



Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPÁNICA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
NÚM. 22 - MADRID, 1997

FUNDADORES

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ (†)
AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

DIRECTOR

AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

CONSEJO EDITORIAL

MANUEL ALVAR LÓPEZ
SAMUEL AMELL
THEODORE S. BEARDSLEY
ODÓN BETANZOS PALACIOS
CARLOS BOUSOÑO PRIETO
CARMEN CONDE ABELLÁN (†)
STELIO CRO
JAMES CHATHAM
MAXIME CHEVALIER
HIPÓLITO ESCOLAR SOBRINO
JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ
MANUEL FERNÁNDEZ GALIANO (†)
JERÓNIMO HERRERA NAVARRO
LYDIA JIMÉNEZ GONZÁLEZ
JOHN A. JONES
EMILIO LORENZO CRIADO
ERICH VON RICHTHOFEN (†)
MARTÍN DE RIQUER MORERA
TOMÁS RODRÍGUEZ SÁNCHEZ
ALFREDO A. ROGGIANO (†)
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS
RUSSELL P. SEBOLD
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA
JOSÉ LUIS VARELA IGLESIAS
BENITO VARELA JÁCOME

Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPÁNICA

PUBLICACIÓN DEL SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

NÚM. 22
1997

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
ARTÍCULOS	
DOS POETAS DE HUELVA EN AMÉRICA: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, CRONISTA; ODÓN BETANZOS PALACIOS, JUGLAR, por <i>Estelle Irizarry</i>	9
LA NUBE DEL NO-SABER Y SAN JUAN DE LA CRUZ, por <i>Armando López Castro</i>	25
EL GARCILASISMO EN LA POESÍA ESPAÑOLA (1930-1950), por <i>José Paulino</i>	37
JUAN MARSÉ Y EL CINE, por <i>Samuel Amell</i>	55
LO EJERCITIVO EN <i>EL SOMBRERO DE TRES PICOS</i> DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, por <i>Jean-Claude Mbarga</i>	67
CLAVES PARA LA LECTURA DE JOAQUÍN BELDA: PASADO Y PRESENTE, por <i>Hans Christian Hagedorn</i>	73
LA LIBRERÍA DE DON ANTONIO GIL FORNELI, AYUDA DE CÁMARA DE DON JUAN JOSÉ DE AUSTRIA (1698), por <i>José Luis Barrio Moya</i> .	91
MACHADO POR SERRAT Y CORTEZ: DEL POEMA AL CANTO. (UNA VERSIÓN DE LA VERSIÓN), por <i>Marcela Romano</i>	105

ÁGUILA O SOL: UNA NUEVA SEMIOSIS DE LA HISTORIA COLONIAL MEXICANA, por <i>Marta Beatriz Ferrari</i>	119
LA CULTURA POPULAR. RELACIÓN CON LA CLASE SOCIAL Y LOS REGISTROS DEL IMAGINARIO, por <i>Nancy Fernández Della Barca</i> ...	127
DE REVOLUCIONES, EXILIOS, ARGENTINOS Y PARAGUAYOS, por <i>Mónica Marinone</i>	135
LA AFRENTA EN <i>EL QUIJOTE</i> Y EN TRES NOVELAS PICARESCAS, por <i>María Teresa de Miguel Reboles</i>	143
DON PEDRO, STEVENSON Y LA DICTADURA, por <i>Ana Pinto</i>	149
TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL TEATRO HISPANO-CHICANO EN EL SUROESTE DE LOS ESTADOS UNIDOS, por <i>Arturo C. Flores</i>	155
EL TEATRO FEMENINO ESPAÑOL: DRAMATURGAS OLVIDADAS DEL SIGLO XVIII. MARÍA LORENZA DE LOS RÍOS, por <i>Alberto Acereda</i> ..	169
LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA DESDE FRANCFORT, LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS. VI: ESTADOS UNIDOS (1884-1886) (<i>Continuación</i>), por <i>Ana Navarro</i>	181
CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL REFRANERO JUDEOESPAÑOL DE ORIENTE, por <i>Jesús Cantera Ortiz de Urbina</i> y <i>Julia Sevilla Muñoz</i>	207
RESEÑAS	329

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO (orden alfabético):

ACEREDA, Alberto
AMELL, Samuel
BARRIO MOYA, José Luis
CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús
FERNÁNDEZ DELLA BARCA, Nancy
FERRARI, Marta Beatriz
FLORES, Arturo C.
GNUTZMANN, Rita
HAGEDORN, Hans Christian
HUERTA CALVO, Javier
IRIZARRY, Estelle
LÓPEZ CASTRO, Armando
MARINONE, Mónica
MBARGA, Jean-Claude
MIGUEL REBOLES, María Teresa de
NAVARRO, Ana
PAULINO, José
PINTO, Ana
ROMANO, Marcela
RUIZ-FORNELLS, Enrique
SEVILLA MUÑOZ, Julia

SECRETARÍA:

Alcalá, 93. 28009 MADRID - Tel. 431 11 93

Cubierta: Odón Betanzos Palacios.

I.S.S.N.: 0210-0061

Depósito Legal: M-28.904-1978

ARTÍCULOS

DOS POETAS DE HUELVA EN AMÉRICA: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, CRONISTA; ODÓN BETANZOS PALACIOS, JUGLAR

Por *Estelle Irizarry*

La crónica de Indias y el romance: he aquí dos géneros profundamente arraigados en el suelo patrio de dos autores onubenses que como los aventureros y descubridores de su glorioso pasado histórico y literario, nos enseñan con su ejemplo que la cultura de buena ley se construye sobre el pasado, no lo borra, y que se sigue enriqueciendo con el genio individual de los autores de talento. ¿Quién hubiera dicho que el artista de la «poesía pura» se volviera cronista de Indias, ni que un poeta de gran conciencia cívica, ética y cultural que llegó a Manhattan con el dolor de una España dividida a costas encontrara en el acervo literario romancesco proféticas visiones para una España unida? Ambos poetas, separados de su geografía nativa, lograron mantenerla viva. Poblaron desconocidos mundos nuevos con el verbo poético y con el recuerdo. La crónica y el romance, dos modos de conservar el pasado y transformarlo en presente; de vencer los límites del tiempo y del espacio, renacen con nuevo vigor en dos poetas de Huelva, Juan Ramón Jiménez y Odón Betanzos Palacios. Con estos géneros que en otros tiempos condujeron a España a un Siglo de Oro, los dos poetas onubenses, en distintas generaciones y en distintos lugares de viaje, quedaron ligados a su tierra y a su patria, y españolizan en el Nuevo Mundo con el heroísmo de los descubridores de antes. Realizaron en tierras americanas del siglo XX su suave invasión poética, enseñándonos que las raíces culturales en manos de los grandes artistas aún dan nuevos frutos.

Las respuestas a la separación de la patria son tan diversas como son las personas. Esto se ve con gran relieve en los escritos de dos poetas de Huelva que se encontraron en América: Juan Ramón Jiménez en Puerto Rico, y Odón Betanzos Palacios en Manhattan. Cada uno utiliza de modo distinto la experiencia de su estancia en estas islas de América, y ambos, al hacerlo, recogen y revitalizan antiguas formas de escribir que provienen de la tradición española. Juan Ramón se vuelve cronista en Puerto Rico; Betanzos juglar en Nueva York.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, CRONISTA

Hay ecos inconfundibles de las cartas de Colón en el proyecto que esbozó Juan Ramón para un libro sobre Puerto Rico en 1953. En una de las versiones del plan, la primera sección, titulada «Descubrimiento», incluiría «De New York a P. R. (Diario *todo* lo de P. R. de 1936» (32). Le seguiría otra parte titulada «Segundo viaje», que comprendería «Imaginaciones y realidades puertorriqueñas». Juan Ramón pasó los últimos meses de 1936 en Puerto Rico y vivió allí desde 1951, tras diez años en

EE.UU., hasta su muerte en 1958: «Mi tercera época empieza en Puerto Rico y ahora estoy en Puerto Rico terminándola» escribe en diciembre de 1952 (107), tres años antes de que se inaugurara en la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico la Sala Zenobia y Juan Ramón (Díaz Quiñones 22).

Juan Ramón nunca llegó a realizar el proyecto, que casi treinta años después (1981) llevaron a cabo Arcadio Díaz Quiñones y Raquel Sárraga. Al leer las selecciones en prosa que integran el volumen no podemos menos de recordar, junto a las cartas de Colón, las descripciones, memorias y relaciones de los cronistas de Puerto Rico: la Memoria de Juan Melgarejo redactada por el Bachiller Antonio de Santa Clara y el Presbítero Juan Ponce de León en el siglo XVI (1582); en el XVII, la carta del Obispo Fray Damián López de Haro (1644) y la descripción del canónigo Diego de Torres Vargas (1647); y en el XVIII, la Memoria de Alejandro O'Reilly (1765) y la extensa *Historia geográfica, civil y política de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* de Fray Iñigo Abbad y Lasierra (1788). Como todos estos cronistas, Juan Ramón es observador confesado; como nota Díaz Quiñones (26), se describe como observador y «mirón» y «agradable espectador para comentar todo lo otro» (42). Como todos ellos, Juan Ramón escribe sobre el clima y la naturaleza, los habitantes y su carácter, viviendas, vestido, religión, lugares de interés y ofrece opiniones y juicios. Y como algunos de ellos elogia a la mujer de Puerto Rico.

El título del tomo —que es el que Juan Ramón le había destinado— es la primera indicación de crónica. Como los descubridores que bautizaron las nuevas tierras, el poeta español que arriba a la isla le da un nombre nuevo. Así había sucedido en el segundo viaje de Colón, según el informe del físico Diego Álvarez Chanca al Cabildo de Sevilla sobre el descubrimiento de una «isla llamada *Burenquen*, a la que llamó el Almirante *San Juan Bautista* (Caro Costas 26). Y en 1505, Vicente Yáñez Pinzón, otro hijo de Huelva, pidió permiso para poblar la «isla nombrada *Sant Xoan...* en el Mar Océano» (Caro Costas 91) y trajo ganado a la isla de la que fue su primer gobernador. Quedó Puerto Rico como el nombre de la ciudad y San Juan el de la isla, pero en 1530 una carta del Cabildo de la ciudad a Carlos V se refiere a la ciudad como «San Juan de Puerto Rico». Cuatro siglos más tarde el mar de Puerto Rico será para Pedro Salinas «El Contemplado» y Puerto Rico para Juan Ramón la «Isla de la Simpatía». «Te encontré mi nombre —dice—, el que yo debía darte después de los años, isla de la simpatía; y ya nunca te llamaré de otro modo» (39), aunque en otra parte agrega «y del primor».

Se puede decir de Juan Ramón lo que dice Isabel Gutiérrez de Arroyo de los españoles que llegaron cuatro siglos antes: «No hubo síntomas de transitoriedad en el traslado español» (194). Así se siente cómodo Juan Ramón en Puerto Rico: «Esta isla es un país para el hombre que viene» (39) y ofrece sus observaciones como cronista ya residente —«ahora que vivo en Puerto Rico» (45)— y no como mero visitante. Para ser cronista, el poeta introvertido en Puerto Rico sale de su ensimismamiento habitual. Es difícil ser poeta introvertido en el trópico. Y como todos los cronistas, escribe en prosa, pero claro está, prosa juanramoniana, es decir, poética.

Juan Ramón ve su experiencia en Puerto Rico como un «descubrimiento», y su crónica revela rasgos que evocan al Almirante descubridor, rasgos que he señalado en mi artículo «Cristóbal Colón, escritor». El propósito es, como las cartas de Colón, informativo y descriptivo. Colón usa como punto de comparación, España y

sus ciudades: «tanta verdura en tanto grado como en el mes de mayo en Andalucía». Asimismo el punto de comparación del poeta de Moguer es su propia tierra. Ve en el carácter puertorriqueño la herencia del «jitano» andaluz llegado desde Palos (49). Le evoca la isla su Andalucía conocida. En «La fuente de la juventud» (1937-39): «En este trópico... mi vida ha sido, es como un retorno a mi angustiada vida juvenil de Andalucía, Moguer radioso y lamentable» (61). «Las calles de San Juan, tan andaluzas» (41). «Tiene la raza andaluza, ¡mi raza!», «tierra gemela de mi Andalucía, que de Andalucía trajo el 'bendito', el 'por eso' y el 'bueno', cuyo carácter incluye el encanto, el misterio y la intensidad, los tres sustantivos que yo le pido siempre a la poesía» [1953] (108).

Y como Colón, en su modalidad descriptivo-reflexiva del tercer viaje (1498), habla del «Paraíso Terrenal». Como nota Díaz Quiñones, Juan Ramón veía a Puerto Rico como Utopía, paraíso terrenal, el *locus amoenus* (23). Esto recuerda la crecienta exaltación de Colón en sus cartas.

Colón continuamente habla de la insuficiencia de su pluma para captar el extraordinario espectáculo: al describir «un árbol, y otras mil maneras de frutas al que no me es posible escribir» (4 nov.) o «gente y la tierra en tanta cantidad que yo no sé ya cómo lo escriba» (24 dic.). Recurre a calificativos de admiración: hermoso, lindo, maravilloso, como así también Juan Ramón, con palabras como «esquisito», «prodijioso», «asombroso», «milagro», «maravilloso», «resurrección», «atónito». Juan Ramón, como Colón, acude a las exclamaciones: «¡Qué vistas de nubes, de vientos, de aguas, de luces, qué vistas del mundo!... ¡Qué barco tan provisto de jente, de frutas, de flores, de pájaros para la parada permanente!» (73).

Colón empleó metáforas y símiles muy gráficos: mar en fatiga, mar hecha sangre, cielo que ardió como horno. Juan Ramón, como poeta al fin, lo supera en el arte de la metáfora, que en él es más tierna al ver a los niños como islillas, el niño como imán de todos los colores del paraíso; la isla como un barco y la gente como un vivero humano.

En el caso de Juan Ramón, describir y pintar la naturaleza tropical es un reto formidable para el artista de la pluma o del pincel. ¿Cómo reaccionará un poeta que se caracteriza de sencillo ante la exuberancia de Puerto Rico? ¿Cómo verá el poeta de los colores matizados (mate, malva, oro, verdioro, blanquinegro, como indica Predmore [260-61]) el espectáculo tropical de colores deslumbrantes? La luz es tan fuerte que despierta por la mañana al poeta cuya sensibilidad natural le inclina al crepúsculo, el amanecer y los reflejos de la luz (Predmore 262-63). Puerto Rico es un desafío al arte del poeta. Y Juan Ramón lo reconoce al describir «fastuosos crepúsculos nocturnos puertorriqueños, con tales colores que volverían locos a los pintores italianos y me vuelven loco a mí cada anochecer», «el cielo de imposible descripción coloreada», «luz completa, plena, absoluta de colores y reflejos indecibles» y un «delirio de andares y colores [que] dejan atónitos al que sepa mirar, con los colores en la luz...» (41-42).

La exuberancia de la naturaleza se refleja en la exuberancia de su pluma, que recurre a menudo a la enumeración de «ojos negros, verdes, azules, grises,... tan luminosos, tan imantados, tan derramados». De nuevo, recurre a la enumeración incontenible, de chorro de palabras: «Estas posturas infantiles, estos jestos femeninos, las manos, los brazos de esas manos, los pies, las piernas de esos pies; todo tallos y flores de un tronco intenso, encantador, misterioso» (40).

Si son notables estas semejanzas con el cronista Colón, las comparaciones con los cronistas más importantes de Puerto Rico son aún más acusadas. Algunas, salvando las distancias temporales, son de veras asombrosas. La yuxtaposición de algunos ejemplos organizados según temas ayuda a ver que en algunos casos ha habido cambios considerables en la realidad observada —y en otros, ninguno.

La mujer

«Primero la mujer» se titula la primera «entrada» en la crónica juanramoniana. Las loas de Juan Ramón a la mujer puertorriqueña recuerdan la muy famosa de la Carta-relación del Obispo Fray Damián López de Haro a las «mugeres» encerradas y su «encojimiento» (¡la ortografía aquí podría ser de Juan Ramón!) en 1647.

Fray Damián: Las mugeres son las más hermosas de todas las indias, honestas, virtuosas y muy trabajadoras y de tan lindo juicio, que los Gobernadores Don Enrique y Don Iñigo, decían que todos los hombres prudentes se habían de venir a casar a Puerto Rico y era su ordinario decir 'para casarse, en Puerto Rico' [p. 488] (Manrique 28).

JRJ: La intensidad expresiva, clavadora, de la mujer puertorriqueña me recuerda la de las mujeres dramáticas de Giotto (39)... La mujer puertorriqueña tiene desde niña un doble don natural de mezcla esquisita: los ojos se le clavan en la entrega amistosa, se le quieren ir a otros ojos; pero el ser restante entero se retira, quiere irse del otro, de los otros (78).

Los habitantes

Colón, Carta del primer viaje, febrero 1493: En todas estas islas no vide mucha diversidad en la fechora de la gente, ni en las costumbres, ni en la lengua, salvo que todos se entienden (Caro Costas 61).

JRJ: ¿Dónde puede verse una humanidad tan variada, tan ágil, tan movediza y tan en su sitio? (41).

...humanidad prodijiosa, y con ella su hermosura natural, nuevos temas de poesía y de crítica (108).

Los niños

Abbad y Lasierra: la falta de instrucción y de escuelas para la juventud, son causa de mucha ignorancia en todos... (Abbad 193).

O'Reilly: ...en toda la isla no hay más que dos escuelas de niños; que fuera de Puerto-Rico y la villa de San Germán pocos saben leer... (Caro Costas 456).

JRJ: Me he encontrado muchas veces a este niño pobre de Puerto Rico por los caminos difíciles de su primera vida, en la ciudad y en el campo; le he detenido ante mí, me he detenido ante él y le he preguntado qué era lo que más le gustaba. Casi siempre me ha contestado: «Un libro» (103).

Las razas

Abbad y Lasierra: A los europeos llaman blancos, o usando de su misma expresión, *hombres de la otra banda* (Abbad 181).

JRJ: Los blancos aquí, son, somos sin duda «lo otro» (66).

El carácter de los habitantes

Abbad y Lasierra: De esta variedad y mezcla de gentes, resulta un carácter equívoco y difícil de explicar, pero a todos convienen algunas circunstancias que podemos considerar como características de los habitantes de Puerto Rico: ...la soledad en que viven en sus casas de campo, los acostumbra al silencio y cavilación... (Abbad 183).

JRJ: En Puerto Rico nadie escucha. Todos hablan al mismo tiempo y cada uno lo más alto que puede... (84).

¿Dónde puede verse una humanidad tan variada, tan ágil, tan movediza y tan en su sitio? (41).

La variedad del tipo humano es aquí, en San Juan, extraordinaria. Lo negro abunda y se impone con tipos de una calidad imprevista... Se ve mucho lo ejipcio... abunda lo gitano en un secreto Albaicín segundo. Mucho cobre humano... (66).

...el pueblo puertorriqueño, tan amigo de la tragedia como demuestran diariamente sus periódicos... (55).

...jente de estilización definitiva, que no cambia ya por nada (48).

El vestido

Abbad y Lasierra: El vestido que usan los hombres es muy sencillo, proporcionado al calor del clima, o más bien a cubrir la desnudez; unos calzoncillos de lienzo pintado, largos hasta los tobillos, una camisa de lo mismo, un sombrero de palma o negro con un galón de oro... (Abbad 187).

JRJ: ¡Amigos, esas camisitas y esos calzoncillos norteamericanos con flores y pájaros de todos los colores; esos calcetines cubistas, como las vidrieras industriales que empiezan a invadir estas iglesitas, rompecabezas que hace cualquiera y que, sobre todo, cualquiera deshace; esas corbatas sobrerrealistas baratas, con constelaciones, árboles y nombres!) (42).

La religión

Gonzalo Fdz. de Oviedo, Historia general y natural de las Indias. Libro 5, Cap. 1: Que trata de las imágenes del diablo que tenían los indios y de sus idolatrías, y de los areytos y bayles cantando... (Caro Costas, 40).

JRJ: Puerto Rico está llenándose de estas posibilidades religiosas inmanentes norteamericanas (54).

...aumentan las disidencias católicas gradualmente (56).

El clima

Melgarejo: La ciudad de Puerto Rico es tierra sana, comúnmente andan los hombres con buenos colores... (Caro Costas 170).

JRJ: Llegué muy enfermo, pero hoy me encuentro mucho mejor y puedo trabajar todo el día y, a veces, toda la noche, como en mis tiempos mejores. Mi mujer, que también sufrió una seria enfermedad, aquí se ha beneficiado mucho con este ambiente puertorriqueño, esta savia atmosférica... (108). Algo de resurreccionista ha tenido siempre Puerto Rico para mí... (70).

Las estaciones

Diego de Torres Vargas: ...en el temperamento y calidades se adelanta mucho a todas las islas de Barlovento, porque goza de una perpetua primavera sin que el calor ni el frío llegue a sentirse de manera que aflija ni descomponga la naturaleza, a cuya causa viven los naturales largos años... (Caro Costas 319).

Melgarejo: El temperamento de la ciudad de Puerto Rico y su comarca, que casi es el de toda la isla, es muy bueno y casi todo el año es uno, excepto diciembre y enero, que reconoce el tiempo a invierno, entre año no es muy caluroso... (Caro Costas 166).

JRJ: Una de las bellezas más verdaderas y señaladas de Puerto Rico, del trópico bajo, es la fusión de las estaciones del año... El esquisito color de Puerto Rico depende, sin duda, de la simultaneidad de las estaciones. Otoño y primavera, y verano en una y constante estación (85).

Las brisas

Abbad y Lasierra: Los vientos generales en esta Isla son los del este, que llaman *brisas*, los cuales son sin duda alguna impelidos por el calor del sol. A las nueve de la mañana, cuando este astro ya tiene fuerza, empieza a rarificar el aire, obligándolo a soplar hacia el poniente... (197).

JRJ: En este Puerto Rico he sentido, como en parte alguna, este deleite de la brisa suave y fresca en los labios tibios, calientes o secos. Despierto o dormido (91).

La humedad

Abbad y Lasierra: Los mismos agentes que fecundan y disponen esta tierra para tan pasmosa variedad de producciones, son la causa física de los terribles fenómenos que suele experimentar y arruinarla en pocas horas... Esta humedad excesiva trae igualmente otras malas consecuencias... (196-97).

JRJ: Mi primera impresión peor (baja, seca, fea, fatal) de estas bellísimas Antillas, grandes y pequeñas, fué el libro mohoso... Ni el hombre ni el libro resisten el ataque diario, normal, del trópico. La vida exuberante los llena de exuberante muerte (64).

La belleza de la isla

Carta del *Físico Diego Álvarez Chanca* al Cabildo de Sevilla sobre el segundo viaje de Colón (1493): Esta isla es muy hermosa y muy fértil á parecer... Todas estas islas fueron descubiertas de este camino, que hasta aquí ninguna dellas había visto el Almirante el otro viaje, todas son muy hermosas é de muy buena tierra; pero ésta pareció mejor á todos... (27).

JRJ: ¿qué tiene Puerto Rico para mí? Una situación encantadora de paraíso en medio del mar; un paisaje de montaña, valle y llano, de color y luz maravillosos, suficiente todo y que le da valor profundo... (71).

Las casas

Juan Ponce de León y Antonio de Santa Clara: La forma y edificio de las casas de la ciudad de Puerto Rico son algunas de ellas de tapicería y ladrillo, los materiales con que se hazen las dichas casas son de barro colorado, arenisco, y cal y tosca de piedra; házese tan fuerte mezcla deste, que es más fácil romper una pared de cantería que una tapia desta... (Caro Costas 180).

Abbad y Lasierra: La construcción de las casas es tan varia como las castas o clases de sus habitantes. Las de los españoles y ciudadanos acomodados están hechas de cal y canto, cubiertas de teja, algunas tienen el techo de azotea... Las casas que habitan los mulatos y gente de color son de tabla y vigas... Los negros y gente pobre forman sus casas a esta misma idea, aunque más groseras y reducidas... A estas casas llaman *bujios*... (Abbad 99-100).

JRJ: La casa delgada de aquí, madera cimentada en madera, techada de madera o de lata, debilita la misma naturaleza. España, con sus altos castillos eternos, su normal casa sólida, su piedra familiarizada, se me representa desde aquí más tremenda que nunca (69). De la arquitectura sólo lo español vale: murallas, casas, vale y significa (971).

Los edificios públicos

Abbad y Lasierra: En cuanto a los edificios públicos se puede decir son el fruto de los esfuerzos de un pueblo, que... se aplica a aprovechar este tiempo favorable para hermostrar su patria. Considerados bajo este punto de vista, se ve en ellos un aire de magnificencia y hermosura.

JRJ: Enfrente tenemos el Presidio Insular, detrás el Sanatorio Insular para Tuberculosos y a los pies el Cementerio de Río Piedras. Los edificios estos son los mejores de toda la isla y el Presidio concretamente es como un palacio real. [Nótese el juego de palabras, ya que el edificio es de concreto].

Como todos los cronistas, el poeta escribe también sobre lugares y vistas: «la cumbre de el Yunque: azul, gris, violeta, velado, turbio, radiante, siempre con nubes de alguna clase» (75). Describe con humor su barrio donde «convivimos en república casera» con los locos, los presos y los muertos.

Pero con todo y eso, ésta es una crónica nueva, *juanramoniana*, porque el poeta ha cambiado y enriquecido el género. El elemento humano le interesa más que el

paisaje o la naturaleza: «Lo primero para mí en la vida es la humanidad circundante» (108). Los antiguos cronistas no se ocupaban de los niños como Juan Ramón hace con enorme cariño en «Niños ciegos de Río Piedras», ni surge en ellos la metáfora incontenible del poeta. Juan Ramón infunde poesía en la crónica, y pasión poética en la forma apelativa al dirigirse a la Isla de la Simpatía: «Ten cuidado con tus Cristos, no se te escapen, Isla de la Simpatía» (60); «Tierra de Puerto Rico, estoy mirándote...» (89). En la crónica juanramoniana surgen el simpático humor y la suave ironía. La imaginación poética metamorfoseante convierte a los caminantes en las calles de Río Piedras y Hato Rey en «Conocidos reconocidos»: gitanos de su Andalucía y en personajes de la Biblia y ángeles, que le hacen pensar que «Algunos días me parece que estoy en el cielo». Y Juan Ramón es mucho más que observador en Puerto Rico. Interpreta la realidad puertorriqueña y se profundiza en ella con percepción admirable. No es difícil entrever en sus comentarios sobre la fragilidad de la vivienda y la construcción en concreto del presidio una sugerencia sutil de la necesidad de concretarse, si la isla quiere salir de un estado de interinidad. Cuán acertada su caracterización de los puertorriqueños como «jente de estilización definitiva, que no cambia ya por nada» (48), que bien puede explicar por qué el pueblo de Puerto Rico ha podido mantener su lengua española y su cultura durante casi un siglo bajo la bandera norteamericana.

Dice Juan Ramón que por el moho «todos los libros, mis libros tenían un siglo de existencia, eran de otra rara época, de estraña jente anterior» (cita fechada en 1937-39 [64]). No por el moho, sino por su aire de crónica de Indias puede decirse que sus escritos en Puerto Rico tienen no uno, sino hasta cuatro siglos y medio de existencia, porque son en el fondo crónicas. Pero algo especial le ha pasado a este cronista poeta Juan Ramón —ha quedado fascinado por las sirenas que describe: «Yo creo que es fácil que todos los hombres pierdan aquí la cabeza con estas sirenas del trópico, marinas y terrestres de todos los colores, olores, gustares, tocares y sabores» (87). En su hermoso canto a Puerto Rico en «Corazón, piedra para la onda» confiesa:

Yo he pasado por aquí y he sido parte de esta historia. Pero ahora lo estoy presintiendo y soy partícipe y testigo de este suceso que está ya ocurriendo en lo más destinado de lo venidero. Estoy en medio del destino de Puerto Rico... yo te doy mi pleno corazón para tu onda (88-89).

A diferencia de los cronistas de antes, el poeta cronista de Moguer ha quedado gustoso cautivo de la isla que bautizó y que amó como Isla de la Simpatía.

ODÓN BETANZOS PALACIOS, JUGLAR

Si Juan Ramón fue en Puerto Rico cronista, Odón Betanzos es en Nueva York el juglar de romances. Los sefarditas fuera de España conservaron sus romances antiguos; Betanzos fuera de España los crea nuevos. Cultivador sin par del mester de juglaría, es el ejemplo perfecto de lo que dice Menéndez Pidal acerca de la persistencia de la tradición juglar que:

...ilustra en tiempos posteriores el carácter muy arraigado en la literatura española, ya que ésta se distingue por mantener, reelaborar y perfeccionar vie-

jas tendencias juglarescas, en temas, en estilo, en versificación, recordando a menudo, aun bajo formas de arte muy progresadas, los tiempos en que el juglar había sido el primer iniciador de poesía moderna (252).

Difícil tarea ser juglar de España en Nueva York. Más fácil es ser observador o cronista, enfocar en el nuevo medio, como hizo Lorca en su *Poeta en Nueva York*. España es el país del romancero, así que para el español fuera de España escribir romances es un modo de guardar la patria ausente en su «castillo interior», imagen que Betanzos parece sugerir en un poema de 1959, en que la palabra «roce» resulta ser una sutil e irónica evocación de su Rociana natal:

Hay un roce de mundo nuevo que por su lado se mueve,
pero hay una torre en su alma que lo está defendiendo
(«Saudades» en *Resaca, Santidad* 279)

En una entrevista en *ABC de las Américas* en 1976, Betanzos confesó: «hace más de veinte años que vivo en Estados Unidos, pero yo nunca he salido de mi tierra, de Rociana».

Tras varios viajes en la Marina Mercante a Nueva York, donde conoció a la que es su esposa, Amalia, Betanzos, se establece allí en 1956. Su primer empleo en la ciudad es como redactor en *La Prensa*, diario de los Camprubí, familia emparentada con la esposa de Juan Ramón. Contribuye notablemente a la vida cultural hispánica de la metrópoli como co-fundador de la editorial Mensaje, fuerza motora del Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos, co-fundador y ahora Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, además de catedrático de literatura.

