóla comedia: yo viendo estas discordias entre estos extremos, partí ahora por medio la porfía y llaméla *tragicomedia*.<sup>4</sup>

Avanzado el siglo XV nace en el territorio español la primera generación de autores dramáticos, los así llamados primitivos. La dramática de estos escritores descende de la tradición medieval profana y religiosa y – salvo raras brillantes excepciones – resulta insípida y mal construida. Sin embargo, aunque no haya dejado huellas de mayor interés, a lo largo de los cuarenta años entre los siglos XV y XVI ha creado, con ejercicio de renovación y búsqueda de nuevas vías de dramatización, la base de la rica y compleja dramática española que culminó un siglo más tarde.

## 2. Bartolomé de Torres Naharro

El panorama de los representantes más importantes de dicha generación (Juan del Encina, Lucas Fernández, Fernando de Rojas y Gil Vicente) abarca también a Bartolomé de Torres Naharro (1485?–1520?). Sin alcanzar madurez constructiva en sus comedias, que por lo general manifiestan un desequilibrio escénico similar al de sus contemporáneos, ocupa un lugar fundamental en la historia de las letras castellanas por ser el primero en formular un modelo sistemático según el cual las componía. Torres Naharro tomó su «profesión» de escritor teatral de una manera muy responsable y crítica. Reflexionó sobre la esencia del arte dramático y trató de explicarse las leyes y los principios de su trabajo, situándose así entre los primeros autores que sintieron la necesidad de unir los aspectos tanto teóricos como prácticos de su creación. Con sus especulaciones – aunque un tanto abstractas y generalizadoras – sobre la teoría dramática se adelantó más de medio siglo a nombres tan ilustres como Juan de la Cueva o Lope de Vega, y, desde el punto de vista metódico, hasta los superó. El valor de su aportación es, por lo tanto, sobre todo histórico.

Los datos biográficos de Bartolomé de Torres Naharro son relativamente escasos. Casi todo lo que se sabe de su persona figura en dos cartas acompañando la primera edición de su obra más importante, *Propalladia* (1517): en la carta de recomendación escrita por un misterioso amigo suyo, literato francés que vivía en Nápoles, Mesinierus. I. Barberius Aurelianensis, al famoso humanista e impresor parisiense de origen belga, Jodocus Badius Ascensius (Josse Badio Ascensio)<sup>5</sup>, y en el permiso del papa León X de imprimir el libro. Se entiende que el dramaturgo nació hacia 1485 en Extremadura, en la localidad Torre Miguel Sexmero, de la que adoptó parte de su nombre. Debió de estudiar

<sup>4</sup> Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 81.

<sup>5</sup> No está comprobado que se trate de una carta en el sentido estricto de la palabra. Joseph E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Philadelphia, University of Pennsylvania, 1943–1951, vol. 3, p. 39, afirma que Mesinierus I. Barberius y Badius sin duda fueron amigos y que cooperaron en varias ocasiones en la publicación de los libros. Quizá en este caso la intención de Barberius fue en realidad enviar el manuscrito de Badius a París para que lo imprimiera (junto con la carta), y, cuando abandonó este proyecto y entró en contacto (o bien lo hizo el mismo Naharro) con el impresor local Jean Pasquet, la carta fue imprimida en *Propalladia* como epístola introductoria presentando un nuevo autor, no solamente al impresor Badius, sino al público en general. Gillet propone también otra hipótesis: que Barberius nunca hubiera pensado en mandar el manuscrito a París y que dicha carta no fuera sino un medio «publicitario» para introducir en el libro un nombre famoso.

en la universidad de Salamanca, pero no se sabe si obtuvo título alguno. Más tarde tuvo que ser ordenado de sacerdote, probablemente en su diócesis natal, ya que el privilegio papal hace alusión al autor como »clericus Pacensis diocesis«<sup>6</sup>. A principios del siglo XVI debió de colgar los hábitos y se alistó en el ejército real y con él recorrió Andalucía y Valencia, y después de una serie de aventuras – entre otro habría sido capturado por los piratas moros – llegó finalmente a Roma, donde entró al servicio de los altos dignatarios eclesiásticos. En 1516 sirvió al cardenal Bernardino de Carvajal, y el año siguiente apareció en Nápoles, en casa del Marqués de Pescara, Fernando Francisco de Avalos (o Dávalos), al que dedicó la *Propalladia*. En los años de su vida más o menos trabajosa en los palacios señoriales italianos se representaron varias de sus obras, algunas incluso en la corte pontifical. Después de la publicación del libro, su vida »cortesana« fue interrumpida, tal vez debido a la sátira en sus comedias o a su espíritu aventurero. No se conoce con certeza la fecha de su muerte, unos sugieren el año 1520 o 1524, otros 1530.

A pesar de que el dramaturgo extremeño desarrolló su actividad dramática en Italia, estando por lo tanto familiarizado con el teatro italiano, éste no dejó profundas huellas en su producción. Se han señalado algunos motivos, como la forma de titular las comedias a partir del nombre del protagonista, aunque en esto el propio autor dice seguir a Plauto.<sup>7</sup> Más que la práctica teatral italiana que se empeñó en imitar y transponer en nuevas situaciones la comedia clásica, hubo de producir en él un fuerte impacto la atmósfera bulluciosa del momento, ya que llegó a Roma en el momento en que el pensamiento y el arte renacentistas estuvieron en su pleno auge. De allí absorbió la preocupación teórica por el teatro, igual que los autores medievales italianos, Tasso, Gibaldi y Speroni, preocupados por justificar y fundamentar en la preceptiva su creación literaria. Asimismo conoció algunos tratados clásicos sobre el arte literario, aunque más que en ellos se inspiró en los humanistas de su época, sobre todo, como veremos más adelante, en el ya mencionado belga Josse Badio. Al redactar su exposición teórica Naharro se alejó de los famosos modelos aristotélicos, o, aún mejor, ni siquiera los tomó en consideración, aunque parece muy poco probable que no los conociera, ya que la traducción latina de la *Poética* de Valla del año 1498 fue muy divulgada entre los escritores italianos renacentistas.<sup>8</sup>

### *Propalladia*

Las obras literarias de Torres Naharro conservadas en forma impresa son el *Diálogo del Nacimiento* (su única aportación al teatro religioso) y ocho comedias: *Serafina*, *Trofea*, *Soldadesca*, *Tinelaria*, *Himenea*, *Jacinta*, *Calamita* y *Aquilana*. Algunas se imprimieron en ediciones sueltas, mientras que el *Diálogo* y las seis primeras comedias

<sup>6</sup> *Leo papa X*, en Gillet, *op. cit.*, vol. 1, p. 146.

<sup>7</sup> Pérez Priego, Miguel Angel, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998, p. 52, nota 3.

<sup>8</sup> Conviene señalar que a pesar de la mencionada traducción y otras ediciones que siguieron a ésta, en la primera mitad del siglo XVI no hubo valiente alguno que se animara a enfrentarse con el comentario de esta obra de Arístoteles; por regla general, prefirieron emprender sus propios caminos o apoyarse en Platón u Horacio. Sólo después del ejemplo de Robortello (1548) se publicaron muchos otros comentarios, escritos cada vez más frecuentemente en lengua vernácula. La primera "poética" en castellano, *Filosofía Antigua poética* de Alonso López Pinciano, se publicó sólo en 1596 en Valladolid.

se publicaron, con algunas otras composiciones más cortas (*capítulos, epístolas ...*), en 1517 en Nápoles bajo el título común de *Prolalladia*. En la edición ulterior (Sevilla 1520) el autor añadió dos comedias más, la *Calamita* y la *Aquilana*. El éxito innegable del libro está confirmado por un número considerable de reimpressiones, nueve en cincuenta años. En la primera mitad del siglo esta obra no molestó a nadie, sin embargo, después de la reacción católica de la segunda mitad del siglo, que culminó con el concilio de Trento, ya no fue así. Cuando en 1559 se publicó el *Index librorum prohibitorum* de Pablo IV, el inquisidor español, Fernando de Valdés, no tardó en poner en circulación el suyo, incluyendo también *Propalladia*. Pero a pesar de la condenación que duró durante trece años, corrieron por la península ibérica ejemplares del libro impresos en el extranjero, en Italia, Alemania y en Flandes. En 1572 la Inquisición levantó la proscripción y es cuando volvió a publicarse en Madrid una nueva – y a la vez la última – edición. No hay duda alguna de que la obra naharresca fue conocida en España, pero es muy probable que sólo fuera leída y no representada, puesto que no la mencionan, entre las obras representadas de sus predecesores, ni Cervantes en el *Prólogo a Ocho comedias y entremeses* (1615), ni Agustín de Rojas en el *Viaje Entretenido* (1603). Lope de Vega sí citó una vez a Naharro, y lo imitó varias.<sup>9</sup>

El autor explica el título *Propalladia* en el prefacio (*Prohemio*<sup>10</sup>) del libro: »Intitúlalas *Propalladia, a prothon, quod est primum; et Pallades, id est prima res Palladis...*«.<sup>11</sup> Es difícil saber con certeza lo que quiso decir con ello. El sintagma *prime res Palladis* puede ser traducido como ‘los primeros intentos dedicados a Palas’, significando que el autor, modesto, fue consciente de las imperfecciones de principiante de sus piezas (por eso intentos), ya que en la segunda parte de la frase hizo alusión a unas posibles obras ulteriores: »... a diferencia de las que secundariamente y con más maduro estudio podrían suceder.« Pero también puede tratarse de un homenaje por parte del autor al papa León X, que después de la época del pontificado inmoral de Alejandro VI, y de aquella bélica bajo Julio III, consiguió finalmente a instaurar la época de la sabiduría.<sup>12</sup> Naharro consideró la palabra *Propalladia* como plural del género neutro, aunque a continuación utilizara la forma del singular femenino, »esta mi Propalladia«, forma en la que también terminó por conservarse.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Menéndez y Pelayo, Marcellino, *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro*, Librería de los bibliófilos (Libros de antaño, X), Madrid, 1900, vol. 2, p. LXXX. Cf. López Morales, Umberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968, p. 24; Morales se distancia de ambas partes de la afirmación de Menéndez y Pelayo, opinando que no son convincentes, porque el autor no cita ejemplos suficientes que corroboren su hipótesis.

<sup>10</sup> Del lat. *prooemium*, introducción, prefacio. Tal vez Naharro optó por este término siguiendo el ejemplo de Juan de Mena (*Prohemio ... al rey don Juan el Segundo*), pero le llama también “este prefacio”. Es interesante que el autor – antes de utilizar el término *introito* – empleaba *prohemio* igualmente para los prólogos a sus comedias (Gillet, *op. cit.*, vol. 3, p. 18).

<sup>11</sup> Bartolomé de Torres Naharro, *Prohemio*, en Gillet, *op. cit.*, vol. 1, p. 141, líneas 25 y 26. A continuación citaremos directamente de Gillet...

<sup>12</sup> *Ibid.*, vol. 3, pp. 18–22.

<sup>13</sup> *Ibid.*

### 3. Teoría

Sin embargo, Bartolomé de Torres Naharro no debe su fama a sus comedias; lo que le aseguró un lugar incontestable en la historia del teatro español – y con razón podríamos decir europeo – son sus reflexiones sobre el arte dramático resumidas en el *Prohemio* de la *Propalladia*. Estas consideraciones introductorias son indiscutiblemente los más antiguos preceptos dramáticos escritos en lengua española, y su originalidad hace del *Prohemio* uno de los más prestigiosos documentos de la teoría literaria renacentista en su conjunto. Los problemas teóricos expuestos por el autor son: la definición de la comedia, la división en cinco actos, el número de los personajes, el decoro, la división de las comedias en comedias *a noticia* y *a fantasía*, y partes de la comedia.

#### *La definición de la comedia*

Al principio parece que el tratado va a ser un interminable revisar del tradicionalismo conceptual, porque el preceptista se empeña – antes de exponer sus propias opiniones sobre la comedia – en poner de manifiesto su brillante conocimiento de autores clásicos y sus comentarios, citando varias definiciones antiguas:

Comedia, según los antiguos, es *ceuilis priuateque fortune, sine periculo vite, comprehensio*; a differentia de tragedia, que es *heroice fortune in aduersis comprehensio*. Y, según Tullio, comedia es *immitiatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*. Y, según Acrón, poeta, ay seis géneros de comedias, *scilicet: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*; y quatro partes, *scilicet: prothesis, ca/tá/strophe, prologus, epíthasis*; y como Oratio quiere, cinco actos; y sobre todo que sea muy guardo el decoro *etc.*<sup>14</sup>

Joseph E. Gillet demuestra en su minuciosa edición científica de las obras de Naharro que éste no citó estos ejemplos clásicos directamente de los textos de sus autores, sino que se contentó con «copiar» los datos de la *Familiaria Praenotamenta* de Josse Badio.<sup>15</sup>

La abreviatura *etc.* con la que Naharro termina su exposición de citas clásicas algo injustificadamente sabia, muestra ya, sin embargo, su actitud hacia los clásicos y anuncia el tono en el que continúa su razonamiento: »Todo lo cual me parece más largo de contar que necessario de oír.«<sup>16</sup> Cumplió con la tradición y pagó su deuda a las autoridades. En sus fórmulas sigue, de una manera indirecta, apoyándose en ellas, pero deja definitivamente de nombrarlas.

<sup>14</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 142, líneas 37–45.

<sup>15</sup> *Ibid.*, vol. 3, pp. 22–26. Josse Badio nació en 1462 en Bélgica (la última parte de su nombre procede de su ciudad natal Asc o Ascen cerca de Bruselas). Como muchos sabios renacentistas – fue también amigo de Erasmo – ennoblecó su profesión de impresor, combinándola con el estudio humanístico. Fue excelente profesor de conocimientos antiguos, profesor de griego, primero en Lyon y luego en París. Escribió comentarios sobre numerosos clásicos, Boecio, Cicerón, Horacio, Juvenal, Lucano, Ovidio, Quintiliano, Séneca, Virgilio, tratados gramaticales, poesía y sátiras. Uno de sus textos más destacados son las citadas *Praenotamenta*, publicadas a manera de introducción en varias de sus ediciones de Terencio, la primera vez probablemente ya en 1500, y con toda seguridad en 1502 en la edición lyonesa; en 1504 las revisó y volvió a imprimir varias veces. Están basadas, en parte, sobre el *Commentum Terenti* del gramático romano Elio Donato. *Praenotamenta* son un pequeño tratado de dramaturgia, que introdujo en la Europa del Renacimiento algunos de los primeros conocimientos sistemáticos sobre la crítica dramática, y cuyo valor sigue siendo subestimado.

<sup>16</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 142, líneas 45–47.

Continúa con »su propia« definición de la comedia:

Y digo ansí: que comedia no es otra cosa sino vn artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado.«<sup>17</sup> Muy probablemente se basó otra vez en los escritos de Badio. Este, en el *Cap. iii*, escribe sobre el desenlace feliz: »/Comedia/ ... *neque habet letum initium: sed potius finem ... Comedia autem in principio suspensa est et in medio turbulenta ... In fine autem omnes in gratiam redeunt ... Comedia contra principium ambiguum et satis tristem continet. finem autem letissimum.*<sup>18</sup>

No obstante, aunque la concepción de la comedia de Naharro en su fondo corresponde a criterios clásicos, es obvio que toda su atención se centra en la manera, en la presentación divertida de los acontecimientos, dejando de lado las »cosas bajas y pequeñas« y el »bajo y homilde estilo«. Merece especial interés el sentido positivo de los adjetivos »ingenioso« y »notables«: Naharro ya no contrapone la comedia a la tragedia, sino que se dedica exclusivamente a ella para valorarla independientemente. Considerando este enfoque original del autor conviene destacar un hecho aparentemente insignificante: su precursor inmediato, Juan del Encina, había compuesto su *Arte de la poesía castellana* sin mencionar con una sola palabra el teatro, al cual deberá, sin embargo, toda su fama. Naharro, por el contrario, a pesar de que escribió también poesía, la consideró menos importante; la situó en segundo plano y habló sólo de la dramática:

La orden del libro, pues que ha de ser pasto espiritual, me pareció que se deúa ordenar a la vsança de los corporales pastos, conuiene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breues, como son los *Capítulos, Epístolas, etc.*; y por principal cibo las cosas de mayor sujeto, como son las comedias; y por pospasto ansí mesmo algunas otras cosillas, como veréis. Quanto a lo principal, que son las comedias, pienso que deuo daros cuenta de lo que cerca d'ellas me paresce; no *con* presunción de maestro, mas solamente para seruiros con mi parescer, tanto que venga otro mejor.<sup>19</sup>

De una manera muy abierta y muy »española« se pronunció por el teatro, anticipando, indirectamente, el triunfo de la »comedia« en el Siglo de Oro.

### *La división de la comedia en cinco actos (jornadas)*

Una de las partes más originales de la »teoría« de Naharro es su concepto del acto teatral. De acuerdo con la preceptiva Horaciana »*neve minor neu sit quinto productior actu*« acepta la partición en cinco actos, pero propone una interpretación peculiar: »La diuisión d'ella en cinco actos, no solamente me paresce buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parescen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada.«<sup>20</sup> El latinismo *acto* como parte de la obra aparece aquí, tal vez, por primera vez en español. La palabra *jornada* (tanto como su diminutivo *jornadeta* que el autor utilizó en el *Intorító* a la comedia *Serafina*) es un italianismo; sin embargo, Torres Naharro – según se deduce de su explicación – le concede un significado que no corresponde al de la palabra italiana *giornata*, y que tampoco es reconocido por la Academia Española. Para él, no es »camino de un día«, como dice

<sup>17</sup> *Ibid.*, líneas 47–49.

<sup>18</sup> *Ibid.*, vol. 3, pp. 22–26.

<sup>19</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 141, líneas 27–36.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 142, líneas 49–53.

Nebrija, o «cosa de un día» (Carvallo), sino concretamente el «descanso, reposo (al final del día)»; en esta acepción la encontramos en Cervantes (*Don Quijote* I, II): «Estaban acaso en la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman del partido, las cuales iban a Sevilla con unos harrieros que en la venta aquella noche acertaron a *hacer jornada*.»<sup>21</sup> Solamente si *jornada* se entiende como descanso, se puede explicar el argumento de Naharro «yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa». Lo más probable es que *descansaderos* tenga aquí función de sustantivo y signifique «sitio o lugar donde se descansa o se puede descansar»<sup>22</sup>; en este caso tiene que referirse lógicamente no a los actos sino a los intervalos entre ellos, es decir, a los entreactos, que facilitan descanso tanto al público («de donde la comedia queda mejor entendida») como a los actores («y rescitada»). Entonces, Torres Naharro habría pensado y dicho: «La división de la comedia en cinco actos no me parece solamente buena, sino muy necesaria; aunque yo les llamo *jornadas* (i. e. reposos, descansos), porque me parecen (cinco actos, cuatro entreactos) más *descansaderos* que otras disposiciones.» Gramaticalmente, *descansaderos* podría ser también participio en función adjetival, expresando entonces la cualidad del verbo descansar. En este caso habría que relacionarlo con el sustantivo precedente *actos*, o, mejor, con *cinco actos*, acentuando así el número exacto de actos. La interpretación cambiaría ahora en: «La división de la comedia en cinco actos no me parece solamente buena, sino muy necesaria; aunque yo les llamo *jornadas*, porque me parecen más *descansaderos* (i. e. «reposantes») que otra cosa.» Sin embargo, esta segunda interpretación parece menos aceptable.<sup>23</sup>

El término novedoso *jornadas* no se extendió inmediatamente, prevaleció sólo hacia finales del siglo XVI, «resucitado» a la vez por Cristóbal de Virués en Valencia y Juan de la Cueva en Sevilla. El segundo autor hasta se atribuyó la invención – entre otras muchas, casi todas discutibles – de este término en su *Ejemplar poético* (1660): «A mí me culpan de que fuí el primero / que reyes y deidades dí al tablado, / de la comedia traspasando el fuero: / que el un acto de cinco le he quitado, / que reducí los actos en *jornadas*, cual vemos que es en nuestro tiempo usado.»<sup>24</sup> Aunque la ocurrencia pueda parecer sin importancia, es cierto que el verdadero introductor de ella fue Naharro, seguido por sus fieles discípulos Jaime de Huerte y Agustín Ortiz en sus comedias (*Tesorina*, *Vidriana*, *Radiana*). Las *jornadas* como partes de la comedia se mantuvieron también en el teatro barroco, pero su número, bajo la influencia de Lope, se redujo de cinco a tres.

### *El número de los personajes*

En cuanto al número de los personajes Naharro ya no se ajusta a la rígida interpretación del precepto horaciano «*nec quarta loqui persona laboret*», según la cual el número cuatro no se referiría únicamente a los interlocutores de un mismo diálogo, lo que parece racional, sino definiría el número máximo de los personajes escénicos. También Badio escribió aún: «*Plures autem quam quattuor esse non possunt si quarta fuerit raris-*

<sup>21</sup> Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* I, Madrid, Cátedra, 1992, p. 107.

<sup>22</sup> *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española.

<sup>23</sup> Gillet, *op. cit.*, vol. 3, pp. 22–26.

<sup>24</sup> Sánchez Escribano y Porcheras Mayo, *op. cit.*, ed. 1972, p. 143.

*sime loquentur. Unde dicit Horatius in libro de poetica.*«<sup>25</sup> Mientras que Torres Naharro atenúa la norma y dice:

El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deuen ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión. Aunque en nuestra Comedia Tinellaria se introduxeron passadas .XX. personas, porque el subjecto d'ella no quiso menos, el onesto número me parece que sea de .VI. hasta .XII. personas.<sup>26</sup>

### *El decoro*

Más provechosa que esta cuestión de carácter técnico es la ilustración del principio muy sensato y universal que habla del *decorum*, del comportamiento adecuado, de la dignidad de los actores, de su »actuación«, en la que tienen que respetar la justa medida y conservar lo que es propio de las personas que representan:

El decoro en las comedias es como el gouernalle en la nao, el qual el buen cómico siempre deue traer ante los ojos. Es decoro vna justa y decente continuación de la materia, conuiene a saber: dando a cada uno lo suyo, euitar las cosas inpropias, vsar de todas las legítimas, de manera qu'el siruo no diga ni haga actos del señor, *et e conuerso*; y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda la aduertentia y modo posibles, *etc.*<sup>27</sup>

### *Comedia a noticia y comedia a fantasía*

La aportación más original de esta pequeña poética es, sin lugar a duda, la clara división de la comedia, válida no sólo para las comedias de nuestro autor, sino para cada teatro en cada época, puesto que contiene dos orientaciones claves relacionadas con la cuestión perenne de la *mimesis* y del realismo. Naharro apunta:

Quanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia s'entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son Soldadesca y Tinellaria; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son Seraphina, Ymeneá, *etc.*<sup>28</sup>

Ambas palabras, *noticia* y *fantasía*, son españolas, pero el idioma *a fantasía* proviene del italiano (*di invenzione, seguendo l'immaginazione*), normalmente utilizado con el pronombre intercalado (*a loro fantasia*). La connotación dominante en la definición de Naharro es probablemente musical, tal como se estableció en la Europa del siglo XVI. Designa las *imaginaciones* musicales en ciertas composiciones instrumentales basadas generalmente en un tema vocal, como p. ej. *ricercario*, *tiento*, *motete*, *glosado*, y, especialmente, *fantasía* – composición instrumental cerca de la improvisación. *A noticia* es probablemente un hallazgo naharresco, invención italianizante según el modelo de *a fantasía*. Esta división original del autor y su explicación correspondiente podrían ser entonces parafraseadas así: *comedia a noticia*, es decir, comedia sobre las cosas que han acaecido en realidad, y *comedia a fantasía*, comedia sobre las cosas imaginativas. Apoyándonos en la terminología moderna diríamos comedia realista y comedia idealista.

<sup>25</sup> Gillet, *op. cit.*, vol. 3, pp. 22–26.

<sup>26</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 142, líneas 53–59.

<sup>27</sup> *Ibid.*, líneas 59–66.

<sup>28</sup> *Ibid.*, líneas 67–73.



Torres Naharro se apoyó, en un primer momento, en la teoría heredada de la antigüedad, desarrollando a partir de ella la división en obras reflejadas de la realidad, es decir, »miméticas«, y otras, que son resultado del ingenio del autor, pero que aún así tienen que corresponder a la realidad (»que tengan color de verdad aunque no lo sea«), es decir, »menos miméticas«, pero verídicas. Tal distinción artística según el grado del mimetismo valora más lo puramente teatral y viene a oponerse a los habituales criterios clasicistas que distinguían las comedias por motivos externos, como la edad del protagonista o la localización y el tiempo de la acción (*stataria, praetexta, tabernaria, palliata, togata*, etc.).<sup>29</sup>

### *Introito y argumento*

En la división interior de la comedia Torres Naharro sigue liberándose de los modelos clásicos citados anteriormente y propone, en vez de cuatro partes que distingue Acrón, sólo dos: »Partes de la comedia, así mesmo bastarían dos, scilicet: introito y argumento. Y si más os pareciese que deuan ser, así de lo vno como de lo otro, licentia se tienen para quitar y poner los discretos.«<sup>30</sup> La formulación no parece del todo clara. El *introito* (prólogo en las comedias clásicas y autores italianos del siglo XVI) fue una introducción en la vivencia dramática, la presentación de los personajes, algunas veces con elementos de la apología del autor, lo todo puesto en la boca de un pastor y recitado en tono desenfadado para atraer la atención del auditorio. Incluía también el resumen de la acción que se desarrollaría a continuación, el título, número de actos y, para terminar, la promesa de proporcionarle diversión al público y la incitación a seguir atentamente la función. En cambio, el *argumento* fue el desarrollo mismo de la fábula, es decir, la representación. Pero en la repartición de Naharro el término *argumento* no puede ser entendido como la parte central de la acción, puesto que él mismo lo utilizó para designar la segunda parte del *introito*, es decir, para una exposición condensada de la acción. Todas sus comedias empiezan con una introducción, bajo un único título *Introito y argumento*. Así que *introito* es en realidad sólo la primera parte, y *argumento* su segunda parte, entonces una parte integral del *introito*.<sup>31</sup> Tal vez podamos suponer que el autor quiso poner »dos partes«, pensando con ello en el prólogo y la representación, pero que en un momento interrumpió su razonamiento y saltó a la división del prólogo, olvidándose de su intención originaria.<sup>32</sup>

Es significativa la observación del preceptista sobre el »quitar y poner« de las partes de la obra. Aunque algo moderada por la inclusión del concepto típicamente clásico de la medida (»los discretos«), con este »llamamiento« a los creadores Naharro vuelve a mostrar su actitud de renovador sereno y lleno de confianza en sí mismo.

<sup>29</sup> Pérez Priego, *op. cit.* p. 53.

<sup>30</sup> Gillet, *op. cit.*, vol. 1, p. 143, líneas 73–76.

<sup>31</sup> Pérez Priego, *op. cit.*, p. 53.

<sup>32</sup> Gillet, *op. cit.*, vol. 3, p. 26–28.

#### 4. Entre la teoría y la práctica

El concepto de la comedia de Torres Naharro es esencialmente clásico: son clásicos los principios dramáticos que presenta en el *Prohemio*, las autoridades que alega, la división en cinco actos y el uso del *introito*. No obstante, la fuerza motriz de su teoría dramática es el deseo de superar estas convenciones más o menos clasicistas, restablecidas en el Renacimiento por los escritores italianos. De ahí que, al teorizar, Naharro no adopte ciegamente la tradición sino que la adapte, en el espíritu humanista de la época, a sus propias ideas, hasta rechazarla deliberadamente algunas veces, contraponiendo a ciertos modelos antiguos sus propias definiciones y asumiendo con ello la responsabilidad de la renovación. Otra característica no menos notoria de su exposición teórica es que, contrariamente a la tendencia a la codificación del teatro, propia de aquella época, Naharro relativiza la norma, concediendo explícitamente una cierta libertad artística a los escritores. Esta actitud nada servil frente a la tradición clásica y el espíritu tolerante no distinguen sólo a Naharro, sino a todos los creadores españoles renacentistas, que, justamente con ello, han contribuido considerablemente a la génesis del teatro europeo contemporáneo. Asimismo, Naharro elude estratégicamente la confrontación con la tragedia; destaca decididamente la comedia, la clasifica y define de manera original, entrando así en la corriente creadora que desembocará en la *comedia nueva* cuyo nacimiento se atribuye demasiadas veces y de manera general y exclusiva a Lope de Vega.

Las comedias de Torres Naharro, por su parte, no hacen sino continuar la tradición salmantina de Juan del Encina y sus imitadores; aunque el autor asentado en Roma las enriqueció con una mezcla de influencias latinas e italianas, no alcanzan la calidad de su teoría y tampoco sobresalen de las creaciones de sus contemporáneos. Los rasgos más significativos que las hacen distinguir son, tal vez, sus intrigas originales, la mezcla de diferentes lenguas y dialectos, el uso de proverbios y dichos populares y, sobre todo, sus diálogos llenos de virtuosidad y agudeza.

Sin embargo, la ingeniosidad y la fuerza liberadora del tratadista que emanan de su teoría contaminan también al dramaturgo: aunque el autor traslada fielmente la mayoría de los criterios de su poética a sus comedias, acaba por desobedecer, sea conciente sea inconscientemente, algunos de ellos, o, por lo menos, acomodarlos a sus necesidades.

Así, por ejemplo, el número de personajes, definido de manera ya suficientemente libre »de seis hasta doce«, se ve considerablemente sobrepasado en *Tinellaria*. El autor se dio cuenta de esta trasgresión, pero la justificó ya en el mismo *Prohemio*, diciendo simplemente que »el sujeto d'ella no quiso menos«.

Hemos explicado la ambigüedad respecto a la denominación del *introito* y *argumento*. Pero más que esta aporía terminológica parece importante su contenido. El *introito* de Naharro tiene valor en sí mismo, independientemente de la obra de la que es preludeo y cuyo argumento resume. El villano que en el monólogo cuenta, en bajo estilo pero con una fuerza cómica, sus raíces, sus quehaceres y aventuras libertinas con las jóvenes de su pueblo, en las comedias de Naharro no dice sólo groserías y bobadas, sino que a menudo insinúa también los pensamientos críticos del autor sobre las injusticias sociales de su tiempo. Uno de los ejemplos más significativos se encuentra en la *Soldadesca*, donde el campesino en cuanto representante de la clase explotada protesta contra la aristocracia tanto eclesiástica como civil:

Por probar,  
ora os quiero preguntar:  
¿Quién duerme más satisfecho?  
¿Yo de noche en un pajar,  
ó el Papa en su rico lecho?  
(...)  
Yo villano,  
biuo más tiempo, y más sano  
alegre todos mis días,  
y biuo como christiano,  
por aquestas manos mías.  
Vos, señores,  
biuís en muchos dolores  
y sois ricos de más penas,  
y coméis de los sudores  
de pobres manos ajenas.<sup>33</sup>

Sin duda, los desacuerdos más interesantes entre la teoría y la práctica dramáticas naharrescas proceden de la clasificación de la comedia en comedia *a noticia* y *a fantasía*. Los ejemplos de ambos géneros, que el autor escoge entre sus obras para justificar con ellos la nueva denominación, sirven, por un lado, a aclarar esta clasificación, y, por el otro, a suscitar dudas sobre la firmeza del autor a la hora de cumplir la »regla«.

Las comedias *a noticia* son casi un ejemplo escolar de la aplicación de la teoría en la práctica, puesto que el dramaturgo observa perfectamente el criterio de la realidad en el sentido más estricto de la palabra. La *Soldadesca* y la *Tinellaria* son, en efecto, una especie de cuadros de género. Con asombrosa minuciosidad el escritor grabó »del natural« lo que cotidianamente veía: en la primera, como el título lo indica, las costumbres en la milicia romana, y, en la segunda, las escenas de la vida en los tinelos de las autoridades eclesiásticas. En ambas aparece toda una galería de personajes, que invaden el escenario, hablando en diversas lenguas, gesticulando todos a la vez, bebiendo, comiendo, riñendo y divirtiéndose groseramente.

La *Soldadesca* carece de verdadera acción dramática. Está situada en Roma, en la época tumultuosa del pontífice Julio II. Este necesita un nuevo ejército de quinientos peones. El capitán que tiene el encargo de formarlo encuentra a un soldado español, Guzmán, y le ofrece el grado de sota-capitán. Comienzan los preparativos, se reclutan soldados, entre ellos un tambor, un fraile apóstata, un labrador, se ajustan los sueldos y – puesto que los »compañeros« hablan en diferentes idiomas y dialectos – no llegan siempre a entenderse y surgen equivocaciones continuas entre unos y otros. Guzmán, con ayuda de un compatriota suyo se propone hurtarle las pagas al capitán y desertar, y al final, después de una sucesión de peripecias, todos marchan en ordenanza cantando un villancico. Apoyado en este débil hilo conductor, Torres Naharro despliega una serie de escenas costumbristas dialogizadas casi autónomas, en las que pinta los desafueros y la atmósfera degradada en los ejércitos mercenarios. Pero es justamente este carácter episódico el que hace la comedia más identificable con la realidad de su momento. En el

<sup>33</sup> *Ibid.*, vol. 2, pp. 142–143, *Introito*, vv. 55–59 y 75–84.

texto hay incluso algunas referencias a lugares y acontecimientos reales. Por ejemplo, cuando Guzmán bravea delante del capitán y subraya sus facultades militares enumerando sus proezas pasadas:

Capitán: Pues, hermano,  
ya sé que por vuestra mano  
cresce la fama española.  
Guzmán: ¿Vístesme en Garellano?  
Capitán: Y aun os ui en Chirinola.  
Guzmán: Yo he plazer  
que me queréis conoscer  
sin auérselo seruido.  
Pues, más auéis de saber:  
que he diez vezes combatido,  
y en Bugía  
yo tuue una compañía,  
la mejor de mi quartel,  
y en Trípol de Beruería  
pudiera ser coronel.<sup>34</sup>

Debido al esfuerzo inhumano exigido a los combatientes, al sufrimiento y a las enormes pérdidas en ambos campos, las batallas franco-españolas de Cerignola (28 de abril de 1503) y la de Carigliano (28 de diciembre del mismo año) resonaron durante largo tiempo en la Europa de aquel entonces. Las ciudades norteafricanas Bugía y Trípoli fueron conquistadas por los españoles en el año 1510 (la primera el 6 de enero y la segunda el 31 de julio).<sup>35</sup>

Torres Naharro, entonces, no ha tejido ninguna situación imaginaria, no ha introducido ningún elemento de artificio y hasta ha nivelado la importancia dramática de los personajes. En su sinceridad deja expresarse la naturaleza más humana de aquella gente, sin ningún tipo de sublimaciones. Guzmán no es una ilustración grotesca del mercenario fanfarrón, sino un soldado de verdad, curtido en campañas sangrientas; a este soldado Naharro lo ha pintado tal como fue, con una objetividad tan palpable que la *Soldadesca* – escrita para arrancar carcajadas a sus contemporáneos – conserva hoy el valor de un documento histórico.

El ambiente de la *Tinellaria* es aún más soez y su descripción aún más naturalista. Los cinco actos de esta comedia no son sino una interminable juerga desenfundada en las cocinas de un cardenal romano durante los preparativos de un banquete. Los personajes aparecen en sus más bajas condiciones, el hambre, la envidia, la lujuria, la pereza etc. El principal atractivo de esta pieza son los diálogos – una mezcla babilónica de hablas, puesto que los sirvientes han acudido de todas partes y cada uno habla en su idioma: en castellano, catalán, italiano, francés, portugués y latín macarrónico. La autenticidad de las descripciones de Naharro no deja lugar a duda, considerando que en aquellos años estuvo él mismo al servicio de dignatarios eclesiásticos y tuvo entonces la oportunidad de conocer en detalle la vida cotidiana »entre bastidores«.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 151, Jornada I, vv. 150–164.

<sup>35</sup> *Ibid.*, vol. 3, pp. 404–406.

Las discrepancias entre los textos teóricos y dramáticos de Naharro surgen sólo en sus comedias *a fantasía*: en la *Serafina* y la *Himenea* y sobre todo en la *Aquilana* que el autor no menciona en *Prohemio*, por no haberla escrito todavía cuando se publicó la primera edición de la *Propalladia*. Dichas comedias difieren considerablemente de las anteriormente mencionadas. Todas observan la primera parte de la norma »a fantasía«: representan una acción imaginaria (casi siempre de carácter amoroso), están llenas de misterios y escenas nocturnas, novelescas. En principio, obedecen también la segunda mitad de la definición (»que tenga color de verdad aunque no lo sea«), sin embargo, introducen también aspectos que difícilmente cabrían en un contexto rigurosamente verídico.

El tema de la *Serafina* es la bigamia: Floristán, un joven presumido de Valencia, se casa en Roma con Orfea, dejando abandonada en su ciudad natal a Serafina, a quien había conquistado bajo palabra de casamiento. Serafina va en su busca y da con él. Este siente renacer su antiguo amor por ella, pero, para evitar el pecado de bigamia, opta por matar a la esposa italiana. Antes de proceder al acto acude en consulta al fraile Teodoro, quien en principio se muestra conforme, pero advierte que la víctima no debe morir sin confesión. Por suerte, todo termina sin derrame de sangre, puesto que, de improvisto, aparece un rico hermano de Floristán, Policiano, el ex-enamorado de Orfea. El fraile descasa a Orfea, de modo que ésta puede casarse en segundas nupcias con Policiano, y Serafina, por su lado, le perdona todo a su pretendiente.

En la comedia hay algunos elementos que exceden a la verosimilitud prescrita en la definición del preceptista. En primer lugar, el monólogo de Floristán delante de Teodoro, en el que el charlatán explica su razonamiento: sabe que es él mismo el que más merece la muerte, pero para evitar una mayor desgracia, no se va a matar. De hacerlo, Serafina se desesperaría y Orfea moriría de pena. Le parece más sensato quitarle la vida a Orfea, procurando que Serafina lo compruebe con sus propios ojos. De este modo, con una sólo muerte impedirá una triple tragedia. Orfea morirá como buena cristiana, en tanto que él ya tendrá tiempo en toda su vida para arrepentirse:

Floristán: (...)

y es aquesta la verdad,  
y por ella moriré.  
Mas yo no dexo de ver  
que me deuría matar;  
y por más daño escusar  
no lo quiero ora hazer,  
sino qu' es mui menester  
que yo mate luego a Orphea  
do Seraphina lo vea,  
porque lo pueda creer.  
Que yo bien me mataría,  
pues toda razón me inclina,  
pero sé de Seraphina  
que se desesperaría.  
Y Orphea, pues ¿qué haría  
quando mi muerte supiesse?

Que creo que no pudiesse  
 sostener la vida vn día.  
 Pues, hablando acá entre nos,  
 a Orphea cabe la suerte,  
 porque con su sola muerte  
 s' escusarán otras dos.  
 De modo que, padre, vos,  
 si llamármela queréis,  
 a mí, merced me haréis,  
 y también seruicio a Dios.  
 (...)  
 Porque si yo la matare,  
 morirá christianamente;  
 yo moriré penitente  
 quando mi suerte llegare.<sup>36</sup>

Juzgando la pieza por las impertinentes exigencias clacisistas de *mímesis* y *decoro*, el carácter de Floristán parece abominable. Así lo vio también Leandro Fernández Moratín.<sup>37</sup> Sin embargo, hay que tomarla más bien por su lado bufonesco, como una mera caricatura. Es lo que propone Menéndez y Pelayo, según quien lo cómico de la situación nace del «contraste entre los enfáticos lugares comunes que Floristán va ensartando en las abominables acciones y que le lleva su torpe egoísmo, entre la grandeza de un ideal ético y religioso que no comprende, y la ruindad de su alma depravada y mezquina, que quiere encubrir su miseria con palabras sonoras.»<sup>38</sup> La caricatura del personaje se apoya en «la mezcla de barbarie y de superstición que hay en él, la misma inconsecuencia de sus actos y palabras, la alta idea de su persona, la cínica franqueza con que plantea y resuelve el problema de su vida, la candorosa *egolatría* de que hace alarde y el extraño sentimentalismo que a deshora se apodera de él.»<sup>39</sup> La inmoralidad de Floristán es tan cándida, los móviles de sus acciones tan extraños y absurdos, las resoluciones que toma tan ridículamente atroces, que el conflicto dramático se resuelve en un episodio grotesco.

Otra escena en la *Serafina* tiende a lo inverosímil: la llegada repentina del rico hermano de Floristán. Policiano aparece como caído de las nubes y, como una especie de *deus ex machina*, soluciona la situación embarazosa y evita el trágico desenlace que se anunciaba, llevando felizmente la comedia hasta «finalmente alegres acontecimientos».

Un vaivén parecido entre lo cómico y lo trágico se repite en las dos mejores comedias, la *Himenea* y la *Aquilana*. En la *Himenea*, indudablemente la más delicada y más «cabaleresca», el autor muestra su talento como pintor de costumbres urbanas. Aparte de la *mesura* – la observación del *decoro* – y la composición sobria, sorprende en ella la cortesana gentileza de los personajes, su expresión poética y no afectada de los sentimientos, cualidades que el lector no esperaría de un autor que de una manera tan dra-

<sup>36</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 39, Jornada III, vv. 31–52 y 61–64.

<sup>37</sup> Fernández Moratín, Leandro, *Tesoro del teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, t. I, Librería europea de Baudry, París, 1838, p. 64.

<sup>38</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. CXXIV.

<sup>39</sup> *Ibid.*

coniana y realista presentó a los toscos personajes en la *Soldadesca* y la *Tinellaria*. La acción argumental en la *Himenea* se desarrolla alrededor de un imaginario caso de amores: Himeneo se enamora de Febea y tras largas declaraciones y serenatas consigue que le admita en su casa la noche siguiente. Pero en la cita concertada les sorprende el Marqués, hermano de Febea, que – para salvar el honor familiar – se dispone a dar muerte a su hermana, aunque ésta proclama su inocencia. Himeneo huye, pero regresa a tiempo y acaba por casarse con Febea. Otra vez, el comediógrafo evadió de forma imprevista e inmotivada el final trágico.

Esta comedia tiene valor de antecedente en el teatro español: el tema del honor de la doncella, del honor familiar y de la venganza, anuncia la comedia barroca *de capa y espada* que alcanzó su apogeo con Calderón. Y es justamente desde el punto de vista del honor que sorprende y desconcierta la escena en la que Himeneo se escapa y abandona a su dama en peligro de muerte, ya que la fuga, y más en circunstancias como éstas, no corresponde a ningún código de honor. Una de las posibles explicaciones de este acto que parece inverosímil es la necesidad técnica que tenía Naharro de sacar a Himeneo de la escena para que tuviera lugar el discurso «melibeano» de Febea. Al fin y al cabo, Himeneo regresa con sus criados – que también han huido momentos antes – no a batirse, sino a proponer las bodas pacíficamente. Es decir, que si Naharro ha roto con la realidad, lo ha hecho intencionadamente. Sin embargo, según algunos autores no hay razón para considerar la huida de los criados, presos de pánico mientras vigilaban delante de la casa, como un suceso realista, mientras que la huida de Himeneo nos parezca una ruptura con la «verosimilitud» del argumento, de motivación psicológica que se trata de dar a la pieza.<sup>40</sup>

Si la *Himenea* se sitúa entre las comedias *de capa y espada*, la *Aquilana* es casi una comedia heroica con infantas enamoradizas y príncipes disfrazados a estilo de Lope. En esta comedia, la más extensa de Torres Naharro, predominan largos parlamentos y monólogos de los personajes y excursos episódicos. La intriga gira en torno a los amores del caballero Aquilano y la dama Felicina, hija del rey Bermudo. Tras una de sus visitas nocturnas, Aquilano cae de un manzano; lo descubren los hortelanos Dandario y Galterio y lo llevan delante del rey. Los médicos de palacio diagnostican su mal de amores y el rey ordena su muerte. En el último momento, el criado Faceto revela que su amo es hijo del rey de Hungría, lo que al punto hace que Bermudo renuncie a la venganza y perdone al amante. Pero Felicina, en tanto, ha salido al jardín y trata de ahorcarse desesperada. Lo impide su criada Dileta que le trae la buena noticia; acuden también el rey y los demás personajes, y todo concluye con el abrazo de los futuros esposos. Se trata, por tanto, de una comedia novelesca, con una trama bien tejida y con el conocido recurso del reconocimiento de personalidad al final de la intriga.

Este recurso, precisamente, provocó la indignación de Moratín, que juzgó la solución «inverosímil y forzada»: «Faltó el autor al respeto que se le debe a la Historia, suponiendo un príncipe Aquilano de Hungría yerno de un rey Bermudo de León y heredero de su corona: las libertades poéticas no permiten tanto.»<sup>41</sup> Pero hay que tener en

---

<sup>40</sup> López Morales, Umberto, *Comedias de Bartolomé de Torres Naharro*, Taurus, Madrid, 1986, p. 74, nota.

cuenta que no se trata de un drama histórico sino de una comedia »romántica« *a fantasía*, en la que dicho procedimiento ya no es inadmisibile.

La plausibilidad de la comedia es más discutible por la perseverancia aparentemente incomprensible de Aquilano en encubrir su identidad. Al principio su motivación parece lógica: quiere disimular sus raíces por ver si logra el amor de Felicina sólo con méritos personales y no por su sangre real. Pero luego, cuando el rey Bermudo parece decidido a hacerlo matar, el joven se obstina en seguir callando, a pesar de que todo le indica que nada conseguirá con su silencio. Tal comportamiento no puede ser sino respuesta de un amante inexorablemente hundido en su pasión y no correspondido por su amada. Porque es cierto que Aquilano no ha podido arrancar de la infanta una palabra de amor, y sí muchas de reproche, que él toma por sinceras y no por lo que son – producto de la coquetería de Felicina, y, por lo tanto, está decidido a recibir la muerte tan ufano como Macías, del que habla en uno de sus monólogos (v. 533) y al que califica de ‘glorioso’.<sup>42</sup> Es lo que confiere un pronunciado aspecto romántico al personaje. Con él, Naharro ha plantado en forma casi definitiva el prototipo del galán que – junto a su dama, el gracioso y la criada – presentará el pilar de gran parte del teatro español del Siglo de Oro.

A pesar de que en su tratado teórico Torres Naharro siguió los rígidos principios dramáticos clasicistas (imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad), vemos que en sus comedias *a fantasía*, en algunos momentos, los desobedeció o por lo menos aflojó, porque al escribir, aparentemente, se dejó llevar más por el deseo de divertir al auditorio que por la obligación de cumplir con el verismo.

De manera original, el hispanista francés Marcel Bataillon<sup>43</sup> relacionó las »infracciones« de Bartolomé de Torres Naharro – que los críticos literarios anteriores han entendido como »clara tendencia del poeta a la parodia« (Gillet<sup>44</sup>), las acusaron con resolución (Moratín), o tacharon de »puros disparates« y »bufonadas« (Menéndez y Pelayo<sup>45</sup>) – con el término »esperpentización«. En el carácter burlesco, lúdico de las comedias y en la facilidad con la que crean y disipan la amenaza de la tragedia, más que trasgresión de leyes verídicas, reconoce un posible »deformar« ocasional y deliberado, tal como cuatrocientos años más tarde practicó sistemáticamente Ramón de Valle Inclán en sus esperpentos. Desde luego, esta alusión de Bataillon no significa que el dramaturgo prerrenacentista escribiera esperpentos, ya que el género fue inventado y definido por don Ramón; pero es precisamente por ello interesante señalar algunos componentes y recursos en la obra de Naharro que construyen la estética valleinclániana, es decir, lo esperpéntico como categoría artística, mucho más importante que el propio género. Estas características son una constante en las letras españolas, identificadas desde los diálogos medievales, las primeras églogas, pasando por el *Libro de buen amor*, la *Celestina* y los géneros menores, como el sainete y el entremés. En las obras de Naharro, aparte de lo burlesco y de la frontera indecisa entre la solemnidad trágica y la comicidad, mencionados por Bataillon, se

<sup>41</sup> Fernández Moratín, *op. cit.*, p. 69.

<sup>42</sup> López Morales, *op. cit.*, p. 77.

<sup>43</sup> Bataillon, Marcel, "Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet", en: *Romance Philology*, XXI, 2, nov. 1967, pp. 143–170.

<sup>44</sup> Gillet, *op. cit.*, vol. 3, p. 807.

<sup>45</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. CXX.



inscriben en la misma línea esperpéntica la deformación *a lo grotesco*, la presentación de los personajes como si fueran títeres, elementos de absurdidad, el distanciamiento afectivo, la teatralería, la crítica social y la ausencia de la moralización.

Pero a pesar de los »detalles esperpénticos« citados, la obra de Naharro es esencialmente incompatible con el concepto del esperpento. Aunque es muy probable que también Naharro haya percibido las absurdidades de la época y de la sociedad en que vivía, se propuso, en cuanto dramaturgo renacentista – conforme a la metáfora tradicional del espejo que capta la apariencia de las cosas y las refleja – a imitar, a representar el mundo tal como es, si necesario, también deformado; mientras tanto, en Valle-Inclán esta metáfora adquiere otro significado. El dramaturgo de los principios del siglo XX escogió como punto de partida de su visión de la realidad (absurda) el espejo cóncavo. Este capta las cosas de modo que resultan distorsionadas. Entonces, la deformación pierde su deformidad, porque aquí la realidad absurda se ve exactamente como tal, se amolda matemáticamente a su imagen absurda reflejada en él.<sup>46</sup> Los dramas de Valle-Inclán no crean la ilusión de una realidad, sino que establecen la realidad de una ilusión. Ya no se trata del realismo crítico sino del realismo esperpéntico. Evidentemente, Torres Naharro en su visión no llegó a tanto, por lo que sería inadmisiblesobreinterpretar sus comedias y asociarlas con una actitud artística tan lúcida y elaborada, actitud que logra integrar las leyes estilísticas y el contenido moral, sociológico, histórico, estético y social, que virtió en sus creaciones Ramón de Valle-Inclán.

### Bibliografía

Aristoteles, *Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1982.

Bataillon, Marcel, »Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet«, en: *Romance Philology*, XXI, 2, nov. 1967, pp. 143–170.

Cañete, Manuel, *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro*, Librería de los bibliófilos (Libros de antaño, IX), Madrid, 1880 (vol. 1), 1990 (vol. 2).

Cardona, Rodolfo, y Zahareas, Anthony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Editorial Castalia, Madrid, 1970.

Díez Borque, José M., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: El teatro hasta Lope de Vega*, Taurus, Madrid, 1987.

Fernández Moratín, Leandro, *Tesoro del teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, t. I, Librería europea de Baudry, París, 1838.

Fuente, R. de la (ed.), Hermenegildo, Alfredo, *Historia de la literatura española, El Teatro del siglo XVI*, Ediciones Jucar, Madrid, 1994.

Gillet, Joseph E. (ed.), *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Philadelphia, University of Pennsylvania, 1943–1951, 3 vol.

Horac, »Pismo o pesništvo (De arte poetica epistula ad Pisones)«, *O pesništvo*, ed. A. Sovrè y K. Gantar, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1963.

<sup>46</sup> Cardona, Rodolfo, y Zahareas, Antony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Editorial Castalia, Madrid, 1970, p. 37.

- Huerta Calvo, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Playor, Madrid, 1984.
- López Morales, Humberto, *Comedias de Bartolomé de Torres Naharro*, Taurus, Madrid, 1986.
- . *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968.
- Marbán, Edilberto, *El teatro español medieval y del Renacimiento*, Las Américas, Madrid, Nueva York, 1971.
- Oliva, César, *Antecedentes estéticos del esperpento*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Ediciones 23–27, Murcia, 1978.
- Pérez Priego, Miguel Angel, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Sainz Rodríguez, Pedro, *Historia de la Crítica literaria en España*, Taurus Humanidades, Madrid, 1989.
- Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Gredos, Madrid, 1965 y la 2. ed. compl., 1972.
- Strosetzki, Christoph, *Teatro español del Siglo de Oro*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, 1998.
- Torres de Naharro, Bartolomé /de/, *Propalladia* (Nápoles, 1517), facsímile Madrid, 1936.
- Weinberg, Bernard, *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., University of Chicago Press, Chicago, 1961.

## BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO MED DRAMSKO TEORIJO IN PRAKSO

Članek predstavlja enega pomembnejših dokumentov renesančne dramske teorije, *Prohemio* (Predgovor), ki ga je k svojim zbranim delom napisal španski komediograf Bartolomé de Torres Naharro. Njegova razprava prinaša izvirno definicijo komedije in razmišljanja o njeni zgradbi, posebej zanimiva pa je delitev glede na stopnjo mimetičnosti (*a noticia* in *a fantasía*). Drugi del študije izpostavlja primere avtorjevega nedoslednega spoštovanja pravil, ki jih je sam zasnoval.

## LA HISTORIA DE AGUIRRE, CONTADA POR FRAY PEDRO SIMÓN

Las Crónicas de Indias no se comprenden por entero como la mera respuesta a la pregunta básica “¿Qué pasó?”, lo que asombra poco si recordamos con Roman Jakobson que un mensaje puede cumplir más de una función y, con Roland Barthes o Hayden White, que el lenguaje transparente de la historiografía tiene menos de transparente que de interesado<sup>1</sup>. No es preciso insistir aquí en unas ideas que han sido ya expuestas casi a modo de sentencia: “el novelar y el historiar son equivalencias del tramar, es decir, de decisión poética”<sup>2</sup>. La forma, ya que no del todo el pasado al que se refiere, queda a merced del historiador. Un único suceso puede ser materia de múltiples relatos. El modo de contar reclama de por sí atención por venir colmado de significado, “excedente” de significado que emana de una construcción elegida y que permanece como un valor del texto, aun cuando el valor histórico se cuestione y se juzgue mínimo.

Si bien las fuentes vienen dadas, admitido que se mantiene el enlace entre el escrito y la realidad acontecida, el cronista selecciona sus materiales, destaca algo o lo pasa por alto, de entre una serie de casualidades extrae las causas necesarias y suficientes, reconstruye y aporta una visión e incluso un sentido. No son raros los cronistas que al realizar estas operaciones, aparte de registrar hechos, labor más creativa que mecánica, buscan la fama, el solicitar prebendas, el desmentir haciéndose valer y, no en último lugar, instruir, deleitar, conmover. El resultado, el escrito final, más allá del “informe”, constructo teórico, se deja entender también como artefacto literario: fábula, cuento, sátira, tragedia...

La historia de Lope de Aguirre, según el franciscano Pedro Simón, será en estas páginas contemplada bajo este enfoque. Dos preguntas cruzadas sirven de líneas directrices. Una lleva a indagar sobre el tipo de composición; la otra, sobre su finalidad.

Salvar del olvido, immortalizar la hazaña con su héroe, aleccionar, son razones para escribir historia, tópicos de la doctrina humanista, que Pedro Simón baraja en su “prólogo al lector”, sin que falten las oportunas citas de autoridades. Añade además el concepto cristiano de la historia hecha para comprender y celebrar la grandeza de Dios en su obrar sobre el mundo. Junto al despliegue de ideas tradicionales, no obstante, queda aún hueco para lo original<sup>3</sup> y para la explicación del proyecto propio: contar la “historia entera” de las provincias “que comprende en su gobierno la Real Audiencia de Santafé y

<sup>1</sup> Véase Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, pp. 347-395; Roland Barthes, “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, pp. 163-177 y Hayden White, *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, 1992.

<sup>2</sup> Djelal Kadir, “Historia y novela: tramitación de la palabra”, en Alejo Carpentier y otros, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Monte Avila, Caracas, 1984, p. 298.

<sup>3</sup> Véase José Antonio Maravall, “Fray Pedro Simón y la teoría de la historia en el barroco”, en *Clavileño. Revista de la asociación internacional de hispanismo*, nov.-dic. 1952, pp. 13-16.

Gobernación de Venezuela, Cumaná y otras” (I, 16)<sup>4</sup>. El trabajo responde al mismo espíritu globalizador que impulsó a Antonio de Herrera, Bernabé Cobo o León Pinelo a emprender la tarea gigantesca de reunir múltiples partes, dispersas hasta entonces y algunas en fase de extinción, para abarcar un complejo conjunto en su totalidad – quiere ser historia entera. Resultado de estos esfuerzos, comenzaron a circular durante el siglo XVII una serie de compendios. Todos, voluminosos, se diferencian del montón caótico por introducir un principio de orden en lo heterogéneo. Dentro del previo programa que rige la secuencia del discurso cada episodio encuentra su lugar exacto y previsto. La unidad se divide en sectores a su vez divisibles, estructura de casillas que incluyen a otras, capaz de prolongarse indefinidamente. El plan de corte aristotélico, comenzar por lo general o la especie para descender hacia lo particular o el individuo, será un modelo clasificador común. Con un contenido que se distribuye entre un alto número de compartimentos bien etiquetados, el compendio se asemeja a un archivo.

Veamos: la obra de fray Pedro Simón, *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, consta de tres partes, cada una dividida a su vez en siete “noticias”<sup>5</sup>. La “sexta noticia histórica” de la primera parte contiene “LII” capítulos. Interesa aquí porque relata lo sucedido a la expedición de Pedro de Ursúa y “las tiranías de Lope de Aguirre” (II, 139).

Mientras que Antonio de Herrera optó por el tiempo como principio estructurador, hace unidad de lo que ocurre en una década, Simón organiza su materia pensando en el lugar: va junto lo que pasa en el mismo sitio. A este criterio le sigue otro cronológico; ambos, no obstante, se verán trastocados por la trama que se bifurca en actos simultáneos y que se desarrolla en varias gobernaciones. El tercer principio, no declarado, que decide la configuración del texto es la forma narrativa<sup>6</sup>. Dentro de la maraña de las cosas se agrupa aquello que está en relación de causa/efecto. Hechos desencadenantes y desencadenados forman bloque hermético; esto es, se separa, al pensarse, de otros bloques reconocidos.