Aunque el poeta lleva cuarenta años de residencia en Nueva York, esta ciudad está casi ausente de sus versos, y cuando aparece, es sólo una ciudad inoñbrada y genérica, un vago «aquí» contrastado con un «allá» anímico en *Poesía de las eras cuadradas*, de 1956:

Desde el rascacielo agudo,
desde los simétricos cementerios,
¡ay! desde las campanas interrogantes
vivo mi mundo.
Desde el pueblo que pare y la razón que lo alimenta;
allí estoy y aquí estoy,
con la cara sencilla y la mente afilada.
(*Santidad* 238, subrayado mío)

Asimismo surge en un poema «Saudades» en *Resaca*, 1959, con relación a un «mozo», sin duda alter ego del poeta:

... detrás de las nubes
las moles de hierro,
y el allá se presenta en otro idioma
y con otra civilización.
(*Santidad* 279)

Y después de treinta años de residencia en Nueva York, la ciudad aún aparece sin nombre, ya no contrastada con tierras españolas, sino como motivo de insatisfacción y soledad, como en *Poemas del hombre y las desolaciones* (1986):

Estoy solo en la inmensidad de las ciudades;
 un dolor alma arriba me asfixia y me sumerge...
 Gente, gentío, modas tristes; mundos decadentes.
 Estoy solo, agobio, intensidad, rotura.
 Vuela un dolor, se desarticula un instante,
 novedades de las injusticias:
 roto alma arriba, sufriente, alto de los pensamientos.
 La ciudad tiene forma de desequilibrio,
 las proyecciones ciegas se desarticulan en arbitrariedades.

Por la ciudad grande, por los palacios de las discordias,
 por los rascacielos del cosmos.
 Ven, no paloma sino ilusión con alas;... (26).

Queda claro que la geografía de su poesía comienza y termina en su pueblo. El poeta, por la magia de sus versos, logra estar en dos lugares a la vez, como dice en el verso anteriormente citado. «allí estoy y aquí estoy». Pues ¿quién no recuerda el dolor del exilio del Cid cantado en romances viejos inspirados en los cantares épicos?

En el cuarto poemario, 1954, *Pueblos y almas*, Betanzos rinde tributo a su pueblo de origen. «Mi pueblo me hizo a su medida... Me hizo de viña y cante jondo, / de filosofía tierna y filosofía ancha» (105). La geografía poética incluye a Andalucía, Huelva, Almería, Badajoz, Villanueva, Mairena del Alcor, Sevilla y Madrid, además de Nápoles, Cuba y Santiago. El poema cumbre es «Rociana de ayer», de 1954, en que ve a Rociana como cadáver, pero con brazos, risa y cara buena.

¡Ay Rociana de mi amor más grande,
 y de mi sangre mezclada con tu cara buena!
 (*Antología* 200).

Canta a Rociana en el poema «Ora la fuente» (1971), de *Hombre de luz*:

Rocío, aire del aire.
 Rocío de mi rociana,
 pasión de rociánas
 (*Hombre de luz* 237).

No obstante, son pocas las menciones de Rociana porque a partir de *Conciencia y reforma* (1962) aparece poetizada, transfigurada y con nombre nuevo, y a la vez viejo, siendo el de Huelva en la época romana: «Onuba». Dice el poeta: Yo te haré, Onuba, / porque los mapas no te hicieron (356) y habla de «mapa de Onuba y de España» (*Santidad* 372). Pero la relación es clara: «Qué rocío más rocío, Onuba» (*Santidad* 354). El poeta habla de «Onuba la negra» (*Santidad* 360) y «Onuba la blanca; la marinera» y la verde» (*Santidad* 369), pronosticando un pueblo nuevo: «un nervio nuevo / y una salud auroral» y una resolución: «la simbólica, la mala, / pero que ya es buena» (*Santidad* 474). La compenetración del poeta con Onuba es tan completa que llega a ser lo que el geógrafo norteamericano John Kirtland Wright llama geopiedad, que comprende las sensaciones de armonía y reverencia que siente el ser humano ante una geografía particular. Este sentimiento aflora con gran belleza en la primera parte de *Conciencia y Reforma*, titulada «Aires de Onuba... y de España» con la tristeza de un suspiro:

¡Ay, Onuba! Tus mañanas,
y tu Rábida.
Tu Colón flojito
y tu línea blanca.

(*Santidad* 353).

Y como el «último suspiro» del rey moro del romancero que se despidе de Granada, en el poeta vemos:

Aquel suspirito
de malva.
Aquel suspirito
de agua.
Aquel suspiro de agua,
suspiro de España.

(*Santidad* 353)

Y el poeta se dirige a la Onuba lejana de su recuerdo y a la Onuba nueva que ha recreado en el mapa de su verso con un caudal de ternura: «Ven aquí Onuba, / espejo mío, / almilla de mi alma» (358).

En la segunda parte de *Conciencia y reforma*, «Aires universales», el poeta se proyecta en un entonces futuro regreso: «cogeré el tren por la mañana temprano, / cuando el nazareno de Platero desde Moguer me vea» (*Santidad* 374). Profetiza así en 1962 su reunión con el pueblo:

cuando mi corazón se esté acostumbrando,
y cuando mi amor quiera florecer por mi raíz
y empiece todo aquel pueblo a agarrarme
y a quererme...

(*Santidad* 375)

Una década más tarde, en *La mano universal*, Onuba se convierte en «Odonuba», combinándose así con el nombre del poeta, Odón. En el título «De Odovivo a Odonuba», el poeta conjura la visión del pueblo renacido, Odovivo (cuyo nombre sugiere el de Odón vivo): Te quiero ver y te veo, / te veré, nos veremos, nos vemos, nos guardamos». Odovivo está infundido con el espíritu de su pueblo natal, Odonuba, que 'le dio su fortaleza, el alma y una raza', a tal punto que lo lleva en su nombre:

¿Qué más le dio el pueblo al hombre?
Odonuba lo llenaba, le trasegaba el recuerdo.
Odovivo se llama,
se llamó por su tierra.

Esto del nombre no es cosa ligera. El nombre se liga con la esencia y la nascencia. Dice Miguel en el poemario *Cristobalo-Miguel* (1961): «Es muy difícil decidir por mi nombre. / Yo te pido, Dios, que decidas por mí» (*Santidad* 345).

El nombre Odonuba es la poetización de Rociana y de Huelva que en el «hombre» anónimo que es sujeto de la narrativa romancesca obra el milagro geopiadoso, aunque sea de índole anímica: «Resucitó cien veces / y cien veces en Odonuba se encontraba». Y asume una dimensión a la vez épica y afectiva que recuerda las evocaciones de «Granada la bella» en los romances antiguos:

Odonuba se llamaba el sitio, Odonuba se llamaba...
 Odonuba el sitio, girasol de las peonadas,
 manantial de los campos.

España aparece en su «Canto a España» de 1957 vinculada con Rociana o con una geografía más amplia. Es más que un lugar geográfico para el poeta; es su inspiración geopiadosa:

Grande la tierra
 amplitud daba al mapa.
 (Santidad 561)

Iba el hombre
 con su imagen dormida
 y con sus ojos en dos luces.
 Emoción de la tierra
 por el alma adentro,
 Dios y Eternidad.
 Geografía y recuerdo.
 (Santidad 562)

Todo el llano universal de la tierra
 se hizo geografía de amplitud,
 la España llana
 España ancha, y larga,
 y dividida.
 España geografía
 y España sentimiento.
 (Santidad 563)

Cuando los puntos de referencia geográfica no son Rociana ni Onuba/Odonuba, ni España, se extienden a los espacios universales. Es una tendencia progresiva aparente en el título de *Geografía y eternidad*, de 1967 y parece culminar en *Poema del hombre y las desolaciones* de 1986. Sin abandonar nunca el tono del romancero español, Betanzos amplía su radio al mundo, el cosmos, la Tierra (con mayúscula), el universo, las nubes, el firmamento, el planeta y «el confín de los confines» (*Poemas* [1986] 17). En *La mano universal*, la aventura de la triste Tierra también se vuelve romance en «El quejido del mundo».

Los poemas de Betanzos, aun cuando su geografía no es la de España, evocan el cantar de gesta y de juglaría por los rasgos formales del género, verbigracia, la preferencia por el octosílabo, el uso de dos hemistiquios equilibrados (i.e., «Tensiones del mundo, gargantas sedientas, / luces que no llegan, palabras sin sonidos» [*Poemas* 21] y, en muchos poemas, la rima asonantada. Priva el tono sobrio de los romances tradicionales del juglar antiguo en contraste al tono más lírico y popular del *Romancero gitano* de Lorca.

Evoca el romancero también en los poemas de Betanzos el carácter marcadamente narrativo, de relación e historia contada, como evidencian los títulos: «De cómo la muerte vino a verme y de las cosas que me dijo» y «La muerte le venía seria» que traen ecos de aquel famoso romance de «El Enamorado y la Muerte»; «El mundo que dejó de ser mundo», «Del amor que espera y se quedaba en el corriente», «La niña que tenía libertad en los ojos» y «La paloma volvió a la vida». En la narra-

ción poética surge a veces la dimensión épica del romance con el empleo de números redondos y desmesurados, como en estos ejemplos de *Poemas del hombre*: «diez siglos esperó» (150); «Ven, millones de brazos...» (28), «millones de luces» (20), «cien dobleces, dos millones de superficialidades» (29). Así en antiguos romances encontramos «los trescientos hijosdalgo» en un romance del Cid y «trescientas damas» que acompañaban a doña Alda: «las ciento hilaban el oro, / las ciento tejen cendal, / ciento tañen instrumentos...». Y para animar la narrativa, el elemento dialogal, con preguntas, exclamaciones, y apelaciones repetidas. Ejemplos abundan hasta en los poemas recientes de 1986, como el que comienza: «Llueve, hijo, llueve la muerte / gotas de desgracia» (*Poemas* 16) y otro, que dice: «ven, ven pronto» (*Poemas* 28). O la repetición equilibrada: «sedienta de amor, sedienta» (*Poemas* 21). Del romancero es la resonancia del epíteto usado en serie o sucesión: «La niña de la libertad cerrada, flor de vida, alma alada» (*Poemas* 32).

Los personajes que pueblan los poemas de Betanzos son héroes romancescos, como Pedro Pardo, el varón de bronce (1956), Cristóbal-Miguel y los Perfiles de las muertes sombras (1963) o seres humildes, pero de talla épica como el huérfano Luisillo y el perro Chispa, «pardo claro. / Pardo como la tierra, / pardo canelo como / la aurora nueva» (*Santidad* 395); Federico el de Trinidad, «claro de figura y de voz mellada» (*Santidad* 380); y el padre del poeta, «Manolo Betanzos / bravo como un jabalí, / bueno como el pan bazo» (*Santidad* 387).

Los personajes genéricos de Betanzos asimismo recuerdan el género romancesco. La preocupación por la gente humilde y anónima, aparente en su primera antología, perdura aún en *Poemas del Hombre* y *las Desolaciones* de 1986, en la aventura «Del niño solo y la miseria en los ojos» que «Por la estepa va; por los ángeles viene», «El hombre de los templos», «La niña indefensa», «el niño solo», y a veces adquieren proporciones colectivas: «El hombre que es yo, él, nosotros».

Del romancero es la costumbre de retratar a los personajes en un medio conflictivo; así vemos la santidad contra la guerrería, al buen Altamiel y los malos Hombres de azufre, el «hombre de luz» y el «hombre del odio». Menéndez Pidal nota que los «juglares primitivos cantaban, como vemos, luchas interiores de las familias señoriales castellana[s], venganzas feroces, guerras intestinas, aventuras de traición y de infidelidad, o de amor y honra» (177). El tipo de romance que vemos en Betanzos, sobre todo en *Santidad* y *guerrería*, es el breve de los siglos XV y XVI que describe Menéndez Pidal como romances épico-líricos que se detienen en una situación o episodio de esa acción, desarrollando los sentimientos o impresiones que suscita. Pero estos romances de Betanzos conservan la estructura de los que se originaron en la epopeya y formaron ciclos, como los romances que pertenecen a los ciclos en torno al Cid, el rey Rodrigo, Bernardo del Carpio o los siete infantes de Lara. Esta estructura de ciclo se advierte, por ejemplo, en *Perfiles de las muertes sombras*, *Hombres pardos*, *Pedro Pardo*, *el varón de bronce*. No me refiero aquí a la visión cíclica del mundo y la vida que Padilla Valencia encuentra en la poesía de Betanzos (29-34) sino a la del ciclo estructural, de romances en torno a temas o personajes.

Menéndez Pidal señala el carácter histórico del género: «De este modo los juglares continuaban cultivando la poesía narrativa histórica como los antiguos juglares de gesta, aunque en forma mucho más breve y en estilo bastante transformado» (232). Los romances de Betanzos relacionados con la Guerra Civil del siglo XX recuerdan los romances sobre las guerras intestinas de Granada, como, por ejemplo,

el de «La pérdida de Alhama» que habla de los Abencerrajes y la pérdida de Granada. Suplen lo que no dice la historia grande porque, como expresa Betanzos «ni el cronista, descifrador de los días, dejó la ajustada constancia» (*Poemas* 19). Menéndez Pidal nos recuerda que los juglares españoles se ocuparon de los asuntos de la historia actual (183); así también lo hace Betanzos, poeta historiador. Pero al mismo tiempo, el romance en el poeta onubense recoge todos los matices del género tradicional, que se desarrolló en variadas formas: el romance heroico (*Pedro Pardo, el varón de bronce*), histórico (*Perfiles de las muertes sombras*), novelesco (*Luisillo*) y lírico (*Cantos, Cancionero del yo*), y les imprime el sello de su propia experiencia de hombre del siglo XX, español y global, que no quiere ver «la casa en ruinas y el mundo cenizas» (*Poemas* 23).

Damos como ejemplo del más perfecto romance de corte «clásico» este fragmento del poema sobre «Tinto-Odiel y la Rábida» en el poemario *Pleamares (Santidad 37)*:

Dos ríos están danzando
en la puerta de un convento.

Luce que luce lo blanco,
brilla que brilla lo negro,
chocan de pronto y se abrazan
en la puerta de un convento.
¡Sal!, ¡Sal, padre franciscano!,
tus ríos se fueron lejos.
¿Los ves bañarse en las aguas?
Míralos desde el cabezo.
Trozos de ríos en las aguas
a flote se van subiendo.
¿Los ves, padre franciscano,
allá perdiéndose lejos?
Ponle tu sayal oscuro,
deténlos con unos rezos,
con casco de nao antigua,
con estandarte de un reino.
Mira, padre franciscano,
tus ríos muertos de miedo
dibujan fuentes de mares
con un color de conventos.

Dos madres para dos ríos,
los dos varones de cuerpo.
Uno bronco, de martillos,
de cobre, de peñas, de hierro...

(*Santidad 37*)

Se pueden apreciar en el poema entero todos los rasgos que señala Menéndez Pidal (181-82): apóstrofe, abandono de la objetividad mediante exclamaciones, interrupción en partes o cantares.

Otro rasgo tradicional del romance es la expresión del deseo de la salvación, que Betanzos transforma en profecía, por ejemplo: «¡Dios de los tiempos, almas encuadradas!» (*Antología* 473), «entonces y no antes será el día, / día eternal de

las nacencias» (*Antología* 486), «Camina tu eternidad. / Amanece de nuevo» (*Antología* 497). Y ante la amenaza de «El alba cero» (1969) la salvación se vuelve tarea urgente: «Llegó la hora, rezar, morir / ilusionar la hora, levantar los nervios».

El romance en Betanzos es local y universal. El juglar antiguo incluía detalles del itinerario, «revelándonos la tierra que había recorrido o la que le era más familiar», como en el Poema del Cid las tierras de Castilla a Valencia (Menéndez Pidal 182).

El juglar moderno Betanzos no está sujeto ni a la geografía de su itinerario personal ni al pasado histórico. El tiempo tiene su propia dimensión: pronóstico o profecía que es a la vez futuro y pasado, como en «El alba cero» (1969): «Llegó la hora, rezar, morir / ilusionar la hora, levantar los nervios...», «El día vendrá...», «El día si viniere...». Se confunden ayer, ahora en el tiempo histórico, presente, futuro e intemporal del romance nuevo de Betanzos. Y como aquel romance fronterizo inconcluso de la «mora Moraima», la del «bel catar», que nos deja suspensos cuando abre la puerta ante el peligro, o como aquel otro tan famoso del Conde Arnaldos que nos invita a contemplar el misterio, los romances del poeta moderno nos enfrentan a la «sombra de los misterios», porque «ya es hora, hombre, ya es la hora» (*Santidad* 288).

No debe parecernos extraño que el romance surgiera con tanto vigor en el poeta onubense en Nueva York. Es un género nacido en tiempos de conflicto, cuando «grandes guerras se publican / en la tierra y en el mar» (Romance de la Condesita) y nutrido por la circunstancia y el dolor del destierro. ¿Sería menos dolorosa la separación de Betanzos de Rociana que la del Cid de Burgos o el rey moro de Granada? Y al lado de los romances que cuentan historias de traiciones y de asesinatos, hay romances de esperanza, perdón, paisajes hermosos y sentimientos nobles. ¿Qué ejemplo más alentador (e irónico) para el juglar español en América en los años 50 y 60 que el romance que describe el regreso del Cid, cuando reclama el rey Alfonso: «que la honra del Cid es mía / y es honra de España entera».

Menéndez Pidal afirma que a los juglares les corresponde el mérito «de ser los verdaderos creadores de las lenguas literarias modernas, porque se llega a estimar sólo los mayores esfuerzos de excelsos artífices posteriores» (241). «Fueron los juglares primitivos quienes más empeñadamente riñeron la primera batalla, penosa y decisiva, para elevar a lengua artística las rastreras expresiones cotidianas, inexpertas de toda aspiración poética» (244).

La descripción que ofrece Menéndez Pidal del procedimiento del juglar de buena ley que escribe para un público complejo, pero no plebeyo, parece escrita para la obra poética de Betanzos:

No toma las actitudes apartadizas de un espíritu demasiado singular o ansioso de singularidad, las cuales sólo pueden ser compartidas por unas pocas almas afines; no penetra con preferencia en senos recónditos de la sensibilidad; es sobrio en digresiones descriptivas; descuida demasiado los análisis psicológicos; no acumula exquisiteces, aunque no las rechace; y en cambio pone mayor atención en los estados del alma más generales, que a todos pueden interesar por tener un valor humano universal; procura ante todo ahondar en las emociones y sentimientos que maneja, haciéndoles destilar gotas esenciales; se afana en el vigor de la concepción, en la grandeza del plan, tendiendo así siempre a robustecer en sus fundamentos la belleza más íntima y permanente de la obra (244).

Betanzos lleva el romance antiguo, género cambiante y dinámico, a sus máximas posibilidades modernas, como hizo Juan Ramón Jiménez con la crónica de Indias.

OBRAS CITADAS

- ABBAD Y LASIERRA, Fray Agustín Iñigo: *Historia geográfica civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, Río Piedras: Ed. Universitaria, 1959.
- BETANZOS PALACIOS, Odón: *Antología poética*, Rociana del Condado [Huelva]: Fundación Odón Betanzos Palacios y Excm. Diputación Provincial, s.f. [1994].
- *La mano universal*, NY: Ed. Mensaje, 1985.
- *Poemas del hombre y las desolaciones*, Barcelona: Ediciones Ronda, 1986.
- *Santidad y guerrería*, Nueva York: Ed. Mensaje, 1968.
- CARO COSTAS, Aída R.: *Antología de lecturas de historia de Puerto Rico (siglos XV-XVIII)*, 3.^a reimpresión, Sto. Domingo: Editora Corripio, 1987.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio: «Para llegar a la Isla de la Simpatía», en Juan Ramón JIMÉNEZ: *Isla de la simpatía*, 11-29.
- GUTIÉRREZ DEL ARROYO: «Ideas, sentimiento y motivaciones en la colonización de Puerto Rico», en CARO COSTAS, 193-97.
- IRIZARRY, Estelle: «Cristóbal Colón, escritor», *Hispania*, 75 (1992), 784-94.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Isla de la simpatía*, Presentación de Arcadio Díaz Quiñones; edición de Arcadio Díaz Quiñones y Raquel Sárraga; Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares*, 6.^a ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- PADILLA VALENCIA, José María: «Introducción»; en Odón BETANZOS PALACIOS: *Antología poética*, 7-179.
- PREDMORE, Michael P.: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Gredos, 1975.
- WRIGHT, John Kirtland: *Human Nature in Geography*, Cambridge: Harvard University, 1966.

LA NUBE DEL NO-SABER Y SAN JUAN DE LA CRUZ

Por Armando López Castro

En la dialéctica entre la tradición recibida y la obra individual se va forjando una voz irreductible, que es engendrada por aquélla a la vez que la inflexiona y la modifica. La unidad superior de la tradición, que trasciende al poeta y a la poesía misma, reclama un tiempo creador y simultáneo, dentro del cual el artista no se limita a una simple imitación, sino que transforma lo recibido, convirtiéndolo en algo diferente. La unidad de experiencia y doctrina que se da en la mística carmelitana, mucho mayor que en otras, no sólo la convierte en la mística clásica dentro del marco occidental, sino que también nos lleva a ver en ella una *continuidad* del ser más allá de lo real inmediato, una participación en la vida interior, cuyo lenguaje nos devuelve al silencio. De tal desposesión o renuncia necesaria para alcanzar la quietud de la contemplación, ya explícita en el capítulo quinto del libro fundacional *De institutione primorum monachorum*, participa el anónimo inglés de *The Cloud Unknowing*, para quien la experiencia del no-saber, siguiendo las huellas de los Padres, Dionisio Areopagita, Hugo de San Víctor y Santo Tomás, constituye en sí misma la mejor forma de aproximación a Dios ¹.

En la dinámica de la tradición mística a lo largo de la Europa medieval, una de las modificaciones más importantes se debe a Dionisio Areopagita, el bizantino del siglo V, que empieza a dejar sentir su influencia a partir del año 870, después que Carlos el Calvo encargara la traducción de sus obras a Juan Escoto Erígena, a través de la cual lo conoció Santo Tomás, y cuya teología negativa, expuesta mediante un lenguaje paradójico, vino a contraponerse a la teología positiva de San Agustín y San Bernardo, que insistía más en la luz que en la oscuridad, y señaló el camino a los principales místicos posteriores: Eckhart, Ruysbroeck y San Juan de la Cruz.

Para toda esa mística de la oscuridad, de la renuncia, habría que remontarse al libro *De vita Moysis*, de Gregorio de Nisa, que siguió la *Vida de Moisés* de Filón y para quien Moisés, el hombre que subió al Sinaí con el objeto de ver a Dios en la oscuridad de una nube, se convirtió en prototipo de la vida contemplativa. Refiriéndose a esta experiencia que guía el alma hasta la cumbre de la contemplación, que es común en la *Vida de Moisés* del Nisano, en la *Subida del Monte Sión* de Bernardino de Laredo y en la *Subida del Monte Carmelo* de San

¹ Sobre las raíces de la tradición mística occidental, véase Colin P. THOMPSON, «San Juan de la Cruz y la tradición mística», en *El poeta y el místico*, Madrid, Editorial Swan, 1985, pp. 21-42.

En cuanto al texto, tengo en cuenta el Prefacio de Simon TUGWELL, en *La Nube del no-saber (The Cloud of Unknowing)*, editado por James Walsh, Nueva York, Paulist Press, 1981, p. XIV y ss.; así como el prólogo de Luis AVANTOS SWAN a su edición de *La Nube del No-Saber y otros tratados contemplativos*, Madrid, Editorial Swan, 1989, pp. 17-34.

Juan de la Cruz, nos dice Dionisio en su *Teología mística*: «Entonces, cuando libre el espíritu, y despojado de todo cuanto ve y es visto, penetra (Moisés) en *las misteriosas Tinieblas del no-saber*». Este abismo de tiniebla y de luz a la vez, del que toma el título el anónimo inglés del siglo XIV, está presente en el *rayo de tiniebla* del propio Dionisio, en la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, en la *noche oscura* de Juan Taulero, así como en la de San Juan de la Cruz, quien utiliza este símbolo envolvente de la «noche alumbradora» para aludir a la sabiduría secreta de Dios: «Admirable cosa es que, siendo tenebrosa (aquella nube), alumbrase la noche», 2 *Subida*, 3,5. Oscurecer esta oscuridad, permanecer en el fondo oscuro que engendra la luz, supone estar en contacto directo con lo absoluto, con lo real².

Primero fue la experiencia poética y después la doctrina o el comentario como consecuencia de esa experiencia, igualmente valioso, pero que responde a un momento y a una intención diferentes. Aunque la glosa que lleva por título *Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación* no parece hallarse entre los poemas del cuadernillo que Juan de la Cruz sacó de la prisión toledana («un cuaderno con romances sobre el evangelio *In principio moraba* y las canciones y lirás de *Adónde te escondiste*, hasta la que dice *Oh ninfas de Judea*», según precisa Magdalena del Espíritu Santo), su composición se relaciona con el momento de la reforma emprendida por Santa Teresa, y de modo especial con el año 1574, cuando ambos carmelitas fundan el monasterio de Segovia, donde San Juan tuvo un *éxtasis*, según revela el texto que acompaña al manuscrito de Alba de Tormes. A ello habría que añadir la analogía entre el *entender no entendiendo* de la tercera estrofa del poema y el *no entender entendiendo* del *Libro de la Vida* (cap. 18,14). De cualquier forma, lo que sí parece claro es que la composición del poema está condicionada por la visión *extática* de la contemplación, que hace mirar al alma hacia lo alto, hacia lo trascendente

Cuanto más alto se sube,
tanto menos se entendía,
que es la tenebrosa *nube*
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo
toda sciencia traçendiendo.

Esa nube *tenebrosa* y *esclarecedora*, pues los israelitas eran guiados en el desierto por una nube que daba sombra de día y alumbraba de noche (*Éxodo*, 13,21-22), simboliza el estado incognoscible de lo divino, previo a la manifestación. La ausencia de sustantivos y la presencia de verbos reflexivos y dinamizadores, común al resto del poema, así como la formulación paradójica de la nube, a la vez *tenebrosa* y *alumbradora*, sirven para situar al poema en un ambiente de misterio y ambigüedad, que se empareja bien como fuente de lo poético. Porque la indistin-

² Para el *Corpus Dionisiacum*, sigo la edición preparada por Teodoro H. MARTÍN, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, BAC, 1990, que cita los textos según el orden tradicional de la *Patrística* de MIGNE (MG III).

En cuanto a la metodología del pensamiento y del discurso teológico dionisiacos, tengo en cuenta el estudio de Hans Urs VON BALTHASAR, «Dionisio», en *Gloria. Una estética teológica*, vol. 2, *Estilos eclesíasticos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pp. 145-205.

ción que rodea a la nube, preludio de la revelación, nos ayuda a soñar la transformación del alma en Dios³.

La base neoplatónica del primitivo cristianismo, según aparece en la doctrina de los Padres, revela una aproximación a Dios por la vía de la negación. Dado que lo divino se muestra como algo superracional para el hombre, únicamente el acto de no-saber, el abandono de lo racional, trae la visión verdadera. Para alcanzar la cima de la contemplación, la secreta «ciencia sabrosa» de amor, el místico tiene que anular su yo ante la Divinidad, pues el vacío del alma es lo que constituye la plenitud de Dios. Al «no saber» del autor anónimo inglés, que recoge la declaración de San Dionisio («El conocimiento más divino sobre Dios es aquel que se sabe no sabiendo», cap. 70), corresponde el «no sabiendo» de San Juan de la Cruz, resultado de una total renuncia, que trasciende el pensamiento discursivo y deja al lenguaje próximo al silencio, en disposición de recibir la revelación divina⁴.

Los tres poemas más significativos de San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, *Noche oscura del alma* y *Llama de amor viva*, ofrecen un conjunto de poesías acompañadas de sus respectivos comentarios doctrinales, que surgen en un momento creativo distinto, intentando justificar sus versos en un ambiente de represión y aclarar algunas dudas de las monjas. Este doble carácter autobiográfico y didáctico de los comentarios tal vez exija de los lectores la posibilidad de participar en el proceso de experiencia que describen. Pues el que asiste o participa en una experiencia de comunión inefable, como es la mística, se siente arrastrado por la contemplación de otra voz, que provee la significación del texto, pero que está fuera de él. En el *Cántico*, donde la voz femenina es la que da forma a la ausencia del otro, la apertura hacia el otro, hacia el Amado ausente, implica el reconocimiento del tiempo primordial, el de la realización, en el histórico. El discurso de la ausencia amorosa, que sólo se puede entender a partir de quien se queda, de ese *tú* femenino que espera y sufre («y déxame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo», *Cántico*, 7), tiende a identificar conocimiento y visión, a anular la distancia entre necesidad y deseo. El Amado está siempre ausente, en otra parte, más allá de la forma que traiciona su manifestación, y su presencia sólo se revela o expresa en el silencio y quietud de la noche

³ El doble aspecto de la nube, que por un lado se relaciona con la niebla y por el otro es progenitora de fertilidad, la convierte en mensajera entre dos mundos, en símbolo ligado a la imaginación dinámica, creadora. Por eso NOVALIS, en sus *Fragmentos*, nos dice: «Juego de las nubes - juego de la naturaleza, esencialmente poético». Para este carácter transformador de la nube, véase G. BACHELARD, *El aire y los sueños*, 2.ª ed., México, FCE, 1980, pp. 231-244.

En el *Corán*, la manifestación de Alá se evoca «en la sombra de una nube», de manera que la nube aparece como límite de separación entre dos grados cósmicos, entre lo celeste y lo terrestre. Para esta relación de la nube con el misterio, que resulta explícita en el esoterismo islámico, véase el estudio de TITUS BURCKHARDT, *Esoterismo islámico*, Madrid, Taurus, 1980.

⁴ Para una consideración de la mística como ciencia en el ámbito de la Contrarreforma, véase el estudio de M. SATZ, «Toda ciencia trascendiendo», en *Umbría lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la Kábala y el Sufismo*, Madrid, Hiperión, 1991, p. 307-321, en donde la experiencia mística aparece vista como algo que trasciende el lenguaje racional. En este sentido, hay que destacar el trabajo de G. STEINER, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982, pp. 34-48.

En cuanto a la importancia de la glosa *Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación* dentro de la producción sanjuanista, pueden consultarse, entre otros, los artículos de A. COLINAS, «Tratado de signos (Homenaje a San Juan de la Cruz)», en *Tratado de armonía*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 105-137; y «Una aproximación a San Juan de la Cruz, seguida de algunas curiosidades», en *Sobre la vida nueva*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1996, pp. 145-176, en los que, además, se alude a la relación de San Juan de la Cruz con el autor de *La nube del no-saber*.

El aspirar de el ayre,
 el canto de la dulce filomena,
 el soto y su donayre,
 en la noche serena,
 con llama que consume y no da pena.