El archivo se presta tanto a una lectura de principio a fin como a otra fragmentaria. Pedro Simón juzga legítima la consulta puntual, pues su historia se compone de historias, unidades completas y, entonces, aislables. A quien le falte algún volumen de la obra, dice, “por no poderlos comprar todos o por perderse alguno o por otra causa, a lo menos los que les quedaren le den historia entera de una provincia, sin atormentarle dependencias del tomo o de los tomos que le faltan, y hagan cuenta que no se escribió más que aquel o aquellos que tiene” (I, 18).

<sup>4</sup> En las citas de la obra, señalo al final, entre paréntesis, volumen y número de página. Utilizo la siguiente edición: Fray Pedro Simón, *Noticias históricas de Venezuela*, 2 vols., restablecimiento del texto y notas por Demetrio Ramos, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992.

<sup>5</sup> Únicamente se publicó en 1627 la primera parte. Ese mismo año es probable que muriera su autor. Véase Luis Mantilla, “Fray Pedro Simón, historiador y lingüista”, en *Archivo Ibero-Americano*, núm. L, 1990, p. 1116. Sólo con ocasión del IV Centenario del Descubrimiento, 1892, se preparó una edición de toda la obra, a cargo de Medardo Rivas, cuyas deficiencias han procurado subsanar tanto Demetrio Ramos en su edición parcial (*Noticias históricas de Venezuela*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1963), como Juan Friede (*Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, Banco Popular, Bogotá, 1981).

<sup>6</sup> Según Pilar Almoyna, *Cronistas e historiadores: ¿antecedentes de la literatura venezolana?*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982, p. 28, “Si algo caracteriza estructuralmente a las *Noticias históricas* es su esencia narrativa”, opinión que comparte Juan Friede, ed. cit., p. 38: “ese carácter narrativo de la obra de Simón es lo positivo y valioso que aporta a la historiografía americana”.

A partir de la naturaleza narrativa de las partes sería equivocado definir el todo del archivo. Este se revela, también el autor lo ha entendido así, como un amplio macrotexto formado por relatos, en lo básico, independientes: no se comprenden unos desde los otros, se suceden; no los une una trama narrativa, sino el hilo del tiempo y la continuidad del espacio. Es, a simple vista, el ensamble propio de la crónica, esquema habitual en historiografía y no imposible en literatura.

No será Pedro Simón el primero, ni el último, que escriba sobre Lope de Aguirre<sup>7</sup>. Cuenta con precedentes. Él, en concreto, se ciñe al relato de otro franciscano, Pedro de Aguado<sup>8</sup>. El manuscrito que halla en los fondos de la Orden se le presenta como un valioso legado que aprovechar, inexistentes en el siglo XVII ni el criterio romántico de la originalidad ni leyes sobre derechos de propiedad intelectual. Simón reduce los 92 capítulos de Aguado a 52, más extensos<sup>9</sup>. Copia frases, palabras, lo dicho por terceros; si calca algunos pasajes, otros los parafrasea, paráfrasis sistemática en los de corte narrativo. Por lo común simplifica el estilo, con ahorro de tropos y eliminación de redundancias<sup>10</sup>. Pocas veces cambia el orden. La cadena cronológica procura respetarse, tributo al “*ordo naturalis*”. Tampoco, en lo que respecta al contenido, hace Simón reformas o correcciones de importancia. Suprime digresiones sermonarias, así como referencias a la intervención divina, que respeta, no obstante, en momentos clave. Tan sólo aprovecha su propia experiencia de misionero en América y su condición de entendido para comentar unos pocos detalles<sup>11</sup> y resolver dudas marginales<sup>12</sup>. En resumen, frente al texto de Aguado, el de

---

<sup>7</sup> Desde las primeras relaciones de los testigos Francisco Vázquez y Pedrarias de Alместo, tanto historiadores como literatos, aparte de políticos, psicólogos o cineastas, se han referido a Lope de Aguirre y su ejército de “marañones”. La historia ha sido numerosas veces rememorada, enjuiciada y recreada más o menos libremente. Remito, para tener una detallada información sobre la imagen de Aguirre y su motín, con los cambios que ha sufrido en función de los más diversos intereses e ideologías, al extenso y cuidado libro de Ingrid Galster, *Aguirre oder die Willkür der Nachwelt*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1996. Véase también el estudio de José María Navarro, *Configuración textual de la “Recopilación historial de Venezuela” de Pedro de Aguado*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1993, pp. 213–246, y el trabajo de Alexis Márquez Rodríguez, *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Avila, Caracas, 1991, pp. 113–128, 193–206.

<sup>8</sup> Este dedica a Lope de Aguirre el libro X de su *Recopilación historial de Venezuela*. Aguado tenía escrita en 1575, por lo menos, la primera parte de la obra. Toda ella quedó inédita hasta 1906, como indica Guillermo Morón en su estudio preliminar. Véase Fray Pedro de Aguado, *op. cit.*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1963, p. XXIV.

<sup>9</sup> No deja de ser, como advierte Ingrid Galster, *op. cit.*, p. 194, un número desproporcionadamente alto, teniendo en cuenta que las demás “Noticias” oscilan entre 15 y 31 capítulos.

<sup>10</sup> Este proceso de “desretorización” concuerda con uno de los credos y actitudes críticas puntualizados en el prólogo: “procurando no levantar el estilo tan sobre las nubes, que sea menester baje de ellas quien lo entienda, por ser esto más querer atormentar con la historia que dar gusto, como lo hacen muchos de estos nuestros modernos tiempos, verdugos de nuestra lengua castellana (...), sólo he procurado estilo claro y casto” (I, 12).

<sup>11</sup> Afirma, por ejemplo, haber conocido a una testigo, “el año de mil y seiscientos y doce la ví yo viva (aunque ya muy vieja)” (II, 306), o que el cráneo de Aguirre “permanece hoy” (II, 308) en Tocuyo, junto con las banderas y el vestido de la hija asesinada. Asimismo, recurre a la “verdad de lo visto” para elogiar el agua de un arroyo mencionado (Cap. 45) y referirse a la espinosa vegetación de la isla Margarita (Cap. 31) o al estado precario en que quedaron sus vecinos, “hasta hoy” (II, 230), tras el paso de Aguirre.

<sup>12</sup> Se trate de las razones para llamar “Marañón” al río – viene el nombre, aventura y se equivoca, de “las marañas que cada día se urdían en aquel ejército” (II, 222) – o sea para explicar, como profesional, que las personas asesinadas sin confesión no necesariamente perdieron sus almas, pues “la intención (...) pudo valerles mucho, por ser sacramento aquel de deseo, que llaman los teólogos en voto” (II, 210).

Pedro Simón podría definirse en términos de reescritura o variante<sup>13</sup>. Sus cambios, por otra parte, se dejan relacionar con la crítica que el autor dirige a la Crónica oficial, representada, en concreto, por las *Décadas* de Antonio de Herrera<sup>14</sup>. Simón valora y reclama, en síntesis, transparencia en contra de la artificiosa elegancia humanista, conocimiento directo del medio frente a escritura basada en documentos, honestidad y competencia del religioso para profundizar en la historia, como obra de Dios, en contraste con la visión superficial y poco objetiva de los laicos.

El relato de Aguirre o “sexta noticia historial”, uno de los fragmentos desiguales en que se desmenuza el archivo, está formado por una amalgama de formas discursivas: consignación de actividades, proyectos, ideas y estados, descripciones, transcripción de diálogos, arengas o cartas, y, por último, comentarios. El contenido se reparte en secuencias que el narrador advierte y enlaza cuando las abre, cierra, anticipa o recuerda. En escritos barrocos suele haber un narrador que, entre otras cosas, lanza una mirada crítica sobre su relato y lo acompaña de notas. El metadiscurso interpuesto será aprovechado por Simón para aclarar y justificar. Copio:

Por nuestros pasos contados hemos llegado ya con la Historia a los tiempos en que sucedieron las tiranías de Lope de Aguirre. Y siendo tan propio de ellas el contarlas, por haber tenido éstas en el río Marañón sus principios y en el pueblo de Baraquimeto sus fines (todo tan dentro de los términos de la Historia, como hemos visto), no podemos excusar el dar larga relación de todo lo que este tirano hizo, y le sucedió, que tomándolo desde sus primeros pasos, fue así (II, 139).

Hay un episodio completo. Es apropiado incluirlo en la crónica. Es momento de contarlo; Simón lo hará, empezando por el principio, sin dejar fuera nada de él, hasta llegar al final. Su contenido se resume: “las tiranías de Lope de Aguirre”. En otras palabras, el objeto de este texto es la historia de la expedición que salió desde Perú, descendiendo por el río “Marañón”, con el propósito de descubrir el reino de los “omeguas”<sup>15</sup>; comienza con un caudillo influyente a la caza de fortuna, el capitán Pedro de Ursua, con las noticias de una tierra nueva, pronto relacionada con el “hombre Dorado”, y con la urgencia de despejar Perú de gente peligrosa; acaba con el descuartizamiento del rebelde Aguirre. Un criterio para la selección de materiales queda expuesto. La unidad no arbitraria se reconoce en los límites precisos de un único movimiento y remite directamente al ámbito de la acción. El desplazamiento en el tiempo va puntuado por una no permanencia de las cosas, en fase de cambio conforme a un juego de intenciones. Por la existencia de agentes que, guiados por unas metas, hacen preparativos, buscan ayuda y tropiezan con obstáculos.

---

<sup>13</sup> A su vez, la obra de Simón será fuente principal tanto para la *Historia general de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada*, de Lucas Fernández de Piedrahita, como para la *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, de José de Oviedo y Baños, publicadas, respectivamente, en 1688 y en 1723. Véase Ingrid Galster, *op. cit.*, pp. 202–221.

<sup>14</sup> Las dos entregas de las *Décadas* o *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del mar oceano*, se publicaron en 1601 y 1615. Pronto fueron elevadas por el Consejo de Indias al rango de modelo. Simón, como fraile-cronista, se implica en la defensa de una escritura alternativa. Sus *Noticias* son construidas a modo de “anti-décadas”, como demuestra Demetrio Ramos en la edición ya citada y en “La institución del cronista de Indias, combatida por Aguado y Simón”, en *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, Bogotá, 1, 1963.

<sup>15</sup> Copio los nombres tal y como aparecen en el texto. Tampoco entorpeceré la lectura avisando de errores ortográficos.

los, existe trama narrativa; con la línea de su desarrollo se trenza el orden del tiempo. Cada momento, entre el “antes” y el “después”, está cargado de la tensión entre “recuerdo” y “espera”. Adelantar en la lectura conlleva el comprender el suceso que vendrá tras los motivos – pronto se dice qué pretenden Ursua, Fernando de Guzmán o Aguirre – y, a la inversa, el recordar los propósitos que laten bajo los actos. Podemos recontar la narración entera siguiendo una cadena de preguntas desprendidas del “antes”, a las que corresponden las respuestas dadas por el “después”. Las partes se relacionan, no sólo se siguen; unas crean las expectativas que otras cierran. En este sentido, la apertura de las primeras expectativas y el cese de las últimas es lo característico, respectivamente, del principio y del fin. Entre deseo previo y resultado surge un espacio de incertidumbre o intriga, definido por la puesta en marcha de unos planes. Este relato trata de planes maquinados en ciertas condiciones, de su desarrollo y de su culminación; el avance parece ordenarse en torno a las muertes violentas de los tres caudillos sucesivos: la de Ursua (cap. X), la de Guzmán (cap. XXII) y la de Aguirre (cap. LI). Cada una de ellas concluye un ciclo:

En el primer ciclo se dan dos programas paralelos en una relación inversa. Cuanto más se debilitan la empresa inicial de descubrimiento y el mando de Ursua, más se impone una autoridad opuesta. El fracaso de Ursua, sellado con su muerte, equivale a la explosión triunfal del motín.

La segunda parte vuelve a repetir el argumento de un poder en ascenso, el de Aguirre, que derrota a otro en declive, el de Guzmán. Al fracaso de este, subrayado por su muerte, corresponde el éxito de aquel y el cambio decisivo de proyecto, que ahora consiste en regresar al Perú para ocuparlo, en guerra declarada a España.

En una tercera fase se registra una nueva pugna entre deseos y obstáculos, resuelta de nuevo con otro fracaso y otra muerte, la de Aguirre, traicionado por sus hombres, lo que va unido a la victoria española.

Las tres secciones, simétricas en cierto modo, se ordenan dentro de un único movimiento: Lope de Aguirre gana influencia con la muerte de Ursua, es nombrado entonces “maese de campo”; con la de Guzmán, toma el mando; la suya propia es el signo de su caída. En conformidad con esta imagen de un avance irreversible, con el correr del tiempo y de la narración, lo que primero se introduce, después va adquiriendo una cierta importancia, definiéndose y modificándose. Los expedicionarios del comienzo, sólo más tarde serán “marañones” y “ministros de Satanás”. Aguirre, uno entre toda la “gente matante y de arriscadas conciencias” (II, 144), se transforma en “traidor” y en “tirano” por antonomasia. De él apenas se habla al principio, pero se hace paulatinamente central. Invisible primero, es cada vez más capaz de exponer una voluntad y de imponerla. Un registro de sus crecientes temores y recelos acompaña a la progresión.

La historia está completa, sea la del ascenso al poder y la derrota o sea la de un viaje. También aquí se registran encuentros con indígenas; se habla de poblados, intercambios y luchas. Por otra parte, hay noticias geográficas, la naturaleza se describe y continúa cumpliendo la función clave de elemento que admira, desorienta y contra el cual se combate, capaz de retrasar planes y de trastocarlos. Estos temas cronísticos, tradicionales desde que Colón escribiera su diario, siguen interesando y están presentes; no obstante, son desplazados hacia un lateral por el remolino de enredos y crímenes que ocupa el cen-

tro. El texto se inscribe en el género como un paradigma de lo que Beatriz Pastor ha llamado “discurso de la violencia y del fracaso”<sup>16</sup>: la nueva tierra es inhóspita y pobre, se lucha por sobrevivir. Junto a la figura del conquistador se alza la del criminal. Pronto se cambia la meta de buscar fortuna en lo desconocido por la de retornar: no servir a la Corona española, sino, en su contra, atacar uno de sus dominios. Los soldados, más que combatir contra una fuerza externa, pelean entre sí. El fin sólo levemente recuerda al de un cuento. El orden, en efecto, se restablece, el mal es derrotado, como corresponde a las esperanzas y exigencias que impondríamos a un justo transcurso del mundo. Aquí se cumplen cosas tales como “el traidor es traicionado; quien a hierro mata, a hierro termina”. Esta es la “ética del acontecer o la moral ingenua”<sup>17</sup>, con sus juicios pensados acerca de qué debe pasar. Pero, con todo, frente al perfil del cuento, la historia no se cierra dibujando un ingenuo horizonte de felicidad, ni supone, respecto al principio, adelanto claro hacia un mejor estado de las cosas. El asesinato de Aguirre se precipita para que no pueda hacerse justicia. Lo que finalmente se destruye formaba parte del mismo cuerpo, de forma que la vuelta del orden se asemeja a la amputación de un miembro gangrenado. Además, como constantes del relato, el miedo prevalece sobre el valor y la traición sobre la hazaña. Lo esencial que ocurre en la gesta contra Aguirre es que sus hombres lo abandonan. Lejos de una visión épica, a la ironía y a la burla se recurre cuando se habla del gobernador cobarde (II, 293–294) o del reparto último, poco equitativo, de “despojos” (II, 308)<sup>18</sup>.

Por sus figuras complejas, peripecias, lances patéticos, la historia de Aguirre puede comprenderse como “drama de la vida real”<sup>19</sup>. Pero lo ocurrido, dado de antemano al escritor, no basta para asegurar los efectos que provoca su relato. Estos nos remiten a una serie de elecciones. Entre múltiples maneras de contar, fray Pedro ha optado por componer una narración. ¿De qué características?

El narrador/autor – no hará falta aquí distinguirlos – construye una unidad inteligible, lo que no sorprende, pero, además, ya menos corriente, acentúa la red de lazos que atrapa los elementos diversos de la trama. Estos, por regla general, van a introducirse llenos de aclaraciones. Los cortes bruscos son evitados por la voz que hilvana unas cosas con otras, insistiendo en su continuidad. Se multiplican los preámbulos que concretan el momento de cada suceso por lo que acaba de ocurrir o está ocurriendo. Consecuencia

<sup>16</sup> Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Ediciones del Norte, Hanover, 1988.

<sup>17</sup> André Jolles, *Las formas simples*, Universitaria, Santiago de Chile, 1972, p. 217.

<sup>18</sup> Por citar un elaborado ejemplo de burla, elijo la estampa de los caballeros: “...aunque todos iban a caballo con harto ruines sillas, fustes y frenos, sólo llevaban por armas unas varas mal desbastadas, con unos hierros de lanza sin acicalar y unas celadas borgoñonas, que se usaban y estimaban en aquella tierra, que eran unas caperuzas muy viejas y mugrientas, hechas de pedazos de paños de colores, con dos o tres aforros de mantas de algodón con hechura casi de sombreros, la copa de cuatro cuartos, cada uno de su color y la alda que ceñía a la redonda de otros cuatro colores, que verlas era más materia de risa y entretenimiento que de confianza para alguna defensa [...] no había más que dos arcabuces y el uno sin cazoleta y bien poca munición para ambos; y decir que todos eran buenos jinetes sería levantarles testimonio y necesitarnos a volverles su honra, pues a solos los capitanes se les entendía algo de esto, y los demás, subidos a caballo, más eran carga que caballeros” (II, 287).

<sup>19</sup> “Realidad de un ser y unos sucesos que, *per se*, vivieron y ocurrieron como si lo hiciesen en el contexto de una novela”, leo en Alexis Márquez Rodríguez, *op. cit.*, p. 204.



estilística, destaca el uso del ablativo absoluto<sup>20</sup> – “llegados a esta isla ...” (II, 150), “pasada esta miserable noche” (II, 174), “hecho esto ...” (II, 195) – y proliferan las frases con verbo en gerundio – “tornándose a juntar todo el campo muy de mañana otro día, mandó ...” (II, 189), “y andando de noche y día en estos desvelos, dio en un pensamiento ...” (II, 191). Esta preocupación por situar el fenómeno en su contexto conduce al rastreo de causas y fines; el relato se carga de subordinadas. Copio un ejemplo:

... tardaron doce días, los cuales pareció al tirano Aguirre se le habían pasado en vano por no haber en ellos derramado sangre humana. Y porque no se le olvidase esto (que parece lo había tomado por oficio) acordó, sin más fundamento que su imaginación, levantar un alzapié a un soldado llamado Monteverde, flamenco, diciendo le parecía muy mal que anduviese tan tibio en las cosas de la guerra, con que se podía entender que no le seguiría en las ocasiones que se le ofreciesen, con que le dio garrote una noche, amaneciendo muerto con un rótulo que decía: «por amotinadorcillo» (II, 214).

Simón suma razones o señala varias, alternativas; llega a hacer conjeturas de dudoso acierto, con registro de estados internos y elucubraciones de terceras personas. Al margen de lo principal, justifica incluso lo insignificante<sup>21</sup>. Conforme al afán explicativo, la historia de Aguirre se amplifica. No satisface la simple mención de datos. Junto al “qué”, importa el “cómo”. A los hechos del pasado tratan de acompañarles sus circunstancias, engarzan con una colección de descripciones. De esta forma, el relato repara en el momento previo al suceso, momento de cálculos, resoluciones, miedos, condiciones favorables, obstáculos amenazadores. A simple vista, se recuperaría la tensión de lo que sólo está en perspectiva y puede aún no ocurrir. Con todo, la inquietud frente a un futuro incierto es cancelada por los numerosos incisivos anticipadores de Fray Pedro. Se cuenta en pretérito, lo que garantiza historicidad y permite reunir lo distante, dar significado a un momento desde lo venidero. Sabemos desde el principio que la expedición acaba mal o que a Aguirre le sonríe la fortuna, mas después le aguarda la muerte. El acontecer se contempla en su arrastrar hacia un fin conocido. El estar sobre aviso transforma el simple devenir en un implacable avance hacia lo inminente. La incógnita para el lector se desplaza, del desenlace, al planteamiento y al nudo. Ursua será derrocado, ya se dice de antemano, interesa entonces reconstruir los pasos y tropiezos anteriores, cargados con el significado de error/acierto – ver al otro/personaje equivocarse será mirarlo con intensidad y sorpresa – e integrados en la exposición de un proceso.

Los procesos hacia la victoria y hacia la destrucción se rigen por una fatalidad. Lo que acaba por pasar, resulta ser algo que pasa a pesar de todo. Aquello que se teme y procura evitarse por todos los medios se verá finalmente realizado: el motín que las autoridades intentaban impedir, estallará con toda violencia; el final desastroso de la expedición confirma primeras sospechas; aunque Ursua es avisado del peligro que corre, lo asesinan; Aguirre intuye que sus hombres desertarán, y justo eso sucede, pese a tomar toda clase de drásticas medidas: hace firmar juramentos, hunde barcos, organiza guardias, amenaza, castiga con dureza.

<sup>20</sup> Rasgo destacable, asimismo, en la crónica de Pedro de Aguado. Véase José María Navarro, *op. cit.*, p. 71.

<sup>21</sup> Por ejemplo, dónde duermen los marañones: “de noche se recogían a dormir junto a la fortaleza, en una plazuela, que como es tierra tan caliente, cada cual se dejaba caer en la parte de la plaza que le cogía el sueño, y también porque era gente tan vil, toda en común, que en todo el discurso de su vida habían gozado de poco mejores camas” (II, 233).

Característico en el esquema del acontecer fatal, siempre se tiene noticia en el presente acerca del futuro. Con detalle registra Fray Pedro cómo unos personajes analizan condiciones dadas y hacen certeros pronósticos, cómo otros conocen las metas de planes secretos y cómo tampoco faltan los augurios, desde el fatídico río – “pequeña boca de una agua tan negra que espantaba y parecía ser presagio de lo que después sucedió” (II, 164) – hasta el misterioso fantasma – “bulto mediano a modo de sombra, del cual salió una voz muy recia y no conocida [...] que dijo: ‘Pedro de Ursua, gobernador de Omagua y del Dorado, Dios te perdone’” (II, 170). La muerte de Ursua ha sido muchas veces anunciada. Se hace posible porque este desatiende avisos; hay varios que tampoco recibe. Todo pudo ser de otra manera, sin embargo, por azar y descuido, fue así. Una figura, asombrosamente menos informada que muchas otras, y que el lector, no hará, desde esa desventaja que es la ignorancia, lo necesario o caerá en una trampa. La historia, en parte, es la de la forma en que las cosas casi no llegan a pasar; en contraste con esta primera fórmula de la fatalidad, es también, en parte, la del destino adverso que se cumple de todos modos. Aguirre calcula el posible curso desfavorable del acontecer y no logra alterarlo. Al opuesto del desprevenido Ursua le espera, no obstante, un fin idéntico: también morirá quien apenas confía en nadie, quien está al tanto, se preparó y trató de anticiparse.

Recogiendo posibilidades que no se materializaron, intentos sin éxito, deseos frustrados, el suceso en la historia de Aguirre se revela, por una parte, frágil y, por otra, ineludible. El aparente capricho del azar, en todo caso, puede tener su explicación final providencialista<sup>22</sup>: un grupo de soldados sobrevive. Aclara Simón, “si milagrosamente no los guardara el cielo, sin duda no fueran ellos poderosos a su defensa ...” (II, 150). El hombre queda en libertad de obrar, pero el curso de los acontecimientos responde a un designio divino; es consentido y guiado por un ser supremo que deja hacer y que no deja de hacer, finalmente, justicia. Leo: “ya la mano poderosa del cielo (que aunque consiente maldades, por sus secretos juicios no los deja sin castigo, si bien es siempre menor de lo que ellas merecen), comenzaba a mostrar su divina justicia contra los principales amotinadores y homicidas del Ursua, permitiendo que unos fuesen verdugos de otros, como se irá viendo” (II, 180–181). La visión bíblica de la historia, apuntada ya desde el prólogo<sup>23</sup>, alterna con la imagen agustiniana de un mundo en que combate perpetuamente el bien contra el mal. Uno y otro se valen de la violencia, vista entonces a lo largo de la obra como castigo o como falta. Las dos fuerzas antagónicas se dan cita en el hombre, acompañado por Dios, pero constantemente acicateado por el diablo: “... les insistió el demonio (que no debió de ser otro el autor), que sería mejor, dejando el camino que llevaban, tomar otro, de matar al teniente ...” (II, 145). El mal, en el entorno franciscano, queda fuera de la naturaleza humana. Visión más próxima al ideario de la Contrarreforma que al espíritu renacentista, antes que interpretarse como un error, algo elegido, será la consecuencia nefasta de un obrar sobre el hombre.

<sup>22</sup> Como señala Demetrio Ramos, *ed. cit.*, p. XIX, por lo que respecta a los cronistas de Indias, “a pesar de la vestimenta humanística, en el fondo se advierte, en la totalidad del horizonte hispánico, una insumisión al canon latinista, y más específicamente aún, una desafección por su interpretación renacentista, tal como puede ser considerado Maquiavelo. Se manifiestan así, gallardamente, es decir, no por casualidad, lo que ha sido considerado como anacronismo o supervivencia medieval: el realismo – típico fundamento del barroco – y el providencialismo”.

<sup>23</sup> “Haced Señor cosas admirables y dignas de vuestra infinita virtud, que nosotros las cantaremos, las escribiremos y pondremos en historias para que no se olviden” (I, 16).

Según fray Pedro, “aquel se diga verdadero historiador, que declara y propone con vivas y sanas palabras, con llaneza y sin menguas ni sobras las hazañas y obras de los hombres de la manera que acontecieron, se hablaron o se obraron” (I, 13); acto seguido, inspirado por la *Poética* de Aristóteles, expone diferencias<sup>24</sup> y hace saber que no ha escrito una fábula. Sin entrar en contradicción con estas premisas, usuales en el discurso cronístico, y al margen de cualquier enseñanza sobre la condición humana, el texto se organiza conforme a un principio de sorpresa, más que de relevancia para la historia. En resumen, como he señalado, la intriga se despliega al recrear el juego tenso de propósitos, ocasiones, fallos y coincidencias. Las causas se reconstruyen subrayando una fatalidad y lo ocurrido se torna excepcional, al contarse en el marco de lo que pudo pasar/no pasar. Más allá de lo necesario, la búsqueda de lo sorprendente domina la selección de los detalles y contribuye a una quiebra en la uniformidad del discurso. Mientras que unos episodios se resumen en pocas palabras, aprovechando la capacidad sintética del lenguaje, la velocidad narrativa disminuye en la articulación de algunos actos. Uno de ellos es el asesinato de Juan de Vargas, teniente de Ursua:

Y topando en el camino a los matadores que lo iban a buscar, conociendo ser él y que iba armado, le embistieron todos y quitaron la espada y rodela, y comenzaron a desarmarle para hacer con él lo que con el gobernador. Y habiéndole quitado ya una manga del sayo de armas, estándole quitando la otra, uno de aquellos ministros de Satanás, llamado Martín Pérez, sin darle lugar su diabólico intento a esperar más tiempo, le dio por el lado desarmado una tan valiente estocada, que no sólo le pasó de parte a parte, pero con la sobra de la espada hirió a Juan de Vargas [canario], su compañero, que estaba en la otra parte acabando de desarmar al teniente, de manera que quedó muy bien lastimado.

Acudieron luego los demás, y le dieron tantas estocadas y cuchilladas, que sobraron muchas para acabarle la vida (II, 172).

El posible registro escueto de la muerte se desarrolla como una escena en la que los pormenores, fundamentalmente, están al servicio de la expresividad, connotando, a simple vista, un exceso de violencia: es la prisa, la estocada desmedida que atraviesa el cuerpo e hiere a un tercero, las cuchilladas que siguen cayendo sobre un cadáver. Los detalles pueden haberse extraído del transcurso real del suceso, pero, por intrascendentes, no tendrían cabida en el “informe”: “en el acontecimiento no poseen ni una relación de causa ni una relación de prueba son, sin embargo, puestos uno al lado del otro con el fin de realzar, en su oposición, el hecho subordinante y estructurarlo de modo que se nos imponga como independiente”<sup>25</sup>.

La noticia, en la historia de Aguirre, a menudo parece desarrollarse para retratar conductas inaceptables. Copio otro ejemplo: “fueron a donde estaba la pobre doña Inés, y le dieron tantas estocadas y cuchilladas, que parece no sólo intentaron sacarla de esta vida, [...] sino afearle su cuerpo, que quedó de manera que después de muerta no hubo persona, aun de los muy crueles del ejército, que la viese, que no le quebrase el corazón” (II, 205). ¿Qué valor tiene esta descripción indirecta, que nos habla del hecho consignando los

---

<sup>24</sup> “... la historia cuenta las cosas como fueron y pasaron en su realidad de verdad, y la fábula las finge sin que hayan sucedido, y muchas veces finge imposibles [...] La historia, para ser la verdadera y propia, no ha de ser de cosas naturales, sino de contingentes, que pudiendo y no pudiendo suceder sucedieron” (I, 13).