Para el contemplativo la noche actualiza la experiencia absoluta, la manifestación del Otro, de ahí que, en el comentario a la estrofa (38,13) del *Cántico A*, más próximo que el *Cántico B* al proceso creador de los poemas *Cántico espiritual* y *Noche oscura del alma*, la contemplación de la realidad divina vaya unida a una receptividad íntima del alma, en la que desaparece cualquier nube u obstáculo que impida la relación amorosa

Y por eso, no sólo llama a esta contemplación «noche», pero también la llama «serena»; porque así como la noche se llama serena porque está limpia de *nubes* y vapores en el ayre, que son los que ocupan la serenidad de la noche, así esta noche de contemplación está para la uista de el entendimiento rasa y agena de todas *nuues* de formas y fantasías y noticias particulares que pueden entrar por los sentidos, y está limpia también de cualesquier vapores de afectos y apetitos. Por lo qual la contemplación es noche serena para el sentido y entendimiento natural, según lo enseña el Philosopho, diciendo «que así como el rayo de el sol es oscuro y tenebroso para el ojo de el murciélago», así las cosas altas y más claras de Dios son oscuras para nuestro entendimiento.

Hablar de la contemplación amorosa supone hacerlo de una relación original, irreductible y última, que sólo se identifica desde el interior, realizándose desde dentro hacia afuera y absorbiendo la totalidad en el alma que contempla («Mil gracias derramando / passó por estos sotos con presura / y, yéndolos *mirando*, / con sola su figura / vestidos los dexó de hermosura», *Cántico*, 5). Gracias a esa mirada contemplativa, que se da a consecuencia de un ensanchamiento del ser, el alma ha entrado en el abismo radical de la fe y la palabra, recogiendo lo que de sobreabundante hay en la experiencia y subsumiéndose en lo todavía no formulado, de modo que el lenguaje se presenta como unificación, como esencialización de la totalidad del ser. La desnudez del alma, que recoge el mundo de lo sobrenatural donde sólo se puede penetrar dejándose absorber por él, será entonces el medio de descubrir lo desconocido que habita al místico, el reino del no saber.

Entendida la mística como la negación del lenguaje discursivo, la nube se presenta como el sentimiento de lo extraño, de ese algo que falta, como vacío de una ausencia que hay que contemplar. De esta manera, el Dios envuelto por la nube es el Dios ausente, el Dios que está en otro sitio y al que presentimos en la negación misma. Por eso, en la «Anotación» a la canción 13 del *Cántico B*, esa zona de separación o vacío entre la infinitud de Dios y la finitud del hombre, donde la aparición de Yavhé se describe envuelto en *nube* y precedido del *fuego* de acuerdo con el módulo tradicional, expone a un alma sola ante un Dios solo, ante una totalidad unificada que trasciende el nivel de los sentidos

La causa de padecer el alma tanto a este tiempo por él es que, como se va juntando más a Dios, siente en sí más el vacío de Dios y gravísimas temblas en su alma con fuego espiritual que la seca y purga, para que purificada se pueda unir con Dios; porque, en tanto que Dios no deriva en ella algún

rayo de luz sobrenatural de sí, esle Dios intolerables tinieblas cuando según el espíritu está cerca della, porque la luz sobrenatural oscurece la natural con su exceso. Todo lo cual dio a entender David cuando dijo: *Nube y oscuridad está en derredor de El; fuego precede su presencia* (Ps 96,2-3); y en otro salmo dice: *Puso por su cubierta y escondrijo las tinieblas, y su tabernáculo en derredor dél es agua tenebrosa en las nubes del aire; por su gran resplandor en su presencia hay nubes, granizo y carbones de fuego* (Ps 17,12-13), es a saber, para el alma que se va llegando;

Dios se revela en la nube, en un mundo extraño donde coexisten la angustia y el éxtasis. Al hombre instalado en la experiencia religiosa la nube se le presenta como un enigma a resolver, como un viaje hacia el límite de lo posible. La nube sería así un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto. Ante la contemplación de la nube, ante la experiencia del vacío o la nada, el místico queda con un «saber no sabiendo», saboreando una plenitud que no «cae en sentido» y que escapa al entendimiento. La posibilidad de unir, en su experiencia desnuda, una presencia que no es distinta de su ausencia, es lo que da amplitud a la nube, que centra siempre la atención hacia otra parte. Toda la potencialidad de la nube reside simplemente en ser manifestación del espíritu, efecto de la acción misma de Dios ⁵.

Los protagonistas de la aventura mística son el alma y Dios, que se unen por amor en el fondo de la noche. El amor, agente de toda trascendencia, es el que mueve al alma, haciéndola salir de sus propios límites, de modo que el éxtasis es un medio de liberación, una llamada a la libertad del espíritu. Por eso, San Juan de la Cruz hablará del alma que alcanzando «*la libertad dichosa y deseada de todos del espíritu*, salió de lo bajo a lo alto, de terrestre se hizo celestial, y de humana divina, viniendo a tener su conversación en los cielos» (2 *Noche*, 22,1). Este deseo de evasión, en el que tal vez hay un recuerdo de la experiencia carcelaria, de ascender hasta «la cumbre del Monte, que es el alto estado de la perfección, que aquí llamamos *unión del alma con Dios*» (*Subida*, Argumento), nos abre hacia el misterio de Dios, que nos seduce y nos lleva a buscarlo por la fe. Hay que adentrarse en la noche, en el fondo de su nocturnidad luminosa, para convertir la búsqueda en encuentro.

La ausencia de Dios es la que lleva al alma a salir de sí, a buscarlo aun cuando sea de noche («aunque es de noche»), porque esa búsqueda es fruto de un encuentro anterior y anticipación de otro más profundo («Busca el alma al Verbo, pero no sin que antes el Verbo la haya buscado a ella... Yo, que le amo, no dudo de que me ama, como no dudo de que le amo. ¿Me preguntáis en qué lo he sentido? En que, con ser yo tan miserable, no sólo me ha buscado, sino que me ha dado también los deseos de buscarle, y con ello la certidumbre de que me busca», dice San Bernardo en el *Sermón 44 sobre los Cantares*). Esta certidumbre de lo incierto, que es la paradoja de la fe, es la que origina la posibilidad de lo real, la realización viva de Dios en el hombre ⁶.

⁵ La comunicación con Dios a través de la nube deja al hombre desnudo, sin saber nada. Para la aventura ilimitada de la experiencia mística, nacida del no-saber, véase el estudio de G. BATAILLE, *La experiencia interior*, 2.ª ed., Madrid, Taurus, 1981.

En cuanto al abismo existente entre Dios y el hombre, que la nube simboliza, es necesario remitirse a los *Evangelios Apócrifos* (Vid. Edición crítica y bilingüe de Aurelio de Santos Otero, Madrid, BAC, 1956), en donde el Espíritu Santo, tal vez como recuerdo de Pentecostés, aparece en forma de «nube luminosa» que arrebató a los apóstoles y los lleva a presencia de Dios.

⁶ Para este movimiento paradójico de la fe, que lleva al hombre a violar las fronteras y hace que su relación con Dios llegue a ser totalmente real, pueden consultarse, entre otros, los estudios de

Para el autor de *La Nube*, esta oscura noche de la fe que media entre el alma y Dios, no es un hábito natural, sino un don sobrenatural que el alma recibe a modo de gracia divina: «Ten por seguro que en esta vida la nube nunca te dejará ver a Dios del todo. Mas podrás tener certeza de él, si así te lo concede mediante su gracia. Eleva, pues, tu amor hacia esa nube. O, para ser más exactos, deja que Dios tire de tu alma hacia esa nube. Y mediante la gracia logra olvidar todo lo demás» (cap. 9). Por medio de la fe el alma se acerca a la unión con Dios, de ahí que la imagen de la escala, variante del árbol cósmico, permita al místico la ascensión o el vuelo extático, la apertura hacia la trascendencia

A oscuras y segura
por la secreta *escala* disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

Esta segunda lira, que acentúa la materia nocturna de la primera, según revela la reiteración de la expresión adverbial «a oscuras», no hace más que profundizar en lo ya dicho, desplegando, en la indeterminación de la oscuridad, la expansión del espíritu por lo imposible. La relación de fe en medio de la noche, que es el reino mismo de la intimidad del ser, funde los opuestos, haciendo que la oscuridad sea luz

Y así fue figurada la fe por aquella nube que dividía (a) los hijos de Israel y a los egipcios al punto de entrar en el mar Bermejo, de la cual dice la Escritura que *erat nubes tenebrosa, et illuminans noctem* (Ex 14,20). Quiere decir que aquella nube era tenebrosa y alumbradora a la noche.

La traducción del participio «*illuminans*» por el adjetivo «alumbradora» apunta a la posibilidad de una plenitud tan sólo nombrada. En el fondo de lo oscuro se aprecia una continuidad, pues en él no se puede separar la luz de la oscuridad que la ha engendrado. La oscuridad es *transluminosa*, ofrece la posibilidad de ir más allá o ver más lejos, de modo que esa nube oscura de la fe revela al hombre el punto extremo de lo posible, lo que no ocurre con la razón. En la nube del no saber, donde se suspende toda interpretación, puede uno *dejarse ir*, sin tener que aferrarse a nada, que sería tal vez la suprema actitud de la fe. Pues el no saber del conocimiento místico, fundado sobre la revelación del éxtasis, deja traslucir una tensión hacia lo absoluto, hacia ese punto extremo donde lo posible es lo imposible mismo ⁷.

M. BUBER, *Eclipse de Dios. Estudios sobre las relaciones entre religión y filosofía*, segunda edición, México, FCE, 1993, pp. 149-155; y de E. FROM, *La revolución de la esperanza*, 7.^a reimpr., México, FCE, 1984, pp. 24-26. Ambos estudios, a pesar de su diferente enfoque, coinciden en señalar ese componente de riesgo, de incertidumbre que implica la fe.

⁷ La experiencia *extática* de la fe, que hace retroceder los límites humanos y abre el horizonte de Dios, es lo que convierte al lenguaje del místico en un lenguaje experimental, generador de otros discursos posibles. Sobre él ha hablado Michel DE CERTEAU en su estudio, *La Fable Mystique, XVI^e-XVII^e siècle*, París, Gallimard, 1982.

En cuanto a la potencialidad de la noche oscura de la fe, analizada por M. BALLESTERO en su estudio, *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido* (Barcelona, Península, 1977, pp. 115-119), véase el artículo de J. DAMIÁN GAITÁN, «Conocimiento de Dios y sabiduría de la fe en San Juan de la Cruz», en F. RUIZ (coord.), *Experiencia y Pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1990, pp. 251-269.

Con la desnudez de la noche activa del sentido se pone la base del edificio espiritual: la contemplación y unión con el Amado. Por eso, de las tres noches sanjuanistas, la noche de la purificación activa, la noche pasiva del espíritu y la noche de unión transformante, es la noche oscura de la fe, la noche por excelencia («Porque, como dijimos, la purgación del sentido sólo es puerta y principio de contemplación para la del espíritu, que, como también hemos dicho, más sirve de acomodar el sentido al espíritu que de unir el espíritu con Dios», 2 *Noche* 2,1). En esta búsqueda nocturna lo importante es la espera, la iniciativa de la palabra de Dios ante la que tan sólo podemos ser oyentes. Esa palabra única de Dios, que concentra en sí misma todas las palabras diseminadas en el mundo, ha de oírse y entenderse desde la unidad del corazón, centro que deja espacio a la llegada de la luz («Cerca de ti esta palabra: en tu boca y en tu corazón», *Romanos*, 10,8), concedida gratuitamente por Dios al hombre.

La indecible llamada del corazón, sede de la vida contemplativa, exige el estar radicalmente abierto, ser obediente. Esta disponibilidad o no interferencia ante la contemplación amorosa de Dios, tan reiterada a lo largo de *La Nube* («En una palabra: entra en tratos con la dicha cosa y deja que ella sea quien te guíe. Deja que ella sea la parte activa y sé tú la pasiva. Obsérvala si es tu deseo, pero déjala sola. No interfieras con ella, aun cuando esto pudiera ser de alguna ayuda, no sea que lo vayas a estropear todo. Sé tú el árbol: deja que ella sea el carpintero. Sé tú la casa y deja que ella sea la dueña que la habita. Disponte a estar ciego, rechazando todo deseo de saber el cómo ni el porqué, pues el dicho conocimiento antes será un estorbo que una ayuda. Es suficiente con que te sientas movido en amor hacia no sabes qué y que en esta urgencia interior no albergues ningún pensamiento verdadero respecto de Nada a no ser hacia Dios, de modo que tu deseo quede vuelto hacia él con gran constancia y sencillez», cap. 34), se hace explícita al final de la tercera lira de la *Noche oscura* («sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía»), generando la noche de la unión transformante

¡Oh noche que guiaste!,
 ¡Oh noche amable más que el alborada!,
 ¡Oh noche que juntaste
 Amado con amada,
 amada en el amado transformada!

La noche de la contemplación amorosa esta construida como nube oscura, como recinto sagrado y misterioso en el que hay que penetrar para superar las tensiones entre la Palabra y sus oyentes, para escuchar el Verbo divino como lo más íntimo, para acceder a la plenitud⁸.

La progresiva reabsorción en lo interior, que el poema representa y a la que no sería ajeno el isomorfismo de sus imágenes, va difuminando cualquier tensión, dejándola en suspenso, hasta desembocar en el olvido de la unidad simple

⁸ Si para Baruzi la noche es la gran creación original de San Juan de la Cruz, es porque se revela como un símbolo pleno: «En la *Subida del Monte Carmelo* y en la *Noche oscura* encontramos en estado puro el símbolo de la noche. Y dado que el poema de la *Noche oscura* nos lleva a las más elevadas fases místicas, podemos estar seguros de que en la obra de Juan de la Cruz el símbolo de la noche es claramente un símbolo total», *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, p. 328.

Quedéme y olvidéme,
 el rostro recliné sobre el Amado,
 cesó todo y dejéme,
 dejando mi cuidado
 entre las azucenas olvidado.

Desde la unión de amor, a la que se llega tras la pasividad de la contemplación amorosa («Y así, para este saberse dejar llevar de Dios cuando Su Majestad los quiere pasar adelante, así a los principiantes como a los aprovechados con su ayuda daremos doctrina y avisos, para que sepan entender o a lo menos dejarse llevar de Dios», *Subida*, Prólogo, 4), es posible comprender que esa unión transformante o identificación del alma con Dios, fundamento de toda experiencia mística, sólo se da en una dinámica de vida y muerte, de metamorfosis. La identificación supone un cambio de identidad, de modo que el paso por la oscura noche de la contemplación implica un verdadero nacimiento, una superación de la distinción⁹.

En la oscura contemplación de la noche, en la función mediadora de su no-distinción, el místico emprende un largo camino hacia su interior en busca de una realidad trascendente. La transformación que se da en la noche sanjuanista, pues de la profunda oscuridad de la noche nace la unión con el Amado, comporta un viaje del yo hacia la totalidad, hacia el origen. Desde lo informe se accede a una forma superior de vida a través de la relación amorosa, que se convierte en medio de iluminación, porque la experiencia extática de la transformación amorosa debe ser una aproximación a la realidad. La noche es un medio para la plena identificación o comunión del alma con Dios y así la experiencia erótica es utilizada por el místico para su propia trascendencia, para propiciar el desarrollo espiritual, en el que, al perder el ego, se gana el ser («que, andando enamorada, / me hice perdidiza, y fui ganada»). La contemplación favorece la relación entre los amantes, que logran así, a través de la unidad extática y plena, una penetración en lo más profundo del ser, proyectándose espiritualmente hacia la plenitud. Mediante la contemplación en lo oscuro, se desencadena el conocimiento, la intuición unitiva, en la que toda dualidad queda superada.

Tras la inseguridad de la experiencia carcelaria y el retiro en Beas de Segura, San Juan de la Cruz encuentra su retiro ideal en el convento de los Mártires de Granada, del que fue prior entre 1582 y 1588. En este ambiente de armonía y quietud, en el que compone algunas estrofas del *Cántico espiritual*, el poema *El pastorcico*, las glosas *Con arrimo y sin arrimo* y *Por toda la hermosura*, y completa los comentarios de la *Subida al Monte Carmelo* y de la *Noche oscura*, es donde escribe el poema *Llama de amor viva*, junto con sus dos comentarios. Se trata de un poema breve y sugerente, fruto de la íntima unión del alma con Dios que ha tenido lugar en la noche («en la noche serena, / con llama que consume y no da

⁹ Para esta dimensión mítica y primordial del símbolo de la noche, que conlleva una inmersión en el origen, del que nace algo nuevo, véase el ensayo de M. ELIADE, «Polarité du symbole», *Études Carmelitaines*, II, 1960, pp. 15-28, que está en la línea del estudio de C. JUNG, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1952.

En cuanto al sentido dinámico de la contemplación, que exige una purificación de la voluntad por el amor, véase el conocido ensayo de J. MARITAIN, «Saint Jean de la Croix, pratique de la contemplation», *Études Carmelitaines*, 1931, pp. 61-109. Este dinamismo contemplativo, propio del sueño extático, ha sido profundizado por Hans Urs VON BALTHASAR en su estudio, *La oración contemplativa*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985; y por Willigis JÄGER, *La oración contemplativa. (Una introducción según San Juan de la Cruz)*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1989.

pena», *Cántico*, 38), y en donde el alma contemplativa, el alma que ha entrado en éxtasis, se siente *regalada y pagada* con el fuego abrasador del amor divino

¡Oh cauterio suave!
 ¡Oh regalada llama!
 ¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
 que a vida eterna sabe
 y toda deuda paga!
 matando muerte, en vida la has trocado.

El lenguaje poético, mediante la exclamación y el oxímoron, expresa la conexión entre cuerpo y espíritu, propia de la experiencia erótica. Esa visión sensible, en la que el cuerpo está participando de la experiencia mística («y es que acacerá que el alma sienta embestir en ella un serafín con un *dardo herbolado de amor* encendidísimo, traspasando esta ascua encendida del alma, o, por mejor decir, aquella llama, y cauterízala subidamente», *Llama A*, 2,8), remite a la escena del ángel que atraviesa el corazón de Santa Teresa con un dardo, inmortalizada por Lorenzo Bernini, y que ya está en *La Nube*

Y darás este paso con ánimo resuelto y anhelante, con ardiente y devoto amor, en un intento por penetrar esa oscuridad

El dinamismo de la flecha, que al igual que la escala simboliza el intercambio entre cielo y tierra, es utilizado por la tradición mística para significar la búsqueda de la acción divina. Su doble condición simbólica, como elemento de penetración fecundante y como relámpago que ilumina instantáneamente, la convierte en materia de espera, en sustancia moral y poética¹⁰.

Asociada al arco, la flecha no descansa hasta penetrar en el centro del blanco («¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo *centro!*»), en lo más íntimo del ser, de manera que este dinamismo de la flecha hacia un mundo interior persigue una instrucción en el saber del amor, mediante el cual llega el alma a tener su forma original, a saber, Dios. La flecha, asociada al amor, se convierte así en una forma de participación en la belleza divina. Con el movimiento de la flecha hacia su blanco el místico afirma la coincidencia del amor y la belleza, de la experiencia contemplativa y el placer estético.

El fuego del amor con el que Dios abrasa al alma se convierte en luz que alumbrando abrasa dentro de la estrofa tercera, según revela el cambio de tiempo verbal («que *estaba* oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz *dan* junto a su querido!»), que sirve para diferenciar el antes del ahora, la oscuridad de no poseer el objeto amado y la luz de haber llegado al estado de perfección, que centra la última estrofa

Cuán manso y amoroso
 recuerdas en mi seno,
 donde secretamente, solo, moras;

¹⁰ Para el carácter ascensional de la flecha, que reúne en sí misma velocidad y rectitud, véase el estudio de G. BACHELARD, *El aire y los sueños*, opus cit., pp. 78-81. En esta misma dirección está el ensayo de María Jesús MANCHO DUQUE, «Símbolos dinámicos en San Juan de la Cruz», en *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz* (Madrid, FUE, 1993, pp. 157-17), si bien se fija en los símbolos ascensionales del *monte* o *la escala*, con los que indudablemente *la flecha* se relaciona.

y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

El deseo de la búsqueda acaba en el reposo del gozo («Gozamos de lo que tenemos cuando la voluntad deleitada reposa en ello», había dicho San Agustín en *De Trinitate*, X, 10). Sólo cuando la luz divina se convierte en una iluminación para el alma, ésta actúa por amor de aquello que posee. El estatismo expresado por las formas verbales («recuerdas», «moras», «enamoras»), al que se añade el de los adjetivos y adverbios, revela que el amor del alma se ha hecho amor de Dios, que la experiencia contemplativa y poética son una y la misma. En último término, el «saboreo de Dios» es paralelo al «saboreo del alma» y, mediante la participación por semejanza, el punto de vista teológico y el estético resultan inseparables en un acto interior y contemplativo. Con el poema de la *Llama* ha llegado San Juan a la más alta contemplación de la vida trinitaria, a la unión más extrema de teología y poesía ¹¹.

La luz de la oscuridad se afirma a lo largo de la tradición mística. Dionisio Areopagita nos dice: «No viendo la oscuridad más que a través de la luz»; Meister Eckhart: «La Oscuridad inmóvil que nadie conoce salvo Aquél en quien reina. Lo primero que surge en ella es la Luz» y también J. Boehme: «Y la profundidad de la oscuridad es tan grande como la morada de la luz; y no están distantes la una de la otra, sino juntas una en otra, y ninguna de ellas tiene ni principio ni fin». En todos estos casos resulta claro que el fondo oscuro es el que engendra la luz. Por eso, siguiendo la *vía analógica*, tan utilizada por los escritores místicos, habría que decir que, de todas las analogías existentes entre el autor de *La Nube* y San Juan de la Cruz, «la noche con ausencia de saber» y la «noche oscura» sanjuanista, la «mente desnuda» que combate el «parloteo» y las «parlerías» de San Juan, el «tornarte olvidadizo» del místico inglés y el «me hice perdidiza» del *Cántico*, el «afilado dardo de amor» y «un dardo herbolado de amor», la más importante es la que se da entre «la nube del no saber» y la «noche oscura de la fe», porque no sólo indica en ambos místicos una superioridad de la contemplación, sino también una conjunción de los opuestos, «luz y sombra», «muerte y vida», «Dios y el alma», en ese fondo oscuro, lo cual hace que la noche aparezca como el verdadero núcleo de la experiencia mística. ¿No sería el paso por la noche o la penetración en la nube el medio supremo de conocer a Dios, de participar en él por semejanza?

Para el contemplativo la potencialidad de la noche, que contiene las posibilidades de manifestación de manera global y confusa, es la puerta que se abre a la realidad esencial. A medida que el místico se adentra en lo oscuro, en el abismo anterior al lenguaje, se abre a lo invisible, dejándose arrebatar en lo informe por la acción recíproca del resplandor divino y la predisposición del corazón. Si el autor

¹¹ Aunque el poema de la *Llama* ha sido analizado en relación con el *Cántico espiritual*, tal vez debido a su aparición entre las dos redacciones de éste, durante los últimos años se ha venido destacando su originalidad y valor literario. Las calas abiertas por el estudio de H. HATZFELD, «Las profundas cavernas. Estructuras de un símbolo de San Juan de la Cruz», en *Estudios literarios sobre mística española*, 3.ª ed., Madrid, 1973, pp. 319-348, se han completado, entre otros, por los de J. GARCÍA PALACIOS, «Léxico de luz y calor en *Llama de amor viva*», en el vol. misceláneo, *Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1991, pp. 383-411; y G. CASTRO, «Llama de amor viva», en AA.VV., *Introducción a la lectura de san Juan de la Cruz*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 494-529.

de *La Nube* concede un valor supremo a la experiencia contemplativa, como lo prueban los epígrafes de los capítulos, es porque sólo a través de la *noche del sentido*, en su estado de no-manifestación, Dios se contempla en el alma de manera objetiva. Porque, en la experiencia mística, es el fondo del corazón, el fondo del ser, el que se dilata o ensancha con el amor de Dios.

La contemplación de Dios, que permanece ininteligible para nosotros, no puede tener otro objeto que el no saber, un conocimiento por medio de negaciones, del que habla abundantemente Dionisio en sus escritos. Porque ésta es la fuente común a la que ambos místicos se remontan, de ahí su afinidad de experiencias. A falta de una lectura directa de *La Nube del No-Saber* por parte de San Juan de la Cruz en su etapa salmantina, que dista mucho de ser probada, lo que parece claro en ambos místicos es que a ese saber absoluto de Dios, que resulta incognoscible por su naturaleza, sólo se llega volviendo al completo olvido de sí mismo. Y así como, en el camino hacia la unión, la nube del olvido ha de abolir cualquier interferencia entre Dios y el alma («De cualquier modo, todas son lo mismo, y deben ser abandonadas y entregadas a *la nube del olvido*, si el practicante desea alguna vez penetrar la nube del no-saber, que media entre él y Dios», *La Nube*, cap. 7), así también el olvido o abandono de todo cuidado es lo que hace al alma ir más lejos hacia lo imposible («el cual no saber se refiere aquí a estas insipiencias y olvidos de la memoria, las cuales enajenaciones y olvidos son causados del interior recogimiento en que esta contemplación absorbe al alma», 2 *Noche* 8,2). Podría decirse entonces que este olvido o descuido de sí es lo que engendra el amor de Dios, su reconocimiento («A cuyo son divino / el alma, que en *olvido* esta sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida», dice Luis de León en la oda «A Francisco Salinas»). Y es que en el olvido habita siempre la nostalgia por lo *sacrum* arquetípico, el recuerdo de la identidad perdida, de lo que fue y puede volver siempre.

El hombre es una forma de manifestación de Dios. Para ello, es necesario abandonar todo conocimiento y caminar en la noche con la fe de la contemplación, entendida como visión unitaria de la realidad. El hecho de que el propio San Juan de la Cruz muestre su preferencia por la *Llama de amor viva* entre sus escritos se debe a que en este poema el alma ha llegado a la total transformación en Cristo mediante la contemplación. Dios se presenta al hombre como realidad última, como totalidad, de manera que esta inmersión del alma en la luz de la nube se presenta como visión del amor divino, lo cual exige la abolición de lo discursivo («Para que este paso sea perfecto, es necesario que toda actividad intelectual *se suspenda* y que el alma se transforme completamente en Dios con la pura llama del amor», dice San Buenaventura). El contemplativo que ha llegado a la unión transformante, puro regalo de Dios, no puede dejar de sentirse una unidad en la totalidad. De ahí que, en esta experiencia amorosa de Dios, el místico luche por reducir los aspectos fragmentarios de la vida humana a una unidad espiritual que los colme de significado. El conocimiento amoroso de Dios a través de la noche oscura de la fe se convierte así en el núcleo o clave última de la escritura sanjuanista, que se ofrece como una llamada a la contemplación, como una interpretación de la realidad última ¹².

¹² Para la experiencia mística de los grandes místicos orientales y occidentales, véase el estudio antológico de G. PAGLIARA, *Maestros de la contemplación*, Madrid, Narcea, 1984. En tiempos más recientes cabe destacar el trabajo de J. FERNÁNDEZ DE RETANA, *Hacia la transformación*, Madrid, Edi-

La actitud contemplativa, la de quien vive inmerso en una búsqueda interior y espiritual, exige una disponibilidad por parte del místico, humildad en San Juan de la Cruz y obediencia en Santa Teresa, que se convierte en la forma suprema de su libertad religiosa y artística. Porque el ingreso en el ámbito de la contemplación, ese reino superior y distinto a nuestro mundo, ilustrado con la escena de Marta y María (Lc 10,38-42), que surca una y otra vez el texto de *La Nube*, supone un ver más allá de las apariencias, una visión integradora según la cual la palabra del místico, nacida del centro del corazón irradiante, va expandiéndose hasta alcanzar las dimensiones de la totalidad. En la pasividad de la contemplación, en el misterio de su experiencia globalizante, subsiste el deseo de acoger y ser acogido. Esta actitud de disponibilidad ante lo absoluto, análoga a la posición de no interferencia en lo poético, es lo que recibe el nombre de mística.

ciones de Espiritualidad, 1995, que viene a completar el camino iniciado en sus dos libros anteriores: *Hacia la contemplación* y *Hacia la unión*.

A diferencia del conocimiento que San Juan de la Cruz tuvo del tratado *De Mystica Theologia* de Dionisio durante su estancia en Salamanca (1564-1568), pues todos sus biógrafos lo afirman, no se puede decir lo mismo sobre *La Nube del No-Saber* (Vid. L. E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, *La formación universitaria de San Juan de la Cruz*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992). Para la «noche luminosa» como recogimiento, que atraviesa toda la tradición patrística y la mística medieval, véase el ensayo de J. ACKERMAN, «Los discursos místicos medievales: los casos de San Juan de la Cruz y Moisés de León», en revista *San Juan de la Cruz*, núm. 17, 1996/I, pp. 7-33, en donde se ofrecen además múltiples referencias a *La Nube del No-Saber*.

EL GARCILASISMO EN LA POESÍA ESPAÑOLA (1930-1950)

Por José Paulino

La acuñación del término «garcilasismo» ha debido de tener una razón de carácter histórico-literario y un alcance propagandístico muy consistente para pervivir con toda su fuerza y definir una tendencia que situamos con legitimidad en los primeros años de la posguerra española, y que tiene un órgano de difusión tan emblemático como la revista *Garcilaso*. Sin embargo, esta visión parece suponer que el poeta clásico se descubre entonces, cuando se reclama su vigencia; pero no es así. Justamente la vuelta de *Garcilaso*, anunciada en aquellos versos memorables de Alberti (por su claridad y su oportunidad) había comenzado muchos años atrás, aunque con otras perspectivas. El propósito de este comentario será mostrar las etapas y modos de integración y de asimilación poética de *Garcilaso*, junto con la doctrina que los sustenta, en lo posible.

De este modo, tendremos que jugar entre la afirmación de una línea de continuidad en la poesía en lengua española de los años treinta y de los años cuarenta, y la constatación de una ruptura y un relativo cambio de propósitos. Hace tiempo se desterró la idea simple de que todo se rompió en la literatura al comienzo de la guerra y que encontramos un comienzo absoluto desde 1939. Más bien la línea de poesía «humanizada» que entonces se impone ya había sido anunciada y realizada por los poetas de la «generación del 36» (y paso por encima de lo polémico de la denominación), entre ellos Miguel Hernández con su magnífico libro de sonetos amorosos. En esta línea, la huella de los clásicos, sean del siglo XVI o del XVII, es un hallazgo inevitable.

Pero la cuestión es, ¿no hay distinción o cambios incluso entre la lírica de los años treinta y cuarenta, aun en esta general «humanización»? La relación que esos distintos momentos históricos mantienen con la obra y la figura de *Garcilaso* nos mostrará que sí y aún que los cambios son pretendidos.

Vamos a movernos en la línea de la continuidad y la diferencia, marcando tres momentos, aunque dejando aparte los precedentes de revisión y recreación de la obra *garcilasiana* que pudieran encontrarse, más bien en prosa, particularmente en Azorín, según lo que dijo Fernández Montesinos: «Desde que la poesía de *Garcilaso* perdió actualidad para ganar eficacia ha vivido sobre todo en el recuerdo de selectas minorías de lectores, y esos pocos no suelen contar entre los aficionados al rebullicio»¹.

¹ José F. MONTESINOS, «Centón de *Garcilaso*» (1936). Recogido en *Ensayos y estudios de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 55.

GARCILASO Y LA GENERACIÓN DE 1927: «DEL DOLORIDO SENTIR A LA PASIÓN FATAL»

Es bien conocida la canción albertiana de *Marinero en tierra*, «Si Garcilaso volviera / yo sería su escudero / ¡Qué buen caballero era!». Este deseo profético se irá cumpliendo en los años siguientes, y hacia 1929 el mismo Rafael Alberti escribirá una «Elegía por Garcilaso»² de carácter completamente distinto. Ambos poemas tienen en común que se fijan más en el carácter militar y caballeresco de la figura que en su poesía. Pero así como el deseo de 1925 es una afirmación vital ante el modelo cortesano, la elegía está escrita desde la muerte del soldado y desde la desolación de una vida vaciada de sí misma. En ambos casos sitúa Alberti en primer término un sentimiento personal: deseo sugerido o angustia insinuada.

En la «Elegía» parece que lo que es vida y poesía se asocia a flor y lo que es destino de truncamiento temporal a espada y espejo. Y todo ello referido con un léxico militar evocador de las circunstancias reales de la herida mortal. Garcilaso en la muerte es una armadura vacía.

Aunque sea de pasada no podemos dejar de aludir a imágenes muy próximas de obras coetáneas, tanto del libro *Sobre los ángeles* como de la obra dramática *El hombre deshabitado*. En el primero encontramos un mundo desolado con ángeles bélicos, por ejemplo, y la expresión literal «el cuerpo deshabitado», con versos como estos:

Quedó mi cuerpo vacío,
negro saco, a la ventana.
Se fue.
Se fue, doblando las calles.
Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

Y el personaje principal de su obra dramática *El hombre deshabitado* surge de los oscuros fondos de las alcantarillas (como en la «Elegía» del foso) con un traje de buzo, traje cerrado y rígido que tanto puede asemejarse a una armadura... con su yelmo. Y ese buzo es precisamente el hombre sin alma.

En cualquier caso, las composiciones poéticas de Alberti evitan la asimilación directa del estilo (léxico, adjetivación, musicalidad...). No hay mimetismo garcilasista, ni recuerdo de algo tan característico como el verso endecasílabo y la estrofa. El homenaje de Alberti a Garcilaso se hace desde la libertad de las propias fórmulas poéticas del momento (neopopular, surrealista) para proyectarse sobre esa figura de contrastes y alcanzar así un lirismo poco intimista.

En cambio, muy próximo en el tiempo, hacia 1928, Luis Cernuda arranca originalmente con otra perspectiva, ya que escribe y publica unos poemas de evidente pretensión clasicista. El primero de ellos es homenaje a Fray Luis de León³. Pero

² Incluida en el libro *Sermones y Moradas*, que agrupa poemas compuestos entre 1929-1930, aunque inédito hasta la publicación del volumen *Poesía (1924-1930)*, Madrid, Ediciones del Árbol, Cruz y Raya, 1935.

³ Puede recordarse sobre el asunto: Raquel ASÚN, «1927 y la literatura clásica: Presencia de Fray Luis de León», *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. I, pp. 201 y 234. Y también, José PAULINO: «La proyección de Fray Luis de León en la poesía española», *Fray Luis de León. IV Centenario. Congreso Interdisciplinar*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1992, pp. 307-342.

los otros tres, titulados *Égloga*, *Oda* y *Elegía*, están forjados sobre el modelo garcilasista y con la voluntad de asimilar los modos, lenguaje y versificación de su poesía. Es posiblemente el primer intento contemporáneo de un garcilasismo mimético. Y esto tiene una causa en su origen y una razón final.

En el origen está la devoción permanente de Cernuda por Garcilaso, expresada en varias ocasiones: en el artículo «Tres poetas clásicos» (1941), *Ocnos* (desde 1949) o «Historial de un libro» (1958), donde escribe:

Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es) me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la *Égloga* ⁴.

La razón final, también reconocida por el propio Cernuda, es el aprendizaje para alcanzar el dominio del lenguaje poético y una técnica de poema más extenso que el que se hacía hasta ese momento. Con lo que no podemos dejar de advertir una paradoja esencial: Cernuda, el que primero y más *miméticamente* se acerca al universo garcilasista (selección del léxico, combinación armónica, imágenes) lo hace en busca de una voz propia, como un ejercicio de destreza.

Pero su intento tiene un interés mucho más allá de este puro ejercicio, porque demuestra, primero, que hay en la actitud poética de Cernuda una especie de sintonía natural con el mundo de Garcilaso (distinción, melancolía, discreción en la expresión de la interioridad) y con su clasicismo. Y esto no será ocasional en Cernuda. Y además contribuye al giro que en esos años se está dando hacia la recuperación del clasicismo y su integración con otras corrientes y movimientos poéticos; a la vez, se distingue y separa también al no seguir los modelos dominantes (Juan Ramón Jiménez, Góngora en su momento, Guillén), quizás porque Garcilaso es un poeta que «crea su propia tradición».

Al leer la *Égloga* podemos fijarnos en dos niveles de correspondencia con su texto de origen. Uno más de superficie, con la restauración de la composición clásica estrófica, unitaria, extensa, la articulación de la luz inicial a la oscuridad final, el uso de los mismos elementos para la descripción (cielo, ramas, hierba, agua, brisa) y para la situación humana (apartamiento, soledad, melancolía), hasta llegar al calco lingüístico y empleo del léxico amoroso codificado en el petrarquismo; todo ello orientado hacia la exaltación de la belleza armónica de la naturaleza y del ser humano.

En un segundo nivel de correspondencia, los aspectos más esenciales y permanentes son la objetivación de la emoción subjetiva como materia poética en una narración plástico/temporal⁵, el empleo del poema para expresar el anhelo de belleza como ideal (absoluto) y la imposibilidad de alcanzarla, la manifestación de un mundo en plenitud, aunque limitada y perfectamente humana. Explica Cernuda en *Ocnos* su preferencia por Garcilaso porque «es uno de los muy raros escritores nuestros a quien podemos llamar artista», busca sobre todo la hermosura y no necesita para ello «sino de los medios y de las facultades terrenas, humanas». Y continúa: «De aquella luz y de aquel momento se beneficia Garcilaso y se vivifica su

⁴ Luis CERNUDA, *Poesía y Literatura* (1960), ahora en *Prosa I. Obra Completa*, vol. II, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 631.

⁵ Entre la abundante bibliografía acerca del autor, este asunto en el libro de Agustín Delgado, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975 y en el de César Real Ramos, *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Universidad/Caja de Ahorros, 1983.

poesía. Para ambos, el hombre es de esta tierra y en ella procuran, conocen y reverencian, como deidad única, a la hermosa»⁶. O dicho en los términos de la *Oda*:

Qué prodigiosa forma palpitante,
cuerpo perfecto en el vigor primero,
en su plena belleza tan humano.

Y, con todo ello, Cernuda, que no es servil en el seguimiento⁷, advierte la esencial limitación y carácter transitorio de su intento: «pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas»⁸.

Ahora bien, encontramos ahí ya una integración de propósito, forma y lenguaje poéticos. Y, sin embargo, a diferencia de la creación, la imagen de Garcilaso que Cernuda reproduce en sus comentarios en prosa coincide con la de los demás en los años treinta: la dualidad de la pluma y la espada en un individuo fatalmente marcado por la muerte. Aunque quizás sea recibida de Altolaguirre. De cualquier modo, se manifiesta una constante Alberti-Altolaguirre-Cernuda: «En sus versos, atemperando la gracia y voluptuosidad mundana, sentimos siempre, visible o invisible, la presencia de la muerte, la cual no fue un accidente en la obra del poeta, sino el cumplimiento de una honda aspiración fatalista»⁹.

Hay todavía un tercer caso de creación, distinto de uno y de otro camino. Se trata de Pedro Salinas, al que no será fácil sorprender en imitaciones, calcos verbales o reproducción del mundo natural idílico garcilasiano, como tampoco en homenajes explícitos. Pero es un poeta leído por sus propios contemporáneos como aquel que rehace la peculiaridad de Garcilaso y que reproduce lo esencial de la poesía amatoria del siglo XVI en el XX, con lenguaje nuevamente adecuado; y ello con un efecto logrado de naturalidad, precisión y plenitud equivalentes. En este sentido, uniendo nombres que por entonces se unían, habría que mencionar tres libros conjuntamente: *Poesías* de Garcilaso, *Rimas* de Bécquer; y *La voz a ti debida* de Salinas, un libro donde, según el propio verso, «el amor inventa su infinito».

Si cualquier libro poético estricta, íntima y unitariamente amoroso remite a los modelos fundamentales del pasado¹⁰ para dar todas las dimensiones del texto, éste de Salinas se refiere a Garcilaso de modo patente al ponerse bajo el verso de la *Égloga III* tomado como título. Por ello no es alarde arbitrario que la crítica contemporánea de José M.^a Quiroga Pla haga desde el comienzo explícita esta referencia. Habla de que el verso de Salinas es fruto de rara precisión y añade: «De rara delicadeza también. Leyendo algunos versos de Salinas hay que remontarse en nuestra poesía hasta Garcilaso para encontrarles par, no sólo en la gracia formal, en el movimiento y la música internos, sino en lo que toca a la exquisitez del instrumento mismo...».

Pero esa familiaridad ya la había observado (o producido) el mismo Cernuda, que, en su calidad de discípulo de Salinas, comenta los libros primeros, *Presagios*

⁶ «Helena», en *Ocnos*, Madrid, Taurus, 1979 (2.^a), p. 83.

⁷ Para los cambios de sentido en el léxico amoroso de la tradición petrarquista, el narcisismo cernudiano y la proyección del propio mundo lírico en el molde garcilasiano, etc., remitimos a las obras mencionadas en la nota 5.

⁸ En *Historial de un libro, Prosa I*, ed. cit., p. 631.

⁹ «Tres poetas clásicos» (1941), en *Prosa I*, ed. cit., p. 491.

¹⁰ Omitimos toda la justificación que elabora G. GENETTE en su conocida obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

y *Seguro Azar*. Según Cernuda, Salinas representa, ya en ese momento de los años veinte, la línea de transparente poesía que abre Garcilaso, sin más artificio literario que el indispensable para manifestarse poéticamente. Tanto la actitud poética de pasión concentrada y trémula espera, como su perfección formal remiten al mundo del clasicismo y esto porque «los poemas de Salinas han encontrado para siempre la forma perfecta de su amor».

En general, tratando de ganar perspectiva sobre la época, estos hitos iniciales de la presencia de Garcilaso participan del intento del 27 por recuperar *íntegramente la tradición poética*, más allá de la conmemoración de Góngora, de las canciones de Gil Vicente o del Cancionero de Barbieri. Así, veremos los sucesivos homenajes, conmemoraciones y la misma vuelta a la estrofa como síntomas de un movimiento cuyos iniciadores son Guillén y su estrofismo, Cernuda y sus composiciones, Salinas y su libro, Gerardo Diego y sus sonetos.

Precisamente en *Carmen* encontraremos un Homenaje a Fray Luis de León (con el mencionado poema de Cernuda), y el poema «Égloga» en el mismo número donde Gerardo Diego acepta la utilidad de la estrofa en la poesía, con afán de salvar lo de siempre, de aceptar los ismos pero volviendo a «poseer, domeñar, tener conciencia». Y afirma: «La estrofa vieja... puede ayudarnos, a condición de que sus resonancias no nos arrastren al pasado con su sintaxis abolida, sino que, por el contrario, nos ofrezcan una sabrosa materia de contraste, en maduro equilibrio, de premisas e intenciones, de supuestos y de fugas. ¿Retórica? Evidente: retórica. Pero todo es retórica, y el huir de ella una manera de retórica negativa, mil veces más peligrosa»¹¹.

Es este esfuerzo de recuperación y de integración, que la generación del 27 determina como signo de su modernidad, el que legará al grupo de poetas de la siguiente generación, incluyendo ya en ese legado una cierta relevancia del poeta Garcilaso.

Pero coincidiendo con la década de los treinta hay que notar una inflexión. Con los nuevos vientos políticos, sociales y literarios aparece una imagen de Garcilaso latente antes y explotada ahora: la de un Garcilaso romántico, leído, por ejemplo, desde Bécquer. El clasicista «dolorido sentir» se hace ya «pasión fatal». Y es otro autor del 27, Manuel Altolaguirre, en su condición de biógrafo, quien parece fijar la imagen de Garcilaso como «poeta romántico», según su propia justificación, que parece una declaración de principios: «su verdadera vida fue interior. Por eso esta biografía, sin dejar de referirse a sus acciones, es la biografía de su pasión. Pasión y muerte. Vida de sus versos»¹².

¹¹ *Carmen*, núm. 1, diciembre de 1927, pp. 15-16. El poema antes mencionado de Cernuda («Égloga») en la p. 3. «Homenaje a Fray Luis de León» en *Carmen*, núm. 3-4, marzo de 1928.

¹² Manuel ALTOLAGUIRRE escribió su biografía *Garcilaso de la Vega* a partir de mediados de 1932, para la colección de «Biografías Universales» de la Editorial Espasa-Calpe, y se publicó en esa editorial en 1933. No ha sido reeditada hasta las recientes *Obras Completas, II*, ed. crítica de James Valender, Madrid, Istmo, 1989. La cita del texto corresponde a la p. 18. Y en la anterior ha escrito: «Su vida y su obra tienen una relación íntima... pues a través de la más tierna de sus composiciones se transparente la fortaleza guerrera de su vida». Por estos textos y otros, donde parece justificarse cierto culto a la fuerza y desprecio a la muerte, se ha insinuado que Altolaguirre presenta un Garcilaso adecuado al auge de las ideologías totalitarias del momento. Nada en el autor parece justificar esta adscripción. Si acaso la común corriente romántica serviría para alimentar tal sugerencia. Ciertos comentarios exaltadores del texto biográfico pueden entenderse como una perspectiva literaria de lo excepcional, que, al centrarse en la figura misma de Garcilaso, trata de justificar ésta en su misma obra excepcional. Y esta visión se extiende sobre el momento histórico del Emperador Carlos, de modo que se resaltan —en el retrato artístico— los valores superiores de heroísmo, sufrimiento, batalla, etc. La idealización y excelencia pueden estar al servicio de una historiografía laudatoria, a satisfacción del lec-

Lo importante es que Altolaguirre condensa su visión en esta frase: «Garcilaso es un poeta romántico, no sólo por su obra, también por sus amores y por su vida»¹³. E inmediatamente antes, como preparando la sentencia, ha descrito el abandono de Isabel de Freyre en términos como estos: «un leve fantasma, una transparente forma, un ensueño milagroso se despegó de la mujer esquiva, y con paso silencioso se acercó al poeta»¹⁴. A partir de ahora, ausente la mujer real, la amada garcilasiana será, según Altolaguirre, un trasunto de la mujer ideal becqueriana.

Con esto quizás se traicione la verdad histórica y crítica de Garcilaso, pero se le acerca a la experiencia del momento cultural e histórico (con Bécquer leído, Neruda, Aleixandre, centenario del Romanticismo celebrado en 1935...) y postulado por el libro de Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* (1930). Prueba de ello es la recepción y comentario que recibió esta imagen por parte de Pérez Clotet en la revista *Isla de Cádiz* (núm. 7/8, 1935):

Garcilaso, poeta romántico: por su vida y por su obra. Por su vida intensa, apasionada, enfebrecida de amor, ardida de aventura. Y por su obra, fiel reflejo de su accidentada existencia... Romanticismo sin llama podría llamarse el de Garcilaso, que cabe relacionar ciertamente con el romanticismo hondo, fino, medido, de la poesía actual.

Aunque tal vez el concepto de romanticismo así manejado puede vagamente entenderse como «la vuelta a lo humano»¹⁵. Así lo explicita para Garcilaso J. Fernández Montesinos. (Véase el ya citado «Centón de Garcilaso». Comentaremos este aspecto más abajo ya que por ese lado lo tomará la llamada «generación de 1936» inmediatamente).

Pero en relación con este momento, recordemos ahora un nuevo poema sobre Garcilaso que es también imitativo. Se trata de la «Égloga» de Miguel Hernández, posterior a *El rayo que no cesa* e integrada en un ciclo de composiciones dedicadas a Neruda, Aleixandre, Herrera y Reisig, Bécquer¹⁶. La lista es expresiva. Se trata de un poema ejemplar en su propia encrucijada: clasicismo y modernidad, imitación garcilasista y lenguaje hernandiano, sentimiento amoroso y fatalismo mortal. Y de fondo, la imagen del poeta muerto (Alberti), pero vivo en la poesía (Cernuda). A partir del epígrafe con los versos «o convertido en agua, aquí llorando, podréis allá despacio consolarme», la muerte y la eternidad confluyen en la identidad garcilasiana del amor hecho poesía. Pero lo esencial del poema está en la relación de parentesco o semejanza que une al poeta vivo con el muerto, la captación de su experiencia poética y la proyección en ella del propio dolor. Escribe Miguel Hernández:

Diáfano y querencioso caballero
me siento atravesado del cuchillo
de tu dolor, y si lo considero
fue tu dolor tan grande y tan sencillo.

tor, que encontraría su paralelo en las tendencias literarias (el teatro histórico en verso, por ejemplo) que reclamaban una mitificación del pasado de enfoque caballeresco, idealista y cristiano.

¹³ Obra citada, p. 63.

¹⁴ Idem, p. 62.

¹⁵ J. DÍAZ FERNÁNDEZ, en pp. 56-57 de la obra citada, Edición de José M. López de Abiada, Madrid, José Esteban, 1984.

¹⁶ Citamos por la edición de *Obra Completa. I. Poesía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (Clásicos Castellanos), pp. 540-542.

Antes que la voz se me concluya,
 pido a mi lengua el alma de la tuya
 para descarriar entre las hojas
 este dolor de recomida grama
 que llevo, estas congojas
 de puñal a mi silla y a mi cama.
 Me ofende el tiempo, no me da la vida
 al paladar ni un breve refrigerio
 de afectuosa miel bien concedida,
 y hasta el amor me sabe a cementerio.

Para concluir:

Nada de cuanto miro y considero
 mi desaliento anima,
 si tú no eres, claro caballero.
 Como un loco acendrado te persigo:
 me cansa el sol, el viento me lastima
 y quiero ahogarme por vivir contigo.

Además hay una curiosa y sabrosa recreación de lugares garcilasianos. ¿A qué suena «donde los besos / tantas lástimas fueron y pesares»? Y aquél «en el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» se transforma en «y sólo va un silencio a su persona / y en el silencio sólo hay una abeja». Y todavía el famoso y sabido «dolorido sentir» aparece evocado como «lejos del sentimiento y del sentido». Son sólo algunos ejemplos.

Podemos intentar una síntesis y recapitulación de la relación de Garcilaso con la poesía española de mayor importancia en este momento. Ante todo, creo que puede afirmarse que se produce ya ahora la introducción efectiva de Garcilaso, su figura y su poesía, como una clave esencial de la tradición (y más persistente que otras). La perspectiva teórica recurre a la dicotomía guerrero/poeta, con la variación posterior de clasicismo/romanticismo. Esta lectura «equivocada» de Garcilaso (H. Bloom) le concede su modernidad y capacidad de recreación. El patronazgo general se muestra en ejemplos señeros (Cernuda y Hernández) como tendencia a la recreación verbal y poética. Pero su presencia se puede calificar —en términos generales— como *ocasional* (en homenajes u obras únicas), *integradora* y nunca *exclusivista*, ya que se combina con otros lenguajes y tendencias (ismos, vanguardia...) y *compleja*, pues la imitación o referencia al mundo de Garcilaso se emplea para la proyección y determinación de la propia voz poética (al comienzo, como Cernuda; en un momento de incertidumbre, como Hernández, o en la plenitud de su dominio técnico, caso de Salinas).

GARCILASO, EN EL INICIO DE UNA NUEVA POESÍA. LA GENERACIÓN DE 1936 EN SUS COMIENZOS

En 1935 y 1936 algunos hechos señalan el nuevo papel que ese Garcilaso ya reintroducido como tradición puede desempeñar en la poesía¹⁷. Hagamos sucinta enumeración de los más esenciales:

¹⁷ Guillermo CARNERO escribió acerca de la generación de 1936... hasta 1939 en artículo recogido en *Las armas abisinas. Ensayos sobre Literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 238-255.

1. Publicación del libro *Abril*, de Luis Rosales, compuesto a partir de 1931 (editado en 1935).
2. Artículo de José Fernández Montesinos «Centón de Garcilaso» en *El Sol* (febrero de 1936), anticipando el centenario.
3. Artículo de Luis Rosales «La figuración y la voluntad de morir en la poesía española» en *Cruz y Raya*, mayo de 1936, con amplias referencias al clasicismo de Garcilaso, Fray Luis y San Juan, frente a Góngora.
4. Publicación de *Cantos de Primavera*, de Luis F. Vivanco (con dedicatoria a Rosales).
5. Publicación de *Sonetos amorosos*, de Germán Bleiberg.
6. Homenaje de la revista *Cauce*, de Jerez, con artículos de José M.^a Pemán, Francisco Infantes Florido, Francisco Montero Galvache, y una breve antología.
7. Se componen (aunque no se publican, pero son conocidos por los amigos y otros poetas) poemas de *Primer libro de amor* y se proyecta y comienza *Elegía y Égloga del bosque arrancado*, de Dionisio Ridruejo.

Nos fijamos de momento otra vez en el artículo de Montesinos¹⁸, porque ofrece un diagnóstico de especial trascendencia para entender la nueva presencia de Garcilaso o, mejor, lo nuevo de esta presencia ya aprendida. Lo centramos en tres aspectos:

Según el crítico, Garcilaso representa el «nacimiento entre nosotros de una poesía humana, que, en lo esencial, ha conservado su vigor y su vigencia durante casi cuatro siglos». A este primer elemento hay que añadirle un segundo: «el descubrimiento de la propia conciencia, aunque en él moldeada por una cultura que no es ya la nuestra». Y, finalmente, en Garcilaso se produce una sublimación musical de su propio dolor humano, tipificado y generalizado en las formas monumentales de la poesía antigua.

Y estos tres hallazgos de Garcilaso creo que constituyen una excelente pauta para comprender lo que quiere ser la poesía de Rosales, Vivanco, Ridruejo y Bleiberg: conciencia, humanidad, musicalidad. Vuelta a la estrofa (incluso en composición extensa, aunque sin exclusividad), idealismo, contención y aprovechamiento de ese clasicismo expresivo, pero siempre dentro de la aceptación y aprovechamiento de las novedades establecidas por la generación del 27 (desde el versículo y el verso libre a la pureza y precisión guillenianas). Porque la lección de Aleixandre, de Salinas y de Guillén —sobre todo— se filtra en la lectura ejemplar que hacen de Garcilaso. Y así surge la palabra que hace brotar el mundo original y pleno de *Abril*, libro por tantas cosas (novedad y primacía) inaugural de ese momento.

Pero antes de comentar las obras poéticas mismas, tal vez sea oportuno recordar las coordenadas ideológicas puestas de manifiesto en los otros textos en prosa, de alguna manera programáticos de la nueva tendencia y promoción. Dos de ellos son dignos de recuerdo, por su evidente relación: se trata del artículo de Luis Rosales en *Cruz y Raya* y de la dedicatoria del libro de Vivanco. El de Rosales parece el más originario, pero la práctica identidad de conceptos remite, sin duda, a comentarios, discusiones, acuerdos previos, en el ámbito de la misma revista y de su fundador, José Bergamín. Citemos ahora (parcialmente, a pesar de su brevedad) la dedicatoria de Vivanco:

¹⁸ Es el ya citado «Centón de Garcilaso» que citamos por su edición en volumen en la nota primera.

Hay que creer en el acento más puro, más fuerte, más humano y más divino de la poesía; en su vivo acento amoroso, que levanta la voz y la llena de misterio encendido, humillándola a un límite preciso de armonía y de dulzura.

He aquí los conceptos constitutivos de la nueva poesía (que no rompe con la anterior, pero toma estos aspectos diferenciales): carácter *amoroso*, que integra tanto la dimensión humana como la divina, el *misterio* que es trascendencia, y la *armonía* como cualidad del mundo representado y, en justa correspondencia, de la misma dicción poética. Son también, en esencia, los conceptos que el mismo Rosales expone en su ensayo «La figuración y la voluntad de morir en la poesía española»¹⁹. Su explicación del clasicismo, centrado en Garcilaso, Fray Luis y San Juan parece apuntar a su propio proyecto de poesía, aunque el equilibrio y perfección formal se vean amenazados, ya en el último poema de su primer libro, significativamente titulado «Misericordia», por el mal, el desorden y la confusión.

De Garcilaso mismo destaca que su clasicismo procede por eliminación y por intensidad. No hay nada en su poesía que no se ciña a la comprensión estética de la realidad que integra su poesía. Ésta no se fragmenta en matices que rompan su unidad.

Pero más en general son claves las afirmaciones de equilibrio, precisión, orden y claridad y, sobre todo, de evidencia. «Poesía equilibrada de entusiasmo entre la visión y la realidad, todo es en ella grave, equilibrado, preciso. Entre la visión y la mirada queda la luz...». Este es posiblemente uno de los efectos más persistentes de la lectura de su libro poético *Abril*: su luminosa poesía, intensamente contemplativa (de modo guilleniano también):

¡Qué vasta plenitud de júbilos intactos!
 Cuando encuentre el amor le amaré con los ojos,
 por la mirada sólo contemplaré la nada
 donde toma tu sangre paciencia y superficie.
 («Consagración de la tierra...»)

Del mismo modo podríamos citar versos de «Cántico del Destino» («Mira el paso escondido de la luz, el sigilo del campo») o de «Verte es seguirte viendo»:

Viéndote, ¡todo es tan claro!
 viéndote, todo es tan cierto
 que el latido de mi sangre
 siente en ti su alumbramiento.

Hay además la afirmación de una unidad de lo real que incluye el misterio, no como la sombra inconcebible, sino como el destino último de todo; y la integración de esta plena realidad con la poesía: «Lo real y lo espiritual se encuentran enlazados en una sola dimensión terrena, y el mundo se ofrece a los ojos al mismo tiempo para servirlos y para elevarlos...». la poesía, en su clásica plenitud, tiene su raíz en el misterio. toda poesía se organiza exclusivamente desde el misterio o desde el estilo. «Pesar y medir el milagro para encontrar su ley, para escuchar en la naturaleza la armonía del misterio... Las cosas en poesía no solamente dan su razón última, sino también su relación con el misterio».

¹⁹ Cruz y Raya, num. 38, mayo, 1936, pp. 67-101.

Y en *Abril* esto puede quedar quizás cifrado así:

Mira el paso escondido de la luz.
 Ante ti Dios existe.
 Mira con un temblor de sueño en las rodillas,
 cayéndote y llorando para encontrar consuelo,
 para ver más allá de la muerte, que brinda
 el olvido asombrado de su vasta certeza.
 Mira que no eres tiempo.
 Toda la paz del mundo reposa en la mirada.
 Mira bien,
 ¿es mirar o morir esta visión humilde
 que nos colma de sombra la carne dolorida?
 ¡Es mirar o morir de abandono en los ojos!
 («Cántico del Destino»)

En coherencia con estas formulaciones, observamos en *Abril* —como ha visto y señala M.^a Carmen Díaz de Alda— que todo lo que en la poesía española estaba en pugna en esos momentos, encuentra ahí confirmación y equilibrio: humanización, neorromanticismo, clasicismo junto a elementos vanguardistas: Guillén, Aleixandre, Neruda, Lorca²⁰. Por otra parte, la inspiración garcilasista es cierta, pero en absoluto una copia²¹. El lenguaje resulta una recreación profunda del renacentista para evocar su universo, no sólo idealista y perfecto, sino aún idealizado, a su vez, en una selección que refuerza la claridad y el entusiasmo. Pero si la frase es garcilasista, como escribe Zamarreño, y detrás de los sonetos está Herrera, la imagen sigue a veces vinculada al surrealismo.

Pero no se trata sólo de lo que este libro recoge, sino de las posibilidades que abre como nuevas alternativas poéticas: el tratamiento esencial del tema amoroso y la dimensión religiosa explícita (como el mismo Zamarreño y ya García de la Concha han comentado en las obras ya citadas). Todavía en *Segundo Abril*, reelaboración completa y distinta del primero, encontramos una «Égloga de la soledad» con las resonancias garcilasianas más explícitas en construcciones como «las aguas claras de los verdes pinos» o el ya consabido discurrir de «las aguas con sonido», llegando a citar un verso del Soneto II: «Mi vida no sé en qué se ha sostenido» (como hace también Bleiberg. Véase más abajo).

El carácter integrador de *Abril* lo observamos incluso en la métrica, que se ciñe en las décimas, fluye en los romances, cuaja en los sonetos y se amplía en los cantos versiculares. Y su adjetivación puede combinar el epíteto garcilasista («manso», «dulce», «triste») con la sinestesia juanramoniana o la imagen surrealista.

Cantos de Primavera, de Luis F. Vivanco, es más breve y menos variado. Separa claramente una primera parte de cuatro sonetos de otra con tres poemas en verso libre. Y esta distinción formal comporta una temática: amorosa la primera parte, religiosa la segunda.

²⁰ María del Carmen DÍAZ DE ALDA: *La poesía de Luis Rosales (Desde el inicio a «La casa encendida»): De la biografía a la poética*, Madrid, Universidad Complutense, 1989 (Tesis Doctoral). Afirma ahí también que el libro de Rosales abre camino a la corriente garcilasista y religiosa.

²¹ Hay que ver desde luego el estudio de Antonio ZAMARREÑO, *La poesía de Luis Rosales*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986 y las aportaciones esenciales de Víctor GARCÍA DE LA CONCHA en *La poesía española de 1935 a 1975. Vol. I*, Madrid, Cátedra, 1987; y el trabajo previo en el pormenor de Alicia M. RAFUCCI en *Cuatro poetas de la generación del 36. (Miguel Hernández, Serrano Plaja, Rosales y Panero)*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974.