<sup>25</sup> André Jolles, *op. cit.*, p. 184.

efectos sobre los espectadores? Impacta el contraste patético entre la bella mujer y el cuerpo acribillado. La radiografía de la rabia, además, descubre un enlace entre violencia y gozo. A lo largo del texto insiste fray Pedro en cómo la destrucción se justifica a sí misma, es “sed de mal”, y se prolonga en acto voluptuoso – recuérdese el preámbulo del asesinato: “cebada aquella cruel bestia en la sangre de este capitán, apeteció luego derramar también la de doña Inés ...” (II, 205). Uno de los contrastes más reiterados en la obra será aquel en el cual el dolor de unos desencadena el placer de otros<sup>26</sup>. El efecto de sorpresa se vincula a momentos en que se viola un principio básico de la moral cristiana, lo que va a interpretarse como deshumanización del hombre y automática adquisición de atributos animales o satánicos. La eficacia de estos cuadros descansa a menudo en que se centran en torno a aquello que puede provocar horror y asco:

Habíanle también avisado al Aguirre que Antón Llanoso, capitán de la munición, y muy grande su amigo, había sido uno de los conjurados con el Martín Pérez. Y viéndole pasar delante de sí, estando el Aguirre cerca del cuerpo muerto y los matadores aún con las armas en las manos, le dijo al Llanoso: “también me dicen, hijo mío, que vos erais uno de los de la liga con el maese de campo, ¿pues cómo, toda esa era la amistad, y en tan poco tenéis el mucho amor que yo os he tenido?” Los que habían muerto al Martín Pérez, encarnizados en aquello y deseosos de otras muertes, que parece lo habían tomado por oficio, apenas hubieron comenzado a oír esta plática de Aguirre con Llanoso, cuando se pusieron cerca de ambos, esperando [...] Los miedos que le pusieron al Llanoso no le dejaron tener pereza en comenzar luego a dar sus descargos [...] Y pareciéndole que el Lope de Aguirre no daba muestras de quedar satisfecho [...], arremetió con el cuerpo de Martín Pérez, que como dijimos estaba todo hecho una criba de cuchilladas, y delante de todos los que estaban presentes, se arrojó sobre él diciendo: “¡A este traidor que quería cometer semejante maldad, beberle he la sangre!”, y poniendo su boca sobre las heridas de la cabeza con un ánimo más de demonio que de hombre, comenzó a chuparle la sangre y sesos que salían por ellas, y tragarse lo que chupaba como si fuera un perro hambriento. Con que puso tan gran horror a los presentes, que no hubo hombre a quien no le provocase a dar arcadas de asco, y el Aguirre a quedar satisfecho (II, 252).

La escritura del “informe” se abandona y, en un cambio de perspectiva, se abre un espacio para la anécdota. Esta se define como sector de lo pasado, particular y secundario por carecer de repercusiones sobre el conjunto de la trama. Con ella se hace un avance esencial desde el “qué” de la historia hacia el “cómo”, según la fórmula que he usado antes. En lo concreto e individual halla fray Pedro el ejemplo, la manifestación del carácter y lo inesperado admirable – sea la acción ingeniosa, la norma transgredida, el monstruo, la coincidencia increíble o la maravilla sobrenatural.

El gusto por lo raro, la ruptura de la armonía clásica, la orientación hacia los cuadros de máximo dramatismo, han servido para caracterizar el Barroco<sup>27</sup>. En la historia de Aguirre, por otra parte, los episodios anecdóticos se dejan relacionar con la forma simple de la hagiografía<sup>28</sup>. Si no interesa cualquier hecho de la vida, importa aquello que

<sup>26</sup> Sirva de ejemplo modélico la minuciosa descripción de la fiesta caníbal: “... amarraban un indio o negro de los vivos a dos palos, puestos en cruz, los pies y brazos extendidos, y comenzando a bailar a la redonda de él, en corro, le iban cortando, cada cual de la parte donde le parecía, un pedazo de carne. Y así, cruda, a vuelta de la demás medio cocida, que estaba en las ollas, se la comían como perros. Y de aquella sangre que le salía de la herida, iban bebiendo unos y otros sin perder lo demás de cantar y danzar ...” (I, 116).

<sup>27</sup> Véase Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1988.

tiene valor de prueba; esto es, aquello que un tribunal, en proceso inverso al de la canonización, podría esgrimir como argumento para dictar el ingreso del personaje en el infierno de los condenados legendarios. Se reúnen así los múltiples ataques a la religión, desde las blasfemias o el desajuste entre actos y fechas<sup>29</sup>, hasta el anticlericalismo. Aguirre amenaza y elimina a su confesor y al fraile Henao – “por comenzar su maldad con sacrilegios lo mató a estocadas” (II, 209). De entre el repertorio de vicios – presta atención fray Pedro a la estampa de los borrachos (II, 275) – y delitos, destaca la larga lista de asesinatos. Dentro de ella se abre una serie de muertes que no justifican ni la subida hacia el poder ni el castigo: la de los indefensos – ancianos, mujeres, enfermos – y la de los inocentes. En particular, es sentenciado aquel que, recalcando la paradoja, se describe en relación con el término “bien”. Por ejemplo, el capitán Joanes de Iturriaga, “tenido por muy hombre de bien y de obras de caridad” (II, 237), el cura recto y piadoso, muerto “por haber hecho bien su oficio” (II, 260) o el almirante Alonso Rodríguez, quien aconseja al tirano “... costándole la vida su buena crianza” (II, 263).

En un rastreo de todos los indicios de la maldad, reitera Fray Pedro cómo las víctimas, por lo común, son ultimadas sin confesión, el deseo denegado<sup>30</sup>, y cómo los verdugos se recrean en el destrozo y en la tortura. Copio otro ejemplo:

Se llegó al Comendador (que bien descuidado de la maldad estaba al bordo del navío) y le comenzó a herir con una espada muy bota, que llevaba desnuda para el efecto. Y rogándole el comendador no le diese tan cruel muerte, como era la que padecía con aquella espada, tomó el sargento una daga que el propio comendador tenía, y dándole con ella algunas puñaladas, antes que acabara de morir, le echó al río; donde entre el oleaje y ansias de la muerte, daba voces diciendo: “¡Confesión! ¡Confesión!” con que acabó la vida. [...] Quedó tan gozoso Aguirre de la triste y desastrosa muerte del comendador, que gloriándose de su malicia, en juntándose con el suyo el otro bergantín en que iba su maese de campo, se la contó con grande risa y entretenimiento, celebrándola ambos con un mismo gusto (II, 216).

El asesinato que divierte, ya por encima de la indiferencia, ha de presentarse en otro caso como una especie de animado juego: una mujer ahorcada se transforma en improvisada diana. Aguirre, añade fray Pedro, “celebraba los mejores tiros que se hacían en el corazón y cabeza de la pobre y honrada mujer; de cuya muerte quedaron todos muy alegres” (II, 259).

El acto cruel, y esta palabra cruza el texto de parte a parte, tiene su raíz en rasgos de carácter. Aguirre es “de su naturaleza inclinado a derramar sangre humana” (II, 180), un ansia lo impulsa, definida como “infernial furor” (II, 203) o “rabia de tigre” (II, 237). Los arrebatos de ira son motivo de pausada descripción. Leo uno: “... investido de un diabólico espíritu [...] dando temerarias voces, postrado en el suelo delante de él, echando fuego por los ojos y boca...” (II, 203). La cólera del poseído se suma en la pintura de la personalidad a otras cualidades que recuerdan a las del diablo: la estrategia de Aguirre se funda sobre la mentira y su correlato, el engaño. Las promesas, advierte Fray Pedro, por regla, nunca se cumplen. Este, con sagacidad proverbial y sin descanso, tienta y urde

<sup>28</sup> Para un análisis de esta forma, consúltese André Jolles, *op. cit.*, pp. 29–61.

<sup>29</sup> Son los crímenes urdidos en Pascua (II, 198) o Navidad, “que en esto la empleaban estos desalmados hombres” (II, 169).

<sup>30</sup> “gustaba mucho este tirano de matar no sólo los cuerpos, sino también las almas” (II, 221).

trampas en las que los hombres caen y son catapultados hacia la perdición. El comentario del autor no deja lugar a la menor duda: “El Lope de Aguirre, con un ingenio versuto que tenía (enemigo de la especie humana), andaba siempre fabricando astucias con qué engañar los soldados y echarles lazos, de donde con dificultad pudiesen salir ...” (II, 200).

Aguirre está en el centro del conflicto; de hecho, lo desencadena. A su paso siembra la destrucción. Su reino es el del terror, el desorden, el crimen. Simón, calificando actos y personas, lo sitúa explícitamente – a él y a sus compañeros – en el extremo del Infierno<sup>31</sup>. Comprendido Aguirre como el reverso del santo, su gesta ha de contarse ciñéndose al esquema de la vida ejemplar. La narración gana un nuevo sentido, convirtiéndose en un medio para la representación de valores. No se trata ya de plasmar una existencia en su continuidad, meta de la biografía, sino de hacer girar esa existencia en torno a una demostración. La anécdota y los detalles, de los que la historia/informe podría prescindir, resultan ahora ser imprescindibles, pues a través de ellos, tanto en una actitud como en una actividad, se objetiva el concepto abstracto del mal. Si en la acción concreta se ha hecho tangible el mal en su mayor potencia, esta ilumina lo que justamente no ha de ser vivido y, desligada de su portador, está ante nosotros de manera perpetua como el reverso de lo imitable. También aquí, al igual que en la figura del santo, el modelo queda asociado a un emblema<sup>32</sup>. Lo que es su reveladora hazaña, lo que representa, es evocado por algún ser u objeto. Así como un dragón acompaña a San Jorge, podría estar Aguirre al lado de su bandera, el símbolo por excelencia, una bandera negra, sembrada de espadas rojas.

### PRIPOVED O LOPEJU DE AGUIRRU IZPOD PERESA BR. PEDRA SIMÓNA

Interpretacija *Crónicas de Indias* se ne sme omejevati zgolj na odgovor na temeljno vprašanje »Kaj se je zgodilo?«. Analiza knjige *Sexta noticia historial* brata Pedra Simóna kaže, kako se tolikokrat preoblikovana pripoved o »Aguirrejevih tiranijah« artikulira v skladu z načeli, ki jih ne zahteva zgodovinski diskurz niti jih ne narekuje njen referenčni okvir. Izbire, ki pogojujejo dosežene učinke in predstavljene vrednote, pričajo o pripovedni obliki, baročni estetiki in zgledevanju po »življenjih svetnikov«. V zgradbi tistega, kar bi lahko naslovili tudi »Kronika napovedanih smrti«, je očitno, da ne gre samo za upodobitev nekih življenj, temveč da se ta vrtijo okoli določene ideje. Anekdota in detajli, ki so sicer nekaj drugotnega, so zdaj nepogrešljivi, saj se prek njih, tako v izkazanih držah kakor v početju, objektivizira abstraktni pojem zla.

<sup>31</sup> Copio varias metáforas: Aguirre es “cruel bestia” cebada en sangre (II, 205), persigue “cebar su infernal deseo en sangre humana” (II, 198), “estando vivo ardía en los infiernos” (II, 309).

<sup>32</sup> Véase André Jolles, *op. cit.*, p.51.

## BREVE ESTUDIO CONTRASTIVO ENTRE LOS SISTEMAS FONÉTICO-FONOLÓGICOS DEL ESPAÑOL Y DEL ESLOVENO Y SU APLICACIÓN EN LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL A HABLANTES ESLOVENOS

### 1. Introducción

El enfoque contrastivo, aunque casi completamente proscrito de los métodos modernos de la enseñanza de lenguas extranjeras, parece estar ganando terreno de nuevo. La conciencia de las diferencias entre la lengua materna y la lengua extranjera ayuda a mejorar considerablemente la percepción y la producción de esta última.

La comparación de los sistemas fonético-fonológicos esloveno y español es importante, en nuestra opinión, para entender los errores que producen los estudiantes eslovenos de español y facilitar la asimilación de una pronunciación apropiada. A continuación se presentan los dos sistemas, especialmente desde el punto de vista del lugar y el modo de articulación. Se contrastan también algunas características fonéticas del español de España y del español de América con el esloveno y algunos errores de pronunciación debidos a estas diferencias.

### 2. El sistema vocálico del esloveno estándar y las vocales españolas

El sistema vocálico español comparado con el esloveno es mucho más simple y en general no representa ninguna dificultad para los hablantes eslovenos. A cinco fonemas vocálicos españoles /a, e, i, o, u/ corresponden ocho fonemas vocálicos eslovenos /i, e, ε, ə, a, o, ɔ, u/. Todas las vocales eslovenas aparecen en las posiciones acentuada y no acentuada, excepto la /e/ y la /o/ que aparecen en posición no acentuada en muy pocas palabras gramaticales (Šuštaršič et al. 1999: 137).

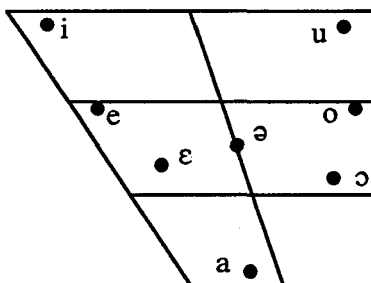


Fig. 1. El sistema vocálico esloveno (Šuštaršič et al. 1999: 137).

<i>Posición acentuada</i>				<i>Posición no acentuada</i>			
i:	mi:t	mit	“mito”	i	‘mi:ti	miti	“mitos”
e:	me:t	med	“miel”	e	ʒe’ve:	že ve	“ya sabe”
ɛ:	‘pe:ta	peta	“talón”	ɛ	‘pe:te	pete	“talón” (gen)
a:	ma:t	mat	“jaque mate”	a	‘ma:ta	mata	“jaque mate” (gen)
o:	‘po:ten	poten	“sudado”	o	pɔ‘te:m	potem	“después”
o:	po:t	pot	“camino”	o	bo’ʃ lo	bo šlo	“irá”
u:	pu:st	pust	“carnaval”	u	‘pu:stu	pustu	“carnaval” (dat)
ə:	pə:s	pes	“perro”	ə	‘do:bər	dober	“bueno”

Fig. 2. Ejemplos del sistema vocálico esloveno (Šuštaršič et al. 1999: 137).

El sistema vocálico español consta de cinco fonemas en posición acentuada y no acentuada / i, e, a, o, u /:

<i>Posición acentuada</i>		<i>Posición no acentuada</i>	
/’piso/	piso	/pi’so/	pisó
/’peso/	peso	/pe’so/	pesó
/’paso/	paso	/pa’so/	pasó
/’poso/	poso	/po’so/	posó
/’puso/	puso	/bu’kal/	bucal

Fig. 3. Ejemplos de las cinco vocales en posiciones acentuada y no acentuada en español (Quilis 1997: 40)

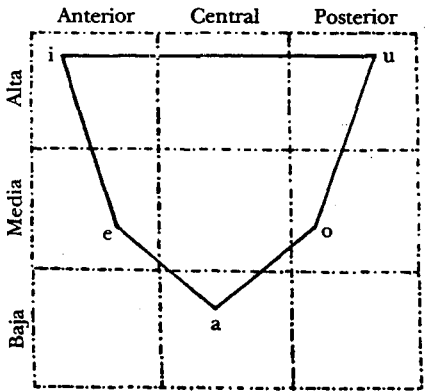


Fig. 4. El sistema vocálico español (Quilis 1997: 40)



Los hablantes eslovenos tienen tendencia a pronunciar las vocales españolas *e* y *o* demasiado cerradas o demasiado abiertas debido a la influencia de las vocales cerradas y abiertas del esloveno. Los estudiantes deben ser conscientes de esta diferencia y deben alcanzar el grado intermedio de apertura en la pronunciación de las vocales españolas. Para fines pedagógicos se tienen en cuenta solamente las cinco vocales sin sus realizaciones alofónicas.

Los diptongos, triptongos y hiatos pueden causar ciertas dificultades en la pronunciación porque no hay equivalentes exactos en esloveno; pero hay que señalar que el esloveno tiene diptongos y también combinaciones de tipo *joj*, *jej* parecidas a los triptongos españoles.

El español comparado al esloveno es muy rico en diptongos. Tiene 8 diptongos crecientes (de posición cerrada a abierta): seis combinaciones de vocales altas con vocales medias y baja /i, u + a, e, o/, y dos diptongos con vocales cerradas /i + u, u + i/, donde las semiconsonantes i [j] y u [w] se encuentran en posición prenuclear.<sup>1</sup>

/i/ + /e/:	[ˈtjene] tiene
/i/ + /a/:	[ˈasja] Asia
/i/ + /o/:	[saˈljo] salió
/u/ + /e/:	[ˈbweno] bueno
/u/ + /a/:	[ˈkwaðro] cuadro
/u/ + /o/:	[ˈbakwo] vacuo
/i/ + /u/:	[ˈbjuða] viuda
/u/ + /i/:	[ˈkwiða] cuida

Fig. 5. Diptongos crecientes en español

El español conoce también seis diptongos decrecientes (de posición abierta a posición cerrada), que son combinaciones de vocales medias y baja con vocales altas /e, a, o, + i, u /, en las que las vocales altas, llamadas semivocales, están en posición postnuclear.

/e/ + /i/:	[ˈpejne] peine
/a/ + /i/:	[ˈai] hay
/o/ + /i/:	[ˈoi] hoy
/e/ + /u/:	[euˈropa] Europa
/a/ + /u/:	[ˈau] aula
/o/ + /u/:	[ˈbou] bou

Fig. 6. Diptongos decrecientes en español

<sup>1</sup> En español, solamente las vocales pueden ocupar la posición nuclear lo que no es el caso en esloveno.

Cuatro triptongos tienen en posición prenuclear una semi-consonante [j,w], una vocal en posición nuclear y una semivocal en posición postnuclear [i, u]<sup>2</sup>.

/jai̯/:	[si 'tja̯is] sitiáis
/jei̯/:	[si 'tje̯is] sitiéis
/wei̯/:	[ 'bwe̯i] buey
/wai̯/:	[uru 'ɣwa̯i] Uruguay

Fig. 7. Triptongos en español.

Debido a la “tendencia anti-hiato” en español, muchos hiatos se pronuncian como diptongos cuando dos sílabas separadas se funden en una, sobre todo en el lenguaje coloquial. Pero los hiatos aún existen en español, pueden formarse al coincidir dos vocales una alta /i, u/ y una media o baja /e, a, o/ (*día, raíz, púa, baúl*). En las secuencias /eo/, /oe/, /ea/, /oa/, /ae/, /ao/ cada una de las vocales constituye un núcleo silábico de sílabas diferentes formando así un hiato (*céreo, soez, real, boa, aéreo, caos, paella*). (Quilis & Fernández, 1975:72).

La oposición diptongo : hiato y los cambios de acento correspondientes tienen valor distintivo en español (*continuo / continuó; hacia / hacía; hoy / oí; hay / ahí*). Es importante que los estudiantes eslovenos escuchen y aprendan la diferencia en la pronunciación y acentuación.

El error más frecuente que hacen los estudiantes eslovenos cuando aprenden el español es la pronunciación del diptongo [wa] con la labiodental [ʋ]. Palabras como *cuarteto, cuota, acuario* se pronuncian como [kvar'teto], ['kwota], [a'kwario] en lugar de [kwar'teto], ['kwota], [a'kwario]. Ello se debe probablemente al hecho de que en esloveno normalmente no hay aproximantes bilabiales delante de una vocal.

### 3. Las consonantes en esloveno y en español

Las figuras siguientes presentan los sistemas consonánticos esloveno y español. Si se compara los sistemas entre ellos, se pueden ver las diferencias e inferir los principales problemas de pronunciación.

<sup>2</sup> Las semiconsonantes y las semivocales son alófonos de los fonemas españoles /i/ y /u/.

	Bilabial	Labio-Dental	Dental	Interdental	Alveolar	Palatal	Velar
Oclusiva	p b		t d				k g
Africada						tʃ dʒ	
Nasal	m	ɱ	n	ɳ	ɲ	ɲ	ŋ
Vibrante múltiple					r		
Vibrante simple					r		
Fricativa	β	f		θ ð	s ʃ	j	x ɣ
Lateral			l	ɭ	l	ʎ	

Fig. 8. Tabla de las consonantes españolas (Quilis, Fernández 1975: XXXI)

	Bilabial	Labio - dental	Dental	Alveolar	Palato-alveolar	Palatal	Velar
Oclusiva	p b		t d				k g
Africada				ts	tʃ dʒ		
Nasal	m		n				
Vibrante				r			
Fricativa		f		s z	ʃ ʒ		x
Aproximante		v				j	
Lateral Aproximante				l			

Fig. 9. Tabla de las consonantes eslovenas (Šuštaršič et al. 1999: 135)

Los estudiantes eslovenos consideran difícil pronunciar el alófono fricativo [β] del fonema oclusivo bilabial sonoro /b/. La lengua eslovena conoce los fonemas /b/ y /v/, mientras que en español la fricativa labiodental sonora /v/ ha desaparecido. La oclusiva bilabial sonora /b/ tiene dos variantes en español: la oclusiva bilabial sonora [b] después de pausa (en posición inicial) y después de nasal, y la fricativa bilabial sonora [β] en las demás posiciones. Los dos alófonos tienen los mismos grafemas (b o v) sin tener en cuenta su pronunciación. Este hecho aumenta la confusión de los estudiantes ya que deben aprender a pronunciar la *b* de *Cuba* ['kuβa] y la *v* de *uva* ['uβa] de la misma manera, mientras que la *v* de *vino* se pronuncia de manera diferente en entornos diferentes el vino / un vino : [el'βino] / [um'βino] o la palabra *beber* en la que figuran los dos alófonos [be'βer]. Los estudiantes eslovenos tienden a pronunciar automáticamente la labiodental /v/ porque existe en la lengua materna. Es importante que se les explique claramente la diferencia entre las dos pronunciaciones y se les indique que la pronunciación de la fricativa bilabial es como si se quisiera apagar una vela pero añadiendo sonido.

Un problema semejante es la fricativa interdental sonora [ð], alófono del fonema oclusivo dental sonoro /d/, y la fricativa velar sonora [ɣ], alófono del fonema oclusivo velar sonoro /g/ (dedo: ['deðo]; pagar: [pa'ɣar] ), que aparecen en todas las posiciones menos en posición inicial y antes de nasal y, para /d/, también antes de lateral. Los estudiantes deberían evitar la pronunciación oclusiva cada vez que ven una *d* o *g*.

Otra diferencia importante y, por lo tanto, motivo de errores es la oposición española entre la vibrante simple y la vibrante múltiple. La vibrante múltiple aparece en español al inicio de una palabra, después de *n* o *l* o cuando se representa ortográficamente con *rr* en el interior de la palabra. El esloveno no conoce un equivalente para la vibrante múltiple española, así que los eslovenos tienden a pronunciar siempre /r/ y no hacen una diferencia entre *perra* ['pera] y *pera* [pera].

El sistema consonántico esloveno tampoco conoce el fonema fricativo interdental sordo del español de España /θ/. Muchos eslovenos emplean la dental fricativa inglesa ya que la mayoría de los eslovenos aprenden inglés a partir de la escuela primaria. Sin embargo, la pronunciación española exige más tensión articulatoria que su homólogo inglés. Para la producción de este sonido español la lengua se estrecha más fuertemente contra los dientes y el timbre es más agudo (Quilis & Fernández, 1975: 94).

El fenómeno del seseo es ampliamente difundido en zonas hispanófonas (América Latina, Andalucía, Islas Canarias). Se trata de la neutralización de dos fonemas, /θ/ y /s/, en perjuicio del fonema interdental. Permanece únicamente /s/ y se pierde el valor distintivo /'kasa/, *casa*.; /'kasa/, *caza*. Los estudiantes eslovenos pueden optar por la pronunciación del español de América, más cercana a la pronunciación eslovena y más fácil de asimilar, pero deben ser consecuentes y no mezclar las dos pronunciaciones.

La fricativa alveolar sorda del español de España /s/ difiere de la fricativa alveolar sorda del español de América. En la articulación de este sonido en el español de España el ápice de la lengua se acerca a los alvéolos, dejando una pequeña abertura por donde escapa el aire. (Quilis & Fernández, 1975: 95). Esta variante española se acerca a la fricativa palato-alveolar sorda eslovena [ʃ], la variante americana (parecida a la pronunciación eslovena de la fricativa alveolar sorda) es predorsoalveolar o predorsodental. En español no existe la fricativa alveolar sonora /z/, que conoce el esloveno. Existe únicamente un alófono fricativo linguoalveolar sonorizado cuando el fonema /s/ precede a una consonante sonora: *muslo* ['muʃlo].

Un error que los hablantes eslovenos cometen con frecuencia es la pronunciación de la fricativa alveolar sonora en lugar de sorda cuando el sonido [s] se halla entre dos vocales (en lugar de [kasa] se pronuncia [kaza]). Este error se debe probablemente a una interferencia con el italiano por ser limítrofe con el esloveno y ser más conocido en nuestro país.

La palatal lateral [ʎ] y la palatal nasal [ɲ] no presentan dificultades a los eslovenos porque el esloveno conoce estos sonidos (las combinaciones de [l] y [j] y de [n] y [j] en palabras como *Ljubljana* – la capital de Eslovenia y *njena* – su de ella). El yeísmo (la neutralización de [ʎ] y [j] en [j], o [ɟ] en Argentina) es asimilado rápidamente por los hablantes eslovenos ya que el esloveno tiene estos sonidos en su sistema.

La africada [tʃ] en el español de España se articula con el dorso de la lengua que se acerca al paladar mientras que en esloveno es la parte frontal de la lengua que se acerca a la región palatoalveolar. El español de América tiene la misma pronunciación de esta africada que el esloveno.

#### 4. Conclusión

Uno de los errores más frecuentes de los eslovenos al pronunciar palabras españolas es el acento de las palabras que procede de la influencia del acento esloveno y del acento de otras lenguas extranjeras. Es muy frecuente escuchar en la radio o la televisión eslovena la acentuación errónea de Martí'nez, Hernan'dez, San'chez, Jime'nez en lugar de Mar'tínez, Her'nandez, 'Sanchez, Ji'menez. Se debe probablemente a la influencia del acento esloveno en palabras polisilábicas que terminan en -es, -ez (*pro'ces, proceso*). El acento de Córdoba es normalmente Cor'doba en la boca de un hablante esloveno debido al acento esloveno regular de palabras como *po'doba – imagen*. Ibiza es muchas veces [í'bítsa] en lugar de [ib'íθa]. Tal vez en este caso la influencia provenga del alemán ya que los primeros coches Ibiza fueron importados a Eslovenia desde Alemania y con ellos la pronunciación alemana. La misma influencia parece obrar en la pronunciación eslovena del apellido de la cantante Gloria Estefan: los eslovenos prefieren decir [é'stefan] en lugar de [est'éfan].

La influencia de la presentación gráfica de las palabras también es importante. La ya mencionada escritura de *b* y *v* para los sonidos /b/ y /β/ es un ejemplo significativo. Los eslovenos tienden a pronunciar toda *v* escrita como fricativa labiodental sonora y toda *b* escrita como oclusiva bilabial sonora. Ocurre también el error de pronunciar la *h* como fricativa velar eslovena /x/: [é'xora] en lugar de [óra]. Otro error típico es pronunciar [ts] en lugar de [s] o [θ] en palabras como *esperanza* [espe'rantsa] en lugar de [espe'ranθa] o [espe'ransa] debido, probablemente, a la influencia del italiano. La influencia del latín puede ser responsable de la pronunciación [gve'ri] o [kon'kvista] para *guerrilla* o *conquista*. En el caso de *México* los eslovenos adoptaron la pronunciación inglesa de [meksiko] no solamente a causa de la influencia del inglés sino también a causa de la ortografía de la palabra. Hay que mencionar, sin embargo, que el español se está difundiendo en nuestro país con velocidad relámpago ya que cada año es mayor el interés por esta lengua así que la pronunciación del español va mejorando, también gracias a contactos cada vez más estrechos con los hispanohablantes y a la popularidad de la música española y latina en Eslovenia así como a la difusión de programas de televisión procedentes de España y Latinoamérica.

#### Bibliografía

- Fontanella de Weinberg, M.B., *El español de América*. Editorial Mapfre, Madrid, 1992.  
Quilis, A., *Principios de fonología y fonética*. Arco/Libros, Madrid, 1997.  
Quilis, A., *Tratado de fonología y fonética españolas*. Gredos, Madrid, 1999.  
Quilis, A., Fernández J., *Curso de fonética y fonología españolas*. CSIC, Madrid, 1975.  
Šuštaršič, R., Komar S., Petek, B., Slovene. In *Handbook of the International Phonetic Association*, 1999, 135–39.  
Toporišič, J., *Slovenska slovnica*. Založba Obzorja, Maribor, 1994.

## KRATKA KONTRASTIVNA ŠTUDIJA ŠPANSKEGA IN SLOVENSKEGA GLASOVNEGA SISTEMA IN NJENA UPORABA PRI POUČEVANJU ŠPANŠČINE

Avtorica v članku primerja fonetično-fonološka sistema španskega in slovenskega jezika. Opisuje samoglasniški in soglasniški sistem obeh jezikov ter opozarja na razlike med obema jezikoma in na težave v izgovarjavi španščine, ki iz teh razlik izhajajo. Našteva najpogostejše napake v izgovarjavi in naglaševanju v španščini s strani slovenskih govorcev in išče vzroke zanje.