Sonetos amorosos, de Germán Bleiberg, es una colección de diecisiete composiciones de un amor sin afán de trascendencia y que, por su precisión al encarnar la nueva estética, y su brevedad completa se convierte en su epítome. En sus versos los préstamos e imitaciones de Garcilaso son tan frecuentes que constituyen el aspecto más relevante. Su lectura se hace necesariamente desde ese juego intertextual. No se trata sólo del léxico, de frases, de rimas incluso, sino de la concepción del libro como un exclusivo cancionero de amor humano y ausente. Es el libro donde, por una parte, culmina esa ostensible recuperación del modelo clásico, y donde, por otra, se reduce al limitarse, de donde después vendrá lo que será su mal: el puro mimetismo formal y la nuda destreza técnica.

Digo que culmina la ostensible recuperación de Garcilaso, pues el conjunto puede definirse por el Soneto IX, dedicado a Luis Rosales y pieza central (por situación y por importancia) del libro. Leemos en él:

Este amor, en mi vida suficiente,
es este bien logrado y fiel anhelo
en mi soñar las auras del consuelo
elevándome siempre dulcemente.

Amor suficiente que dulcemente eleva. Ahí está la clave. Y de ahí la semejanza con los lugares poéticos garcilasianos, desde la contemplación de la amada en Toledo hasta expresiones tan patentes como: «este dolor no merecido», «los aires derramados», «en rosa y azucena», «dulce y sereno», «mi pecho herido y siempre lastimado», «una tranquila luz, casta y serena», «Por duras sendas siempre te he buscado»²², «entre azucenas / sobre el paisaje que la brisa hiere, / donde los aires tiemblan...».

Pero también se restringe o limita el proceso que hemos venido observando de influencia y recuperación de Garcilaso. Se inicia ya claramente la tendencia hacia un manierismo que será la limitación del garcilasismo de posguerra, en cuanto pierda el punto de calidad y vibración que tiene Bleiberg y que es también sin duda resonancia de su momento poético.

Porque sabemos que este libro de Bleiberg fue el modelo para Dionisio Ridruejo, García Nieto y los demás. La estrofa que van a emplear es casi en exclusiva el soneto, frente a los modelos extensos de Églogas y Elegías (de Cernuda, de Hernández pero también de Rosales). (Aunque la tendencia hacia la forma cerrada del soneto es mucho más amplia que el movimiento garcilasista, responde a una marca de época y ni siquiera se reduce a la poesía escrita en España).

Y al recordar a Dionisio Ridruejo podemos fijarnos más detenidamente en él por un doble motivo. Primero, porque sus poemas de *Primer libro de amor* se escriben entre 1935 y 1939, incluso en plena guerra civil. al publicarse luego, el libro parece establecer un puente entre ambos momentos, con el vínculo garcilasista. Ya veremos que no de modo evidente. Pero además describe muy bien en sus recuerdos su proceso de integración y llegada al grupo y momento generacional de 1935-1936, de modo que nos revela la trama de relaciones e influencias con que se gestaba y el papel vinculante de Garcilaso en ella.

Para este joven de provincias que quiere escribir constituye una revelación primera el libro de Pedro Salinas *La voz a ti debida*, en su logro de convertir la materia

²² Este es el primer verso del Soneto XII, que lleva como lema un verso del Soneto II de Garcilaso. Se puede decir que el poema de Bleiberg es una taracea de fragmentos de ese soneto de Garcilaso y del XXXVIII, quizás con referencias al XV y XVIII.

amorosa en serie modular y continua de poemas. A finales de 1935 el joven lee sus poemas a unos amigos y es censurado, porque —escribe— «estaban ellos, como otros muchos entonces, en una reacción antilorquiano y antialbertiana. A favor del poetizar renacentista... A favor del tema tradicional contra el novedoso». Ya se aprecia cuál era el clima y el cambio que se estaba produciendo. Y sigue Ridruejo: «Poco más tarde conocí... al poeta Germán Bleiberg, a la sazón muy fascinado por el grupo recién nacido que componían Rosales, Vivanco, los Panero... Él preconizaba la poesía *verso a verso*, de gran empaque formal, espiritualista y garcilasiana...». «En fin, leí *Abril* de Luis Rosales. Gran descubrimiento». Pronto conoce personalmente a los miembros del grupo y se integra en él. Y sigue: «Mi poesía amorosa, más sensual y sentimental antes, pasaba ahora a ser *intelleto d'amore* —cosa mental y, sobre todo, imaginaria. Se trataba de una larga invocación al *amor perfecto* y a la *amada ideal*»²³.

Con estas palabras —cuya claridad y precisión justifican la cita— asistimos al proceso del joven con pujos de poeta que llega a Madrid y, de modo natural, se encuentra con su grupo y su momento generacional, con un ambiente ya dispuesto y unos modelos claros. Para él, como para los demás: Salinas, Rosales y Bleiberg, que se superponen a los más antiguos: Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti, Guillén y la *Antología* de Gerardo Diego. Para volver sobre los clásicos: Garcilaso, Rioja, Quevedo...²⁴

Además de esos poemas amorosos, a mediados de 1936, y con el propósito expreso del homenaje, Ridruejo comienza a escribir un poema extenso, de ambicioso planteamiento estético e ideológico. Se trata de «Elegía y Égloga del bosque arrancado», con referencias al clasicismo de Garcilaso, al regeneracionismo y a la generación del 98. Una difícil integración.

Su libro, finalmente publicado en 1939, tuvo una recepción favorable que, ateniéndonos ahora a las razones literarias, se puede explicar también por sus palabras: «aquella estilización de la sensualidad que domina el libro iba bien con las tendencias espirituales del momento, entre *evasivas* y *sublimadoras*».

Y estos son términos que pueden servir perfectamente para ofrecer la síntesis del proyecto poético del *Garcilaso* de posguerra, si le añadimos los ingredientes ideológicos y políticos con que se compone y alinea. Vemos hasta ahora, por tanto, un doble proceso en esta influencia de Garcilaso sobre la poesía moderna española: el primero va de la ocasionalidad que caracteriza la relación del 27 con el poeta toledano y sus diferentes maneras a la creación de una tendencia marcada, integradora, con apoyo teórico e ideológico, de grupo; el segundo pasa del diálogo entre clasicismo y modernidad, que es también diálogo entre los poetas, a la incorporación del modelo clásico por el poeta moderno, en una trayectoria de asimilación general. A partir de ahora comprobaremos cómo ambas tendencias se reafirman, pero con un salto cualitativo: hacia la exclusividad del grupo y el anquilosamiento de la tendencia y hacia la uniformidad de voz y estilo. Este «hacia» marca una dirección. La realidad resultó otra cosa.

²³ *Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos*, Ed. de D. Ridruejo, Madrid, Castalia, 1976. Todas las citas corresponden a las pp. 11-15 de la «Introducción».

²⁴ En el mismo lugar indicado en la nota anterior escribe: «Así pues, aquella poesía de corte idealista no procedía de mi experiencia de Petrarca si no era a través de Garcilaso. Creo, en efecto, que mientras otras partes de mi «libro de amor» recuerdan más bien a Quevedo, estas del «Reloj» son las más garcilasianas e indirectamente toscanas» (p. 15).

LA POSGUERRA: «EL NOMBRE DE GARCILASO COMO UNA INVOCACIÓN Y UNA BANDERA»

Ya hemos indicado al comienzo de esta exposición que el patronazgo de Garcilaso se ha vinculado tradicionalmente al movimiento neoclasicista de posguerra, merced a la revista que lleva su nombre como título y a la propaganda que se ha hecho de ella. La reducción crítica que esto supone puede aparecer ya con evidencia, en este momento, después de los poemas comentados de la generación del 27 y de los libros que antes de la guerra se escriben con el modelo de Garcilaso y que configuran una estética y una tendencia. Veremos que comporta quizás también una injusticia.

Ante todo, cabe preguntarse por la relación entre el garcilasismo de posguerra y la tendencia anterior. ¿Simplemente el motivo de inspiración atravesó la conmoción bélica, como parece apuntar el ejemplo de Dionisio Ridruejo? En absoluto. En mi opinión lo que se produce es más bien un giro que toma pie en esa tradición para marginarla, un quiebro que trata además de ocultar las vinculaciones de fondo con cambios en la superficie. Observemos solamente este hecho: se produce una completa sustitución de los nombres en el garcilasismo de antes y después de la guerra: el grupo falangista de Rosales-Ridruejo queda excluido. La nueva tendencia —dice el propio Ridruejo— se presenta con «aire polémico. Ignora el grupo anterior (el suyo) y presenta al grupo juvenil como réplica a la poesía “inhumana” de la anteguerra»²⁵. Las diferencias entre las revistas *Escorial* y *Garcilaso* son representativas de esa distancia (siempre relativa dentro de la promoción cultural del sistema político implantado por la victoria militar. Pero esto es otra cuestión).

Por otra parte, parece nueva también la voluntad política expresada de unir a Garcilaso con un supuesto regreso a la España Imperial (simbología de la Falange), con todo el sistema de emblemas, blasones y proclamas que hacen de la guerra una Cruzada y de la victoria militar un renacimiento de la nación llamada a completar la misión cesárea (y evangelizadora). Nada de esto (a no ser atisbos, quizás, aunque ambiguos) encontramos antes. El aspecto militar o imperial de la vida de Garcilaso se situaba dentro de un carácter histórico y vinculado más bien a este fatalismo de la muerte, ya comentado. No como propósito de proyecto vital²⁶.

El giro puede comenzar a advertirse durante la guerra, dentro del bando sublevado, cuando ese garcilasismo más poético y estético, que formaba ya una parte importante (y no exclusiva) de la tendencia humanizadora, se transforma en una enseña militar. Dos testimonios podrían servir para justificar esto. El primero es un soneto de Martín Abril, donde encontramos estos tercetos:

Bosques de Garcilasos soñadores
vigilan con afán el nuevo día
presos en el airón de dos colores.
Y hay un temblor de gracia y poesía
sobre el martirio precursor de amores,
que España es otra vez luz y alegría.

²⁵ La cita es de su libro *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, p. 24.

²⁶ De todos modos, puede verse el artículo de José M.^a PEMÁN en *Cauce*, en el Homenaje a Garcilaso, donde lo considera como un mártir que dio la vida por los poetas a los 33 años...

El segundo es un texto nuevamente de Dionisio Ridruejo (con ecos de Rosales) que reduzco a lo esencial:

...la *garcilasiana* juventud *poética* vivió —siquiera fuera unos meses o años— una *ilusión garcilasiana*. El poeta, en guerra o cautivo, vivía de esperanza y de exaltación. Creía, porque quería, estar fundando una época *completiva* y segura para un relativo *siempre* ²⁷.

Como ha escrito Jorge Urrutia ²⁸, al terminar la guerra civil Garcilaso no es ya el poeta de la ponderación y de la serenidad, sino el primer poeta heroico del Renacimiento, es decir, del Imperio. El intento de hacer oficial y, de algún modo, exclusiva su vigencia es fruto del movimiento «Juventud Creadora», reunido en el café Gijón de Madrid y auspiciado por la prensa oficial. De ahí surge a mediados de 1943 la revista *Garcilaso*, sostenida por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, que dirige Juan Aparicio ²⁹, y precedida por la antología de poetas nuevos en *El Español* (abril de 1943): «Juventud creadora: una Poética, una Política, un Estado». Bajo este claro título, se manifestaba así:

...La nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes, y... su ademán polémico tiende... a la creación de una conciencia sensible colectiva que salve nuestro espíritu en esta hora de crisis mundial...

Es poesía viva, sustantiva, vigorosa, férvida... Tiene la sencillez, la claridad y grandeza de las obras perdurables. Que sea y trascienda, si en ello va el mejoramiento del hombre, la crecida de su fe y la gloria de España.

García Nieto, como es sabido su principal instigador y director, ha reconocido que *Garcilaso* nació como una «necesidad de época» —y ahí se pueden colocar las claves ideológico/políticas que se quiera— y por el impulso urgente de darse a conocer una serie de nombres que apuntaban. No por casualidad el intento de la «Antología» de *El Español* y de la revista cuajó después de un artículo en el diario YA de Madrid, que venía a hablar de la poesía española en estado de ruina. Se trataba de dar la impresión de una vida literaria, apenas existente, como operación de propaganda política. Y ahí están Jesús Revuelta, Jesús Juan Garcés, Pedro de Lorenzo y José García Nieto.

Pero en ese mismo núcleo fundador hay que reconocer dos tendencias ³⁰ que se superponen: la que pretende una literatura al servicio del Estado (totalitario) y la que se interesa más, aunque dentro de las coordenadas del tiempo histórico, por la creación literaria misma. La primera determina el tono y contenido de las proclamas y editoriales en prosa (en los números 1 y 2. Luego desaparecen, significativamente). La segunda corresponde más a la realidad literaria efectiva de la revista, cuyo «nuevo estilo» apunta sobre todo a la voluntad de forma, equilibrio

²⁷ Dionisio RIDRUEJO, «Poesía y edad». Véase Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, ob. cit., pp. 77-78.

²⁸ Su artículo «El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX» es extraordinariamente comprensivo y esclarecedor, más allá del ámbito de la influencia literaria que aquí hemos delimitado. Ahora en *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Universidad, 1983, pp. 115-143. En otros trabajos del mismo libro trata cuestiones tangentes, como ésta de la ideología de la revista «Garcilaso».

²⁹ No vamos a repetir datos bien conocidos y que pueden encontrarse en los libros de Carlos Mainer, Jorge Urrutia, Fanny Rubio, Víctor García de la Concha, etc.

³⁰ Está claramente señalado con precisión por Fanny RUBIO en su libro *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, pp. 108-121.

y eternidad. Y desde ahí cabía incluso la apertura a otros poetas, otras formas y tendencias, como el neorromanticismo, bastante representado en sus páginas. (Véanse los poemas de Rafael Morales, por ejemplo).

Así que la labor cotidiana de la publicación, en sus tres años y treinta y seis números, fue más bien por el camino de la mera restauración formalista, de la temática convencional y convencionalmente tratada (tierra-patria, paisaje, religión, amor, con aspectos de neopopularismo aprovechable y juegos de ingenio, más o menos conceptistas), negando día a día con su práctica la radical innovación revolucionaria que anunciaba.

Tampoco la revista *Garcilaso* fue la única, como se ha pretendido, ni el factor esencial dinamizador de la recuperación de la poesía. Más bien se nos ofrece —según lo dicho antes— como el intento último (exclusivista y ya sin salida) de un largo movimiento (recuperación del clasicismo poético, centrado en *Garcilaso*) que con ella aparece doblemente coartado: por su fijación política y por su excesivo mimetismo literario. *Garcilaso* no representó la nueva poesía española, que estaba en Adonáis, con los *Poemas del toro*, de R. Morales (¡también de 1943!), con las obras de Vicente Gaos, José Hierro, en José Luis Hidalgo, en los libros inmediatos de Vicente Aleixandre (*Sombra del paraíso*) y de Dámaso Alonso (*Hijos de la ira; Hombre y Dios*). Incluso en la progresiva recuperación de la voz del grupo de Rosales y en las páginas de *Espadaña*.

De ahí que *Garcilaso* tuviera contradictores³¹. Sin entrar más en cosas ya dichas, reconozcamos que desde dentro de la revista las cosas se veían de otra manera. Por ejemplo, el poeta inglés Charles David Ley hace un repaso en el último número a «Los poetas de *Garcilaso*». Acepta cierta uniformidad en esos poetas, pero sólo al comienzo, tanto a causa de las influencias recibidas como de la dubitativa juventud de los escritores. Pero luego resalta las notables diferencias, haciendo comparecer a todos los que publicaron en las páginas de la revista, sin tener más en cuenta el número de sus composiciones o las características propias de ellas. Así puede concluir: «Como se ve el panorama es variado y, según mi idea, completamente representativo de la época. Ser *poeta de Garcilaso* no es aparecer en la revista, sino escribir poesía en España después de 1943».

A todas luces parece bastante exagerado. Sólo como una constatación empírica se puede sostener; es decir, como ya se ha dicho y escrito, los poetas publicaban allá donde había una posibilidad, dado que no eran muchas. Pero eso no les hacía «poetas de *Garcilaso*» ni ideológica ni estéticamente. Y si pudiera ser aceptable, como quiere García Nieto en 1962, que la revista seguía teniendo vigencia e interés, de ningún modo se podría sostener que «los de *Espadaña* se pasan con armas y bagajes a *Garcilaso*». Ciertamente no. Y los índices de la Revista están ahí para comprobarlo.

Por tanto, a mi juicio, *Garcilaso* y la estética literaria que promueve es un episodio históricamente interesante, pero de escasa entidad literaria y de poco valor para determinar lo que será en las décadas siguientes la trayectoria de la poesía española. No abre realmente al futuro de la poesía, como tampoco culmina, sino que restringe y aun traiciona el movimiento anterior de donde parte, pues supone

³¹ La oposición está perfectamente historiada por V. GARCÍA DE LA CONCHA, esencial para todo este proceso, en la obra citada en notas precedentes. Hay que ver también la «Introducción» de GARCÍA DE NORA a la edición facsimilar de *Espadaña*.

una vuelta atrás, en ideología y en lenguaje, frente a la novedad que fue la época y la poesía de Garcilaso; depende en su gestación de una imagen políticamente distorsionada de Garcilaso, que nada tiene que ver con su obra; parte de una exclusividad enunciada (más que real): sólo Garcilaso, frente a la integración de tradiciones y novedades del 27 y del 36; absolutiza el comienzo en Garcilaso, ocultando las relaciones con la poesía inmediata (no sólo Rosales o Bleiberg, sino Guillén o Salinas); entiende la poesía de Garcilaso como un modelo que evita plantearse los problemas del lenguaje literario y de su renovada expresión. Desaparece así la tensión o la complejidad en favor del mimetismo.

Sin embargo, merece la pena recordar la obra individual de García Nieto y, desde luego, el primer libro publicado, que marca la nueva tendencia y enlaza a la vez perfectamente con el «garcilasismo» formalista pero abierto del 36: por una parte, en la representación del mundo luminoso, feliz; por otra, en la tonalidad lírica del diálogo amoroso (detrás, Pedro Salinas); por otra, todavía, en el ceñido recurso a la estrofa, hasta componer el libro exclusivamente con décimas y sonetos. Ahí están Guillén y Diego o Rosales y Bleiberg. Y sabemos además que García Nieto leía a Bleiberg y a Miguel Hernández en la cárcel, durante la guerra.

El título del libro: *Víspera hacia ti*, de 1940. Libro amoroso, de exaltación, su alegría metafórica y su plasticidad muestran un optimismo elemental casi del pasado, una alegría sencilla. Como es previsible, la tópica de oposición básica yo/tú queda modulada como oscuridad/luz, impaciencia/sosiego, agitación/transparencia, ausencia/presencia, con un impreciso movimiento de aproximación del yo al tú y a ese día de encuentro y plenitud —el mañana, que se define desde el título de *Víspera* y que proyecta quizás la incertidumbre de los días de la cárcel y la guerra—.

Luis Lanero ha definido la actitud garcilasista de García Nieto con los términos «belleza», «impasividad», «evasión». Y añade: «bello y dolorido sentir que arropa cualquier tema o motivo sin pasar más allá de la postura»³². De este modo quizás podamos decir que la presencia *efectiva* de Garcilaso se reduce a ese mínimo de doble cara que es la *actitud poética* (de armonía, orden y equilibrio), cuyo tema casi único es el amor —idealizado y poco concreto—, y el *modelo formal* en la construcción: verso endecasílabo combinado en estrofas cerradas, con preferencia por el soneto. Tal vez su valor está en que cumple exactamente aquello que decía de sí mismo Ridruejo: una estilización de la sensualidad (inventada quizás) que iba bien con las tendencias evasivas y sublimadoras.

En 1944 recoge en el volumen titulado *Poesía* su obra hasta ese momento, que edita de nuevo en 1950 como *Primer libro de poemas*, dejando para el *Segundo libro de poemas*, de 1951, su obra entre 1944 y 1950. En todas esas páginas, de vez en cuando la difuminada presencia garcilasista se hace más patente o explícita, por ejemplo en «Del campo y la soledad», poema que se abre con un epígrafe de la Égloga III: «Tratar del campo y soledad que amaste».

Siguen los mismos temas y el mismo estilo, basado, según Lanero de nuevo, en la importancia del nombre y la construcción nominal, breve, enunciativa o exclamativa, de verbo en presente y sintaxis de unidades disgregadas, todo lo que se puede comprobar en el soneto que comienza

³² Luis LANERO, *La poesía de José García Nieto*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982 (Resumen de tesis doctoral).

Para las altas cumbres, alta vida.
 Alta de amor. Voz alta. Alto sendero
 —sierpe de fe y de luz—. Albor primero
 para las altas nubes de tu huida.

Se reitera en la renovación del material tópico renacentista mediante una capacidad metafórica continuamente ejercitada que busca la sorpresa y la brillantez como medio de adecuar la tradición a la modernidad. Y se fija finalmente en la concepción estricta de la unidad y sonoridad del verso, que reviste valor por sí mismo, aunque puede advertirse la progresiva pérdida de rigor y el aumento de la fluidez y los enlaces encabalgados.

FINAL

Hasta aquí he pretendido exponer la secuencia creciente, que en su decurso ofrece importantes inflexiones, aunque sin romper los enlaces efectivos, de la presencia de Garcilaso en la lírica española contemporánea (prescindiendo de otras posibles formas, como la crítica). Esa secuencia va de la recuperación ocasional, dentro de un movimiento amplio de integración de toda la tradición, al Garcilaso romántico (por la identidad de vida y poesía), al que forma el fundamento preferente y origen ejemplar para una estética de grupo y de momento en 1935/36, hasta el exclusivismo ideológico y político que desemboca en la repetición formalista.

Ahora podemos indicar una fecha en que ese proceso termina y Garcilaso forma parte ya de un legado y patrimonio poético en absoluto discutido ni exclusivo. Sería otra historia. Esa fecha se puede fijar en 1950, pues en torno a ella se produce el colapso del garcilasismo vigente por un conjunto de hechos de varios órdenes que esencial y escuetamente se enumeran aquí:

A) *Desde dentro de la tendencia dominante*

1. Ha concluido la fase de «garcilasismo imperial» o de sus restos con la desaparición de la revista *Garcilaso*, ya en 1946.

2. García Nieto parece tener también la idea de un ciclo concluido cuando recoge en los dos volúmenes citados su obra de la «etapa garcilasista» (1940-1950). La crítica acepta un cambio en él a partir de entonces, con signos claros de evolución (que no quiere decir ruptura o retractación, por supuesto. Véase la citada tesis de Luis Lanero).

B) *Desde fuera del movimiento, en el ámbito poético*

3. Hacia 1949-1950 aparecen libros de poesía muy importantes que marcan direcciones distintas (e incluso divergentes) y que abren tendencias que, en algunos casos, empezarán a ser dominantes: *La casa encendida*, de Luis Rosales, *Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero, además del movimiento postista o de las obras del grupo *Cántico*, con su propia revista (1947-1949). *Antiguo muchacho*, de Pablo García Baena está editado por Adonáis en 1950.

4. La opinión de la crítica especializada va a sentenciar indirectamente ese garcilasismo y a su mejor representante al ser excluido de la *Antología consultada*, elaborada a comienzos de esa nueva década y editada en 1952. Nada de ese movimiento, pues, se percibe como una línea de avance en la poesía española ni se considera de esencial calidad.

C) *Desde fuera de la poesía*

5. Precisamente hacia 1950 y poco antes comienza también una etapa (naturalmente que en relación con las anteriores) de crítica académica de Garcilaso. Se da de lado a la imagen imperial y se aplican los métodos de análisis entonces más rigurosos: Orozco (1946), Lapesa (1948), Dámaso Alonso (1950)³³.

Con todo ese conjunto de fenómenos, el poeta áulico parece dejar de ser foco principal de referencia para la creación, en algún tiempo, pero aparece en cambio para la crítica y la lectura como un poeta íntegro, inagotable, digno de fruición y estudio. Definitivo desplazamiento que no supone, por supuesto, disminución del gozo, pues desde entonces y para siempre, de su verso «aquél sonido / hará parar las aguas del olvido».

³³ Véase para todo este aspecto el artículo de Jorge URRUTIA, «El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX», ya citado.

JUAN MARSÉ Y EL CINE

Por Samuel Amell

La obra de Juan Marsé se nos muestra como un caso de gran interés para el estudio de ciertos aspectos de las relaciones entre la literatura española actual y el cine. Voy a enfocar mis comentarios en dos vertientes: por una parte voy a referirme a la importancia y presencia que el cine tuvo y tiene en las novelas y artículos del escritor catalán, y por otra examinaré las adaptaciones cinematográficas de sus novelas centrándome en el posible paso al cine de su última obra, *El embrujo de Shanghai*. Quisiera comenzar mis planteamientos citando un texto de José Carlos Mainer que, aunque referido a *Ronda del Guinardó*, es aplicable a la totalidad de la narrativa de Juan Marsé:

El día en que se estudie con rigor la influencia del cinematógrafo en el curso de la narrativa contemporánea, el caso de Marsé —fidelísimo espectador de tanto filme norteamericano en la misma época en que otros devoraban letra impresa— será un ejemplo privilegiado de las interinfluencias de dos poéticas distintas y de cómo términos como montaje, secuencia, o aún dirección de actores no son privativos del cine. Porque los personajes de Marsé —aquellos que es su fuerte— son fundamentalmente lo mismo que ha sabido convocar la pantalla: enigmas físicos y tangibles —un determinado color de cabello, unos ojos inquisitivos, un gesto ambiguo, un atuendo característico— que a la vez recubre y desvela toda una historia. Una presencia que por su propio peso específico concita una tensa expectativa de acción (6).

Como ya he estudiado en otro lugar, Marsé parte para la creación de sus personajes de una imagen visual cinematográfica ¹. En el artículo al que pertenece la cita anterior, Mainer señala que cuando pensamos en Pijoaparte, en Paco Bodegas, en Luys Forest o en Jan Julivert Mon, tenemos antes que otra cosa una certidumbre física: «en el principio es la imagen; después vendrá el relato» (6). El caso de Jan Julivert es bien claro a este respecto. El mismo Marsé comienza el retrato literario de Francisco Rabal aparecido en la serie «Señoras y Señores» de *Por Favor* con un párrafo de la novela que en aquel momento estaba escribiendo, y que llegaría a ser *Un día volveré*, para en el segundo párrafo escribir:

Este de la foto no es, por supuesto, el rostro de Jan Julivert Mon (un fantasma literario, una sombra prestigiosa del Guinardo) pero podría serlo en el versátil celuloide. Lo tomé como un modelo para tramar una ficción, que se está gestando, y cuyas diez primeras líneas transcribo aquí (*Señoras y señores* [1977], 229).

¹ Para un detallado examen del lugar que ocupan las imágenes en la narrativa de Marsé, véase Samuel AMELL, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras*, Madrid, Playor, 1984.

Si nos fijamos en la serie «Señoras y señores» veremos que en el libro publicado por Planeta en 1977 que recoge los artículos de la serie, el 50 por 100 de los retratos se refieren a figuras del cine. De este 50 por 100, cerca de dos tercios pertenecen a figuras del cine extranjero, especialmente norteamericano, y en muchos casos son las mismas que aparecen en las novelas de Marsé. En el nuevo libro que publicó Tusquets en 1988 y que recoge los retratos de la segunda época de la serie aparecidos originalmente en *El País*, este tanto por ciento se ve rebajado, pero todavía los retratos dedicados al cine ocupan casi un tercio del total.

No voy a centrarme en las técnicas derivadas del cine que podemos encontrar en las novelas de Marsé, por ejemplo, sin ir más lejos, las constantes y cinematográficas vueltas al pasado, porque creo que la importancia básica que el cine toma en la narrativa del escritor catalán no está en las técnicas sino en los temas, motivos y personajes de sus novelas y se debe al contacto casi diario que el autor tuvo con el cine cuando era niño y adolescente. Frente a una realidad sórdida, el único escape eran los cines de barrio con programa doble, donde Marsé y otros niños como él se refugiaban para dar rienda suelta a su imaginación.

Marsé comienza uno de sus artículos titulado «El cine de hoy» de la siguiente manera:

Nunca volverán los tambores de Fu-Manchu, pero a medida en que el cine sigue siendo una fábrica de sueños, el cine me interesa.

En los años 30 y 40 esa fábrica —cuyas más altas chimeneas estaban en Hollywood— funcionaba a pleno rendimiento. Y el cine que producía era una especie de loco empeño en prolongar nuestra juventud, un sentimiento heroico de la vida junto con la generosa ensoñación de un ideal de la personalidad (3).

La ensoñación de su adolescencia es precisamente lo que Marsé transpone a sus novelas. Desde *Encerrados con un solo juguete*, donde ya aparece el cine con su mezcla de sórdida realidad y posible ensoñación, pasando por *Si te dicen que caí* y los relatos de *Teniente Bravo*, donde las referencias al cine son constantes, hasta su última novela, *El embrujo de Shanghai*, cuyo título ya descubre su filiación cinematográfica², el séptimo arte está presente en todas sus obras. Dicha presencia se manifiesta de múltiples formas, de las que aquí voy a examinar las seis que creo de mayor importancia:

A) *La presencia física del cine*. En todas las novelas de Marsé aparecen repetidamente los cines: el Roxy, el Mahón, el Miramar, el Selecto, el Rovira, o el Kursaal. La sala de cine ocupa un espacio central en las novelas de Marsé y funciona como un microcosmos de la sociedad. Refiriéndose a *El fantasma del cine Roxy*, Sánchez Harguindey señala que en la narración se mezclan dos mundos, dos niveles de percepción³:

De un lado el recuerdo del escritor de una infancia sórdida, dura y socialmente represiva en la que los cines de barrio eran los únicos oasis asequi-

² *El embrujo de Shanghai* es el título con que se estrenó en España en 1946 *The Shanghai Gesture* (1942) dirigida por Josef von Sternberg.

³ Sánchez Harguindey se refiere a la edición en forma de libro de *El fantasma del cine Roxy* con ilustraciones de Bonifacio (Madrid, Almarabú, 1985). Mis citas de «El fantasma del cine Roxy» provienen del texto incluido en el libro de relatos *Teniente Bravo* (Barcelona, Seix Barral, 1987).

bles, remansos de ficción ante una realidad cutre y desabrida. De otro, un tiempo actual, con comodidades y en donde el aliciente es una discusión teórica, alejada de la vida. El escritor de hoy no es otro que el niño de ayer. De la pobreza a la confortabilidad, de la represión a la tolerancia y, sin embargo, escritor y lector saben que la aventura, las ganas de vivir, estaban de parte de quienes encontraban en los cines de barrio el poder de la imaginación (3).

Jean Tena va más allá e incluso sostiene, refiriéndose a los relatos de *Teniente Bravo* («Historias de detectives» y «El fantasma del cine Roxy») que «el Roxy es más que un simple lugar. También simboliza este espacio temporal —“espacio mágico” (*Teniente Bravo*, 48)— a través del cual la memoria individual de Marsé recupera la memoria colectiva, en particular la de su propia generación: el cine» (128). Lo dicho por Tena podemos comprobarlo en el texto mismo de Marsé. Al comienzo de «El fantasma del cine Roxy» el novelista-protagonista recuerda «la época feliz de sus aventuras infantiles con la pandilla en los espesos y ardientes cines de barrio. Programa doble, No-Do y paja» (*Teniente Bravo*, 44). Su identificación con los héroes de la pantalla, con Destry/James Stewart y Frenchie/Marlene Dietrich y con las peripecias de cualquier película del oeste, como es en este específico caso al que me estoy refiriendo *Destry cabalga de nuevo*.

B) *La mención constante de películas*, sea directamente mediante el título o indirectamente a través de peripecias del argumento: *Los tambores de Fu-Manchú* (presente a lo largo de la obra de Marsé, en el artículo ya citado sobre el cine, en *La oscura historia de la prima Montse*, en *Si te dicen que caí*, en «El fantasma del cine Roxy», en *El amante bilingüe* y en *El embrujo de Shanghai*); *Raíces profundas*; *El prisionero de Zenda*; *La ley del silencio*; *La ciudad desnuda*; *El embrujo de Shanghai*; *Destry cabalga de nuevo*; *San Francisco*; *Sangre, sudor y lágrimas*; *Encadenados*; *Un lugar en el sol*; *El ángel azul*; *Suez*; *Drácula*; *Cumbres borrascosas*; *Extraños en un tren*. Esta larga lista no es exhaustiva, es sólo una muestra de algunos títulos que podrían ampliarse sustancialmente.

C) *La alusión constante a actores* cuyos rasgos muchas veces usa para caracterizar a los personajes de su propia narración: Jean Simmons, Humphrey Bogart, Tyrone Power, Edward G. Robinson, Mae West, Marilyn Monroe, Barry Fitzgerald, Charles Laughton, Charles Boyer, Marlene Dietrich, James Stewart, Clark Gable, Jeanette McDonald, James Cagney, Gene Tierney, Noel Coward, Alex Sebastian, Joseph Von Sternberg, Ginger Rogers, Fred Astaire, Alan Ladd, Fernandel, Bela Lugosi, Douglas Fairbanks, Lawrence Olivier, Gary Cooper. De nuevo esta lista no es exhaustiva, sino que sólo he intentado citar los casos de actores más conocidos que me parecen interesantes. También encontramos alusiones a caracteres de dibujos animados, que formaban parte de la cultura popular de la España de posguerra, como es el caso de Betty Boop. Repetidas veces Marsé varía la escritura de los nombres siguiendo su pronunciación popular, dándoles un significado por una parte irónico y por otra relacionado con el texto de la narración y con las características de los personajes de la misma. En «Historias de detectives» encontramos personajes con nombres tan sugestivos y fáciles de identificar como «Fati», «Betibú», y «Charles Lagartón».

D) *La presencia del diálogo*, a veces directamente sacado del cine, que se intercala en las narraciones, donde los personajes de la película se entremezclan con los de la novela. Esto, que también hace mediante el uso de los nombres de los actores, como sucede en *Últimas tardes con Teresa* con Jean Simmons y Teresa

Serrat, cobra una mayor importancia con la intercalación de los diálogos. En «El fantasma del cine Roxy» el diálogo de la película *Raíces profundas* es un motivo recurrente a lo largo de la narración, que anticipa hechos, se entremezcla con el diálogo de los personajes e incluso a veces se sobrepone a éste. Tras haber reproducido en una página el siguiente diálogo:

Raiker: *Quién eres, forastero?*

Shane: *Un amigo de los Starret (Teniente Bravo, 81).*

dos más adelante, al escribir el diálogo del protagonista Vargas con unos falangistas, Marsé lo hace de la siguiente manera:

Permanece sentado en la escalera del altillo, en la penumbra, y los escuadristas lo miran como si acabaran de advertir su presencia.

Flecha 1: “Y tú quién eres, perdulario?”

Vargas: “Un amigo de los Estevet”

(Nota importante: el charnego Vargas pronuncia mal el apellido —que conoce por haberlo leído en el rótulo sobre la puerta de la calle— cargando el acento en la penúltima sílaba en lugar de hacerlo en la última. Así, al decir Estevet, casi le oímos decir Starret) (*Teniente Bravo*, 83).

Las confluencias entre la película y la narración continúan a lo largo de todo el texto, a veces incluso estableciéndose un diálogo entre ambas:

Vargas: Así que no perdamos el tiempo. Tengo trabajo. Vargas le vuelve la espalda.

Fermín: Eres un chulo y acabarás mal, muchacho. Te conviene pensar en mi propuesta...

Vargas: Lárguese. Y si el mamón de su sobrino o alguno de sus valientes señoritos azules vuelve por aquí a romper el cristal... (sonríe) usted volverá a pagarlo, jefe.

Los niños pandilleros se sonríen por debajo de las narices mocosas.

Shane: *He de marcharme.*

Joey: *¿Por qué, Shane?*

Shane: *No puede uno dejar de ser lo que es. Yo lo he intentado inútilmente.*

—Pero no se irá.

—No. (*Teniente Bravo*, 100-101).

El relato se cierra con una escena en la que Marsé introduce una supuesta conversación entre el director y el protagonista de *Shane*, George Stevens y Alan Ladd, previa a una escena apócrifa de la película donde película y narración se unen para terminar en el último párrafo con un plano general de Barcelona que se nos describe de la siguiente manera:

Plano general de Barcelona y en sobreimpresión los protagonistas Susana, Vargas, Neus y los niños pandilleros todos en línea cogidas del brazo y sonrientes caminan hacia nosotros surgiendo de las ruinas del cine Roxy cubiertos de polvo y con las ropas desgarradas mientras sobre sus cabezas nimbadas de luz y desde el fondo de la pantalla se acerca agrandándose la palabra ‘FIN’ (*Teniente Bravo*, 109).

Fin que es al mismo tiempo el fin del relato. Lo curioso de todo esto es que la descripción del plano final viene a renglón seguido de las palabras de George Stevens «Motor! Acción!», o sea que tenemos al director de *Raíces profundas* rodando el plano final del relato de Marsé.

E) *El uso, ya sea en forma paralela o en contrapunto, de los argumentos y temas de diferentes películas para apoyar y reforzar los hechos y la línea argumental de la propia narración ficticia de Marsé.* El paralelismo entre el argumento y tema de *Raíces profundas* es obvio y ya lo hemos podido apreciar en parte por las alusiones y citas anteriores. Pero Marsé usa el mismo film en *Un día volveré*. La idea de la venganza vista desde la óptica de un viejo pistolero (del oeste en la película, anarquista barcelonés en la novela) y un niño que comparten una relación de carácter paternofamiliar son el centro de la película de George Stevens y de la novela de Marsé. Estos casos no son únicos, sino que hay muchos otros. Robin Fiddian y Peter Evans han señalado en su estudio sobre *Si te dicen que caí* incluido en su libro *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain* (1988) la relación de puntos de la trama de la novela con diversas películas, sobre todo del cine americano de los años 30 y 40. Por una parte, *Las aventuras de Marco Polo* y *Los tambores de Fu-Manchú* ya nos indican el gusto cinematográfico de Java, que no es otro que el de Marsé. Por otra, *Lady Hamilton* (Alexander Korda, 1941) relaciona Justiniano con Lord Nelson; *Una mujer marcada* (Lloyd Bacon, 1937) hace el paralelo entre el castigo de la Fuegoquina y el de Bette Davis; *Un rostro de mujer* (George Cukor, 1941) vuelve a relacionar de manera más concreta la suerte de la Fuegoquina —su rostro desfigurado— con lo que le sucede en la película al personaje interpretado por Joan Crawford.

Ciertos aspectos de los personajes nos llevan a películas más modernas, como son los ojos, especialmente el ojo de Justiniano, que nos recuerda muchas veces en la descripción de sus cualidades a los que aparecen en *1984*, y la imagen final de Conrado, que se asocia, como ya han hecho en este caso no sólo Fiddian y Evans sino también Geneviève Champeau, al protagonista de la película de Carlos Saura, *El jardín de las delicias* (1970). Pero para Fiddian y Evans las dos películas que adquieren una mayor importancia en la novela en relación a los aspectos que estoy discutiendo son *El prisionero de Zenda* (John Cromwell, 1937) y *Arsenio Lupin* (Jack Conway, 1932), en las que los críticos ingleses ven un paralelismo casi completo con la novela de Marsé (53).

F) *La influencia cinematográfica que se nota en la descripción de personajes y situaciones.* Esta influencia se encuentra a lo largo de todas las novelas de Marsé, e incluso hay momentos en los que el mismo autor llama la atención sobre ella, como sucede en el siguiente fragmento, extraído de *Un día volveré*:

El desconocido apareció de pronto bajo la luz macilenta del farol como surgido del mismo asfalto o de una grieta en la noche. Llevaba una trinchera color caqui con muchos botones y complicadas hebillas, las solapas alzadas y la mano derecha en el bolsillo. Bajo la sombra del ala del sombrero sus ojos emitían un destello acerado. Teníamos la sensación de lo ya visto, de haber vivido esta aparición en un sueño o tal vez en la pantalla del Roxy o del Rovira en la sesión de tarde de un sábado (10).

Diversos elementos del fragmento anterior llevan nuestra atención al cine: iluminación, espacio, descripción del personaje. Más específicamente al cine negro, de

gran popularidad en la niñez y adolescencia de Marsé y que tanto frecuentó nuestro escritor⁴.

La relación de que hemos tratado de la obra de Marsé con el cine, y más específicamente con cierto cine, el americano de los años 30 y 40, es de básica importancia en la valoración y comprensión total de las novelas del autor catalán. Sus narraciones se encuentran repletas de personajes fracasados que alcanzan un valor casi mítico y que hacen de sus ensueños una forma de vida. Esto es precisamente lo que sucede en los films que Marsé trae a sus novelas. Una de las críticas que siempre ha tenido que soportar el novelista catalán es su sencillez, su supuesta falta de técnica, y su atención a temas menores. Claro está que estas críticas demuestran una falta de total comprensión de la obra de Marsé y suelen provenir de aquellos para los que el mundo de los sentimientos no debe entrar en la obra literaria.

Antonio Soler, en un reciente artículo sobre la última novela de Marsé titulado «El embrujo de Marsé», compara a los que critican a Marsé con «ese tipo de personas a las que *Casablanca* les parece una ñoñería sin credibilidad y *Raíces profundas* una película de tiros y puñetazos» (22). Continúa el crítico poniendo énfasis en los sentimientos que en el espectador suscita la visión de Ingrid Bergman acodada sobre el piano del Café Americain o de Alan Ladd despidiéndose de Joey, y añade:

De la misma pasta que los personajes mencionados están hechos esos anarquistas de Marsé, idealizados por las mentes enfebrecidas por la miseria y el cinematógrafo de los adolescentes de posguerra... Sueñan igual que un niño y se niegan a aceptar el final absurdo de sus propias biografías. Como el desengañado Rick, la idealista Ilsa que desaparece en la niebla de un aeropuerto marroquí, o como Shane, el pistolero de pasado turbio, Marsé y los suyos tienen conciencia de que la vida no es como la esperábamos. Derrota y memoria, pues, son dos palabras sagradas en la memoria de este viejo contador de aventuras (22).

Para Soler, los elementos que elevan a *Casablanca* a la categoría de mito y que separan a *Raíces profundas* de tantas otras películas de vaqueros son los mismos que hacen que las novelas de Marsé estén entre las mejores escritas en castellano en nuestro siglo. La historia fríamente analizada de las novelas y los films a los que me estoy refiriendo no nos diría mucho. Mario Vargas Llosa ya escribió hace casi tres décadas, refiriéndose a *Últimas tardes con Teresa*, que «pocas veces ha reunido un autor tan variados y eficaces recursos para escribir una mala novela, y por eso mismo resulta tan notable y asombrosa la victoria de su talento sobre su razón. El libro, en efecto, no sólo es bueno, sino tal vez el más vigoroso y convincente de los escritos estos últimos años en España» (1). Antonio Soler, por su parte, ve en la capacidad de seducción de estas obras la razón que las eleva a la categoría de obras de arte:

El narrador de historias —no importa si son en imágenes, habladas o en letra impresa— ha de seducir a aquellos a quienes se dirige, ha de saber introducirlos y llevarlos hipnotizados por ese mundo en el que memoria y sue-

⁴ Precisamente, el texto citado de *Un día volveré* es usado, dentro de un fragmento más extenso, por Carmen PEÑA ARDID en las conclusiones de su libro *Literatura y cine* (Madrid, Cátedra, 1992) para ilustrar las influencias del cine sobre la novela 4 (215-216).

ño se confunden para crear una realidad nueva, independiente. No hay pesos ni medidas que puedan calibrar el embrujo de un fabulador, hay un ritmo oculto, una mirada, un quiebro en el relato, un adjetivo, y también una palabra que no se pronuncia, un silencio (22).

Quisiera terminar este punto dejando claro que el predominio del ensueño, la memoria o los sentimientos no elimina el dominio de la técnica que en sus oficios tienen el novelista y los directores cinematográficos tratados. No hay nada más equivocado que creer que la técnica más lograda es la más rebuscada. En el cine las comedias americanas de los años a los que me estoy refiriendo son buena prueba de ello. No hay técnica más difícil que lograr que una comedia, que no recurra a la sentimentalidad del espectador, funcione manteniendo a éste prendido del principio al fin. Claro ejemplo de esto son los filmes de los años treinta y cuarenta de Ernst Lubitsch y Frank Capra, así como los de los años cincuenta y sesenta de Billy Wilder: *La tentación vive arriba* (*The seven year itch*, 1955), *Con faldas y a lo loco* (*Some like it hot*, 1959), *El apartamento* (*The apartment*, 1960), *En bandeja de plata* (*The fortune cookie*, 1966). Filmes a menudo considerados como menores (quizá a este respecto se salve *El apartamento*), cuando la realidad es todo lo contrario y encontramos en ellos un excepcional dominio de la técnica cinematográfica. Juan Marsé, por su parte, ha logrado a lo largo de sus novelas una técnica asimismo difícilmente superable.

Si pasamos ahora a otro aspecto de la relación cine/literatura en la obra de Marsé al que me refería al principio de este trabajo, la adaptación cinematográfica en sus novelas, veremos que por desgracia hasta el presente los intentos que se han llevado a cabo no han alcanzado de manera alguna ni el interés ni la calidad de las novelas originales⁵. El mismo Marsé, en una entrevista con Marie-Lise Gazarian Gautier publicada en 1991, decía lo siguiente al respecto:

En general estoy desilusionado porque las adaptaciones son más que discutibles. Claro que cuando firmas los derechos de tus novelas y no intervienes personalmente en la confección de los guiones puede esperarse que sucedan cosas terribles. No es que tampoco quiera decir que la intervención del autor en el guión sea una garantía segura de éxito... Estas adaptaciones son todas muy malas y no porque no sean fieles a mis libros, lo que realmente es una preocupación secundaria para mí, ya que no creo que haya que ser completamente fiel para producir una buena adaptación. En realidad a veces creo que lo opuesto puede ser verdad: para ser fiel al libro hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera. Pero las películas que han hecho de mis libros son simplemente horribles (170).

Las anteriores declaraciones del novelista contienen ideas que no son nada nuevo para sus lectores. Marsé se ha quejado repetidas veces de la calidad de las adaptaciones cinematográficas de sus novelas⁶.

⁵ Aunque en este trabajo me limito a examinar las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Marsé, los mismos pobres resultados se han obtenido con los intentos de realizaciones de series televisivas, como ha sido el caso con la adaptación televisiva de *Un día volveré*.

⁶ En una entrevista con Marsé que realicé en 1988 [«Conversación con Juan Marsé», *España Contemporánea*, 1-2 (Primavera 1988), 81-101], el novelista, tras referirse a la «ineptitud» de los directores que habían adaptado sus novelas, decía: «Una película que es la adaptación de una obra lite-

Marsé es un autor que, debido a su éxito de ventas, ha atraído el interés de los adaptadores en busca del éxito de la adaptación apoyado en el previo éxito de la novela. Pero al contrario de lo que ha sucedido en otros casos, de los cuales quizá el de Miguel Delibes sea el más claro, el público lector de Marsé no ha pasado en masa a ser el público espectador de las adaptaciones de sus novelas⁷. Asimismo, tampoco las obras de Marsé han encontrado un director que hiciera lo que Mario Camus consiguió con una de las no mejores novelas de Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, que ha sido mejorar en el texto filmico el escrito. Claro que esto es una opinión que algunos autores y críticos no comparten. El novelista y guionista Andreu Martín sostiene que Vicente Aranda es uno de los pocos casos de directores cinematográficos que mejoran las novelas que adaptan, y añade que un caso concreto que apoya esta idea es la adaptación de *La muchacha de las bragas de oro* («Relacions entre imatge i paraula», 43). Esta opinión de Martín es sumamente difícil de aceptar para cualquiera que haya visto la película de Aranda. Quizá el juicio del escritor se vea en este caso mediatizado por el agradecimiento, ya que el único libro de Martín llevado a la pantalla en la fecha de sus declaraciones era la versión que de su novela *Prótesis* había efectuado Aranda⁸. Y tampoco en este caso hay una mejora del texto escrito al filmico, ambos son mediocres.

Aparte de los textos que Marsé ha escrito directamente como guiones cinematográficos, ya sea en colaboración con García Hortelano (*Donde tu estés*, 1964) o en solitario (*Libertad provisional*, 1976), la primera adaptación cinematográfica que se hace de una de sus novelas es la que Jordi Cadena efectúa en 1977 de *La oscura historia de la prima Montse*, proyecto que artísticamente fue un fracaso pero que tuvo resultados económicos positivos, que ayudaron a su productor, Pepón Coromina, a crear la productora Fígaro Films que más tarde tomaría a su cargo la adaptación de otra novela de Marsé, *Últimas tardes con Teresa*.

La adaptación de esta última novela es efectuada en 1983 por Gonzalo Herralde, que asimismo es co-autor del guión en el que colaboran Ramón de España y el mismo Juan Marsé. Pero aquí vemos cómo Marsé tenía razón al decir que la participación del escritor en el guión de la adaptación no aseguraba el éxito de ésta. El filme, que es la primera adaptación literaria de Gonzalo Herralde, a pesar de aciertos parciales muy bien vistos por Vicente Molina Foix (267) —sobre todo la reconstrucción de un cierto período histórico—, no resulta un éxito en su conjunto. El problema está en lo también ya antes apuntado por Marsé, la fidelidad con que Herralde intenta plasmar el texto de la novela y que le hace perder lo más importante de ésta, la tensión socio-erótica de Teresa y Manuel, convirtiendo la cinta en

ria para mí es interesante cuando la película es buena por sí misma, independientemente de que haya sido fiel o infiel al texto original. En ese sentido quizás hubiera preferido que no hubieran sido tan fieles a mis novelas y que hubiesen hecho una buena película, retorciendo, si quieres traicionando algunos aspectos de la obra original» (98). Como se puede apreciar, el paso del tiempo no ha variado las ideas de Marsé al respecto de lo tratado.

⁷ José Carlos MAINER señala que si bien el éxito de público de la obra de Delibes se debe a «la accesibilidad de una ideología inconformista pero elemental», no es ajena a ella «la difusión de afortunados filmes sobre la trama de sus obras: *El disputado voto del señor Cayo* o, sobre todo, *Los santos inocentes*». *Historia, literatura, sociedad* (Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1988), pp. 148-149.

⁸ *Prótesis* (1980) se adapta al cine bajo el título de *Fanny Pelopaja* (1985). En 1986 Imanol Uribe realiza *Adiós, pequeña*, adaptación muy libre de otra novela de Martín *El caballo y el mono*. Más que en la adaptación de sus obras la relación de Andreu Martín con el cine ha estado centrada en su faceta de guionista. Asimismo ha dirigido uno de sus propios guiones, *Sauna* (1990).

un documento bastante manierista de la vida de los jóvenes en la Barcelona de los años 50.

La mayor parte de la obra de Marsé ha sido llevada al cine por Vicente Aranda: *La muchacha de las bragas de oro*, 1980; *Si te dicen que caí*, 1989; y *El amante bilingüe*, 1993. Las tres adaptaciones son, en mi opinión, un fracaso. En *La muchacha de las bragas de oro* y *El amante bilingüe* Aranda, quizá motivado por el comercialismo, pone énfasis en las peripecias eróticas que si bien presentes en el texto de Marsé están en él condicionadas por otros aspectos que al novelista le interesan más. Ambas novelas tienen en común el juego ya muy antiguo en la literatura de apariencia/realidad, que en los filmes casi desaparece. Quizá sea *Si te dicen que caí* donde Aranda ha intentado de una manera más honesta presentar el núcleo de la narración de Marsé con sus diversas claves al espectador. Pero en esta adaptación falla el guión. Aranda decide ser fiel al texto de Marsé y al serle imposible filmar todas las peripecias de la novela adopta la solución de seleccionar las partes que cree más importantes y sobre ellas confeccionar la película. Esto, que con una novela menos ambiciosa y compleja podría haber funcionado, no lo hace en esta ocasión y nos encontramos con un film que es una sucesión de hechos que resultan muchas veces ininteligibles y confusos y que son imposibles de entender para el espectador que no conozca la novela en que se basa el film. Angel Fernández Santos ha escrito a este respecto:

Es evidente que este guión, desequilibrado y confuso, que para ser del todo inteligible requiere la lectura previa de la novela de Juan Marsé en que se basa, debiera haber pasado por las manos de otro escritor que hubiera puesto claridad y orden...

La densa y complicada historia que construye en su novela Marsé se vuelve en la pantalla no densa sino espesa; no compleja sino embarullada; no profunda sino dificultosa. Aranda intenta componer —de manera suicida a nuestro juicio— un guión sólo con puntos altos que pasa de una escena de cumbre a otra escena de cumbre sin que medien otras zonas de respiro y de descanso para la atención del espectador, con unas cuantas conversaciones meramente explicativas que no explican nada y que fatigan más aún la atención ya sobrecargada y enrevesan más un relato ya por sí enrevesado (Caparrós Lera, 349-350).

Lo que Marsé hasta ahora no ha tenido, un director que lograra una buena adaptación de una de sus novelas —el mismo Marsé ha declarado que envidiaba adaptaciones como *Tristana* de Buñuel o *Muerte en Venecia* de Visconti—⁹ quizá lo consiga con su última novela, *El embrujo de Shanghai*. Quien para algunos es el mejor director cinematográfico español en la actualidad, autor del film que para muchos es el mejor relato fílmico del cine español, *El espíritu de la colmena*, se ha sentido embrujado por el relato de Marsé y es muy posible que lo lleve a la pantalla. Víctor Erice ha expuesto sus ideas sobre este particular en un artículo recientemente publicado en *El País* bajo el título «Todos los caminos llevan a Shanghai», que los responsables del periódico encabezaron de la siguiente manera:

La posibilidad de llevar a la pantalla *El embrujo de Shanghai*, la novela de Juan Marsé que acaba de obtener el prestigioso Premio de la Crítica, ha seducido de tal manera al director Víctor Erice, que se ha entregado a la ta-

⁹ Véase mi ya citada entrevista con Marsé (p. 98) y la también citada de Gazarian Gautier (p. 170).

rea de rellenar cuartillas para contar las impresiones que le ha provocado el texto del escritor del Guinardó. De esas cuartillas surge precisamente este texto, lleno de referentes cinematográficos y lleno, sobre todo, de pasión. De esa pasión que contagia quien se ha volcado en un proyecto fascinante (22).

De este texto publicado por *El País* y más aún de otro enviado por Erice directamente a Juan Marsé se transpira lo que podría ser una gran película de una gran novela. El texto mecanografiado que el director envió al novelista tras la lectura de *El embrujo de Shanghai* tiene una extensión de ocho folios y consta de 31 puntos que son ideas y consideraciones sobre la posible adaptación del texto de la novela ¹⁰. En sus observaciones Erice señala que en el libro de Marsé hay dos narradores y dos historias. Los primeros, Dani y Nandu Forcat, funcionan de manera muy distinta, aquel como portavoz de la historia y éste en contrapunto como fabulador. Las dos historias que se encuentran en la novela son claramente diferentes. Por una parte tenemos unos hechos ocurridos en Barcelona en el tan conocido mundo de Marsé, que nos cuenta Dani. Esta historia como muy bien señala Erice, «posee un carácter evocador y se sitúa en el plano de la realidad más inmediata». Por otra tenemos unos hechos que parecen ser fantásticos, que nos cuenta Nandu Forcat y que están relacionados con un típico relato/film de aventuras. Creo que es ilustrativo que el narrador Nandu Forcat nos cuente esta «historia de chinos» generalmente disfrazado de Fu-Manchú.

La existencia de las dos historias es el problema básico de la adaptación. Erice se refiere a que el productor, Andrés Vicente Gómez, al entregarle una copia de la novela, le dijo que en ella había dos películas. Pero no es ésta la opinión del director, que si bien ve las dificultades de adaptar las dos historias en una sola película, cree que «a través de la escritura esas dos historias están en el libro tan íntimamente relacionadas, que, por mucho que se intente, no pueden separarse. Este es uno de los logros de la novela, lo que le otorga una unidad, aquello que en definitiva constituye su clave poética». No cree Erice que el problema se limite a la posible duración del filme, lo cual obviamente sería un problema del que el director está consciente, sobre todo después de lo que le pasó al filmar el relato de su mujer Adelaida García Morales, *El Sur* ¹¹. El problema central es uno de expresión. La integración de esas dos historias de un carácter tan diferente, sin que pierda cada una su identidad, posible en la literatura, es algo que Erice ve de gran dificultad lograr en un filme. Este problema central y sus posibles soluciones es sobre lo que giran los comentarios que Erice dirige a Juan Marsé. Realmente, el director no da una solución, sino que plantea varias al autor del texto.

Creo que es interesante el fin que Erice da a sus observaciones:

Este libro, de apariencia sencilla, plantea sin alzar la voz, sin ninguna pandería intelectual, una cuestión importante: en un tiempo donde todo el mundo tiene la impresión de que la mayoría de las historias están ya contadas ¿cómo, a pesar de todo, continuar narrando una historia? ¿Desde dónde hacerlo?

¹⁰ Una copia del texto que con el título «Lectura de *El embrujo de Shanghai*. Notas» Erice envió a Marsé, fue entregada al autor de este trabajo por el propio Marsé. En el texto de esta copia es en el que baso mis comentarios.

¹¹ Hay que recordar que el productor Elías Querejeta, por razones económicas, impidió que Erice rodara la totalidad del guión que había escrito como adaptación del relato de García Morales. Por lo tanto el filme resultante es una obra que a pesar de sus grandes valores fílmicos, resulta incompleta.

Esperemos que el autor de *El espíritu de la colmena* encuentre la respuesta y los lectores de Marsé podamos con *El embrujo de Shanghai* ser espectadores por primera vez convencidos de la adaptación cinematográfica de una de sus novelas.

OBRAS CITADAS

- AMELL, Samuel. *La narrativa de Juan Marsé*, Madrid, Playor, 1984.
- «Conversación con Juan Marsé», *España Contemporánea*, 1, 2 (Primavera 1988), 81-101.
- CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español de la democracia*, Barcelona, Anthropolos, 1992.
- CHAMPEAU, Geneviève: «A propos de *Si te dicen que caí*», *Bulletin Hispanique*, 85, 3-4 (1983), 359-378.
- ERICE, Víctor: «Lectura de *El embrujo de Shanghai*. Notas», Texto inédito, 8 págs.
- «Todos los caminos llevan a Shanghai», *El País*, 16 de abril de 1994, pp. 22 y 23.
- FIDDIAN, Robin y Peter EVANS: *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*, Londres, Tamesis, 1988.
- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise: *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1991.
- MAINER, José Carlos: *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España/ Espasa Calpe, 1988.
- «Juan Marsé o la memoria en carne viva», *El Urogallo*, 43 (Diciembre 1989), 66-71.
- «Vistas desde la Ronda del Guinardó», *Libros*, 28 (Julio 1984), 6-8.
- MARSÉ, Juan: *Un día volveré*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, Plaza Janés, 1993.
- *El fantasma del cine Roxy*, Madrid, Almarabú, 1985.
- *Teniente Bravo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- *Señoras y Señores*, Barcelona, Planeta, 1977.
- *Señoras y Señores*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- «El cine de hoy», *Por Favor* (25 de noviembre de 1978), 3.
- MARTÍN, Andreu: «Relacions entre imatge i paraula», *La narrativa: cinema i literatura*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pp. 39-45.
- MOLINA FOIX, Vicente: *El cine estilográfico*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- PEÑA ARDID, Carmen: *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- SÁNCHEZ HARGUINDEY, A.: «Marsé vuelve al cine de barrio», *El País. Libros* (6 de febrero de 1986), 4.
- SOLER, Antonio: «El embrujo de Marsé», *ABC Cultural*, 216 (21 de febrero de 1994), 22.
- TENA, Jean: «Les Voix (Voies) de la memoire: *Ronda del Guinardó* et *Teniente Bravo* de Juan Marsé», *Cahiers du C.R.I.A.R.*, 8 (1988): 124-135.
- VARGAS LLOSA, Mario: «Una explosión sarcástica en la novela española moderna», *Ínsula*, 233 (abril 1966): 1-2.
- VERDAGUER, Antonio y Jaume FUSTER: «Qüestions d'acció i espectacle», *La narrativa: cinema i literatura*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pp. 11-20.

LO EJERCITIVO EN *EL SOMBRERO DE TRES PICOS* DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

Por *Jean-Claude Mbarga*

En las novelas en las que además del narrador, los personajes asumen también de modo consistente la función narradora mediante diálogos, la noción de «acto de lenguaje» adquiere una gran importancia.

Según Françoise Armengaud, la teoría de los actos de lenguaje tiene como punto de partida la convicción de que la unidad mínima de la comunicación humana no es ni una frase, ni otra expresión, sino el cumplimiento de unos determinados actos¹. El autor de esta convicción, el filósofo inglés J. L. Austin, distingue tres tipos de actos: el acto locucionario, el acto ilocucionario, y el acto perlocucionario².