## ACERCA DE TERMOS PARA DINHEIRO

Ha sesenta anos editava o jornal *A Voz* um interessante suplemento infantil denominado *O Tiroliro*, cujo director se ocultava sob o nome de tio Tiroliro.

Em 27 de Agosto de 1939, ano XI da sua publicação, em o número 525, página 5, vem uma útil e curiosa lista que apresenta alguns sinónimos da palavra **dinheiro**, subscrito por um tal Zé e intitulado Auxiliar das “Lecas”.

Começamos este breve artigo dando por ordem alfabético, como lá vem o referido do elenco. Os vocábulos, assim lá afirmam, não constituem “a sua totalidade, más são possivelmente a maior parte”.

**A:** ajuda, arame, argem, arroz. **B:** bagaço, bagarota, bagarote, bagalhoça, bago, baguines, bagumes, bala, bens, bicos, bilhestres, bolsinho, bolo, boro, boros, branca, broça, brocha, bronze, bungo. **C:** cabedal, cabedais, cacao, cação, cacau, calica, calique, caroço, chapa, chelpa, china, chocalhinho, chorame, chorume, cobre, conquibos, conquitus, coragem, coscorilho, cóscos, cunques, cuques. **D:** deeiro, dote. **E:** economias, espada, espécie. **F:** fazenda, ferro, fio. **G:** gadé, gimbo, gorgeta, guines. **J:** Jan da Cruz, João da Cruz, jibungo, jimbongo, jumbugo. **L:** lecas, lega. **M:** maco, maquia, marca, massa, melgueira, metal, milho, miúdos, moapa, moeda, moni, môsca, música. **N:** nota, notas, numerário, numo, nuto. **O:** oiro, ouro. **P:** painso, palhaços, parne, pastor, pataco, patacos, patakia, pataquia, patarra, paus, pé de meia, pecúlio, pecúnia, pecuniarda, perezil, pesante, pinto, portuguesa, prata. **Q:** quantia, quatrini. **R:** riqueza, roço. **S:** sapeguas, sapiquas, sepiquas. **T:** teca. **V:** vintém. **Y:** zezulho, zimbo.

Vamos agora procurar alguns comentários a estes “sinónimos de dinheiro”, sugeridos pela nossa experiência de pessoa nada e criada em Lisboa, desde há já quase oitenta anos.

Na letra A, compreende-se **ajuda**, mas nunca ouvimos o termo neste sentido, embora seja justificável. Temos vaga idea de **aramé**, em calão. **Argem** é, naturalmente, um aporuguesamento do francês *argent*. De **arroz** para dinheiro não nos lembramos. Em B parece-nos ter visto **bagaço**, mas não **bagarota** ou **bagarote**. Já **bagalhoça** era corrente, bem como **bago**. **Baguines** ou **bagumes** nada nos dizem, e tem assim **bala**, **bicos**, **bilhestres**, **branca**, **broça** ou **brocha** e **bungo**. **Bem** é muito usual, mas, tal como **bolsinho**, sinónimo de dinheiro nunca nos constou, **bolo** compreende-se, e **boro/boros** são com certeza a sua deturpação. **Bronze** achamos nunca ter ouvido, mas entende-se perfeitamente, visto haver muitas moedas nesta liga metálica. No C **cabedal/cabedais** eram vulgares, mas **cacau** dizia-se apenas em calão, e nunca ouvimos **cacao**, que é o termo francês talvez proferido por alguns. **Cabica/cabique** não são do nosso conhecimento, bem como **china**. **Caroço** era bastante popular, **chapa** e **chelpa** pertencem ao calão; **chocalhinho** é fácil de perceber (como diminutivo de **chocalho**), todavia jamais o lemos nem ouvimos, **chorame** e **chorume** têm significado evidente, por extensão de sentido,

porém nunca nos surgiu em qualquer nível de linguagem. De  **cobre**  recordamo-nos só no plural, e a significação é claríssima, dado que durante a República grande parte das moedas têm sido neste metal.  **Conquibos/conquibus**  ouvia-se muito: deve-se à adaptação do latim *cum quibus* “com os/as quais”, subentendendo-se  **moedas**  ou  **notas de banco** . Julgamos que os vocábulos  **cunques**  e  **cuques** , nossos desconhecidos, são, por sua vez, deturpação dos anteriores.  **Coragem**  para dinheiro não nos ocorre, e também ignoramos  **coscorilho**  e  **coscos** . Na letra D,  **deeiro**  é claramente alteração infantil ou brincalhona de dinheiro (melhor seria escrever dieiro). No E, toda a gente sabe que  **economia**  se refere a dinheiro, mas não era costumeiro o seu emprego como termo sinónimo deste, em todos os níveis linguísticos.  **Espada** , com tal valor, é para nós inteiramente novidade. Em compensação,  **espécie**  é palavra usada extremamente ainda hoje, sobretudo na locução financeira  **em espécie**  (isto é, em dinheiro vivo, não em cheques, letras ou promissórias). No F só  **fazenda**  nos é conhecido, mas tal como economias, não tinha uso corriqueiro como sinónimo de dinheiro.  **Ferro**  e  **frio**  são-nos completamente estranhos no significado que nos interessa. Em G, só  **gorgeta**  (mesmo assim apenas a significar gratificação) é do conhecimento geral; os outros três termos devem ser de “puro” calão, empregado em certos meios. Igualmente, na letra J, nunca escutámos  **João da Cruz**  e suas variantes. No L,  **lecas**  ainda na actualidade é razoavelmente usado, e  **lega**  talvez constitua a sua desvirtuação.  **Máquia**  é vocábulo bastante utilizado, sobretudo na expressão  **grossa máquia** , por muito dinheiro.  **Maca**  (desfiguração de  **máquia** ?) nunca por nós foi ouvido ou lido.  **Marca** ,  **mosca**  e  **música**  não os conhecemos como sinónimos de dinheiro.  **Massa**  é extremamente habitual em nossos dias.  **Melgueira**  é outro vocábulo ignorado, pelo menos para nós.  **Metal**  emprega-se especialmente na expressão o  **vil metal** , depreciativa de dinheiro, que dantes nunca era em notas.  **Milho**  também é muito frequente.  **Miúdos**  emprega-se para exprimir “trocós, dinheiro trocado”.  **Miopa**  é um ilustre desconhecido.  **Moeda** , o termo mais frequente a seguir a dinheiro (dentro desse sector, claro está) não é afinal sinónimo de dinheiro, a não ser na expressão  **papel moeda**  = nota de banco.  **Móni** , antigamente muito popular, é o aportuguesamento do inglês *money*, como não se ignora. N:  **Nota**  e  **notas**  são palavras mais que óbvias e bastante usuais, bem como  **numerário** , mais erudita. Nunca nos deparámos com  **numo** , mas o étimo latino, *numus*, é mais que evidente. Já  **nuto**  nada nos diz.

Na letra O,  **oiro** , hoje menos vulgar que  **ouro** , embora mais moderno, é sinónimo muito lato, que evoca os bons tempos das moedas de ouro, que ainda antes do fim da monarquia, portanto em fins do século XIX, deixaram de se fabricar. Na letra P,  **painço** , nunca o ouvimos, ao contrário, como dissemos, de milho, seu parente mais graúdo e menos antigo.  **Palhaços**  é muito vulgar, familiar, mas não exprime propriamente dinheiro, mas escudos, por exemplo na frase  **isto custou 150 palhaços** .  **Parne** ,  **pastor** ,  **pataquia**  (não se justifica a escritura com k),  **patarra** ,  **pecuniarda** ,  **perozil**  são para nós inteiramente estranhos, o que não quer dizer, evidentemente, que alguém não os tenha adoptado.  **Pataco** , sobretudo no plural, tem sido muito empregado através dos tempos, desde que apareceu a moeda com tal nome, no valor de dois vinténs ou quarenta reis: usa-se especialmente na expressão  **não valer um pataco** .  **Paus**  é possivelmente o vocábulo mais popular e familiar de todos os da lista; o significado, como toda a gente sabe, não é o de dinheiro, mas sim o de escudos: quinhentos paus era há pouco muito dinheiro.  **Pé**



**de meia** e o seu sinónimo **pecúlio** indicam dinheiro, sim, mas junto, geralmente com trabalho e sacrifício. **Pecúnia**, embora latinismo, é largamente familiar. **Pesante** tem aspecto de calão (= que pesa, logo moedas), e não nos lembramos de ouvi-lo. **Pinto** era o nome de uma moeda portuguesa (igual a 480 reis), mas jamais nos apareceu como sinónimo de dinheiro. **Portuguesa** é o termo que só conhecemos como designação, usada em especial no estrangeiro (por exemplo em França), de antiga e valiosa moeda de ouro (além de designar uma variedade de ostra exportada pelo nosso país), como existia também a **lisbo-nnine**, de origem bem clara. **Prata** como sinónimo de dinheiro é evidente, mas não corrente, pelo menos no nosso tempo.

No Q, **quantia** é sobejamente conhecido, mas para indicar uma porção de dinheiro: pequena ou grande quantia; há quem diga mesmo uma quantia de dinheiro! Na letra R, **riqueza** é bem sinónimo de dinheiro, lato sensu; quanto a **roço** é por nós ignorado, mas vem registado no *Dicionário da Língua Portuguesa* da Porto Editora. No S, **sapecas** e as suas variantes designam uma moeda chinesa, furada no centro, mas não as conhecemos como indicativas da ideia de dinheiro. T: nunca ouvimos **taca**, mas sabemos que é popular para dinheiro. V: **rintém** (= 20 reis) usa-se actualmente nas expressões **não ter rintém** (não ter dinheiro algum) e **ter o seu rintém** (o contrário), além do composto **três-rinténs**, de significado anatómico bem popular. No Z, **zezulho** e **zimbo** são-nos desconhecidos em Portugal, mas o segundo indica certa concha adoptada como moeda no Congo.

Para encerrar este modesto trabalho (aliás extremamente facilitado pela valiosa lista que utilizámos), propomo-nos agora apontar mais alguns termos relacionados com dinheiro, de que tivemos (ou temos) conhecimento durante a nossa já longa vida.

Infelizmente só nos ocorrem os seguintes: **bagunça** (mais usado no sentido de confusão), **carcanhóis**, **coroas**, **maçaroca** (semanticamente ligado a milho), **óbolo** (sobretudo no sentido de pequena esmola), **pilim** (muito popular), **tostão** e **tostões** (este no sentido lato de dinheiro) e **tusto** (plural **tustos**), deturpação de **tostão** e **tostões**, em gíria.

Não queremos acabar sem deixar aqui mencionada esta conhecida frase sinónima de dinheiro: **aquilo com que se compram os melões!**

Julgamos, em particular para os estrangeiros estudiosos da nossa língua, sobretudo os interessados em traduções e em gíria ou calão, que esta pequena contribuição, que podemos considerar mista (por ser de um anónimo de há sessenta anos e parcialmente nossa) poderá ser de alguma utilidade.

## O IZRAZIH ZA DENAR

V svojem prispevku avtor Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca obravnava različne izraze za denar. Izhaja iz otroške priloge *O Tiroliro* revije *A Voz*, ki je izhajala pred šestdesetimi leti. V enem od člankov v tej prilogi z dne 27. avgusta 1939, v številki 525 na strani 5, je anonimni avtor, ki se je podpisal *Zé*, objavil seznam izrazov za denar. Avtor pričujočega članka povzema te izraze in jih kritično komentira. Na koncu doda nekaj novih izrazov za denar, ki jih ni v seznamu, so pa v rabi v današnji portugalščini.



# LOS PROBLEMAS DEL ESTUDIO DE LA LENGUA SEFARDÍ

## 1. Introducción

Aunque el estudio sobre la lengua sefardí sin duda pertenece a la investigación en el campo de la filología hispánica, muchas veces se olvida exponer los problemas que atañen este tema. Al investigar la lengua sefardí desde el punto de vista de un hispanista en Eslovenia, nos enfrentamos con distintas dificultades, por eso pretendo repasar algunos hechos conocidos sobre el tema, destacar los principales problemas existentes, exponer diferentes enfoques del estudio del tema y presentar algunas teorías recientes sobre la lengua sefardí.

## 2. Sefarad, Sefardí

Distintas fuentes afirman que la palabra Sefarad en hebreo significa España. Muhamed Nezirović (1992: 11) indica que el nombre S'farad en hebreo significa "el país occidental" y señala que a partir del siglo VIII con el nombre Sefarad se refiere al lugar más occidental de Europa, es decir, la Península Ibérica. Es importante señalar que Sefarad es el nombre con el que los judíos tradicionalmente conocen España o la Península Ibérica.

Sefardí (sustantivo) significa judío oriundo de España o descendiente de los judíos que vivieron en la Península Ibérica antes de su expulsión de 1492.

Sefardí (adjetivo) derivado de ese nombre se aplica a las personas, la lengua, la literatura y la cultura de los judíos descendientes de los que durante la Edad Media, antes de 1492, vivieron en España.

## 3. La expansión espacial y temporal de la lengua sefardí

Los primeros judíos salieron de España en la segunda mitad del siglo XIV (1391), cuando en la Península ya se respiraba el clima de hostilidad antisemita. En 1492, los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, decretaron la expulsión de los judíos de España.

Tras la expulsión, algunos grupos de judíos se establecieron en Portugal, de donde fueron expulsados en 1497. Para la lengua que hablaron se utiliza también el término judeoportugués. Muchos de ellos se instalaron en los Países Bajos y siguieron en contacto con el mundo hispano hasta la separación de Flandes (1789). Algunos grupos de judíos se establecieron en el sur de Francia. Menos afortunados fueron los que eligieron como destino Navarra, reino independiente hasta 1512 y cuyos monarcas decretaron la expulsión de los hebreos en 1498. Los que salieron por la vía marítima se establecieron en los países del norte de África. La mayoría de los expulsados se dirigió hacia el este. Unos se establecieron en diversas ciudades en Italia (Ferrara, Venecia, etc.). Otro grupo, muy numeroso, fue acogido por el Imperio Otomano y se estableció en los grandes centros

urbanos (Salónica, Constantinopla, Esmirna), en el territorio de los actuales estados de Turquía, Grecia, Albania, Bulgaria, Rumanía, Yugoslavia, Bosnia, Croacia y Macedonia.

Para ayudar a los judíos dispersos por el mundo Charles Netter fundó en la segunda mitad del siglo XIX, en 1860, la Alliance Israélite Universelle en Francia. Una red de escuelas Alliance Israélite Universelle se estableció por todas las áreas de Sefarad 2<sup>1</sup> (en Turquía, Grecia, Bulgaria, Macedonia, excepto en Bosnia). Como consecuencia, la lengua francesa tuvo una influencia enorme sobre las variantes de la lengua sefardí en los países enumerados.

Durante la Segunda Guerra Mundial murió un número increíblemente alto de sefardófonos así que, a partir de este capítulo de la historia humana, la existencia de la lengua sefardí es discutible.

#### 4. Denominaciones, definiciones

La lengua sefardí tiene varias denominaciones, lo que depende del país donde se habla o estudia. Kalmi Baruch (1930: 113–154) es el primer hispanista en la ex-Yugoslavia que estudiaba la lengua sefardí y menciona las denominaciones *ladino*, *romance*, *judeo-español*, *español*, *žudio*.

Los sefardíes llaman a la lengua de estos textos (o sea su lengua literaria) ‘ladino’, y el traducir de los textos hebraicos ‘enladinar’.

Parece que esta expresión se usaba también para designar el habla corriente, a diferencia del hebreo que en la vida de los sefardíes siempre fue y es de especial importancia.

En lugar de esta expresión hallamos en la obra ya citada de Moisés Almosnino la denominación de *romance*. De todos modos, este vocablo no es popular, ya que no se encuentra en esta acepción en ninguna de las variantes judeo-españolas. Al habla corriente de cada día se le llama *español* o *žudio*; en Bosnia, jidíó (Baruch, 1930: 116–117).

También Alica Knezović (1986: 2–153 y 1991: 97–103) hace diferencia entre el judeoespañol escrito y hablado y los caracteriza brevemente. Para la lengua escrita, el son *ladino*, característicos el arcaísmo, la riqueza del vocabulario, la purificación de los barbarismos y, en la traducción, el uso estricto de la sintaxis hebrea. Por el contrario, la lengua hablada, el judeoespañol, en el Oriente llamado *džudézmo*, en Bosnia *đidjó* o simplemente *španjol*, absorbe mayores influencias de las lenguas del medio en que vivían los sefardíes.

Es imprescindible estudiar también las denominaciones de “los clásicos”, entre los cuales el más importante es Max Leopold Wagner que explica el término *ladino* y señala el uso de la palabra en el más importante texto épico castellano:

*Ladino* es la lengua española en oposición al hebreo, y, sobre todo, el español de los libros religiosos; *enladinar* quiere decir traducir textos hebraicos al español. El pasaje del *Poema del Cid*, versos 2768–2769:

<sup>1</sup> La terminología *Sefarad 1*, *Sefarad 2* y *Sefarad 3* es propia de la escuela de Weinreich y se aplica a: *Sefarad 1*, la España judía medieval, lo judío anterior a la expulsión; *Sefarad 2*, lo propiamente sefardí, lo judío hispánico posterior a la expulsión; y *Sefarad 3*, la dispersión secundaria, nacida a raíz de las migraciones de sefardíes a países que no eran de Sefarad.

Quando esta falsedad dizien los de Carrión,  
Un moro latinado bien gelo entendió.

demuestra que ya entonces *ladino* era el español en oposición al hebreo o árabe. (Wagner, 1990, tomo III: 127).

También menciona la denominación *žargón*: "... y el judeo-español quedó reducido a ser un *žargón*, como los judíos mismos lo llaman muchas veces." (Wagner, 1990, tomo III: 122). La denominación se refiere a una especie de *coiné* (lengua común) sefardí que se formó cuando poco a poco desaparecieron las antiguas diferencias regionales y en la cual los judíos españoles (especialmente comerciantes) se entendían perfectamente.

Un grupo de investigadores del CSIC completa el problema de diferentes maneras: Coloma Lleal (1992: 1–82) hace una descripción muy concisa de la lengua estudiada:

El *judezmo* es la peculiar variante hispánica hablada por los sefardíes, es decir, por los judíos que se establecieron en distintas zonas mediterráneas después de la expulsión del suelo peninsular decretada en 1492. Modalidad que es también conocida como *sefardí*, atendiendo a la denominación genérica de sus hablantes, como *judeoespañol*, término descriptivo que pone de relieve su adscripción al área lingüística hispana, y como *ladino*, con el que con frecuencia suelen denominarla sus propios hablantes para diferenciarla del hebreo, y que parte de la tradición medieval según la cual *ladinar* significaba ‘expresarse en romance’ o ‘traducir al romance’. (Ibídem, 1)

David M. Bunis (1993: 414–437) detalladamente enumera los nombres del idioma:

Desde la Edad Media hasta nuestros días los sefardíes han utilizado distintos nombres para referirse a su lengua. En el propio idioma la lista incluye nombres más tempranos como *romance*, *lengua vulgar*, *ladino*, y (*e*)*spanyol*, a los que se añadieron después *hakitá* en Marruecos y *franko*, *judezmo*, *jidyó* y *judyó*, *lingwa judía*, *žudeo-espanyol*, *žargón* y otros en el Imperio Otomano. En el hebreo rabínico utilizado por los hakamim sefardíes a lo largo de la historia del grupo étnico, el idioma ha recibido el nombre de *laš az* (*sefardí*). En Israel, se le llama sobre todo *spanyolit*, *ladino* y *žudeo-espanyol*; en otras partes, quizás el término más utilizado a nivel popular sea ‘ladino’, mientras que quienes estudian el idioma, suelen preferir ‘judeo-español’ (o su equivalente en otras lenguas) o ‘judezmo’. (Ibídem, 415)

Ana Riaño (1993: 85) es casi la única que expone el problema de las diversas denominaciones con una actitud curiosísima:

Sabemos que desde la Edad Media hasta hoy la lengua de los judíos españoles ha recibido diversos nombres. Pero no voy a insistir en esa larga lista de denominaciones de la que ya ha tratado más de un investigador, sino que sólo me detendré en un par de aspectos que atañen al tema. Por un lado, la convivencia de que de todos los nombres dados al sistema lingüístico de los judíos españoles nos inclinemos por el de *lengua sefardí*, porque, del mismo modo que los españoles decimos que la lengua de los ingleses es el inglés y no el *english*, o la de los alemanes el alemán y no el *deutsch*, debemos decir que la lengua de los sefardíes es el *sefardí*. Y quede, además, como propio de la bibliografía académica española el vocablo *judeoespañol*.

Después de lo escrito parece que es sensato hablar de la *lengua sefardí*, *el sefardí* o usar el vocablo *judeoespañol* y reservar *ladino* para la lengua de los textos religiosos. Otras denominaciones son interesantes como muestra de las variantes de esta lengua en que aparece ya el nombre mismo de la lengua.

Las opiniones sobre las denominaciones de la lengua sefardí han cambiado a lo largo del siglo XX, desde las definiciones descriptivas hasta las más elaboradas, críticas y cien-

tíficas, lo que afirma que también la “sefardología” en los últimos veinte años ha aportado nuevos aspectos sobre el tema.

### 5. La cuestión de la llamada “lengua calco”

Como se ha visto en el capítulo anterior la denominación *ladino* está muy difundida.

Desde la década de los sesenta la escuela francesa (sobre todo I. S. Révah y H. V. Sephiha) ha atribuido al término *ladino* un nuevo significado. En el Primer simposio de estudios sefardíes en Madrid (1964) Haim Vidal Sephiha proclamó que el ladino no se habla. Este término lo ha reservado para el español empleado en las traducciones y libros de carácter religioso. Con su tesis titulada *Le ladino. Judéo-espagnol calque* (1973) presenta la idea sobre el judeoespañol calco.<sup>2</sup>

*Calcar* significa “copiar o reproducir algo con gran exactitud y servilismo” (Enciclopedia Universal Multimedia, 1999/2000), los sinónimos son: copiar, reproducir, duplicar, trasladar, plagiar, imitar, repetir, y *calco* significa “copia que se obtiene calcando”. (Ibídem) ¿Y qué tiene que ver la denominación *ladino* con la *lengua calco*?

Los judíos españoles en la España medieval tradujeron los textos sagrados hebreos al español y fueron adictos a un tipo de traducción servil, porque es bien sabido que no se debe cambiar o transformar de cualquier modo el texto sagrado. Las traducciones al ladino son literales y mantienen todas las características (sobre todo sintácticas) de la lengua original hebrea. A este tipo de traducciones en *ladino* la escuela de H. V. Sephiha atribuye la denominación de *ladino*. Sephiha llama el resultado de ese sistema de traducción “lengua calco” o “lengua copia” y para él esa lengua, el *ladino*, es una lengua diferente de la *lengua sefardí* normal, que llama *judesmo*. Con su teoría ha impuesto la diferencia entre dos tipos de judeoespañol, “judeoespañol calco” o *ladino* y “judeoespañol vernáculo” o *judesmo*.

Algunas investigaciones más recientes de Iacob M. Hassán, Moshe Lazar e Isaac Jerusalmi comprueban que no se debe llamar *ladino* únicamente a la traducción calco de textos sagrados en lengua romance, sino a todo *ladinamiento*, todo lo que fue escrito “en cristiano”. Hassán (1995: 129) argumenta la denominación con el hecho de que el ladino con el sentido de técnica de traducción servil no es una lengua diferente, sino un nivel estilístico de la misma lengua.

---

<sup>2</sup> Puesto que la tesis en Eslovenia no es disponible, me he servido de las informaciones sobre H. V. Sephiha de Nezirović (1992: 118–123) y Alvar (2000: 43).

## 6. Sistemas gráficos

### 6.1. La grafía aljamiada hebraica y su interpretación

Como los musulmanes que hablaban hispano-romance en la España medieval escribían su lengua con las letras árabes, también los judíos de España para escribir el romance utilizaron el alfabeto hebreo, el alefato, en su forma manuscrita llamada la ‘caligrafía rasí’.

La palabra *rasí* se puede escribir con mayúscula, porque es la sigla de las iniciales de **R**abbi **S**helomo **I**shaki (1040–1105), cuyos comentarios se imprimieron con este tipo de letra. La enciclopedia nos enseña que “rasí es alifato (sic) hebreo de tipos semicur-sivos, utilizado frecuentemente para escribir textos sefardíes aljamiados”. (Enciclopedia Universal Multimedia, 1999/2000)

Aquí hay que subrayar el uso de la palabra *aljamía* que es el nombre que los moros daban a las lenguas de los cristianos peninsulares y se refiere a los textos en romance, pero transcritos con caracteres arábigos o hebreos. Lo último es especialmente importante para el tema estudiado.

Después de la expulsión, ya fuera de España, los judíos siguieron utilizando la grafía aljamiada, hasta que los hablantes entraron en contacto con el francés, el italiano, el turco moderno, el inglés y el español a finales del siglo XIX y en el siglo XX, y empezaron a escribir su idioma en el alfabeto latino.

En 1928 en Turquía Mustafa Kemal Atatürk ordenó por ley que la caligrafía árabe tradicional se reemplazara por el alfabeto latino en el turco moderno. Así los judíos empezaron a publicar sus obras en letras latinas.

Es interesante el hecho que en Bulgaria se imprimieron unas pocas publicaciones en alfabeto cirílico búlgaro y en Grecia en alfabeto griego. En Salónica los sefardíes siguieron imprimiendo sus publicaciones en caracteres rasíes tradicionales hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando por desgracia se cerraron las imprentas judías de la ciudad.

En Bosnia la lengua sefardí se escribía en aljamía hebraica, pero a partir de 1924 algunas revistas empezaron a utilizar el alfabeto latino, porque había mucha gente que ya no sabía leer los textos aljamiados. Nezirović (1992: 128) anota que también en Bosnia se ha encontrado un documento en que la lengua sefardí está escrita en alfabeto cirílico.

La cuestión que se plantea al leer los textos sefardíes aljamiados es si la grafía de una lengua semítica, que no anota las vocales, puede representar adecuadamente todos los sonidos de una lengua romance. Sin embargo, cedemos la solución de este problema a hebraístas e hispanistas. Efectivamente, la grafía aljamiada es una de las cosas que era común a todos los sefardíes dispersos por el mundo y les servía como medio de comunicación, a pesar de que existían muchas variantes del judeoespañol.

### 6.2. Grafías y transcripciones latinadas. Ortografía normalizada.

Aunque muchos textos sefardíes están escritos en letras latinas, las transcripciones difieren entre sí. Es decir, que los que escriben en la lengua sefardí no tienen un sistema unificado para transcribir la lengua en letras latinas, y que los textos transcritos se distinguen de país en país.

La transcripción de la lengua sefardí sirve para transcribir, representar por escrito, un discurso oral, por ejemplo la lengua sefardí hablada, o transcribir los textos en aljamía hebrea en caracteres latinos.

De nuevo hay que exponer la dispersión de los sefardíes. Hay que tener en cuenta que la comunidad lingüística sefardí está fragmentada y cada fragmento rodeado de una lengua distinta. Normalmente también esta lengua tiene influencia sobre la elección del sistema de la transcripción de la lengua sefardí.

El hecho de que existen varios sistemas de transcripción (español, francés, hebraico, turco, serbocroata...) queda claro si tomamos un ejemplo de la revista sefardí *Aky Yerushalayim* (Israel), uno de la revista *Vidas Largas* (Francia), un drama de Laura Papo-Bohoreta (Bosnia) o cualquier publicación del Instituto Arias Montano del CSIC (España) y nos damos cuenta de que los sistemas gráficos usados son completamente distintos.

Hassán propone el siguiente sistema gráfico: “Sobre una ortografía basada hasta donde sea posible en la del español normativo, los rasgos diferenciales de la fonética sefardí se representan mediante la adición de puntos, tildes u otros signos diacríticos a ciertas letras” (Hassán, 1978: 149). Subraya que la grafía de la lengua sefardí dentro de un contexto de la filología hispánica tiene que estar en concordancia con la tradición de lectura del español y así legible y comprensible para un hispanista.

## 7. Algunos enfoques del estudio de la lengua sefardí

Para tener una idea de cómo investigar la lengua sefardí se presentan algunos tipos de enfoques de los que se han aprovechado los investigadores del fenómeno lingüístico llamado la lengua sefardí a lo largo del siglo XX. Al describir los fonemas y sonidos se utiliza la transcripción fonética y la “denominación fonética” de los fonemas según el Alfabeto Fonético Internacional (AFI).<sup>3</sup>

### 7.1. Max Leopold Wagner

Entre 1909 y 1914 Wagner publicó su teoría histórica y lingüística sobre los sefardíes.<sup>4</sup> El español hablado por los sefardíes en Oriente fue el de la época de la expulsión, el de fines del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI.

Wagner (1990, tomo III: 123) enumera rasgos arcaicos de la pronunciación del judeoespañol; la conservación de las consonantes sonoras del antiguo español:

- El fonema fricativo alveolar sonoro /z/ entre vocales, el fricativo postalveolar sonoro /ʒ/ en lugar del actual fricativo velar sordo /x/, que se distinguen del fricativo alveolar sordo /s/ y del fricativo postalveolar sordo /ʃ/.