Cabe precisar que la producción del discurso por el personaje a lo largo del relato mediante un acto de lenguaje, esto que Milagros Ezquerro llama el ejercicio de la «función fática»³, es un fenómeno corriente en la novelística decimonónica. Pero con respecto a la diversidad de los actos ilocucionarios, lo que suscita el presente trabajo es la importancia en *El sombrero de tres picos* (1874) del acto ejercitivo que aparece como un verdadero hilo conductor de la trama narrativa.

Abundando en el sentido de J. L. Austin, señalo que los actos ejercitivos son aquellos que consisten en formular una decisión en favor o en contra de una serie de acciones: ordenar, mandar, abogar por, suplicar, implorar, aconsejar, recomendar, pedir, nombrar, proclamar, replicar, etc.⁴ Estos actos tienen a veces una relación estrecha con la «función dramática»⁵ o de actuación de los personajes, como ocurre en *El sombrero de tres picos*⁶.

La trama narrativa de esta obra está basada en un juego de equívocos, como se puede observar en la siguiente presentación de Felipe B. Pedraza Jiménez:

«El tío Lucas, un feo cuarentón rebosante de simpatía y nobleza, forma feliz matrimonio con la señá Frasquita, apetitosa matrona que despierta la lujuria de don Eugenio de Zúñiga, corregidor del lugar. Para conseguir sus

¹ Véase Françoise ARMENGAUD, *La pragmatique*, 2.ª ed., París, Presses Universitaires de France, 1990, p. 77.

² Véase J. L. AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, París, Seuil, 1970, p. 140. Remito también a John LYONS, *Semántica*, Barcelona, Teide, 1980, pp. 659-777; Jean CERVONI, *L'énonciation*, París, Presses Universitaires de France, 1987, pp. 103-117.

³ Véase Milagros EZQUERRO, *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, C.E.R.S., Université Paul Valéry, 1983, pp. 152-157.

⁴ Véase J. L. Austin, *op. cit.*, p. 154.

⁵ Tomo este término de Milagros EZQUERRO, *op. cit.*, pp. 150-152.

⁶ Pedro Antonio DE ALARCÓN, *El sombrero de tres picos*, edición de Arcadio López-Casanova, Madrid, Cátedra, 1987. A lo largo del presente trabajo citaré siempre por esta edición.

propósitos, el rondador aleja una noche de su casa al honrado molinero con una excusa baladí. Entra aquí el mecanismo del «quid pro quo» ya que, cuando regresa, el tío Lucas ve por el ojo de la cerradura que el corregidor está metido en su cama. Lo que ignora es que Frasquita no le acompaña, pues ha ido a buscarle a él para atender al frustrado don Juan que ha enfermado después de caer en una acequia.

El avisado marido decide vengar su afrenta ocasionando otra similar. Se viste con la ropa del corregidor y va a su casa. Al final se reúnen todos allí; ante la sorpresa de Frasquita y don Eugenio, el criado les dice que su señor duerme desde las 12 con su mujer. A la postre se aclara todo: la corregidora ha seguido la burla para vengarse, aunque reconoció enseguida al molinero y le impidió llevar a feliz término su plan. El único que no disipa enteramente sus dudas es el corregidor que aparece ridiculizado ante su mujer, que es quien lleva los pantalones en casa»⁷.

En *El sombrero de tres picos* son los siguientes personajes los que cumplen destacadamente actos ejercitivos con cierta incidencia en la trama narrativa: el Corregidor, la Señá Frasquita, y la Corregidora.

I. EL CORREGIDOR

Se trata de un personaje cuyo apodo, muy significativo, programa lo ejercitivo desde el punto de vista de la producción del discurso. En efecto, el Corregidor —don Eugenio, de su verdadero nombre— es un personaje muy autoritario y déspota; su extrema severidad atestigua cierta voluntad de imponerse por la fuerza; no convence sino que vence, de ahí la actitud negativa que adopta frente a los siguientes personajes:

— Garduña:

«¡No me repliques!» (p. 99).

«¡no me contradigas!» (p. 101).

«Engañaile a la cocinera [...] Enseguida te marchas al lugar» (p. 101).

«¡Sácame de este apuro!» (p. 131).

«Corre, corre, Garduña. [...] Evita que la terrible molinera entre en mi casa» (p. 133).

— la señá Frasquita:

«¡calla! ¡calla, mujer!» (p. 126).

«¡chica, chica! ¡no grites tanto, que no soy sordo!» (p. 126).

— la Corregidora:

«Mercedes, ¡por los clavos de Cristo! [...] nuevamente te conjuro a que dejes la broma y me digas todo lo que ha pasado aquí durante mi ausencia!» (p. 153).

«¡Merceditas! [...] repara en que soy el Corregidor» (p. 153).

⁷ Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de Literatura española*, Navarra, Cénlit Ediciones, 1983, vol. VII, pp. 396-397. Para más informaciones sobre esta obra desde el punto de vista formal y semántico, véase Edmund V. DE CHASCA, «La forma cómica en *El sombrero de tres picos*», en *Hispania*, 1953, XXXVI, pp. 283-288; Vicente GAOS, «Técnica y estilo en *El sombrero de tres picos*», *Claves de Literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1971, vol. I; R. W. WINSLOW, «The distinction of structure in Alarcón's *El sombrero de tres picos* and *El capitán Venezo*», en *Hispania*, 1963, XLVI, pp. 715-721.

«¡señora! [...] ¡sáqueme usted de dudas! Se lo mando como corregidor» (p. 167).

Tiene lo ejercitivo una gran incidencia en el «hacer» del Corregidor. Desde el punto de vista de la actuación en el estado virtual, cabe decir que los actos ejercitivos del personaje están en relación estrecha con el deseo de poseer a la Señá Frasquita a quien se dirige primero en términos de súplica:

«que sí me gustas [...] de día, de noche, a todas horas, en todas partes, sólo pienso en ti» (p. 87).

Desde el prisma de la actualización del hacer, el Corregidor se sirve de la autoridad que tiene con respecto a sus subalternos para conquistar a la Señá Frasquita. Por eso le pide a Garduña que la conciba una estrategia para que pueda encontrar a la Señá Frasquita. Ejecuta Garduña las órdenes del amo, y luego éste da a cada uno de sus criados un papel preciso: a Juan López le toca redactar una falsa convocatoria dirigida al tío Lucas; Toñuelo tiene que llevar la convocatoria al molino, mientras Garduña lo controla todo para el éxito de la estrategia.

Se puede observar, con respecto a la eficacia del sujeto del hacer, que el Corregidor no tiene sino un deseo (el «vouloir-faire») y un poder de actuación (el «pouvoir-faire»), pues frente a la Señá Frasquita le falta el tacto (el «savoir-faire»). El viejo madrileño no tiene sutileza; es muy bruto, como se puede leer en la siguiente declaración suya a la Señá Frasquita:

«¡No harás nada de eso! No harás nada de eso porque yo pegaré un tiro si veo que no entiendes de razones. [...] un tiro sí... y de ello no me resultará perjuicio alguno. Casualmente he dejado dicho en la ciudad que salía esta noche a casa de criminales... ¡conque no seas necia... y quíereme como yo te adoro!» (p. 127).

Y como consecuencia de la falta de tacto, el Corregidor no llega a la concretización de su deseo, a saber, conquistar a la Señá Frasquita. En otras palabras, no alcanza ninguna «performance»⁸, es decir, una operación del hacer que realiza una transformación de estado.

II. LA SEÑÁ FRASQUITA

Mediante el acto de lenguaje ejercitivo, la Señá Frasquita demuestra que sabe aprovechar la situación de mujer deseada por el Corregidor, a la vez que se mantiene firme frente a la actitud torpe del mismo. Por ejemplo, al Corregidor le impone la siguiente condición para que se ofrezca a él:

«Lo que quiero es que usted nombre secretario del ayuntamiento de la ciudad a un sobrino mío que tengo en Estella» (p. 86).

Además, con respecto a las propuestas indecentes que le hace el Corregidor, la Señá Frasquita reacciona con autoridad:

⁸ Véase LE GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, París, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 16.

«¡fuera, fuera de aquí, [...] no tiene usted nada que explicarme! [...] ¡Márchese usted inmediatamente, señor Corregidor! [...] ¡Márchese usted o no respondo de su vida! [...] ¡le digo a usted que se marche!» (p. 126).

«yo sabré mañana ponerme la mantilla; e ir a ver a la señora Corregidora» (p. 127).

Desde el punto de vista de la eficacia del sujeto del hacer, cabe observar que la actuación de Frasquita en el estado virtual estriba en el deseo de encontrar a su marido para asegurarle de su inocencia frente a los avances del Corregidor:

«¡Jesús —exclamó la Molinera—! ¡conque mi marido me cree deshonrada! [...] Vamos, vamos a la ciudad y justificadme a los ojos de mi Lucas» (p. 144).

Este deseo corre parejo con el poder de actuación de Frasquita para convencer al marido de su inocencia. La presencia de varios testigos (Juan López, Toñuelo y el propio Corregidor) refuerza este poder al que se añade el tacto. Los testigos no hacen sino corroborar todo lo que ella dice:

«—¡todo lo que ha dicho la señá Frasquita es la pura verdad! (gritó el señor Juan López...).

—¡todo! ¡todo! (añadió Toñuelo...).

—¡hasta ahora..., todo! (agregó el Corregidor)» (p. 162).

Se puede decir que en Frasquita lo ejercitivo está en relación estrecha con casi todas las modalidades de eficiencia del sujeto del hacer, a saber, el deseo, el poder de actuación y el tacto⁹. Al final, alcanza su objetivo, como lo atestigua la siguiente declaración del marido:

«¡conque eres inocente! —exclamaba en tanto el tío Lucas, rindiéndose a la evidencia—.

¡Frasquita mía, Frasquita de mi alma! Perdóname la injusticia, y deja que te dé un abrazo» (p. 162).

III. LA CORREGIDORA

Mercedes Carrillo de Albornoz es designada positivamente a lo largo del relato por el apodo de la Corregidora, porque es la esposa del Corregidor. Se trata de un personaje muy sutil que arregla habilidosamente problemas. Se observa una relativa suavidad en sus actos ejercitivos que aparecen por lo general bajo la forma de unas órdenes a veces cariñosas, sentencias y decisiones. Estos actos los cumple sobre todo con respecto a sus criados, y secundariamente frente a su marido:

«¡Mira, cállate tú ahora! Nuestra cuestión particular la ventilaremos más adelante» (p. 160).

⁹ Sobre la noción de «modalidades de eficiencia del sujeto del hacer» (el «devoir-faire», el «vouloir-faire», el «pouvoir-faire» y el «savoir-faire»), véase LE GROUPE D'ENTREVERNES, *op. cit.*, p. 17; Joseph COURTÉS, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, París, Hachette Supérieure, 1977, y del mismo crítico, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, París, Hachette Supérieure, 1991.

«¡Vaya, muchachos... contad ahora vosotros a esta excelente mujer todo lo malo que sepáis de mí!» (p. 163).

«¡Ama! [...] no siga usted por ese camino» (p. 164).

«Mil años que vivas, ignorarás lo que ha pasado esta noche en mi alcaoba» (p. 168).

«te arrojé para siempre de mi dormitorio» (p. 168).

Se observa cierta adecuación entre los actos ejercitivos de la Corregidora y su actuación en el estado virtual que es el deseo de mostrar su inocencia, afirmar que no se ha acostado con el Molinero. Para ello tiene un poder de actuación que se fundamenta en su propia defensa, y en las declaraciones de sus testigos cuya intervención pide hábilmente (cfr. *supra*, segunda cita del III). Cabe afirmar que la Corregidora reúne casi todas las modalidades necesarias para la realización de su deseo. Esto explica el que al final se reconcilie con la Molinera:

«Cuando el portero dejó de hablar, ya hacía rato que la Corregidora y la Molinera cuchicheaban al oído, abrazándose y besándose a cada momento, y no pudieron en ocasiones contener la risa» (p. 165).

* * *

Para concluir, se puede afirmar que lo ejercitivo tiene una incidencia muy importante en la trama narrativa de esta obra que gira en torno a la función dramática de los personajes que acabo de estudiar. Estos son —con el tío Lucas, que curiosamente casi no cumple actos ejercitivos— los más importantes de la novela.

La incidencia del acto ejercitivo en el hacer de los personajes me ha llevado a una lectura ideológica del texto.

A lo largo del relato se nota que los personajes que aspiran al adulterio (dos hombres, a saber, el Corregidor y el tío Lucas) no reúnen todas las modalidades necesarias para la realización de su deseo, a diferencia de los personajes femeninos (Frasquita y la Corregidora) que consiguen conservar la fidelidad matrimonial. Por consiguiente, se puede decir que en esta obra Alarcón alaba la fidelidad de la esposa a la vez que condena el adulterio del esposo. Entonces, se puede pensar también en cierto feminismo de parte del escritor.

CLAVES PARA LA LECTURA DE JOAQUÍN BELDA: PASADO Y PRESENTE

Por Hans Christian Hagedorn

I. HISTORIA DE UNA RECEPCIÓN CONTRADICTORIA E INCOMPLETA

De los escritores de la llamada ‘promoción de *El Cuento Semanal*’, Joaquín Belda (Cartagena, 1883 - Madrid, 1935), a quien se le recuerda hoy como autor de novelas erótico-humorísticas y hasta pornográficas de baja calidad, era sin duda uno de los más populares, más leídos y más prolíficos; Sainz de Robles contó «veintitantas novelas largas, medio centenar de novelas breves, unos centenares de cuentos y de crónicas de muy buen humor»¹. Sus novelas largas llegaban a publicarse en hasta cinco, seis y más ediciones, y una buena parte de ellas constituían auténticos éxitos de ventas, convirtiéndole, junto con Felipe Trigo, en uno de los autores más acomodados de su generación. De los ingresos obtenidos con su narrativa erótica, Belda le habló a J. López Pinillos en una entrevista publicada en 1920 bajo el título *La pornografía de Belda*; con *La Coquito* (1915), por ejemplo, Belda reconoció haber ingresado hasta 1920 unas 30.000 ptas., llegando a estimar sus ingresos anuales totales en unas 20.000 ptas.: una cifra inusitada e inalcanzable para cualquier otro escritor de la época². Dos datos más bien anecdóticos confirman esta popularidad de la novela erótica de Belda: en 1910, el entonces director de la Biblioteca Nacional comprobó que un domingo de septiembre, 10 de sus 280 lectores habían pedido *La suegra de Tarquino*³; y en 1925, Margarita Nelken pudo hacer referencia a la lectura de Belda para describir los gustos de la pequeña burguesía en su novela breve *El viaje a París*, en la que el protagonista, viajero en un tren a la entonces emblemática capital del erotismo, es retratado como lector de Belda: «Agapito cierra el libro de Belda en cuya lectura se hallaba sumido»⁴.

¹ F. C. SAINZ DE ROBLES: *Raros y olvidados (La promoción de ‘El Cuento Semanal’)*, Madrid, Prensa Española, 1971, p. 119. La completa producción literaria del autor —ya sólo el número exacto de novelas largas y breves— es hoy muy difícil de averiguar, dada la enorme dispersión, y la fragmentaria documentación e investigación de sus obras. Sin embargo, ya en 1929, el propio Belda habló de treinta obras (dato que, por otra parte, sólo se puede referir a novelas largas, puesto que su producción de novela breve y relato era mucho más amplia), por lo que se ha de suponer que el número total de publicaciones es bastante más alto de lo que se creía (cf. Joaquín BELDA: *Cuarenta y seis años de esto que llaman vida*, en: *Se ha perdido una cabeza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929, p. 6).

² J. LÓPEZ PINILLOS (PARMENO): *La pornografía de Belda*, en: *En la pendiente. Los que suben y los que ruedan*, Madrid, Pueyo, 1920 (pp. 185-192), cf. p. 190 sig.

³ Anécdota recogida en Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES: *Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, p. 91 (anécdota citada en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIII/1910 [Madrid], p. 371).

⁴ Margarita NELKEN: *El viaje a París*, Madrid (Colección *La novela corta*, núm. 488), 1925, sin página (p. 11). Agradecemos esta referencia a la Dra. Ángela Ena Bordonada. Sobre la popularidad de Belda cf. José ALFONSO, *Del Madrid del cuplé (recuerdos pintorescos)*, Madrid, Cunillera, 1972, p. 207).

Esta popularidad, de la que gozó, por otra parte, toda la narrativa erótica en la sucesión de la literatura galante de un Eduardo Zamacois y la novela erótico-social de un Felipe Trigo, y que se ha de comprender en el contexto del modernismo español, de la 'belle époque' europea y los cambios socio-culturales de principios de siglo, esta popularidad contrasta con la reacción de los críticos y los investigadores desde la primera década del siglo XX hasta nuestros días, reacción que se puede resumir en las siguientes cuatro observaciones: en primer lugar, hay que destacar el rechazo frontal a la obra de Belda, por parte de un sector mayoritario de críticos, por considerarle un autor pornográfico y, por consiguiente, inmoral. El juicio de Eugenio de Nora sigue siendo el más representativo de este grupo de críticos:

«Joaquín Belda [...] es ante todo un escritor festivo, pero de una comicidad tan grosera y pornográfica que generalmente es esto último —la pornografía— lo que sustantiviza en sus libros. Aprovechando con el mismo despreocupado cinismo y la más total indiferencia por los valores éticos y artísticos como por los históricos, bien carnavalescas 'evocaciones' del mundo antiguo 'greco-romano', bien recargadísimos cuadros del hampa burdelaria o teatralera contemporánea, Belda urde fábulas completamente inverosímiles, cuya única finalidad parece ser el provocar la carcajada grosera, el regüeldo sexual. Apenas pueden recordarse, en el fácil amontonamiento de sus libros [...], algún rasgo aislado de gracia, algún fragmento informado de un sentido aceptable de humor, alguna obra (*El pícaro oficio*, 1914) cuyo peso específico literario sobrenade en el agua de borrajas de la pornografía mercantil»⁵.

En base a este juicio negativo de Nora llegó a clasificarse a Belda, junto con José María Carretero (*El Caballero Audaz*) y Álvaro Retana, como epígono de inferior calidad de los maestros del género erótico en España (Zamacois y Trigo), frente a los que encasilló como sucesores de alta calidad como Pedro Mata, Rafael López de Haro, Alberto Insúa y Antonio Hoyos y Vinent⁶. La condena de Eugenio de Nora ha tenido consecuencias para la recepción y la investigación de la obra de Belda hasta la actualidad: la misma prevalencia de un juicio moralizante sobre el criterio literario se puede observar, por ejemplo, en los estudios de Miguel A. Rebollo Torío o Fernando García Lara⁷.

En segundo lugar, se puede observar que casi todos los críticos resaltan el carácter humorístico de la gran mayoría de las obras de Belda, ya sea de manera tan negativa como de Nora, o bien con valoraciones más favorables, como es el caso de Rafael Cansinos-Assens, quien destacó «la amplia carcajada rabelaisiana de Joaquín Belda», llegando incluso a llamarle «formidable humorista»⁸. Sainz de Robles calificó sus novelas de «pimpantes, alegres, barbarotas a lo celtíbero»⁹ y habló de su «ingenio, gracia e intención satírica»¹⁰; Juan Goytisolo, en el análisis más sutil e imparcial de que hasta la fecha disponemos, señaló también la «sátira dis-

⁵ Eugenio G. DE NORA: *La novela española contemporánea (vol. I: 1898-1927)*, Madrid, Gredos, 1979, p. 421.

⁶ En *op. cit.*, p. 387.

⁷ Miguel A. REBOLLO TORÍO: *Notas sobre la lengua de Joaquín Belda*, en: *Anuario de Estudios Filológicos*, VI/1982, Cáceres (Universidad de Extremadura), cf. p. 153 sigs. y p. 164; Fernando GARCÍA LARA: *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación Provincial, 1986, cf. p. 14.

⁸ En *La nueva literatura (vol. II: Las Escuelas 1898-1900-1918)*, Madrid, Paez, 1925, p. 212 y 213.

⁹ En *Raros y olvidados...*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰ En *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957, p. 173.

creta de la sociedad hispana» y el «fino sentido de humor» de estas novelas ¹¹. Lily Litvak, por último, resume que «Joaquín Belda [...] gozó de gran popularidad con sus obras regocijadas, jocosas e ingeniosas» ¹², aunque considera que junto con otros, este autor hizo «derivar el erotismo por el sentido del humor» para asegurarse de esta manera el beneplácito de un público lector cada vez más crítico con la pornografía a partir de 1920 ¹³. El propio Joaquín Belda, por cierto, insistió en varias ocasiones en que sus motivos para cultivar el género erótico eran meramente económicos, desplazando así su vocación de humorista; acerca de su desarrollo literario después de *La suegra de Tarquino*, el autor comentó a López Pinillos:

«Yo quería escribir novelas cómicas, y al prescindir del ambiente romano, hubiera prescindido de las escenas pornográficas; pero como vi que éstas me habían dado el buen éxito, porque todos los lectores se saltaban lo cómico para hociar en lo sucio, continué fabricando pornografía. Me corrompió el público, amigo mío. ¡Hay que vivir!» ¹⁴.

Es evidente que la calificación de Joaquín Belda como humorista ‘de pluma rápida’ y la sobrevaloración, por parte de los críticos, de comentarios como el que acabamos de citar, no han beneficiado en absoluto la investigación de sus obras.

Como tercera observación acerca de la historia de la recepción de Joaquín Belda hay que destacar el hecho de que los dos únicos estudios sólidos sobre su obra están centrados en los aspectos lingüísticos y estilísticos. Juan Goytisolo fue el primero en llamar la atención sobre la riqueza metafórica y retórica de este autor, cuyo lenguaje llega a calificar de «sumamente inventivo y brillante», identificándolo como el «factor dinámico» de sus obras ¹⁵. Miguel A. Rebollo Torío, por otra parte, se limitó en su estudio al plano socio-lingüístico, puesto que en su opinión —apoyada en el juicio negativo de Eugenio de Nora— los aspectos literarios en las novelas de Belda carecen de interés; su conclusión es que el análisis de esta obra, por su riqueza léxica, puede aportar datos interesantes sobre el habla del Madrid de los bajos fondos a principios de siglo, y que el inventario de los términos eufemísticos para los órganos sexuales y del léxico erótico-pornográfico del autor en general, puede enriquecer los diccionarios especializados ¹⁶.

En cuarto lugar, hablando de las lecturas críticas que se han hecho de la obra narrativa de Joaquín Belda, hay que destacar las ausencias. Es especialmente llamativo el hecho de que la mayoría de los juicios sobre este autor están basados en la idea de que la combinación de erotismo o pornografía con un planteamiento humorístico supone una falta de intenciones literarias serias. Hemos visto que Eugenio

¹¹ En *La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima*, en: *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977 (pp. 257-285), p. 275. En el mismo sentido se expresaron José ESTEBAN en *Joaquín Belda y la novela erótica*, en: *Triunfo*, 794/15.04.1978 (pp. 66-67), cf. p. 66; y Gonzalo SANTONJA en *En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo*, en: *Cuadernos Hispano-Americanos*, 427/1986 (pp. 165-174), cf. p. 166.

¹² En su *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993, p. 58.

¹³ *Ibidem*, p. 56 (Cf. también, sobre la crisis de la novela erótica en los años 20, pp. 53-56; otros autores que se han ocupado de la polémica desatada en aquellos años sobre la pornografía: cf. Gonzalo SANTONJA, op. cit., p. 168; Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, op. cit., pp. 74-96 y p. 131; José BLAS VEGA: *Novela erótica de los años 20*, en: *Noticias Bibliográficas*, 23/1991 [pp. 5-7], p. 5).

¹⁴ J. LÓPEZ PINILLOS, op. cit., p. 191.

¹⁵ En op. cit., p. 276 y 277.

¹⁶ Cf. Miguel A. REBOLLO TORÍO, op. cit., p. 164 sig..

de Nora negaba el «peso específico literario» de la novela Beldiana (v.a.); Sainz de Robles, aunque menos tajante, la consideró una novela «sin la menor trastienda o solapa, sin echárselas de documento fiscal ni de testimonio de época. Aun cuando esto segundo... ¡vaya si lo son!»¹⁷. Este juicio ha sido reiterado posteriormente por Rebollo Torío, Santonja, García Lara y otros¹⁸ (y sobre todo en los manuales de la historia de la literatura española). Sin embargo, es evidente que estas valoraciones negativas no estaban basadas en la aplicación de criterios estrictamente literarios, sino que prevalecían más bien los criterios morales, lingüísticos, divulgativos etc.. Por otra parte, los comentarios del propio Belda facilitaron este tipo de valoraciones, si bien la franqueza de sus propias declaraciones sobre sus motivos económicos tal vez impidió que se estimaran correctamente sus ataques contra la pornografía 'seria':

«aquí, el poco dinero que se dedica a la literatura, es para los serios y para los 'sicalípticos'. Por eso yo, que no busco la inmortalidad, no me saldré del terreno de la 'sicalipsis', aunque me emplumen. Pero no cambiaré tampoco; es decir no imitaré a los escritores que tomaron y toman en serio la pornografía. No; para mí, la pornografía es una cosa cómica... y muy difícil de tratar. Las novelas cochinas, ¿se leen, acaso, únicamente porque son cochinas? ¡Bah!... Por muy 'sicalíptico' que sea un burro, no conquistará con libros a la multitud»¹⁹.

Como excepción a la regla, Cansinos-Assens fue probablemente el primero en señalar el valor y la intención de las novelas eróticas del autor cartagenero; frente al erotismo lúgubre de Hoyos y Vinent, y al erotismo psicológico-social de Felipe Trigo, es decir, frente a aquel erotismo 'serio', el erotismo satírico de Belda había tenido, según este autor, un efecto liberador:

«Joaquín Belda, este formidable humorista, ha escrito con *La suegra de Tarquino* y con *La Coquito el Don Quijote* exterminador de esos otros libros de caballerías eróticos. Joaquín Belda ha acabado con la literatura erótica, y con dedos agitados de óleo báquico ha escrito su epitafio burlesco»²⁰.

Según José Alfonso, el origen de este sorprendente juicio sería un comentario del propio Belda acerca de sus críticos: «No calibran la intención de mis novelas donde me pitorreo anchamente de los 'dúos de la carne'. Me erijo en el Cervantes de estos libros modernos 'de caballería'»²¹. Si se tiene en cuenta «el impulso idealista del erotismo fin de siglo», es decir del anterior erotismo 'serio', y su «rechazo del mundo positivista, de las realidades aparentes, de las convenciones morales burguesas»²², el erotismo irónico de Belda aparece como clara manifestación de un

¹⁷ SAINZ DE ROBLES, *Raros y olvidados...*, op. cit., p. 119. En otra ocasión, pero sin explicarse con más detalle, Sainz de Robles había afirmado que Belda «cultivó un acentuado erotismo, pero sus temas tuvieron una honrada intención moralizante» (en *La novela española...*, op. cit., p. 173).

¹⁸ Cf. REBOLLO TORÍO, op. cit., p. 153 y 164; GARCÍA LARA, op. cit., p. 14; y SANTONJA, op. cit., p. 165 sig.

¹⁹ J. LÓPEZ PINILLOS, op. cit., p. 191 sig..

²⁰ Rafael CANSINOS-ASSENS, op. cit., p. 213.

²¹ Comentario recogido por José ALFONSO en *Del Madrid del cuplé...*, op. cit., p. 208. La conclusión de Alfonso es idéntica a la de CANSINOS-ASSENS: «Nadie ha ridiculizado como Joaquín la literatura 'de bided', las escenas 'amorosas' de la novela pornográfica de entonces» (ibídem).

²² Lily LITVAK: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p. 229.

anti-idealismo y un pesimismo social que solamente podía expresarse en clave de humor. A esta conclusión llegó también José Esteban:

«Visto así, Belda se nos aparece como el liberador de las angustiosas preocupaciones sexuales, de las tenebrosas tentaciones eróticas. Su tono festivo, sin ninguna clase de afectación, sin excesos de psicologismos, sin morbosidades acuciantes; su desarrollo lineal, sus ingeniosos eufemismos, su humorismo en las más lúbricas situaciones, nos hacen soltar la risa complaciente, más que la angustia vacilante de sus predecesores. De la imagen de la mujer de Felipe Trigo, de esa mujer madre y venus, anhelada, respetada, necesaria, adorada, hemos pasado a 'la coquito', casquivana, vacía, profanadora de todos los misterios de la carne»²³.

De hecho, la «intención satírica» que Sainz de Robles (v.a.) había detectado en las novelas de Belda, no se limita sólo al género erótico, sino que se extiende a la sociedad que celebra en él su última moda. En su análisis de *La Coquito*, Juan Goytisolo señaló que es sobre todo por este potencial crítico por lo que la obra de Belda destaca entre los escritores erótico-pornográficos:

«En mi opinión Belda sobresale entre todos por su sátira discreta de la sociedad hispana y [...] por la índole señaladamente barroca de sus imágenes y eufemismos. Aunque la intención de *La Coquito* sea menos obvia que la de otras obras de su autor, el lector puede espigar en ella una serie de observaciones que, con fino sentido de humor y sin el énfasis teatral del 98, entroncan no obstante con la problemática de éste y su crítica general del país»²⁴.

Resumiendo, habría que decir que, a excepción de la lengua y el estilo metafórico, todas las claves para una auténtica lectura crítica de la obra de Joaquín Belda están aún por estudiar, y que en esta revisión habría que aplicar un riguroso criterio literario para llegar de esta manera a una valoración más objetiva de quien, al fin y al cabo, fue uno de los autores españoles más leídos en el primer tercio de siglo. Ya en 1967, José Alfonso había reivindicado esta revisión: «Creo que a Belda, como humorista español, se le debe una rehabilitación literaria»²⁵. En el mismo sentido, Cecilio Alonso ha insistido recientemente en que aún hoy, la obra de este novelista está sólo mínimamente explorada²⁶. Con las observaciones expuestas a continuación pretendemos ofrecer algunas perspectivas nuevas, y allanar así el camino para una futura investigación más amplia de la narrativa de Joaquín Belda.

II. NUEVAS MIRADAS POR LAS VIEJAS MIRILLAS: EROTISMO Y HUMOR

Como hemos visto, el olvido en que se halla sumergida la obra de Joaquín Belda, se debe en gran parte a su caracterización como pornográfico-humorística, a la per-

²³ José ESTEBAN, op. cit., p. 67.

²⁴ Juan GOYTISOLO, op. cit., p. 275.