<sup>3</sup> Las denominaciones fonéticas según *Handbook of the International Phonetic Association* (1999), la *Enciclopedia Universal Multimedia* (1999/2000), la voz guía *Alfabeto Fonético Internacional e Historia de la lengua española I* de Medina López (1999: 53–55).

<sup>4</sup> Su teoría es presentada en varios estudios, los más importantes son: *Beiträge zur Kenntnis des Judenspanischen von Konstantinopel* (1914), *Algunas observaciones generales sobre el judeo-español de Oriente* (1923) *Caracteres generales del judeo-español de Oriente* (1930), y *Espiguelo Judeo-español* (1950), todos reimprimidos en Wagner, M. L., *Judenspanisch I, II, en Sondersprachen der Romania III, IV* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990).



- La distinción entre el fonema oclusivo bilabial sonoro /b/ y el fricativo bilabial sonoro /β/ sobre todo en posición inicial, según la procedencia latina.
- La existencia del grupo /dz/: *dodze* (doce), *tredze* (trece).

Wagner también da ejemplos de la morfología, la sintaxis y la fraseología sefardíes con los cuales argumenta “las huellas del arcaísmo” en el sefardí.

Su teoría es la primera que contiene una división regional.

Hablando de los judíos orientales piensa que los sefardíes de Constantinopla y de Asia son, en su mayoría, procedentes de las dos Castillas, mientras que los de Macedonia, de Grecia, Bosnia, Serbia y parte de Bulgaria fueron principalmente oriundos de las provincias de Aragón y Cataluña.

Según Wagner (que vivió tres años en el barrio judío de Constantinopla, Turquía) la tradición oral de los judíos concuerda bastante bien con las condiciones lingüísticas que se pueden observar en la lengua popular de las distintas regiones de Oriente donde se habla el judeoespañol.

El autor distingue dos grupos principales: el occidental (Salónica, Macedonia, Bosnia, Serbia, Bulgaria Occidental) y el oriental (Adrianópolis, Constantinopla, Bursa, Esmirna, Rodas).

Los rasgos principales del grupo occidental son:

- La /o/ final se pronuncia como /u/.
- La /e/ final se pronuncia como /i/.
- La /a/ final se pronuncia como una /e/ relajada,
- La conservación del fonema fricativo labiodental sordo /f/ inicial,
- La pronunciación de /e/ como /a/: *piarna* (pierna), *vardi* (verde).

Estos rasgos guardan relación con los rasgos de los dialectos de España del norte o de Portugal, es decir, de los dialectos de Asturias, Galicia, Aragón y hasta cierto punto de Cataluña.

Según la teoría las condiciones fonéticas del grupo oriental concuerdan con las de Castilla lo que también argumenta con ejemplos.

Wagner es la primera persona que escribió una teoría sobre los dialectos españoles y la lengua sefardí. Coleccionó y documentó muchos textos en judeoespañol e hizo un vocabulario extenso del habla de los sefardíes de Oriente. Los ejemplos del habla de los judíos en sus publicaciones todavía son de mucha importancia para el conocimiento sobre el judeoespañol y siguen citándose hoy en día en los estudios lingüísticos sobre el tema.

## 7.2. Cynthia M. Crews

Con su trabajo Wagner entusiasmó a la investigadora inglesa Cynthia M. Crews que como él tenía la oportunidad de vivir con familias sefardíes, escuchar, aprender y escribir su lengua. Tuvo suerte porque realizó su investigación sobre los sefardíes en los Balcanes en los años treinta del siglo XX, antes de la Segunda Guerra Mundial.

En sus viajes por los Balcanes en la primera mitad del siglo XX, Cynthia M. Crews examinó diferentes variantes del judeoespañol entrevistando a los sefardófonos de diferentes ciudades.

En su tesis publicada en 1935<sup>5</sup> presentó las características de la lengua sefardí de Constantinopla, Salónica, Bucarest, Bitola y Skopje. Primero presenta una descripción de las características de la variante estudiada y la compara con otros estudios anteriores de este tipo (de Wagner, Luria, Lamouche, etc.). Como ejemplos del estudio teórico siempre añade textos escritos en la variante examinada. Los textos, fonéticamente transcritos, son sobre todo cuentos y consejas que no sirven sólo para un estudio de la lengua sino ofrecen también muchas posibilidades para un estudio literario.

### 7.3. Ana Riaño

En el artículo *La lengua sefardí* (1993) Riaño expone las principales peculiaridades que definen la lengua sefardí.

#### 7.3.1. Carácter arcaico

La base de esta lengua es el habla castellano-andaluza de los siglos XV y XVI. Algunos de sus rasgos están relacionados con el castellano preclásico, como por ejemplo algunos sonidos que se han mantenido en la lengua sefardí, pero no en el español moderno:

- /ʃ/ fricativo postalveolar sordo
- /ʒ/ fricativo postalveolar sonoro
- /dʒ/ africado postalveolar sonoro
- /z/ fricativo alveolar sonoro
- la conservación de la diferencia entre el sonido oclusivo bilabial sonoro /b/ y el fricativo bilabial sonoro /β/ que a veces se realiza como /v/, fricativo labiodental sonoro
- el mantenimiento de la /f/ latina en posición inicial de palabra

#### 7.3.2. Peculiaridades innovadoras

Algunos rasgos han ido más allá de las realizaciones a las que ha llegado el español moderno, como por ejemplo el seseo y el yeísmo.

#### 7.3.3. Carácter de lengua de fusión

El judeoespañol es una lengua que combina materiales; tanto los del español medieval: hebreo-araméo, griego y árabe, como de fuentes lingüísticas nuevas con las que los judíos entraron en contacto tras la expulsión: hebreo, árabe, norteafricano, turco, griego, búlgaro, rumano, serbocroata, francés, italiano.

Su descripción de las características principales del idioma es concisa y comprensible.

---

<sup>5</sup> Crews, C. M., *Recherches sur le judéo-espagnol dans les pays balkaniques* (Paris: Librairie E. Droz, 1935), Société de publications romanes et françaises XVI.

#### 7.4. David M. Bunis

Bunis (1993: 414–437) hace un repaso de las características del judeoespañol en cada período, siempre con las circunstancias históricas y ejemplos del judeoespañol de los materiales escritos u orales. En la parte final habla de las características del idioma moderno. En este apartado dedica la mayor parte a la estructura compositiva del idioma. Dice que el idioma hablado y escrito por los sefardíes en el período moderno se caracteriza por:

- la preservación de elementos medievales,
- las modificaciones internas y los neologismos,
- las incorporaciones tomadas de las nuevas fuentes lingüísticas que los judíos encontraron tras dejar España.

Según Bunis algunos de los fenómenos característicos del habla de los sefardíes se pueden ejemplificar con la terminología de diferentes esferas del vocabulario. En el estudio expuesto nos ofrece ejemplos de la terminología contemporánea del cuerpo y sus elementos. Aunque Bunis da ejemplos de elementos hispánicos, hebreos y arameos, ejemplos tomados de los idiomas coterritoriales tradicionales, de las lenguas europeas prestigiosas y de algunas variedades regionales, se enumeran aquí sólo algunos ejemplos de elementos hispánicos.

Algunas palabras sefardíes son idénticas a sus equivalentes españoles modernos: *dedo, palma, garganta, unya, paladar, frente*.

Los preservados fenómenos del sistema de sonidos, gramática y léxico medievales que ya no se encuentran en el español moderno estándar son los siguientes;

- Los sonidos medievales /ʃ/, /ʒ/, /dʒ/ se conservan: *kišada* (en español antiguo *quixada*, en español moderno *quijada*), *ožo* (ojo).
- El fonema fricativo labiodental sordo /f/ inicial se conserva intacto: *fígado/-u* (hígado), *fyel* (fiel).
- La preservación del fonema oclusivo bilabial sonoro /b/ y el fricativo labiodental sonoro /v/ como fonemas distintos: *bokal* (bocal), *vokal* (vocal).
- Se conserva el grupo de consonantes medievales /vd/: *kovdo* (codo).
- Se conserva el grupo de consonantes medievales /mb/: *lombo* (lomo, espalda).
- Se conserva el grupo de consonantes medievales /k/: *kaško* (casco).

En el transcurso de los siglos los sefardíes en el Imperio Otomano y en el norte de África modificaron algunos de los elementos hispánicos que habían llevado de España;

- El /we/ inicial se resuelve en /gwe/: *gweso* (hueso).
- La eliminación de la /e/ inicial cuando va seguida de /s/ + consonante: *spalda* (espalda).
- La metátesis del grupo consonante /rd/ > /dr/: *godro* (gordo).

En lo que concierne la gramática, también hay varias diferencias entre el habla judía y el español cristiano:

- Los sefardíes otomanos utilizan los sufijos diminutivos *-iko* y *-eziko* en vez de los usados por españoles *-illo* e *-ito*: *dediko* (dedillo), *manezika* (manita).

- En el habla judía las palabras y los sufijos de origen hispánico, se combinan a veces para formar nuevas palabras: *pecho* + la terminación para formar nombres abstractos -adura: *pečadura* (seno, regazo).

Bunis distingue perfectamente las distintas “influencias” sobre la lengua sefardí y las argumenta de una manera innovativa y atractiva.

## 7.5. Ralph Penny

Hablando del judeoespañol en *La innovación fonológica del judeoespañol* (1992), *Dialect Contact and Social Networks in Judeo-Spanish* (1992), y *Variation in Judeo-Spanish* (2000) también Penny trata de explicar la cuestión de los dialectos. La vieja convicción de que el judeoespañol es una mezcla de dialectos le parece imprecisa porque le falta una teoría adecuada para argumentarla.

Penny formula dos premisas; la primera de que los judíos provenientes de distintas partes de la Península hablaban de distinta manera antes de 1492 (la cual no abarca el problema de hasta qué punto el habla de los judíos difería de la de los cristianos), y la segunda, según la que las redes sociales que unían a los judíos antes de 1492 se trastornaron profundamente a raíz de la expulsión.

En su opinión el concepto del judeoespañol como ‘mezcla de dialectos’ no explica la razón por la que algunos elementos de la mezcla sobreviven y otros desaparecen. Penny argumenta sus ideas apoyándose en la teoría de contacto de dialectos y la de las redes sociales.

Primero presenta la teoría de contacto de dialectos del sociolingüista inglés Peter Trudgill (Penny, 1992: 126–134) con la que argumenta su premisa y enumera los elementos no castellanos del judeoespañol. Mencionemos aquí sólo los más frecuentes:

- El yeísmo: *kaye* (calle), *yamar* (llamar), *streya~strea* (estrella), *eya~ea* (ella).
- El seseo: *pasar* (en español medieval *passar*), *piesa* (en español medieval *pieça*).
- El zezeo: *kaza* (casa), *kuzina* (en español medieval *cozina*).
- El grupo /mb/ en vez de /m/: *lamber* (lamer), *lombu* (lobo), *palomba* (paloma).
- Variantes diptongadas y no diptongadas: *prieto~-u* / *preto~-u* (prieto), *ruego~-u* / *rogo~-u* (ruego).
- Los distintos resultados de la /f/ inicial latina: *furmiga~urmiga* (hormiga), *fieru~ieru* (hierro).

Basándose en el trabajo sociolingüístico de James y Lesley Milroy y otros sobre las redes sociales y sus efectos lingüísticos, argumenta su segunda premisa, con la conclusión de que según la teoría de las redes sociales en el caso del judeoespañol vemos la innovación lingüística en los primeros tiempos de la expulsión. Penny enumera las innovaciones:

- La palatalización de la /a/ final en /e/: *kaze* (casa), *meze* (mesa).
- La pérdida de la /e/ inicial seguida de /s/ + consonante: *skalera* (escalera), *skrivir* (escribir), *spada* (espada), *spantarse* (espantarse).

- La convergencia total de los fonemas vibrante simple alveolar sonoro, y /r/, vibrante múltiple alveolar sonoro, con pérdida del vibrante: *enterarse* (enterrarse), *fieru~ieru* (hierro).

- Cambio del nasal alveolar sonoro /n/ inicial en nasal bilabial sonoro /m/ *muzotros* (nosotros), *mos* (nos), *muestro* (nuestro).

- La cerrazón de la /e/ final en /i/: *esti* (este), *esi* (ese), *tardi* (tarde), *nochi* (noche).

- Ante diptongo /we/, /n/ cambia en /m/ *muevi* (nueve), *muevu* (nuevo), *muez* (nuez).

- La metátesis de /rd/ en /dr/: *akudrarsi* (acordarse), *godru* (gordo), *pidrer* (perder), *pidrunar* (perdonar), *tadri* (tarde), *vedri* (verde).

Las innovaciones expuestas “no se observan en ninguna otra variedad del romance hispánico” (Penny, 1992: 255) y Penny las considera debidas al trastorno de las redes sociales a consecuencia de la expulsión de 1492. Su opinión es totalmente opuesta a la convicción tradicional sobre el judeoespañol profundamente conservadora.

El reciente estudio de Penny es un ejemplo que afirma la importancia del trabajo interdisciplinario. Con una teoría sociolingüística contemporánea ha explicado la cuestión de dialectos de una perspectiva nueva e interesantísima.

## 8. Conclusión

Es imposible hablar sobre cuándo nace o muere una lengua. La lengua sefardí todavía no está muerta porque todavía existen “sefardohablantes”. Son pocos y no se puede precisar cuántos son.

El último párrafo de todos los estudios sefardíes está dedicado a la extinción de la lengua estudiada. Es evidente que casi ha desaparecido, sin embargo, en los últimos veinte años ha crecido el interés por la lengua y literatura sefardíes y podemos hablar de un renacimiento de los temas sefardíes. Esperemos que con este párrafo no desaparezcan los estudios sobre la lengua sefardí hoy y mañana, si es que hay un mañana para la lengua sefardí.

## Bibliografía

Alvar, M., *El ladino, judeo-español calco*. Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.

Baruch, K., “El judeo-español de Bosnia”, *Revista de Filología Española*, Madrid, 1930, XVII, 2, 113–154.

Bunis, D. M., “El idioma de los sefardíes: un panorama histórico” en *Morešet Sefarad: El legado de Sefarad*, Editorial Universitaria Magnes, Jerusalén, 1993, vol.II, 414–437.

Crews, C. M., *Recherches sur le judéo-espagnol dans les pays balkaniques*. Librairie E. Droz, Paris, 1935.

*Enciclopedia Universal Multimedia* ©Micronet S.A. 1999/2000.

*Handbook of the International Phonetic Association*. Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne, 1999.

- Hassán, I. M., "El español sefardí (judeoespañol, ladino)" en *La lengua española hoy*. Fundación Juan March, Madrid, 1995, 117–140.
- Hassán, I.M., "Transcripción normalizada de textos judeoespañoles" en *Anejo de Estudios Sefardíes* 1, 1978, 147–150.
- Knezović, A., *Fonetika i fonologija židovsko-španjolskog govora u Sarajevu*, magistarski rad. Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, Sarajevo, 1986.
- Knezović, A., "Unas características específicas del judeo-español de Sarajevo, Bosnia", en *Verba Hispanica I*. Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1991, 97–103.
- Lleal, C., *El judezmo: el dialecto sefardí y su historia*. PPU, Barcelona, 1992, 1–82.
- Medina López, J., *Historia de la lengua española I – Español medieval*. Arco Libros, Madrid, 1999.
- Nezirović, M., *Jevrejsko-španjolska književnost*. Institut za književnost, Svjetlost, Sarajevo, 1992.
- Penny, R., "Dialect Contacts and Social Networks", *Romance Philology*, 46, 1992–93, 125–140.
- Penny, R., "La innovación fonológica del judeoespañol" en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la lengua española*. Pabellón de España, Madrid, 1992, vol. II, 251–257.
- Penny, R., "Variation in Judeo-Spanish" en *Variation and change in Spanish*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 174–193.
- Riaño, A., "La lengua sefardí y su evolución", en *Actes del Simposi internacional sobre cultura sefardita*. PPU, Barcelona, 1993, 83–105.
- Wagner, M. L., "Judenspanisch I, II", en *Sondersprachen der Romania III, IV*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1990.

## PROBLEMI PROUČEVANJA SEFARDSKEGA JEZIKA

Sefardski jezik oziroma judovska španščina se je kot materni jezik Judov (tako imenovanih Sefardov), izgnanih iz Španije 1492, ohranil več kot štiristo let, vse do danes. V bližnji prihodnosti bodo umrli njegovi zadnji govorniki in jezik bo izginil. Prispevek je oris problemov, ki se pojavljajo pri raziskovanju sefardskega jezika. Govori o njegovem razvoju, glavnih značilnostih in posebnostih ter različnih pristopih, ki so se jih nekateri hispanisti lotili pri študiju sefardskega jezika v 20. stoletju.

## ESPAÑA EN EL PERIÓDICO *SLOVENSKI NAROD* 1868

En mi lengua, el esloveno, e igualmente en el serbio y en el croata,<sup>1</sup> el término *španska vas* »pueblo español« sirve para expresar algo desconocido o poco conocido, lejano, fuera de la conciencia de quien habla.

No por eso, como querría sugerir dicha expresión, hay que creer que en los tiempos pasados España y diferentes aspectos de ella fuesen totalmente desconocidos en el área eslovena, por lo menos no en el ambiente cultural. En la literatura eslovena, desde el siglo XIX, hay bastantes referencias en cuanto a la cultura, historia o geografía de España. Lo demuestran los poetas, como el más elevado genio de la época romántica Francè Prešeren (1800–1849, véase sobre el poeta *Verba Hispanica* IV) en cuya obra poética se encuentran trozos que demuestran por lo menos conocimientos culturales, como muestra el ejemplo en el soneto *Marskeri romar gre v Rim, v Kompostelje*, “Más de un peregrino va a Roma, a (Santiago de) Compostela”; o cuando en *Glosa* se refiere a la triste suerte de los poetas, incluidos la de los creadores de *Lusíadas* o del Quijote. Además, hay reminiscencias de la vieja creación poética española, como en el soneto *Ni znal molitve žlahtnič trde glave*, “no sabía otra oración el joven noble”, motivo que refleja el de un milagro de la Virgen en Alfonso el Sabio y en Berceo. Sin pasar por alto tampoco la tradición popular: en un cuento lírico, *Lepa Vida*, símbolo de anhelo no apagado, aparecen la corte y la Reina de España.

Estas páginas no quieren otra cosa que copiar fielmente de un viejo periódico esloveno informaciones ofrecidas a los lectores sobre los acontecimientos de aquel tiempo en España. Tienen su valor por la fecha venerable, la publicación del año que examinamos es de la segunda mitad del siglo XIX, y por el hecho de haber estado publicado el periódico en una pequeña ciudad a orillas del río Drava, Maribor, que a la sazón contaba con nada más que unos cinco mil habitantes y en aquella época pertenecía al ducado de Estiria Meridional del Imperio Austro-Húngaro, y escrito en una lengua eslava, por aquel entonces por cierto totalmente desconocida para los españoles. *Slovenski narod*, “Pueblo esloveno” (1868–1943), de tendencias liberales en política, decididamente anticlerical, aparecía en los primeros años de su vida sólo tres veces por semana, más tarde, trasladada la redacción en 1872 a Ljubljana, llegó a ser el más importante diario de orientación liberal; por su profesionalidad, según la opinión de muchos, gozó siempre de alta consideración.

Y, por casualidad, el primer año de su aparición, 1868, coincide con hechos importantes de la historia española. Sea lo que fuere, por lo menos en los meses de septiembre

---

<sup>1</sup> Véase Karlo Budor, *Serbocroata “španska sela” (pueblos españoles) – apuntes marginales sobre la ignorancia*, *Studia romanica et anglica zagrabensia*, 37, Zagreb 1974, pp. 287–293. - El autor opina para el serbocroata (Budor escribe en 1974), “como la expresión no se basa en ninguna relación directa humana o histórica entre las dos naciones”, p. 288, a un calco de la análoga expresión idiomática alemana *spanische Dörfer*.

y octubre, de los acontecimientos de ningún otro Estado fuera de la monarquía austro-húngara se dan más noticias que del Reino de España. Vamos a transcribirlas, todas, en el original esloveno, seguidas de la respectiva traducción española<sup>2</sup>, para ver hasta qué punto y de qué manera el lector esloveno pudo estar informado, teniendo siempre presente las tendencias políticas del periódico. Hay que destacar, quizás, en las noticias dos motivos: uno es el anticlericalismo – no en vano el *Slovenski narod* es pregonero de las ideas políticas liberales – y el otro es una evidente hostilidad hacia el régimen monárquico y por esto una clara inclinación hacia el sistema republicano en España. Hay que tener en cuenta, además, que el periodista en pleno régimen habsbúrgico, sí, relata los acontecimientos del extranjero, pero descubre en el mismo tiempo las ideas pro domo sua.

28 de abril

*Predsednik španskega ministerstva, maršal Narvaez je umrl. Njegov naslednik je Bravo, ki je že razglasil, da hoče gospodariti po izgledu svojega prednika. Posebnega veselja menda s tem Španjski ni napravil. Ali bi se morebiti imel kdo veseliti, ko Bravo obeta, da hoče zvest ostati politiki verolomstva, nasilstva in brezumnega natražništva.*

El presidente del Consejo, el mariscal Narváez ha muerto. Su sucesor es Bravo que ya declaró querer gobernar siguiendo el ejemplo de su predecesor. A España con esto no le causó una gran alegría. ¿O es que alguien tenía que haberse alegrado, cuando Bravo asegura que quiere continuar fielmente una política de felonía, violencia e irrazonable reacción?

2 de mayo

*Na Španjskem se zopet pogosto imenuje general Prim, znan po večih puntih, posebno zadnjih let. Za zdaj se ne vé za Primovo bivališče. Nekteri imenujejo London, drugi Bruselj. Njegov sel išče zdaj v Parizu denarja.*

En España se menciona frecuentemente al general Prim, conocido por sus muchas rebeliones, especialmente durante los últimos años. Por ahora se desconoce su paradero. Algunos dicen que se encuentra en Londres; otros, en Bruselas. En París su emisario está buscando dinero.

2 de julio

*Zasebna pisma iz Madrida pripovedujejo, da je tudi tam z Barbonskim vladarjem že na pol pri koncu. Brez dvombe ima demokratična mnoga privržencev in prijateljev in celo v kasarnah se razlega glas: V kraj z Burboni, dajte nam vsem pravico do glasovanja.*

Cartas particulares de Madrid cuentan que también allí el reinado de la dinastía borbónica está tocando a su fin. Sin duda el partido demócrata cuenta con muchos partidarios y simpatizantes; incluso en los cuarteles se oye la voz: “¡Afuera los Borbones, dadnos a todos el derecho de votar!”

---

<sup>2</sup> La versión española ha sido revisada por Iván Reymóndez, lector de lengua española de la Facultad de Letras de Ljubljana.



11 de julio

*Na Španjskem se snuje nova revolucija; zapletenih je v punt več generalov, katerih so že nekoliko priprli.*

En España se está gestando otra rebelión; en el motín están implicados muchos generales, de los cuales algunos ya han sido encarcelados.

16 de Julio

*Zdaj ko so veliki politikarji veči del po toplicah in toraj vse, politika takorekoč miruje, mora španski punt nadomeščati, kar drugod manjka. Vjete generale so odposlali na Kanarske otoke, kraljičina sestra in njen mož Montpensier sta morala deželo zapustiti in sta šla v Anglijo. Tudi na Portugalskem je neki vse v neredu. Gotovega se vendar nič ne izvé, ker brzovjav sporoča, kar je vladi po volji. Kraljica je zaukazala, da imajo vojne ladje špansko obrežje čuvati; ne vé se še, ali za to, da bi uporniki ne ubežali, ali da bi ne dobivali zunanje pomoči.*

*Po privatnih pismih poslanih v Pariz, so se združile pri puntu vse različne napredovalne stranke, da bi odpravile dosedanjo samovoljno vlado. Vporu je na čelu stal g. Espartero, ktermu sta se bila pridružila tudi g. Prim in Olozaga. Punt bi se bil imel dvigniti v Kataloniji, v gorenji Aragoniji pa šele konec tega meseca. Če je tudi vlada dozdaž že 350 viših in nižih častnikov in tudi nekoliko civilistov polovila, vendar ni gotovo ali bo mogla punt vdušiti. Zdaj je poslala nekoliko polkov v Katalonijo.*

*Špansko poslanstvo trdi, da je ves punt že uničen in da se vladi ni ničesar več bati. Sploh je videti, kakor da bi imeli pariški službeni listi povelje vse špansko gibanje zamolčati.*

Ahora, en pleno verano, cuando casi todos los grandes políticos están de vacaciones en centros termales y la actividad política se encuentra, por ende, parada; para el periodismo la rebelión española reemplaza lo que falta. Los generales capturados han sido enviados a las Islas Canarias, la hermana de la Reina y su marido Montpensier han tenido que abandonar el país y se han trasladado a Inglaterra. Según parece, hay desórdenes también en Portugal. Tener noticias seguras es imposible: el telégrafo notifica lo que agrada al Gobierno. La Reina ha mandado que las naves militares guarden el litoral español; no se sabe todavía si por qué los rebeldes no huyan o por qué no puedan recibir ayudas del extranjero.

Según cartas particulares enviadas a París, se han juntado en el motín todos los partidos progresistas con el intento de acabar con el obstinado gobierno actual. A la cabeza de la rebelión se encontraba Espartero, al cual se asociaron también los señores Prim y Olózaga. El motín tendría que iniciar en Cataluña; en el Alto Aragón sólo a finales del mes corriente. Aunque el Gobierno ha hecho detener hasta la fecha a 350 oficiales, superiores e inferiores, y también a muchos civiles, no es seguro que pueda sofocar el motín. Actualmente ha enviado algunos regimientos a Cataluña.

La Embajada de España sostiene que el motín ya ha sido sofocado en su integridad y que el Gobierno no tiene nada que temer. En general, parece como si la prensa oficial parisina tuviese la orden de guardar silencio en torno al levantamiento español.

21 de julio

*Brzovjav naznanja, da so v Porto Maurizio zaprli dva Španjca, ki sta za španjski punt vojake nabirala. Španjska vlada je neki italijanski ovadila, da je med španskimi uporniki in italijanskimi republikanci neka zveza, in da bi bil pri šp. uporu tudi Mazzini toliko vdeležen, da je nekoliko 1000 italijanskih prostovoljcev obljubil proti temu, da bi v potrebi tudi Španjci enako pomagali.*

*Sicer pa iz Španskega ni nič zanesljivega zvedeti, kar današnji dan pové, oporeče drugi. Pisma od 15. t.m. poročajo, da se vojvoda Montpensier ni hotel vdati vladinemu zaukazu, češ da sme španskim infantom le monarh sam zaukazovati. Razen njega so vsi generali, ki so bili pri liberalni stranki, iz dežele izgnani.*

El telégrafo anuncia que en Porto Maurizio (hoy, Imperia en la costa ligura en el Golfo de Génova, N.T.) han arrestado a dos españoles que se dedicaban a reclutar soldados para la sublevación española. El Gobierno español habría hecho saber al italiano que existe una conexión entre los amotinados españoles y los republicanos italianos y que en la rebelión española está implicado en cierta manera también Mazzini, el cual habría prometido algunos miles de voluntarios italianos a cambio de que, en caso de necesidad, los españoles les ayudasen de la misma manera.

Por otra parte, de España no es posible obtener noticias seguras: lo que se informa el día de hoy, se niega al día siguiente.

Las cartas del quince del mes corriente informan que el Duque de Montpensier se ha negado a respetar la orden del Gobierno, ya que a un infante español no le puede dar órdenes nadie más que el monarca mismo. Excepto él, han sido expulsados del país todos los generales que eran miembros del partido liberal.

23 de julio

*Na Španjskem ne morejo ministrov dobiti, ker se noče nihče ministrovanja lotiti proti javnemu mnenju in ljudskim željam.*

*Dvorni časniki v Madridu so začeli pisati o španskem uporu, znamenje, da je videti, kakor da bi bil upor potlačen. Po tem pisanju je videti, da vlada ni vdušila že začetega punta, ampak da se je še le zanj pripravljalo. "Daily Telegraf" pripoveduje zanimivo črtico iz življenja sedanjega ministra Gonzales Bravo.*

*Ko je bil namreč še navaden državlján in tudi ni imel nobenega upanja, da bi kedaj postal minister, ponudil se je bil zdaj iz dežele iztiranemu vojvodi Montpensieru, da bi zanj napravil punt in zaroto proti kraljici. Vojvoda ponudbe ni sprejel, zdaj ga je pa isti ponujalec iz dežele izgnal.*

En España no pueden encontrar ministros, porque nadie quiere cargar sobre sí una tarea ingrata, contraria a la opinión pública y a los deseos del pueblo.

Los periódicos de la corte madrileña han empezado a escribir sobre la rebelión española, señal de querer ver el motín como ya sofocado. La situación se presenta como si el Gobierno no hubiese sofocado sino los preparativos de la rebelión. Del currículum del actual ministro, González Bravo, "Daily Telegraf" cuenta un interesante detalle.

Cuando éste era un simple ciudadano y no tenía ninguna esperanza de llegar a ser ministro, se le ofreció al actualmente exiliado Duque de Montpensier para preparar en su favor un motín y conspiración contra la Reina. El duque rechazó la proposición y ahora el mismo oferente lo ha hecho desterrar.

25 de julio

*Francoska strogo straži španjsko granico, da ne bi mogel Prim v deželo. Gotovo je, da je francoska policija tirjala, naj se Montpensier iz dežele izžene.*

*Iz Madrida se zagotavlja, da je po sporočilu španskega poslanca v Angliji general Prim zapustil London in se napotil v Lisabon. Zatorej pričakujejo, da se bo razglasil posadni stan. Prijatliji ministrstva so v velikem strahu.*

Francia vigila rigurosamente la frontera para impedir a Prim entrar en el Estado. Es cierto que fue la policía francesa la que exigió la expulsión de Montpensier.

Desde Madrid se afirma que según el despacho del embajador de España en Inglaterra, el general Prim ya ha salido de Londres con destino a Lisboa. Por eso se aguarda el anuncio de estado de sitio. Los amigos del ministerio se muestran terriblemente espantados.

6 de agosto

*Na Španjskem se je novih uporov bati; posebno se ni zanašati na mornarske častnike.*

En España hay que temer nuevas rebeliones; no hay que fiarse, sobretodo, de los oficiales de marina.

8 de agosto

*Iz Španjske se sliši, da so uporne čete v Aragoniji dale vojakom opraviti, tudi v provinci Kadiks se kaže resno uporstvo, kterga je moralo tudi vojaštvo "tolažiti".*

De España se oye que las tropas rebeldes en Aragón han dado mucho que hacer al ejército: también en la provincia de Cádiz se verifica una sublevación que el ejército tuvo que "mitigar".

13 de agosto

*Španjska vlada ne pusti nobenega sporočila čez mejo, kateri jej ni po godi. Časnikom in ljudem so usta zamašena, nihče si ne upa govoriti, če noče v ječo ali pa iz dežele. Imenitnih mož čez noč iz njihovih stanovanj zmanjka in nihče več jih ne vidi; ne ve se, kaj se je zgodilo z generali, ktere so bili na balearske otoke odpeljali.*

El Gobierno español no deja pasar la frontera a ningún informe que no sea en su favor. A los periódicos y a la gente les han tapado la boca, nadie se atreve a hablar por miedo de ser encarcelado o exiliado. Hay casos de personalidades destacadas que de noche desaparecen de su propia casa y a nadie los vuelve a ver; se desconoce lo que ha ocurrido a los generales que fueron enviados a las Islas Baleares.

14 de agosto

*Španjski minister notranjih zadev je poslal po deželi okrožnico, v kateri svoje namestnike opominja, naj bi svoje podpore posebno pri deželnih brambovcih in narodni straži iskali, kajti na redno vojsko se ni zanašati. Vznemirujočih glasov ni konec, vlada pripravlja, kar je mogoče, da bi se varovala; ali to vso deželo zelo tlači in posebno na borzi je vse pobito. Banka posojuje vladi svoje novce za le oderuške obresti.*

El ministro de Asuntos Interiores ha repartido una circular en la que advierte a sus subalternos de la búsqueda de apoyo sobretodo entre los milicianos y la Guardia Civil porque con el ejército regular no hay que contar. No se calman los rumores de que el Gobierno está haciendo todo lo posible para sostenerse; todo esto oprime la vida del país y sobre todo en la Bolsa impera una depresión total. La banca concede al Gobierno préstamos pero sólo a interés de usurario.

22 de agosto

*Na Španjskem so vsled zadnjega upora mnogo častnikov kaznovali; na to se je več častnikov službi odpovedalo in tudi vojni minister je odstopil.*

En España, a causa de la última sublevación, muchos oficiales han sido castigados; acto seguido, muchos oficiales han renunciado a su cargo; ha dimitido también el ministro de Guerra.

27 de agosto

*Pariz 24. avg. "France" pripoveduje, da se je v španjskem ministerstvu nekoliko sprememb nadejati, kedar se vrne kraljica domu.*

Despacho de París, día 24: "France" cuenta que hay que esperar algunos cambios en el ministerio español, en cuanto se produzca el regreso de la Reina.

29 de agosto

*Na Španjskem vré kakor povsod: pišejo, da je treba samo drznega moža, ki bi se nezadovoljnežem za vodnika na čelo postavil in upor zoper kraljico, ki neče narodove želje poslušati, bi bil gotov. Kraljica se menda sama že boji, ker je vse svoje dragocenosti dala iz Madrida v Lequeítio prenesti. Kakor pred leti v Neapolji, kliče se tudi zdaj v Španiji sploh: "Proč z burbonsko vladno družino".*

En España hierve por todas partes: escriben que no se necesita más que un hombre audaz que asuma la responsabilidad de guiar a los descontentos para que la sublevación contra la Reina, que no quiere escuchar los deseos del pueblo, sea un hecho. La Reina, según parece, tiene miedo: ha hecho trasladar todas sus joyas desde Madrid a Lequeitio. Como ocurrió hace años en Nápoles, hoy en España se oyen gritos como "¡Fuera la familia real borbona!"

1 de septiembere

*Španjski listi so sploh proti vsaki zvezi s Francijo in hočejo le s Prusijo in Italijo v prijateljstvo stopiti. Francija je še vselej Španijo škodovala in le za se skrbela.*

La prensa española es en general contraria a cualquier relación con Francia y prefiere lazos de amistad sólo con Prusia e Italia. Francia siempre ha ocasionado perjuicios y se ha preocupado exclusivamente de sus intereses propios.

3 de septiembere

*Na Španjskem so našli skrivnih zalog za orožje in strelivo. Na toledskih gorah so se prikazale oborožene sile!*

En España han sido descubiertos depósitos clandestinos de armas y municiones. ¡En los Montes de Toledo han aparecido tropas armadas!

15 de septiembere

*Ko bi se primerila vojska med Prusijo in Francijo, je obljubila Španjska 30.000 vojakov za posado v Rim. Španjski pač ni za nekoliko vojakov, vesela je če nezadovoljneže iz dežele spravi.*

En caso de guerra entre Prusia y Francia, España ha prometido poner 30.000 soldados a disposición de la guarnición de Roma. Por lo visto no le interesan a España algunos soldados, estará contenta de poder desalojar del país a los descontentos.

22 de septiembere

*Na Španjskem se je zopet punta bati, pričeti se ima neki v provinciji Galicija. Vladi so neki nameni vsi znani, vendar nima moči gibanje za zdaj vdušiti.*

*Iz Pariza se piše v "Times". Kraljica počasi spoznava svoje nevarno stanje in se je jela pripravljati za hude čase. Veliko gotovine je že v London poslala, prodaja posestva in si išče starih tirjatev do dežele, ktere bo potem v denar spravila.*

En España hay que temer otra vez una rebelión que empezaría en la provincia de Galicia. El Gobierno es conocedor de tales intenciones, pero no tiene fuerza para sofocar el movimiento.

Con despacho de París se publica en "Times" que la Reina de España se da poco a poco cuenta de lo peligroso de su situación y que ha empezado a prepararse para los malos tiempos. Ha hecho transferir a Londres mucha moneda contante, está vendiendo sus posesiones y hace viejas reclamaciones de pago, deudas del Estado que, después, podría transformar en dinero líquido.

24 de septiembere

*Španjski punt je le na videz vdušen, pod pepelom je ogenj najprej tlel, kar je celo naravno, ker se ni najmenjša trohica v negnjusno samovoljnem in slabem gospodarstvu in vladanji zboljšala. Vnel se je zdaj tem živahnije. Vse stranke so se združile, da odpra-*

vijo nepriljubljeno, nesposobno kraljico z njenim vojaškim repom priliznjencev. Iz dežele izgnani generali so se vrnili, Prim in Aoda sta na potu proti Madridu. Vse državno brodovje je odpadlo ter se pridružilo upornikom. Brati je, da se je kraljica odpovedala sinu na korist. Punt ima federalistično-republikanski namen.

*Najnovejše vesti.*

Pariz. Grof Girgenti je potoval v Madrid, več voditeljev radikalne stranke španske je še tu. Vojni minister misli pustiti 80.000 gl. na dom.<sup>3</sup> Mesto Kadiks so dobili uporniki v roke.

La rebelión en España se sofocó sólo en apariencia; el fuego continuaba ardiendo bajo la ceniza, lo que es natural ya que no se produjeron la más mínima mejora en la repugnante autocracia ni en la mala economía. El fuego se reavivó con mayor brío. Se pusieron de acuerdo todos los partidos para destronar a la impopular e incapaz Reina con toda su recua militar de aduladores. Han regresado los generales desterrados del país. Prim y Aoda están a punto de llegar a Madrid. Toda la marina militar ha desertado, uniéndose a los rebeldes. Léese también que la Reina ha abdicado a favor de su hijo. La rebelión tiene tintes federal-republicanos.

*Últimas noticias.*

París. El conde de Girgenti se ha marchado a Madrid, mientras otros jefes del Partido Radical Español se encuentran todavía aquí. El ministro de Guerra /francés/ tiene intención de dejar 80.000 soldados en casa.<sup>3</sup> *Los rebeldes han tomado la ciudad de Cádiz.*

26 de septiembre

*Dasiravno ne moremo vsem sporočilom o španjskem uporu na besedo verjeti, to je vendar gotovo, da je upor skoraj splošen in krepkeji, kakor smo jih v Španiji vajeni. Da je marina prestopila k upornikom, je neizmerljive važnosti. Vse obrežje je v rokah upornikov, in od tod gre upor dalje proti sredini, razen tega se ne se prezirati moralični upljiv kterege ima ta prestop na ljudstvo. Marina se dozdej še ni nikdar pri uporih udeleževala in uživa med ljudstvom mnogo spoštovanja. Program zedinjenih upornikov je za zdaj: 1. burbonski dinastiji se za vselej vzame vladarstvo; 2. mesto nje nastopi začasna vlada; 3. sklicati se ima ustavodejni zbor, ki bo polnovlastno odločeval o prihodnji osodi španskega kraljestva. Vojvoda Montpensier in infantinja Maria Luiza sta neki tudi uporu pristopila.*

Aunque no podemos dar crédito a todos los informes sobre la insurrección española, es cierto que ésta es casi general y más vigorosa de lo que estábamos acostumbrados a constatar en España. Que la Marina se ha pasado al bando de los rebeldes supone un hecho de importancia inconmensurable. Todas las costas mediterráneas están en manos de los rebeldes y desde aquí la sedición se extiende hacia el interior. Y, además, no hay

<sup>3</sup> En el original esloveno la noticia fue estropeada: se refiere a una decisión del ministro de guerra francés: lo comprobó, detrás de mi hesitación en comprenderla, el historiador esloveno prof. Vasilij Melik, comparando las noticias publicadas en Laibacher Zeitung, el diario alemán de Ljubljana, de aquellos mismos días.

que despreciar la influencia moral que esta adhesión tiene entre el pueblo. Hasta ahora, la Marina no había participado nunca en los amotinamientos y goza entre la población de un alto grado de respetabilidad. El programa de los rebeldes reunidos es, por el momento, el siguiente:

1. se priva para siempre a la dinastía borbónica de la posibilidad de reinar;
2. le sucede un Gobierno Provisional;
3. hay que convocar Cortes Constituyentes que decidan con plenos poderes sobre la futura suerte del Reino de España.

El duque de Montpensier y la infanta doña María Luisa se han unido, según parece, a la sublevación.

29 de septiembre

*Revolucija (upor) na Španjskem je zdaj najimunitnejša reč, kar se iz tujih dežel novosti poročuje. Upornikov je čedalje več in pomorska vojska jemlje po obrežji mesto za mestom vladni oblasti. Kraljica, ktero zaradi njenega nenajčistejega življenja in zaradi strašnega zatiranja vsacega svobodnega gibanja ljudstvo sovraži, ne more v glavno mesto Madrid, ker so jej uporniki pot zaprli. Pravijo, da upornikom pomaga Prusija z denarjem in da orožje dobivajo iz Amerike.*

La revolución en España resulta actualmente la cosa más destacada de todas las que se relatan desde países extranjeros. Aumenta el número de los rebeldes y, en la costa, la Marina arrebatada al Gobierno el control de las ciudades, una por una. La Reina no puede regresar a la capital, Madrid, ya que los rebeldes le han cortado el acceso; el pueblo la detesta por su no irreprochable vida y por la terrible represión de todo movimiento liberador. Se dice que Prusia ayuda a los rebeldes con dinero y que reciben armas de América.

1 de octubre

*Francoska vlada je sporočila v Španijo, da se ona (Fr.) nikakor ne bo vtikala v španjske zadeve, da pa sicer ničesar ne želi nego miru.*

*O španjskem uporu se piše mnogo. Kraljica ima malo prijateljev in še ti so nezanesljivi. Ljudstvo je kakor se vidi skoraj povsod zoper njo in njeno rodovino. Edino na vojaštvo se zanaša. Da pa to ni velika zaslomba za njen prestol, kaže to, da generali z vsemi regimenti stopajo na stran upornikov, kakor se poroča o Girgentiju. Vsim upornikom je glasilo: Proč s kraljevo rodovino, občna volilna pravica, ustavodajni zbor po ljudstvu izbranih poverjenikih (Kortes). Tudi po mestih kjer se revolucija še ni vzdignila, razglašajo se od začasne skrivne vlade uporni oklici, ki se po ena mesta javno delé, kar kaže, da je vlada že čisto slaba in nezmožna braniti se. Iz mest, kjer je revolucija določno vzdignila glavo, beže vladni ljudje. Vodniki upornikov so generali Prim, Dulce, Bedoya, Topete in drugi. Posamezna poročila se še ne dade dobro razbrati, čakati nam je, da se potrdijo.*

*Iz Florence. Po ljudski govorici pišejo nekteri časniki, da se hoče Garibaldijev sin Menotti napraviti v Španijo na pot.*

*Iz Pariza. Dve španjski ladiji ste prišle pred Lisabono, da bi vojvodo Montpensiera povabile, naj se odpelje v uporne okraje.*

*Iz Rima. Antonelli je neki naročil španjskim škofom, naj z vso svojo oblastjo skušajo upor zadušiti. Sv. oče so neki v posebnem pismu kraljico Izabelo obžalovali.*

El gobierno francés ha notificado a España que Francia no quiere entrometerse en absoluto en los acontecimientos españoles; lo único que desea es la paz.

Se escribe mucho sobre la insurrección española. La Reina tiene pocos amigos y aun estos no de mucha confianza. Ya se ve que el pueblo es contrario a ella y a su familia real. Cuenta sólo con el ejército; que eso no es un verdadero sostén para su trono, lo demuestra el hecho de que los generales con todos sus regimientos se hayan puesto de parte de los rebeldes; tal como se notifica de Girgenti. Es consigna de todos los rebeldes: ¡Fuera con la dinastía real!, Derecho de Sufragio Universal, Cortes Constituyentes elegidas por los delegados, elegidos a su vez por el pueblo. Incluso en las ciudades donde todavía no hay movimiento revolucionario, el Gobierno clandestino está distribuyendo públicamente manifiestos para llamar a la sedición, sin que el Gobierno intervenga, lo que prueba su debilidad e incapacidad para defenderse. Al contrario, de las ciudades donde la revolución ya se ha hecho con el poder huyen los adeptos del Gobierno. Los jefes de los rebeldes son los generales Prim, Dulce, Bedoya, Topete y otros. Dichos hechos no se han podido leer todavía; hay que esperar a que sean confirmados.

Desde Florencia. De acuerdo con los rumores que circulan entre el pueblo escriben unos periódicos que el hijo de Garibaldi, Menotti, quiere ponerse en camino hacia España.

Desde Roma. Antonelli (cardenal-ministro de Estado del papa Pio IX, N.T.) habría encargado a los obispos españoles intentar sofocar la sublevación con toda su autoridad. El Santo Padre en su carta particular se habría compadecido de la Reina Isabel.

3 de octubre

*Španjski punt se je za upornike po sreči izšel. Glavno mesto se je brez ustavljanja udalo upornikom. Kraljica je Španijo popustila in je šla na Francosko. General Novaliches je v boji z uporniki ranjen padel. Njegova vojska je večidel k upornikom prestopila. Ljudstvo je oboroženo. Novi uradniki so postavljeni.*

La insurrección española ha tenido un fin favorable para los rebeldes. La capital se entregó sin resistencia. La Reina salió de España retirándose a Francia. El general Novaliches, herido, cayó durante las hostilidades. La mayoría de sus tropas se pasó al bando de los rebeldes. La gente está armada. Se ha producido el relevo de muchos funcionarios públicos.

6 de octubre

*V Rimu so se zmage španske revolucije zelo prestrašili. Papeževe vlade poslanec je poklican iz Madrida.*

*Pregnana španjska kraljica je iz Francoskega poslala protest. Kakor kaže se Španjci zanj ne bodo zmenili. Oboroženo ljudstvo je z vojaki, ki so skoraj vsi k revolucionar-*



*jem prestopili edino. Kakošno vlado bodo Španjci dobili še ni določeno. Največ glasov se čuje za zedinjenje iberskega polotoka, t.j. Španije s Portugalsko. Volitve, ki se naglo vrše, še niso povsod dokončane.*

En Roma la victoria de la revolución ha provocado espanto. El embajador de la Santa Sede ha sido llamado a Roma.

La Reina exiliada ha enviado desde Francia una protesta. Parece que los españoles no se van a preocupar más por la protesta. El pueblo armado está unido a los soldados que casi en su totalidad se han unido a los revolucionarios. Todavía no está claro qué tipo de gobierno tendrá España. La mayoría de las voces abogan por una unión de la Península Ibérica, es decir, de España con Portugal. Las elecciones, aunque en pleno desarrollo, todavía no han concluido en todas las comarcas.

8 de octubre

*Španjska revolucija je za zdaj končana. Najnovejši telegrami pripovedujejo, da se bo ustanovilo ministerstvo, ki bo imelo vlado v rokah, dokler se ne snide ustavodejni zbor. Ali bo postala potem Španjska republika ali ustavna monarhija, to se še le v giblje, jasno menda celo voditeljem španske revolucije ni. Nekteri hočejo trditi, da španjsko ljudstvo za to še ni zrelo. Španjska kraljica je iz Francije poslala razglas v Španijo, ki se pa še ne zmeni za svojo prejšnjo "osrečevalko".*

*Anglijski poročnik v Španiji je dobil povelje novemu vladarstvu naznaniti, da se Anglija nikakor ne bo vtikala v to, kako si bo osvobodeno španjsko ljudstvo svojo bodočnost snovalo, ako bi ne zašlo na pota, ktera bi vtegnila tudi zunajne razmere španjske spreminjati. Enako misli tudi Francija poročati v Madrid.*

Por ahora la revolución española parece concluida. Los últimos telegramas dicen que se formará un ministerio para gobernar hasta que se reúnan las Cortes Constituyentes. Que España se vaya a convertir en una república o en una monarquía constitucional es objeto de conjeturas; esto no parece claro tampoco para los jefes de la revolución. Hay voces según las cuales la nación española no es todavía madura para ello. La Reina ha enviado a España desde Francia un manifiesto, pero España no se preocupa ya de su anterior "bienhechora".

El representante inglés en España ha recibido el mandato de hacer saber a las nuevas autoridades que Inglaterra no quiere en modo alguno entrometerse en las soluciones que el pueblo español emancipado tome para construir su futuro, a condición de que esto no suponga alteración o perjuicio en las relaciones externas. Francia quiere adoptar idéntica postura.

10 de octubre

*Protest, kterega je poslala izgnana španska kraljica v svoje nekdanje kraljestvo, nikakor ne moti mirnega razvoja. Začasna vlada bo ali je že protest dala v tisk in ga bo povsod javno nabila. Pristavila mu je uvod: kraljica je namenila španskemu ljudstvu nek protest. Začasna vlada noče o tem nikakor soditi, španjsko ljudstvo, ki je samovlastno sodilo kraljičino delo, sodilo bo tudi njene besede. Ves punt je dozdej popolnoma složen*

*in oni, ki so meščanske vojske prerokovali, varali so se do živega. Zdaj so tudi oni generali, ki so se borili proti liberalni armadi, pripoznali revolucijo. Gen. Prim je prišel v Madrid kjer je bil slovesno sprejet. Na Portugalskem niso čutili nikakoršnjega vpliva vsled španske revolucije.*

El manifiesto, enviado por la Reina desterrada a su ex-reino, de ninguna manera perturba el desarrollo pacífico de los hechos. El Gobierno Provisional ha hecho imprimir el manifiesto, o lo hará en seguida, para fijarlo públicamente por todas partes. Ha añadido al manifiesto una breve nota: La Reina ha dirigido a la nación española cierta protesta. El Gobierno Provisional no quiere pronunciarse sobre esto, la nación española, que autónomamente ha juzgado el obrar de la Reina, sabrá juzgar también sus palabras. Hasta ahora, toda la sublevación está unida; los que anunciaron una guerra civil se equivocaron por completo. También los generales que lucharon contra el ejército liberal han reconocido la Revolución. El general Prim ha llegado a Madrid, donde ha sido acogido con solemnidad. En Portugal no se ha sentido ningún influjo de la revolución en España.

13 de octubre

*Zapoveljnik španske armade je zastopnikom tujih vlad naznanil, da je pripravljen in kos popolnoma braniti njihove osebe, naj že stopijo njihove vlade v reden dogovor s sedanjo vlado ali ne. Ob enem je izrekel, da armada ni za to, da bi se napravila iz Španije republika.*

*Uradna "Goreta" razglša, da se bo brž ko brž vpeljalo splošno volilno pravo, svobodna vera in uk, pravica do društev in zborov, tiskovna svoboda, decentralizacija uprave, porotnice in popolna neodvisnost sodnikov.*

El comandante del ejército español ha anunciado a los representantes de los gobiernos extranjeros que está preparado y es capaz de protegerlos, que los respectivos gobiernos establezcan relaciones normales con el Gobierno actual o no. Asimismo ha declarado que el ejército no es partidario de la idea republicana para España.

La "Gaceta" oficial anuncia que se introducirá cuanto antes el sufragio universal, la libertad de culto y de enseñanza, el derecho de asociación y de reunión pública, la libertad de prensa, la descentralización de la administración y de los tribunales de jurados, la absoluta independencia del juez.

15 de octubre

*Političnemu prestroju v Španiji se pridružuje tudi religiozni. V Madridu so bile demonstracije zoper konkordat. Vlade (junte) nekterih mest so segle po kloštrih, izpodile so menihe in nune. Tudi jezuite baje pode! Iz Barcelone in Cordove so bežali jezuitje v Giberaltar. – Minister notranjih zadev spominja ljudstvo da naj ohrani mir in red, ker je zdanja vlada državne vajeti v roke vzela, da bi narod do svobode pripeljala, ne pa z neredom pogubila. – Vlada Severne Amerike je špansko revolucijo pripoznala. Povsod v Španiji je mirno.*

Al cambio político le acompaña también el religioso. Se han registrado en Madrid manifestaciones contra el Concordato. Las juntas de algunas ciudades han extendido la mano para tomar posesión de los monasterios, han expulsado a los monjes y a las monjas. ¡Parece que están expulsando también a los Jesuitas!

Desde Barcelona y Córdoba los Jesuitas han huido también a Gibraltar.

El Ministerio de Asuntos Interiores exhorta al pueblo a conservar la calma y el orden público: el gobierno actual ha tomado las riendas del Estado para conducir al pueblo hasta la libertad y no para arruinarlo con el desorden. El Gobierno de los Estados Unidos de América del Norte ha reconocido la revolución española. En todas las partes de España reina la calma.

17 de octubre

*Kako državno obliko bode imela Španija zdaj ko je kraljica spodena ne more se še določiti iz raznih poročil, ktere iz Španije vsi časopisi prinašajo. Veliko upanje je, da bi se kraljestvo spremenilo v federativno republiko, kteri bi na čelu stal Prim, Serano in Olozaga. 15. oktobra so stopili kortes (izbrani narodni poslanci) skupaj: ti imajo določiti prihodno osodo Španije. – Italiji in Prusiji je prekucija in preuredba v Španiji, kakor se iz vsega vidi, prav po godi prišla; ravno narobe pa francoskemu Napoleonu, ki je mislil Italijo in Španijo podse dobiti v “zvezo latinskih narodov”, kar se je zdaj ravno narobe obrnilo, tako da bode imel francoski cesar ne samo v Prusiji sovražnika temuč tudi v Italiji in v Španiji.*

En base a las diversas informaciones referidas por toda la prensa no es todavía posible pronosticar qué forma de gobierno habrá en España, una vez destronada la Reina. Hay esperanza de que el reino pueda transformarse en república federal, con Prim, Serrano y Olózaga al frente. El 15 de octubre se reunieron las Cortes que tienen que decidir cuál será el futuro de España. Italia y Prusia, como se puede deducir, han recibido de muy buen grado la revolución y el cambio en España; lo contrario Napoleón que tenía la idea de dominar Italia y España con una “unión de naciones latinas”, lo que ahora, con este cambio político resulta haberse dado la vuelta: el emperador francés encontrará un enemigo no sólo en Prusia, sino también en Italia y España.

20 de octubre

*Začasna vlada na Španjskem si zdaj kolikor mogoče svoje stanje vreduje. Vodniki upora hodijo od mesta do mesta in si puščajo hvalo peti, ob enem si prizadevajo, da ne bi se navdušenje za nje pomirilo. Vlada si je na Anglijskem 700 milj. izposodila. Tudi v drugih zadevah vlada skrbno dela. Kako zelo načela svobode spoštuje, kaže da je zaukazala, da se ima ostro soditi, ko bi se hišna pravica svojelastno motila; za tiskovne pregrehe je razglašena splošna amnestija, kolonije bodo imele v postavodajnem zboru svoje zastopnike, otroci, ktere bi sužnja rodila, postanejo svobodni. Tudi poročniki v Carigradu, Parizu, Londonu, Dunaji in Berolinu se bodo odpozvali in z drugimi osebammi nadomestili.*

*Za španjski prestol se bota neki poganjala kralj portugalski in vojvoda Montpensier.*

En España el Gobierno Provisional procura estabilizar su posición lo máximo posible. Los jefes de la insurrección visitan ciudad por ciudad y se dignan recibir grandes elogios; al mismo tiempo, pues, procuran que el entusiasmo por ellos no se apague. En Inglaterra el Gobierno ha asumido un préstamo de 700 millones. En otros asuntos se constata el mismo trabajo cuidadoso del Gobierno. Se puede comprobar de qué manera respeta estrictamente los principios de libertad en el orden con que juzga rigurosamente a los que quieran violar el derecho domiciliario; ha sido declarada la amnistía de todos las faltas de la prensa; en las Cortes Constituyentes las colonias tendrán sus representantes; los niños nacidos de una esclava se convierten en personas libres. Los representantes del Reino en Estambul, París, Londres, Viena y Berlín serán retirados y sustituidos por otras personas.

Los pretendientes al trono de España serán, según parece, el rey de Portugal y el duque de Montpensier.

24 de octubre

*Iz Madrida se piše: – 19. t.m. je bil ljudski zbor. Razgovor je bil prav živahen. Sprejeli so se ti-le nasveti: Federativna republika je edini demokratični način vladanja; vladi naj se nasvetuje, da smejo vsi Španjci, ki so 20 let stari, uživati vse politične pravice; izdajajo naj se brošure, ki bodo poučevale ljudstvo o raznih načinih vladanja; naj se ustanove politične šole za ljudstvo. –*

*Pravosodni minister je vokal, da imajo nehati vsi samostani, meniški in nunski redi, kar so jih ustanovili od l. 1837 sem; njih premoženja pripadejo državi. Kar jih je bilo že pred letom 1837, bodo se zmanjšali za polovico. Vojni minister razglaša, da se imajo vseučilišča, zavodi in srednje šole 1. novembra odpreti. Drugi dekret dopušča popolno svobodo uku v vseh predmetih in dovoljuje vsakemu Španjcu napraviti učilišča. Kraljica Izabela se poda v Anglijo. Portugalskega kralja oče je razen mnogih drugih pripravljen ponujati se za španski prestol in je neki že francoski cesar poprašal, ali bi ga Španjci tudi hoteli. Na to odgovarja “Nacion”, da bi vsako vtikanje francoskega kralja v španjske zadeve razžalilo ljudsko samostalnost; tako vtikanje bi imelo ravno nasproten vspeh, celo ko bi veljalo ponudnikom (kandidatom), ki bi bili sicer deželi všeč.*

Desde Madrid se comunica: El día 19 del corriente tuvo lugar una asamblea popular. La discusión fue muy intensa. Se acordaron los siguientes consejos: el sistema de una república federal es el único democrático para gobernar; se aconseja al Gobierno establecer que todos los españoles mayores de veinte años pueden gozar de todos los derechos políticos; publicar opúsculos con los que el pueblo pueda enterarse de las diferentes maneras de gobernar el Estado; instituir escuelas políticas para el pueblo.

El ministro de Justicia ha decretado el cierre de los monasterios, de todas las órdenes monásticas, de frailes y monjas instituidos después de 1837 y que sus bienes pasen a poder del Estado, mientras que los que funcionaban ya antes de 1837 sean reducidos a la mitad. El ministro de Guerra proclama que las universidades, instituciones y escuelas de grado medio empezarán su actividad pedagógica el primero de noviembre. Otro decreto declara la libertad absoluta de la enseñanza y anima a cada español a fundar centros de enseñanza.

La reina Isabel se marcha a Inglaterra. El padre del rey de Portugal está dispuesto, entre otros muchos, a ofrecerse para el trono español y el emperador francés ya habría preguntado a su favor si los españoles estarían dispuestos a aceptarlo. A esta iniciativa responde "Nación" que cada intromisión del monarca francés en los asuntos estrictamente españoles ofendería el sentido de independencia del pueblo; tal injerencia surtiría el efecto contrario, incluso para un candidato que fuese del agrado del pueblo.

27 de octubre

*Španjska se mirno urejuje.*

*Kar so imeli posamezni voditelji nasprotnega in navskrižnega se je moralo opustiti, stari boji pozabiti, in osebne nevolje premagati. Glavni stranki, zmerno liberalna in demokratična ste složni, desiravno za zdaj prva nadvladuje. Izraz te sloge in pogodbe med njima je manifest, kterga je poslala začasna vlada do španjskih zastopnikov pri tujih vladah. Ta spis obširno popisuje uzroke, ki so izbudili upor. O načinu prihodnjega vladanja se spis ne izreka odločno, vendar je videti iz njega, da se začasna vlada nagiblje k monarhičnemu principu, nadejaje se boljše prihodnosti od ustavne države.*

*Torej smemo že iz zadnjega manifesta sklepati, da bo brž ko ne postala Španjska liberalna država, da bo pa svojo svobodo le na pol vživala, ker bo oklenila svojo osodo na monarha, če tudi ustavnega, namesto de bi v svobodni republiki vživala sad svojega srečnega upora. Ljudstva se še prerada prepuščajo tujemu vodstvu in lastni utragljivosti!*

*Francija si prizadeva, da bi se s španjskega prestola izključile vse vladarske hiše evropskih velevlasti.*

España está estabilizándose de forma pacífica. Las desavenencias que los diferentes jefes enfrentados tenían entre sí han tenido que ser dejadas a un lado; los viejos contrastes, abandonados; los rencores personales, olvidados.

Los dos principales partidos, el moderadamente liberal y el democrático, están en armonía, aunque actualmente predomina el primero. La expresión de dicha armonía y colaboración entre ambos es también el manifiesto enviado por el Gobierno Provisional a los representantes españoles en los gobiernos extranjeros. El escrito explica ampliamente las razones que han condicionado la revuelta. No se pronuncia de manera decidida sobre el sistema futuro de gobierno, de todos modos puede concluirse de su lectura que el Gobierno Provisional se inclina por el principio monárquico, esperando mejores tiempos de un estado constitucional.

Por eso podemos deducir de este manifiesto que España llegará a ser un estado liberal, pero que podrá gozar de su libertad sólo a medias: legará su suerte a un monarca, por muy constitucional que sea, en vez de gozar de los frutos de su feliz insurrección en una república libre. ¡De buen grado los pueblos se someten a una gerencia de fuera y a la propia reacción a los cambios!

Francia hace esfuerzos para excluir de la competición al trono español a todas las casas reales de las grandes potencias europeas.

*Kar je dognal španjski upor, začele so zunajne vlade kolikor toliko priznavati. V saboto je sprejemal minister zunanjih zadev zastopnike anglijskega, francoskega in portugalskega, kasneje so bili zastopniki pri ministerskem predsedniku, maršalu Serrano. Celo papežev odposlanec se je priporočil prjaznosti začasne vlade. Brž ko ne se bodo po tem izgledu ravnale tudi druge vlade in ne bo dolgo, da bodo vse države, ki kaj pomenijo priznale razmere, ktere je stvaril upor. Kako se bo v prihodnje vladalo, o tem še ni gotovega. Diplomati in časniki skoraj vsak dan iznajdejo novega ponudnika za prestol, a ga zopet opuste! Tudi ni gotovo, ali sploh kateri od sedanjih in prihodnjih ponudnikov pride na prestol; glasovi, ki obetajo, da postane Španija republika na federativni podlagi, ne obmolknejo. Začasna vlada je med tem oklicala popolno svobodo tiska in ga postavila pod splošne postave, ob enem je censuro odpravila in razglasila popolno versko svobodo. Najnovejši manifest oklicuje pravico do zborov in društev, in daje posameznim okrajem večo samoupravo in še enkrat povdarja, da bo vprašanje o načinu vladanja odločeval ustavodejni zbor. Iz tega je razvideti, da bi se tudi Serrano in Prim, ki sta zdaj še uneta za monarhično vlado, podvrgla zboru, ko bi se izrekel za republiko. Sloga med strankami je neskalsjena. Po najnovejših vestih je v Rimu poprašal papežev poslanec v Madridu, kako se mu je obnašati glede novih razmer.*

*Iz Florence<sup>a</sup> se brzovjavlja: Italijanski zastopnik v Madridu je začasni vladi takoj drugi dan, ko mu je naznanila, da se je ustanovila, izrekel, da Italija nikdar ni hotela stopiti iz dotike med obema državama.*

Los gobiernos extranjeros han empezado a reconocer en mayor o menor medida lo que ha conseguido la insurrección española. Este sábado, el ministro de Asuntos Exteriores recibió, separadamente, a los embajadores de Inglaterra, de Francia, de Portugal. Acto seguido, los embajadores fueron recibidos también por el presidente del Consejo, el mariscal Serrano. Incluso el embajador de la Santa Sede suplicó benevolencia al Gobierno Provisional. Es de suponer que tal paso sea seguido también por otros gobiernos y que no haya que esperar mucho para que todos los Estados de cierta relevancia reconozcan la situación creada por el amotinamiento. Todavía no se ha dado a conocer qué forma de gobernar vaya a prevalecer en el futuro. Cada día, o casi, los diplomáticos y los periódicos descubren un nuevo pretendiente al trono para cambiar en seguida de nombre. Además, no es seguro que alguno de los pretendientes actualmente o en el futuro en juego suba al trono; continúan todavía vivas las voces que prometen una España republicana con base federal. El Gobierno Provisional, entonces, ha proclamado libertad de prensa completa y la ha colocado bajo leyes normales, ha suprimido la censura y proclamado libertad absoluta en materia de religión. El manifiesto más reciente proclama el derecho a organizar reuniones públicas y a establecer sociedades; atribuye una mayor autonomía a cada distrito y reitera que la cuestión de la forma de gobierno será resuelta por las Cortes Constituyentes. De ello se infiere que también Serrano y Prim, actualmente partidarios de un gobierno monárquico, respetarán la decisión de las Cortes, en caso de que éstas finalmente se decantasen por la república. El acuerdo entre los partidos no está enturbiado. Según las últimas noticias, el embajador de la Santa Sede en Madrid ha pedido instrucciones a Roma de cómo comportarse en la nueva situación.

Telegrama de Florencia<sup>4</sup>: El representante de Italia en Madrid, al día siguiente de haberle sido comunicado por parte del Gobierno Provisional su establecimiento, hizo saber al Gobierno que Italia nunca quiso interrumpir las relaciones entre los dos Estados.

31 de octubre

*Španjsko ljudstvo svojih z uporom pridobljenih pravic menda vendar ne bo tako lahkomišljeno iz rok dalo. V glavnem mestu se je zbralo mnogo ljudstva na prostoru, kjer so se obsojenci usmrtovali in je sežgalo tam stoječi šafot (oder, kjer so se obglavljenci ob glavo devali). Časniki tirjajo, naj se kaznuje grof Cheste, ker je boje zlobno govoril o ljudstvu in armadi. Revolucionarna vlada za Seviljo ki ni še najhuja je oklicala, preden se je razšla, da monarhična vlada ne velja. Če se še pomisli, da je tudi začasna vlada končno določitev prepustila ljudski sodbi, mora se pritrčiti, da ne bo ljudstvo na Španjskem dopuščalo, da bi mu drugi nepoklicani ljudje delali njegovo osodo.*

Es de esperar que el pueblo español no deje caer irreflexivamente sus derechos adquiridos durante la revolución. En la capital se han reunido muchas personas en el lugar donde ajusticiaban a los condenados; han quemado el échafaud (el patíbulo destinado a las ejecuciones). Los periódicos exigen que se castigue al conde Cheste, que habría hablado malintencionadamente sobre el pueblo y sobre el ejército. El gobierno revolucionario de Sevilla, que, a fin de cuentas, no es de los peores ha declarado no vigente al gobierno monárquico antes de dejar el mismo el desempeño de su cargo. Considerando que el mismo Gobierno Provisional ha dejado la solución final al juicio popular, tenemos que afirmar que el pueblo español no permitirá que las personas no autorizadas ni requeridas influyan en su suerte.

3 de noviembre

*Španjska vlada bo ustavodajnemu zboru nasvetovala, naj bi se ondašnja armada znižala na 25.000 vojakov. Svobodni deželi ni treba bajonetov in onih, ki jih "mirno" nosijo!*

El Gobierno español aconsejará a las Cortes Constituyentes reducir el ejército a 25.000 soldados. ¡Las bayonetas no sirven en un país libre, ni tampoco quienes las portan "pacíficamente"!

5 de noviembre

*Evropski diplomati si še zmerom glavo belijo, da bi našli otroka ali kakega družega človeka moškega spola, s katerim bi osrečili oproščeno Španijo. Zdaj se največ imenuje vojvoda Montpensier, in je videti, da ima mož res nekoliko svoje stranke v deželi. Franciji bi bil ta kralj trn v peti in Napoleon je že nekaj zažugal začasni vladi, da bi svoje osebe ne puščal zastopati na Montpensierovem dvoru. V deželi sami pa se jih zmeraj več oglašča, ki nočejo o "osrečevalcu na prestolu" ničesar vedeti. Tako so demokrati v mest-*

---

<sup>4</sup> "De Florencia": entre 1865, cuando el Gobierno italiano, las Cortes y la familia real se trasladaron desde Turín, y el 1870, cuando Roma dejó de ser la capital del Estado Pontificio, la capital de Italia fue Florencia.

*nem zboru Madridskem nasvetovali, naj se začasni vladi izreče nezadovoljnost, ker se je drznila, predno je ljudstvo govorilo, izrekati svojo lastno misel o prihodnjem načinu vladanja in s tem hotelo občno mnenje po svoje zasukati. Največ pa se zdaj poroča o posojilih s katerimi hoče začasna vlada med drugim skrbeti ljudstvu za delo in ga tudi sicer podpirati.*

*Po "Corr. Hav." se republikanski časniki in rep. shajališča tako množe, da bo republikanska stranka v ustavodajnem zboru če že ne večino, imela vsaj veliko manjšino. O volilni postavi in volilnih okrajih si vlada še ni prav nič jasna, volitev torej pred novim letom ne bo.*

Los diplomáticos europeos están rompiéndose la cabeza para hallar a un niño o a otro hombre de sexo masculino con quien hacer feliz a la España emancipada. El que se nombra con más frecuencia es el duque de Montpensier y se constata, en efecto, que el hombre cuenta con partidarios en el país. Francia no podría ver a un rey tal ni en pintura y Napoleón ya ha amenazado al Gobierno Provisional de que su persona no contaría con representante en la corte de Montpensier. Pero en el país mismo se levantan cada día más voces que no quieren saber nada de un "bienhechor al trono". Así, los demócratas de la asamblea madrileña han acordado expresar al Gobierno Provisional su descontento por haberse éste atrevido a pronunciarse sobre el futuro régimen de gobierno antes de que el pueblo hablase, queriendo con esto influir sobre la opinión pública. Los otros informes atañen a préstamos: el Gobierno Provisional tiene intención de aliviar la vida al pueblo, procurando sobre todo más posibilidades de empleo.

Según "Correo Hav." aumentan los periódicos y los lugares de cita republicanos en tal grado que el partido republicano en las Cortes alcanzará, si no la mayoría, por lo menos una fuerte minoría.

De la ley electoral y de los distritos electorales, el Gobierno no se pronuncia de un modo claro; en todo caso, las elecciones no tendrán lugar antes del año nuevo.

### Stranke na Španjskem.

*Kakor se je dozdej Španjska v svoji celoti složna in edina kazala, razdeljena je vendar v 4 glavne stranke, ktere si bodo pri prihodnjih volitvah prizadevale, da se izvoli ustavodejni zbor v njihovem smislu. Madridski dopisnik pariškega "Tempsa" takole opisuje različne stranke:*

1. Začasna vlada s svojo stranko, ki jo je izvolila. Njena glavna moč je vojska: močno se čuti še tudi za to, ker meni, da so njeni nasprotniki skoraj brez vsake moči.

2. Mnogoštevilna napredovalna stranka, ktera priznava, da bi se brez pomoči prve stranke dinastija ne bila spremenila – in ta sprememba je vendar prvi pogoj prihodnjih državnih poprav – vendar pa, kakor tudi 1. stranka noče predaleč na revolucionarni poti. Tudi ta stranka priznava dejansko nadvlado vojaštva, ktero bo morebiti tudi še v svoje namene rabila. Te dve stranki sta precej trdno in resno zvezani; niste si namreč navskrižnih misli, kar se tiče načina vladanja, ponudnika za prestol in glavnih načel; vendar hočejo napredovalci sklicevaje se na potrebo federacije pustiti posameznim provincijam precej obširno samostojnost, ne le upravno ampak tudi narodno-gospodarsko. To stranko stvarja manjše in večje meščanstvo obrtnijskih in kupčijskih pokrajin.



3. *Demokratična stranka med seboj needina, in vedno pripravljena stati v opoziciji. Vendar pa se posamezni oddelki te stranke med seboj približujejo in je upati, da se konečno vredijo. Njen uzor je popolna ljudska samostalnost. Ta stranka ima mnogo izvrstnih glav, manjka jej pa prave izdatne, stanovitne delavnosti. Koliko ta stranka premore, ne da se povedati: ona tega sama ne vé. Vendar je verjetno, da bi s to stranko, ako bi bila o pravem času dovolj složna in gibčna, šlo vse prebivalstvo južnih primorskih mest.*

4. *Klerikalna stranka, ktera pa popisovalcu, kakor sam priznava, v njenem namenu in pomenu ni prav nič jasna. Ako se sme verjeti neki govoricí, popolnoma je ta stranka prepričana, da se bodo izvršile prihodnje volitve v njenem smislu; v nekaterih pokrajinah ima prav mnogo veljave. Vendar bi se niže duhovstvo ne obotavljalo mnogo in priznalo sedanje razmere, ko bi jo viši po svoje ne vodili.*

*Vse te stranke imajo še svoje posebne oddelke, ktere pa naštevati bi bilo predolgo in pretežavno.*

Publicado en una columna especial, siempre el día 5 de noviembre:

Los partidos políticos españoles.

A pesar de que España demuestre estar concorde y unida, resulta todavía dividida en cuatro partidos políticos principales, los cuales, con ocasión de las próximas elecciones harán todo lo posible por obtener el mejor resultado y ganar el mayor número de escaños posibles en las Cortes Constituyentes. El corresponsal madrileño del periódico de París "Temps" presenta los diferentes partidos políticos de este modo:

1. El Gobierno Provisional con su partido que lo ha elegido. Su fuerza principal es el ejército; se considera fuerte también porque considera débiles, casi sin fuerza, a todos sus adversarios.

2. El amplio partido progresista, que reconoce que sin ayuda del primer partido el cambio de dinastía no sería posible – y tal cambio es la primera condición para las futuras correcciones del Estado – aunque, como también el primer partido, no quiere adelantarse demasiado por el camino revolucionario. Este partido también reconoce la efectiva supremacía del ejército, que en el futuro le podría resultar útil. Los dos partidos están ligados entre ellos con lazos bastante serios y válidos; están de acuerdo sobre el régimen de gobierno, sobre el pretendiente al trono, sobre las principales ideas. Los progresistas, de todas formas, remitiéndose a la necesidad de una federación, querrían dejar a cada una de las provincias una amplia autonomía, no solamente administrativa sino también nacional y económica. Constituyen este partido la pequeña y mediana burguesía de las comarcas de la artesanía y el comercio.

3. El partido demócrata, no unitario y siempre listo para mostrar disensiones. Aun así, cada una de sus partes están acercándose y hay que esperar que finalmente se pongan de acuerdo. El ideal del partido es la total independencia del pueblo. Este partido cuenta con muchos dirigentes de primer orden pero le falta todavía una unidad de acción constante y verdadera. No es posible decir cuántos seguidores tiene; ni el propio partido lo sabe. Pero es de esperar que en las elecciones pueda obtener votos de las ciudades costeras del sur, a condición de que en el momento justo se muestre bastante cohesionado y hábil.

4. El partido clerical, que para el periodista, como él mismo reconoce, no tiene claros cuáles son sus fines e intenciones. Si se puede dar crédito a ciertos rumores, el partido está convencido de poder ganar las próximas elecciones; en algunas comarcas tiene verdaderamente mucho vigor. Con todo, el bajo clero no vacilaría mucho a la hora de reconocer la situación actual a condición de que la alta jerarquía no le impusiese su visión.

5. Todos los partidos tienen además sus divisiones; sería demasiado largo y difícil enumerarlas.

10 de noviembre

*Iz Madrida se brzojavlja: Pravosodni minister je ustavil onih 51.090.000 realov, kar so diecezjska semenišča v podporo prejerala.*

Telegrama desde Madrid: El ministro de Justicia ha detenido la entrega de los 51.090.000 reales que hasta ahora recibían como sostén los seminarios diocesanos.

12 de noviembre

*Špansko ministrstvo pridno imenuje više uradnike.*

*General Prim, generalni kapitan vse španske vojske, je razposlal okrožnico do posameznih vojnih oddelkov, v kateri pa opominja da armada nima nobene druge moralične ali materijalne moči, nego ono, za katero je bila ustanovljena.*

*Vojni zapoveljniki posameznih španjskih pokrajin so tirjali, naj se jim število vojaštva pomnoži. Prim je odgovoril, da je to nemogoče, ker bi više vojaštvo presehalo deželne moči. Vlada računa, da jo bo dežela podpirala. Da pa se vendar stori, kar vlada storiti more, zbrala bo mnogo vojaštva v Novi Kastilji, kjer se stakajo vse železnice in telegrafi, od koder se bodo torej vojne čete lahko razposlale, kjer jih bo ravno treba.*

El ministerio español está nombrando, con solicitud, altos funcionarios públicos.

El general Prim, capitán general de todo el ejército español, ha repartido una circular a cada uno de los destacamentos militares en la que advierte que el ejército no tiene otro poder, ni moral ni material, sino aquel para el que fue creado.

Los comandantes militares de cada una de las provincias españolas han exigido el aumento del efectivo. Prim ha contestado que era cosa imposible ya que tal aumento excedería las posibilidades del país. El Gobierno cuenta con el apoyo del país. Pero, para cumplir con su deber, el Gobierno concentrará bastantes tropas en Castilla la Nueva, donde se reúne toda la red de ferrocarril y también de telégrafos y desde donde las tropas podrían ser enviadas a donde hiciese falta en caso de necesidad.

29 de octubre

## RAZNE STVARI

*Španjska ima v Evropi z Balearskimi in Kanarskimi otoki vred 9200 štirjaških milj in 15.673.536 prebivalcev. Po prostoru je Španjska 5. država v Evropi, po številu prebivalcev osma. Po kolonijah ima še 8700 štirjaških milj zemlje in 6 1/3 milj. prebivalcev. Evropska Španjska je razdelena v 49 provincij. 4 mesta imajo nad 100.000 prebivalcev, 5 med 50 - 100.000, vsa druga mesta imajo manj kot 50.000 ljudi.*

*Leta 1865 je bilo na Španjskem*

*672.559 konj,*

*1.001.878 mul,*

*1.290.814 oslov,*

*2.904.589 repov govedi,*

*22.054.967 ovac,*

*4.429.567 koz,*

*4.264.817 svinj,*

*3.104 kamel.*

*Po zapiskih leta 1860 se je obrtnije vdeleževalo*

*12.471 fabrikantov,*

*333.280 obrtnikov,*

*665.651 rokodelcev,*

*154.200 fabr. delavcev,*

*razen tega pa je*

*23.000 rudarjev,*

*5.066 železniških služabnikov.*

*Železnica je imela leta 1867 611 milj.*

*Španjska ima 117 luk in je štela 1864 leta 4.613 kupčijskih ladij.*

*Ljudskih šol je imela 23.353, ktere je 1860 obiskovalo 1.101.529 šolarjev. Pisati in brati zna le peti del prebivalstva.*

## DATOS VARIOS

España tiene en Europa, junto con Baleares y Canarias, 9200 leguas cuadradas y 15.673.536 habitantes. Por su extensión es España el quinto Estado europeo; el octavo, por el número de habitantes. En sus colonias cuenta, además, con 8700 leguas cuadradas de tierra y 6 1/3 millones de habitantes. La España europea está dividida en 49 provincias, cuatro ciudades superan los 100.000 habitantes, 5 están entre los 50.000 y 100.000 habitantes, todas las demás tienen menos de 50.000.

En el año 1865 había en España:

672.559 caballos

1.000.878 mulas

1.290.814 burros

2.904.589 cabezas de bovino

22.054.967 ovejas

4.429.567 cabras

4.264.817 cerdos

3.104 camellos.

Según las estadísticas de 1860 había en la artesanía empleados:

12.471 obreros

333.280 artesanos

665.651 obreros manuales

154.200 obreros de trabajos rudos.

Y además:

23.000 mineros

5.066 trabajadores de ferrocarril.

En 1867 España poseía 611 leguas de líneas de ferrocarril.

España posee 117 puertos. En 1864 poseía 4.613 barcos mercantes.

Había 23.353 escuelas primarias, a las que acudían, en 1860, 1.101.529 alumnos.

En el país, sólo un quinto de la población es capaz de leer y escribir.

\*

Así, en *Slovenski Narod* de 1868.

Para concluir: España, ¿para los eslovenos de aquella época *španska vas*? Sí. No. No exactamente.

Prvo leto izhajanja *Slovenskega naroda*, tedaj še v Mariboru, je za Španijo leto revolucije in upora proti vladavini Izabele II, iz dinastije francoskih Burbonov. Mladi slovenski časnik prinaša veliko obvestil o vrenju v kraljevini na Iberskem polotoku, povzema iz francoskega časopisja komentar o španskih političnih strankah in objavlja tudi statistične podatke o Španiji; ta dežela torej bravcu tega liberalnega časopisa le ni bila tako neznana, kot bi utegnili sklepati iz znanega slovenskega reka. O nobeni drugi državi zunaj avstro-ogrske monarhije se v tem letniku časopisa ne govori toliko kot o Španiji: francosko-pruska vojna se je leta 1868 šele najavljala. Naš prispevek prepisuje poročila o Španiji; je pa iz njih vidna liberalna, predvsem protiklerikalna usmeritev časopisa, pa tudi prikrita zaverovanost v republikansko ureditev države: najbrž si lahko zamišljamo, da je imel časnikar pred očmi težnje v svoji domovini, ali vsaj težnje liberalne levice, česar pa na glas seveda ni mogel povedati.



## SUMARIO / VSEBINA

Neva Šlibar: Presentación .....	3
Andrej Blatnik: Še dobro / Rai .....	5

### LITERATURA

Gonzalo Navajas

FICCIÓN Y EROTISMO. LA REUBICACIÓN DEL CUERPO EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA FIKCIJA IN EROTIČNOST. VRNITEV TELESA V SODOBNO ŠPANSKO PRIPOVEDNIŠTVO .....	13
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Gemma Santiago Alonso

ÉRASE UNA VEZ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, EL AHOGADO MÁS HERMOSO DEL MUNDO NEKOČ JE BIL GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, NAJLEPŠI UTOPLJENEC NA SVETU .....	25
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

C. Virginia Romo Martínez

CLAVES DE LA POÉTICA MACHADIANA EN <i>PROVERBIOS Y CANTARES</i> <i>PROVERBIOS Y CANTARES</i> ANTONIA MACHADA .....	31
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

César de Vicente Hernando

EL "CLIENTELISMO" POLITICO COMO MATERIA NOVELABLE POLITIČNA "KLIENNELA" KOT ROMANESKNA SNOV .....	51
------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Ana Cecilia Prenz

ACOTACIONES A LAS <i>ÉGLOGAS</i> DE JUAN DEL ENCINA OPOMBE K <i>EKLOGAM</i> JUANA DEL ENCINE .....	59
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Maja Šabec

BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO ENTRE LA PRECEPTIVA Y LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICAS BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO MED DRAMSKO TEORIJO IN PRAKSO .....	71
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Carlos Rey Pereira

LA HISTORIA DE AGUIRRE, CONTADA POR FRAY PEDRO SIMÓN PRIPOVED O LOPEJU DE AGUIRRU IZPOD PERESA BR. PEDRA SIMÓNA .....	89
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

## LINGÜÍSTICA

Jasmina Markič

- BREVE ESTUDIO CONTRASTIVO ENTRE LOS SISTEMAS  
FONÉTICO-FONOLÓGICOS DEL ESPAÑOL Y DEL ESLOVENO  
Y SU APLICACIÓN EN LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL  
A HABLANTES ESLOVENOS  
KRATKA KONTRASTIVNA ŠTUDIJA ŠPANSKEGA  
IN SLOVENSKEGA GLASOVNEGA SISTEMA IN NJENA UPORABA  
PRI POUČEVANJU ŠPANŠČINE ..... 101

Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca

- ACERCA DE TERMOS PARA DINHEIRO  
O IZRAZIH ZA DENAR ..... 109

## SECCIÓN ESTUDIANTES

Katja Šmid

- LOS PROBLEMAS DEL ESTUDIO DE LA LENGUA SEFARDÍ  
PROBLEMI PROUČEVANJA SEFARDSKEGA JEZIKA ..... 113

## VARIA

Mitja Skubic

- ESPAÑA EN EL PERIÓDICO *SLOVENSKI NAROD* 1868  
ŠPANJA V *SLOVENSKEM NARODU* 1868 ..... 125



Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

**ALJAMÍA**

Universidad de Oviedo – España

**ANALECTA MALACITANA**

Universidad de Málaga, Málaga – España

**BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**

Real Academia Española, Madrid – España

**CUADERNOS DE HUMANIDADES**

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

**CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

**DICENDA**

Universidad Complutense, Madrid – España

**EDAD DE ORO**

Universidad Autónoma, Madrid – España

**ESPAÑOL ACTUAL**

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

**ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA**

Universidad de Alicante – España

**HELMANTICA**

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

**IBEROAMERICANA**

Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania

**INSULA**

Biblioteca Nacional, Madrid – España

**LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL**

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

**PRAGMALINGÜÍSTICA**

Universidad de Cádiz, Cádiz – España

**REALE**

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España

**REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**REVISTA DE LITERATURA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**RLA REVISTA de LINGÜÍSTICA TEÓRICA Y APLICADA**

Universidad de Concepcion – Chile

**SENDEBAR**

Universidad de Granada, Granada – España

**STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

**THESAURUS**

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, Colombia

**TROPELÍAS**

Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España

**VOCES**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España



**VERBA HISPANICA, X**

ISSN 0353-9660

Izdala in založila Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
*Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*

Glavni in odgovorni urednik/Director: Mitja Skubic

Tajnica uredništva/Secretaria de la redacción: Marjeta Prelesnik Drozg

Vse dopise nasloviti na/Se ruega enviar toda correspondencia a:

UREDNIŠTVO REVİJE VERBA HISPANICA  
ODDELEK ZA ROMANSKE JEZİKE IN KNJIŹEVNOSTI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
AŠKERČEVA 2  
SI-1000 LJUBLJANA  
ESLOVENIA  
fax: +386 1 425 9337  
tel.: +386 1 241-1406  
jasmina.markic@ff.uni-lj.si

*Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por  
departamentos e instituciones de estudios hispánicos*

Priprava za tisk: Repar reprostudio d.o.o., Ižanska cesta 86, Ljubljana  
Tisk/Imprenta: MediaPrint s.p., Ljubljanska cesta 1, Dob

Ljubljana, 2002



## NORMAS EDITORIALES PARA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán, gallego. Las colaboraciones en la revista VERBA HISPANICA no serán remuneradas. Los trabajos serán analizados por el Comité de Redacción.

1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:
  - a) Texto en el formato Microsoft Word for Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.
  - b) Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.
  - c) Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente más pequeña que la del texto.
  - d) Todas las citas estarán acompañadas de su referencia bibliográfica, apellido del autor, año de publicación, número de página(s).  
Ejemplo: (Rodríguez Puértolas, 1981: 229).
  - e) Notas siempre al pie de página.
  - f) Referencias bibliográficas según las normas internacionales.
  - g) El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas.
  - h) Número de páginas del artículo: máximo de quince.
2. Envíe junto a su artículo impreso la versión en disquette.
3. Al final del texto se debe poner un resumen de ocho a quince líneas.
4. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