²⁵ En *Siluetas literarias*, Valencia, Prometeo, 1967, p. 52.

²⁶ En *La evolución del naturalismo en la novela y en el teatro*, en: Francisco RICO (dir.): *Historia y crítica de la literatura española* (vol. VI/1: José-Carlos MAINER [ed.]: *Modernismo y 98. Primer suplemento*), Barcelona, Crítica, 1994, p. 182.

duración de un juicio que censuraba estas novelas porque su «única finalidad parece ser el provocar la carcajada grosera, el regüeldo sexual»²⁷. No deja de ser sorprendente, sin embargo, que hoy, cuando toda la literatura erótica desde la antigüedad hasta finales del Siglo XX —desde Petronio y Apuleyo hasta el norteamericano Nicholson Baker, pasando por Boccaccio, el Marqués de Sade, Miller, Nin, Nabokov y un largo etcétera— ha experimentado una amplia revalorización, algunos autores siguen siendo considerados inferiores o ‘malditos’ por el simple hecho de haber cultivado el género erótico. Entre los contemporáneos de Belda figuran nombres hoy consagrados o rehabilitados como Arthur Schnitzler con su *Reigen* (1903), D. H. Lawrence con *Lady Chatterley's Lover* (1928), o en España Eduardo Zamacois y Felipe Trigo; en muchos otros casos, sin embargo, no se ha producido tal revalorización. Por lo tanto, José Esteban se precipitó cuando apuntó en 1978: «Joaquín Belda se nos muestra hoy, a los ojos no contaminados por prejuicios moralizantes, [...] como un novelista de importancia no desdeñable»²⁸. Cuando hablamos hoy de literatura erótica o pornográfica, debemos preguntarnos en primer lugar por la **naturalidad** de este erotismo o de esta pornografía, teniendo en cuenta siempre las circunstancias históricas y socio-culturales en las que se producían las valoraciones de los críticos. En este contexto resulta interesante leer el comentario de Luis Fernández Cifuentes acerca de la polémica sobre la pornografía desatada a principios de la década de los veinte: «De hecho, se desmesuraba la importancia de una ‘pornografía’ que difícilmente admite tal nombre, novelas que aludían al sexo con toda clase de encubrimientos y que respetaban casi todas las convenciones literarias del asunto»²⁹. En parte, por supuesto, estos encubrimientos son tópicos constituyentes de toda literatura erótica y, como ha señalado Juan Goytisolo, Joaquín Belda respetaba esta norma:

«no llamar jamás al pan pan y al vino vino. Dicho principio impone al autor de obras verdes el uso continuo de símiles y tropos, destinados a atraer la atención del lector o espectador sobre el arte exquisito con que el escritor sorteaba el obstáculo de la expresión común y cruda»³⁰.

A propósito de *La Coquito*, Goytisolo añade: «Los diversos aspectos y elementos del acto sexual son descritos en forma metafórica, a veces mediante sinuosos circunloquios de torcida sintaxis gongorina»³¹. Leamos dos ejemplos de los elegidos por Goytisolo:

«el surco violeta de sus ojeras [...] denotaba que el mancebo había intentado consolarse de los desdenes del ser amado perturbando al silencio de su yo nocturno con manipulaciones indostánicas».

«esperó a que él [...] como práctico que conduce la nave entre los escollos de la entrada del puerto, sacase a luz su imperativo categórico, que parecía un faro vigilante entre las borrascas del océano».

²⁷ Eugenio G. DE NORA, op. cit., p. 421.

²⁸ En op. cit., p. 66; añadió que Belda no sólo cultivó el erotismo literario, sino también un realismo-costumbrismo social: «Ahí tenemos como ejemplo *El pícaro oficio* (1912) sobre el periodismo militante; *La piara* (1911), novela social sobre el problema caciquil; *La farándula* (1910), cuadro trágico de los cómicos ambulantes [...], etcétera.» (ibídem).

²⁹ Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, op. cit., p. 131.

³⁰ Juan GOYTISOLO, op. cit., p. 277.

³¹ Juan GOYTISOLO, op. cit., p. 278; los siguientes ejemplos están citados en la p. 279.

Por otra parte, es evidente que lo que resultaba chocante a muchos contemporáneos de este autor, ya no lo es tanto en nuestros días. Además, no se debe olvidar que Belda sabía muy bien dosificar los elementos eróticos y pornográficos en sus obras, en las que se encuentra desde la inocente alusión erótica hasta la descripción de prácticas sado-masoquistas. En una novela casi policíaca como *Una mancha de sangre*, por ejemplo, el sexo aparece nada más que de un modo secundario, cuando el protagonista invita a una muchacha a una cena romántica: «Pasaría la noche acompañado y, además, aquella pequeña orgía sería una especie de adiós a la vida» (p. 42 sig.); la frase más directa es la siguiente: «Hubo besos, caricias, bromas de buen gusto, y a las nueve y cuarto se sentaban los dos a la mesa» (p. 45)³². En *Mis memorias de una noche*, novela corta festiva, pero ya un poco más subida de tono y centrada en el tema del erotismo, Belda crea sobre todo un ambiente sensual y exótico: el narrador recuerda como, durante unas vacaciones en San Sebastián, pasó la noche con la amante de su mejor amigo. Algunos ejemplos:

«Iría a su casa: la criada, cómplice, estaría prevenida, y... el amanecer nos sorprendería en el lecho de ella —no de la criada—, y no precisamente tomando chocolate. Esto del chocolate vendría después» (p. 19).

«Y hablando de unas cosas y de otras, del tiempo y del veraneo, de la mar y de sus barcos, como ella estaba ya en la cama, y yo en las alcobas, si no estoy echado, me aburro mucho..., antes de media hora la traición al bueno de Javier estaba ya consumada» (p. 28).

En las obras con un erotismo más acentuado como *Las ojerás*, o aquellas más claramente pornográficas como *La suegra de Tarquino* y *La Coquito*, el sexo no solamente es el único tema de la narración, sino que se describen largamente todo tipo de prácticas sexuales, los detalles físicos, etc., mezclándose aquí los circunloquios mencionados por Goytisolo con descripciones menos metafóricas. Citamos aquí un fragmento del capítulo III de *La suegra de Tarquino*:

«Julia, a quien la caída había hecho ocupar el lugar superior, azotaba con sus pechos la barba del amante, mientras ponía en práctica un juego por ella muy cultivado: apoyándose en el suelo con las rodillas, arqueaba de improviso sus caderas, huyendo así de la terquedad del amante el divino estuche del amor» (p. 102).

Vemos, por lo tanto, que el erotismo de Belda tiene múltiples maneras y grados de intensidad, si bien nunca llega a ser tan lúgubre como el de un Hoyos y Vinent, ni a la violencia de un Leopold Sacher-Masoch; este erotismo se nos presenta envuelto en un estilo metafórico y casi siempre irónico, y puesto en escena normalmente con una ambientación especial, sensual, exótica: en *Las ojerás*, el argumento se desarrolla en un tren que viaja a París y en los hoteles, cafés y teatros de la capital francesa; *La suegra de Tarquino* está ambientada en la antigua Roma, dedicándose muchas de sus páginas a la descripción de los interiores y de la ciudad³³,

³² De la misma manera aparece el erotismo en la novela corta *Un Van-Dyck auténtico*, por ejemplo cuando se habla de la criada de la dueña de una casa de huéspedes: «un día en que Concha [...] se presentó en su casa diciendo que su madre la había echado de la suya porque se había enterado de ciertos deslices, la tomó a su servicio como doncella, porque a doña Ramona, como a Schopenhauer, le gustaba cultivar la paradoja de cuando en cuando» (p. 8).

³³ Véanse la descripción de la casa de Tarquino (cf. pp. 20-24), o la del amanecer en la casa de Julia (cf. pp. 112-117).

en *La Coquito* se recoge el ambiente de los teatros madrileños del cuplé y de la vida nocturna, etc.. Cabe resaltar, en este contexto, el acusado madrileñismo de este autor; la mayoría de sus novelas se desarrollan en el Madrid de principios de siglo, siendo sus descripciones curiosos testimonios de la vida y las costumbres de aquella época³⁴.

Como hemos señalado anteriormente, no es solamente la calificación de pornógrafo la que le ha valido a Belda el rechazo de los críticos; la de humorista ha reforzado en gran medida su valoración como escritor inferior. Hay opiniones muy variadas sobre el carácter y la calidad de este humor; para unos, se trata de una 'comicidad grosera y pornográfica' (de Nora), para otros de una 'amplia cargada rabelaisiana' (Cansinos-Assens) con 'intención satírica' (Sainz de Robles, Goytisolo), y muy pocos (Rebollo Torío, Goytisolo) han observado el humor lingüístico de este autor, sus juegos de palabras, la comicidad de esta extraordinaria mezcla de cultismos, vulgarismos, extranjerismos, frases hechas, giros populares etc.³⁵. El humor, por supuesto, es uno de los recursos narrativos más frecuentes en la obra de Belda, y su relación con el erotismo es innegable, aunque va más allá de éste. Lily Litvak hizo la siguiente observación sobre la novela corta erótica española:

«Muchas de estas novelas están escritas con un cierto sentido del humor. Una atmósfera de desfachatez hace simpáticos a los personajes, y encantadoras a esas mujeres que carecen completamente de sentido moral. Estamos muy lejos de las crudezas del naturalismo y muy lejos también de percibir las amenazas que la sociedad reserva a quienes infringen sus leyes morales»³⁶.

La función del humor en las novelas de Belda, sin embargo, no se limita a atenuar el efecto chocante de lo abiertamente sexual o de la falta de valores morales. En primer lugar, habría que señalar que en cuanto al humor, Belda dispone de tantos registros como en su estilo metafórico, en el léxico y en la descripción erótica. Como siempre en la obra de este autor, se encuentra de todo: desde la broma fácil hasta la ironía sutil e ingeniosa, pasando por la sátira, la mofa, las exageraciones, la anécdota, lo absurdo etc., todo le sirve de motivo para la broma. Veamos algunos ejemplos; de la protagonista de *Mis memorias de una noche* se dice: «Laura vivía en una de aquellas calles del final de la Concha que se llaman Urquieta, Zubizarreta, o Coscuyeta: desde luego algo terminado en eta, pero que no es vina-greta» (p. 24). En *Una mancha de sangre*, el siguiente ejemplo sirve para demostrar la tolerancia del casero de Arturo Ibarra:

«En aquel inmueble, todo era lícito menos dejar de pagar el recibo en los primeros días del mes; semanas antes, unos amigos suyos habían de celebrar un campeonato de ciclismo, en los desmontes del paseo de Ronda, y como el día se metió en agua francamente, volvían a Madrid tristes y cabizbajos, cuan-

³⁴ En su esbozo autobiográfico *Cuarenta y seis años de esto que llaman vida* (en: *Se ha perdido una cabeza*), Belda reconoció su apego a la capital de España en clave de anécdota: «Fui, durante año y medio, actor en el teatro de la Comedia [...] y, durante unos minutos, empleado del Banco de España: lo dejé porque me destinaron a Sevilla, y yo no quería salir de Madrid. Fue ésta una prueba de madrileñismo que me ha costado muy buenas pesetas, a pesar de lo cual, el Centro de Hijos de Madrid no me ha declarado socio de honor.» (p. 5 sig.).

³⁵ Cf. sobre todo REBOLLO TORÍO, op. cit., pp. 156-159.

³⁶ En *Antología...*, op. cit., p. 71.

do al pasar por la calle de Columela, Arturo los vió desde sus balcones, los invitó a subir, y allí mismo, sobre el piso, a cubierto de la lluvia, se celebró el campeonato y hasta se estropearon dos máquinas. El casero, que tuvo noticia de ello, no sólo no se incomodó, sino que escribió una carta al campeón triunfante, felicitándolo efusivamente, y diciendo que no perdonaba que no se lo hubiesen advertido, pues de haberlo sabido habría mandado asfaltar el pasillo donde se celebró la carrera» (p. 43 sig.).

En las descripciones eróticas, el humor puede, en el sentido de la observación de Lily Litvak arriba citada, es decir con intención eufemística, atenuar el efecto chocante de una descripción, como hemos visto, por ejemplo, cuando al órgano sexual varonil se llamaba «el imperativo categórico del vicio» (*La Coquito*, p. 9), o cuando de la postura de dos amantes en el acto se dice: «sus piernas se enlazaban como rosquillas del santo» (*La suegra de Tarquino*, p. 102). Otro ejemplo, de una escena de lesbianismo: «en uno de estos juegos la mano de Salvia rozó insinuante el bosquecillo inferior de la hija de Augusto, y la cosa se formalizó.» (*La suegra de Tarquino*, p. 169). En otras ocasiones, es más bien el estilo humorístico que da lugar a la alusión erótica o que la intensifica; en el siguiente diálogo en *Las ojerás*, por ejemplo, la última pregunta del varón, aunque insertada aquí con intención humorística, no disminuye el efecto erótico sino que lo subraya por la plasticidad y una cierta crudeza de la imagen:

«—[...] Lo que yo quisiera [...] es que me dijeras de qué medio se ha valido tu galán para... conmoverte hasta este extremo. ¿Qué hizo?

—Por lo pronto, hablar menos que tú.

—¿Hablar menos?

—Claro; muchos hombres os figuráis que la lengua sólo se ha hecho para hablar.

—¿Para qué más se ha hecho?

—Si no lo sabes...

—¿Para pegar sobres?» (p. 352).

Como en este ejemplo, es muchas veces el propio humor, la ocurrencia graciosa, lo que transporta el erotismo; aquí, el humor no tiene el efecto de eufemismo sino más bien de catalizador. Leamos otro ejemplo de *Mis memorias de una noche*; cuando el narrador pondera la traición que va a cometer al acudir a la cita amorosa con la amante de su amigo, lo interpreta, con una imagen que refuerza el erotismo de esta escena, como «un nuevo motivo de solidaridad: esa solidaridad que reinaría, por ejemplo, entre dos señores que, para tomar chocolate, mojasen en la misma taza» (p. 21). Hay también otro tipo de humor digno de mención, rayano en lo absurdo, más extremo que el disparate del campeonato de ciclismo arriba citado; en *La suegra de Tarquino*, la ilusión de estar ante un cuadro de ‘malas costumbres romanas’ es destruida sistemáticamente por elementos de una absurda modernidad como «el reloj de cuco del arco de Trajano» de la primera frase (p. 11), una «venus de Cartago y un Apolo de Vallecas» (p. 21), «la cuarta plana de todos los rotativos del Parnaso» (p. 143) etc.. Este tipo de bromas pertenece en realidad a una estrategia narrativa de la que hablaremos más en adelante; en el contexto aquí tratado, sin embargo, podemos anticipar que esta comicidad absurda tiene la función de destruir la ficción, y con ello también la ficción erótica, para situar al lector delante de ella, no en ella, y despertar su sentido crítico.

Vistos así, el erotismo y el humor en la obra de Joaquín Belda parecen guardar una relación dialéctica; son claves en la lectura, las dos con una considerable riqueza de variación y recursos por parte del autor, que se refuerzan y relativizan mutuamente y al mismo tiempo. Su función común más inmediata es el entretenimiento erótico desde la perspectiva distanciadora de la ironía, sin perjuicio de que en algunas novelas se incorporen en proyectos literarios más ambiciosos. De momento, podemos concluir que el erotismo, el humor y la relación de ambos en la narrativa beldiana son demasiado complejos para calificarlos de triviales, o para considerar el humor 'la hoja de parra' de este erotismo. Demasiado obvio es el efecto distorsionador de la ironía sobre lo erótico, demasiado variopinto e inteligente es el humor de estas novelas para explicarlo exclusivamente con el supuesto deseo del autor de «defenderse de las acusaciones y sus posibles repercusiones»³⁷, o para hablar de pura pornografía o de un erotismo comercial sin peso literario. El que los años de su publicación coincidieran aproximadamente con el comienzo de la producción masiva de este tipo de narrativa, y con su declive cualitativo³⁸, ciertamente no es un argumento lo suficientemente fuerte como para tachar a Belda de escritor inferior, por mucho que este haya subrayado los motivos económicos de su quehacer literario. Con respecto al panorama de la literatura erótica española del primer tercio de siglo se podría añadir, además, lo siguiente: si es cierto que el género erótico fue superado en los años veinte por «un realismo crítico orientado hacia el análisis psicológico o imbuído de preocupación social»³⁹, cierto es también que este realismo fue un realismo idealista, mientras que Belda y otros buscaban la salida tal vez en una postura más bien anti-idealista, y de todos modos por otros caminos, como ya afirmó Cansinos-Assens: «Joaquín Belda ha acabado con la literatura erótica, y con dedos ungidos de óleo báquico ha escrito su epitafio burlesco»⁴⁰. Preguntémonos, pues: ¿Fue Joaquín Belda realmente un escritor 'festivo'?

III. LA 'FILOSOFÍA EN EL TOCADOR'

Como es habitual en los autores de la literatura erótica —que no en los pornógrafos—, Joaquín Belda introduce en sus novelas una gran cantidad de observaciones generales sobre la materia, sea por boca de sus personajes o sus narradores, o sea más claramente en comentarios de autor. Ninguna atención se ha prestado hasta la fecha a estas —siempre breves— reflexiones sobre la filosofía erótica en las novelas aquí tratadas, por lo que queremos ofrecer aquí algunos ejemplos y un breve resumen de su contenido. Los temas y su tratamiento, por supuesto, son tan variados como el erotismo mismo. Leemos, por ejemplo, en *Mis memorias de una noche*:

«No pienses, lector, que esto mío con Laurita había sido un flechazo: nunca he sido un conquistador, y mucho menos un conquistador de tiro rápido. Desde

³⁷ Lily LITVAK, *Antología...*, op. cit., p. 55 sig.; a continuación, la autora afirma que por este motivo Belda hizo «derivar el erotismo por el sentido del humor» (p. 56).

³⁸ Cf. José BLAS VEGA, op. cit., p. 5.

³⁹ Eugenio G. DE NORA, op. cit., p. 384. El abandono del género en los años veinte ha sido comentado también por FERNANDEZ CIFUENTES, op. cit., cf. p. 131 sigs.; y SANTONJA, op. cit., cf. p. 168 sigs.

⁴⁰ En op. cit., p. 213.

que, en aquel último invierno, al conocer a Javier, la conocí también a ella, me gustó extraordinariamente y la deseé. Pero, ¡por Dios!, nada de romanticismos; empleo el verbo desear en el sentido vulgar del vocablo: deseaba yo a Laura como se puede desear un automóvil, una botella de buen vino o un billete kilométrico: para usarlo o para consumirlo. Por respeto a mi amistad con Javier, y también por simple buen gusto, no le dije nunca a la muchacha que me gustaba. En esto yo tengo mis ideas especiales, y no creo que para hacerle el amor a una mujer sea indispensable decírselo» (p. 20).

En *Las ojeras*, novela repleta de alusiones filosóficas y literarias de todo tipo y de reflexiones sobre el sexo, y en la que tanto el título como el argumento surgen de la aclaración de una cuestión erótica, leemos:

«Me interrumpió con una sonrisa, que Voltaire no hubiera desdeñado para gala de sus labios. Sin dejar de sonreír me dijo:

— Pero ¿usted cree que una mujer está nunca satisfecha en ese sentido?

— ¡Cómo!

— Claro que no; ustedes los hombres parten siempre de un error al tratar estas cuestiones. Para quedar satisfecho de algo es preciso haber sentido el apetito con verdadera intensidad, y nosotras, eso que ustedes llaman ansia carnal, que les pone tristes si no la satisfacen, como el que no come a la hora de sus comidas... eso, rara vez lo sentimos.

¡Caray! ¡Qué sorpresas tiene la vida! Frívolamente, cuando menos lo esperaba, en la ligereza de un viaje en ferrocarril, me encontraba con una mujer casi metafísica, mezcla de Madame de Sevigné y de Colette, que tenía ideas propias, que desarrollaba nada menos que el tema clave del mundo, mientras se arreglaba las uñas.

[...] Y lo más notable del caso era que, al hablar, no había hecho más que exponer, muy someramente hasta ahora, las ideas que yo mismo profesaba acerca de la apetencia sexual de la mujer. Ideas que, al cabo de los años, me había dictado la experiencia y la observación, pero que las olvidaba uno deliberadamente para andar por el mundo, porque, como muchas verdades que el vulgo se niega a admitir, son un estorbo en la vida.

Creció mi simpatía por la filósofa viajera» (p. 336 sig.).

Después de muchos discursos sobre las apetencias sexuales femeninas, el placer, la hipocresía en el sexo etc. (cf., por ejemplo, pp. 345-348), el narrador saca conclusiones:

«Claro que el resultado de mi experiencia no podía ser más desconsolador para la especie humana y, sobre todo, para el género femenino de aquella especie.

Porque resultaba que la mujer no es ese abismo de que nos hablan los psicólogos literatos que se perfuman con pachulí; pero sí es, por lo visto, un ser natural y fisiológicamente pervertido, tomando esto de la perversión en un sentido puramente biológico.

Es decir, que la encantadora hija de Eva no se conmueve, sexualmente hablando y fuera de casos excepcionales, más que cuando el distinguido hijo de Adán realiza con su complicidad uno de esos actos que se llaman aberrantes y contra naturaleza.

Alguien deducirá de esto que la Humanidad es un asco; yo no llego a tanto; yo me contento con sacar la consecuencia de que la Humanidad es una cosa muy divertida» (p. 357 sig.).

En la misma obra, Belda se expresa también acerca de la pornografía (y de nuevo sobre la hipocresía con la que es tratada comúnmente):

«En Madrid a esto del ‘Moulin Bleu’ se le llamaría un teatro pornográfico; en París no se le ocurre a nadie emplear esa palabra, porque éste, aunque no es un país perfecto ni mucho menos, no sufre en tan alto grado como otros de esa enfermedad que se llama confusión mental.

Aquí, generalmente, cuando se emplea la palabra pornografía, el que la emplea, sabe lo que quiere decir. Pero no insistamos; conste, para terminar esta digresión, que el teatro dondo fuimos Ivonne y yo es un teatro donde nadie se cree obligado a entrar de tapadillo, en cuyo público había un cuarenta por ciento de señoras, y que se anuncia en los periódicos al lado de la Comedia Francesa y del Odeón. Claro que no es un teatro subvencionado, ni para familias. Ocupa su sitio y nada más» (p. 339 sig.).

La novelas eróticas de Joaquín Belda están llenas de estas observaciones filosóficas ‘de tocador’; veamos, para terminar, algunos ejemplos de *La suegra de Tarquino*, como la siguiente observación del autor: «¡Que el amor, en Roma como en Versalles, siempre ha gustado de la prohibición para sus faltas, y siempre ha sido el misterio de la noche la salsa densa de los guisos de Venus!» (p. 17). De un alargado elogio de la mujer gorda citamos este fragmento:

«Desde Platón hasta Alejandro VI, desde Witiza hasta Carlos Marx, pasando por Terencio, Timón de Atenas y Fenelón, han sido muchos los hombres-cumbres a cuyo apetito carnal ha hablado mucho mejor la rotundidad de la forma femenina que la esbeltez de los fideos con faldas» (p. 163).

En resumen: la reflexión sobre los más variados temas relacionados con la sexualidad, característica de la literatura erótica de todos los tiempos, es un elemento constitutivo también del erotismo de Joaquín Belda. Expresada en muchas ocasiones en clave de humor, en breves digresiones y sentencias, o también insertada en los diálogos, esta reflexión en la que, por supuesto, nunca se profundiza ni se teoriza, nos permite sacar algunas conclusiones acerca del carácter del erotismo Beldiano. Hemos visto, por ejemplo, algunas manifestaciones que hoy se calificarían claramente de machistas o anti-feministas; hay que reconocer, por otra parte, que Belda no pone en duda la capacidad de la mujer para el goce sexual, y en esto —si se tienen en cuenta las convicciones de la época— alcanza una cierta modernidad. Además, el simple hecho de que Belda construye todo un relato como *Las ojerás* en torno a la conversación entre un hombre y una mujer sobre sus apetencias, expectativas y experiencias sexuales, demuestra que Belda era más liberal y progresista que sus personajes, y más de lo que él mismo quería reconocer. Su desprecio, de todas formas, no se limita al sexo femenino; antes bien, su actitud despectiva frente a la mujer encaja perfectamente con un profundo escepticismo y anti-idealismo que impregna toda la obra. Como hemos visto en el ejemplo arriba citado, los defectos de la especie humana no le llevan a afirmar «que la Humanidad es un asco», pero no muy lejos de ello, concluye que no es más que «una cosa muy divertida» (*Las ojerás*, p. 358). En el mismo sentido, muchas de sus observaciones acerca de los temas eróticos denotan una desilusión y una resignación conscientes de sí mismas, que no se encontrarían en la pornografía comercial, como en la exclamación de «que el amor [...] siempre ha gustado de la prohibición» (*La*

suegra de Tarquino, p. 17), o cuando, en el retrato de un personaje de la misma obra, relaciona el libertinaje con un egoísmo cínico: «Yo quiero el libertinaje en los demás, pero no en mis lares; por eso, a pesar de las leyes del Augusto, soy y seré siempre soltero» (p. 39). Es decir: la 'filosofía en el tocador' de Joaquín Belda celebra el erotismo, y lo erige en «el tema clave del mundo» (*Las ojeras*, p. 336), pero lo hace desde una perspectiva irónica, desencantada. Si antes observábamos que el erotismo y el humor guardan en estas novelas una relación dialéctica con varias funciones, planteándonos la cuestión de si se trataba de una literatura festiva, ahora vemos que esta relación está organizada desde una perspectiva negativa, que tanto el erotismo como el humor tienen un fondo gris. El juego de erotismo y humor puede llegar a entretener a los lectores, pero las pruebas de la filosofía erótica del autor les recuerdan que su actitud ante este entretenimiento no es del todo afirmativa ni festiva sino sumamente ambigua. Algunas observaciones adicionales confirman esta impresión: no debemos olvidar, por ejemplo, que Belda nunca duda en llamar a la decadencia y a la perversión por su nombre⁴¹, y que muchas de sus obras eróticas tienen un final triste o, a veces, trágico. En *Mis memorias de una noche*, los dos amigos acaban siendo engañados por su amante común con un tercero, y las relaciones con ella se rompen; el narrador mismo sufre durante mucho tiempo la duda de si su amigo se había enterado de la traición (cf. p. 63 sig.). En *La suegra de Tarquino*, léanse por ejemplo las páginas sobre el desastroso final de una orgía (cf. pp. 250-252), o también, en el 'Epílogo abrumador' (pp. 268-282), sobre el trágico final de las protagonistas, Julia y Salvia, y de todos sus amigos libertinos. Naturalmente, todo ello no convierte a Belda en un acusador o exterminador del vicio, ni en un defensor de la moral puritana. Pero el breve examen de la 'filosofía en el tocador' de este escritor pone de relieve la base escepticista y anti-idealista de su erotismo humorístico. Belda es un epicúreo desencantado, casi nihilista, que defiende la libertad sexual ridiculizando las restricciones morales y la hipocresía social de la época (como hemos visto en los comentarios sobre la pornografía y el placer fingido en *Las ojeras*), a sabiendas de que, por otra parte, el libertinaje desmesurado está íntimamente ligado a una condición humana defectuosa e infeliz.

IV. ARGUMENTOS, ESTRUCTURAS Y NARRADORES

Examinemos, por último, otro de los aspectos apenas estudiados de la obra de Joaquín Belda: la estructura narrativa. Eugenio de Nora comentó al respecto que «Belda urde fábulas completamente inverosímiles», José Esteban mencionó su «desarrollo lineal», y Juan Goytisolo da un breve resumen del argumento de *La Coquito*⁴²; más no se ha dicho sobre el tema. En cuanto a los argumentos, es evidente la sencillez, la falta de ingeniosidad y la inverosimilitud en la mayoría de los casos. El protagonista de *Una mancha de sangre*, por ejemplo, se ve en el peligro de ser confundido, por una serie de extrañas coincidencias, con el autor de un ase-

⁴¹ En *La suegra de Tarquino*, por ejemplo, el narrador comenta sobre las diversas orgías: «El dios Baco sonreía pestilente desde su altura» (p. 128); «El público rugía ya sin intermitencias en un continuo balido de bestias» (p. 154); «la ola de bestialidad» (p. 252), etc.

⁴² Eugenio G. DE NORA, op. cit., p. 421; José ESTEBAN, op. cit., p. 67; Juan GOYTISOLO, op. cit., cf. p. 276.

sinato, hasta que descubre que todo ha sido el montaje de unos productores de cine que, sin su conocimiento, han rodado con él una película. En *Un Van-Dyck auténtico*, se describe la vida, en una casa de huéspedes madrileña, de un joven estudiante que acaba robando del salón un presunto cuadro del famoso pintor, y fracasa en su intento de venderlo. Frente a estos relatos, cuyo defecto reside en la falta de una historia lógica e interesante, el problema de muchos otros textos de nuestro autor es que consisten en una mera acumulación de episodios. En *Memorias de un sommier* se narran los sucesos ocurridos en las estancias donde se instala el mueble del título: una tienda de muebles, un colegio de monjas, un prostíbulo etc. son los lugares que determinan los episodios. Puesto que la existencia del somier es el único hilo conductor de este relato, y nada más que una excusa para contar los usos que se hacen de él, la historia resulta bastante aburrida. *La suegra de Tarquino* es una novela que consiste en episodios casi inconexos e independientes; no hay ni un solo capítulo que sea necesario para la comprensión de los demás. En *La Coquito*, se presentan varios episodios eróticos de la vida de la protagonista, bailarina y prostituta⁴³, y el hilo conductor es aquí la adoración del estudiante Julio, quien ahorra lentamente el dinero para alcanzar el fin de sus sueños. La noche de pasión que Julio pasa con La Coquito abarca casi una tercera parte de la novela. Ahora bien, las conclusiones que podemos sacar de estos resúmenes son las siguientes: en primer lugar, hay que recordar que el carácter episódico es una característica tradicional del género erótico. En segundo lugar, se puede decir que este carácter episódico, junto con el orden cronológico y la escasa profundización psicológica de los personajes, convierte estas novelas en una lectura demasiado fácil y, en ocasiones, aburrida, como para llamar la atención del lector sobre otros detalles más interesantes. Debemos añadir aquí que precisamente por las razones expuestas, la novela corta de este autor suele funcionar en este aspecto mucho mejor que la novela larga. En tercer lugar, sin embargo, queremos señalar que Belda, por lo que conocemos, no le daba mucha importancia al argumento de sus novelas, y que el interés de éstas radica en otros aspectos como la lengua, el estilo metafórico, la reflexión intelectual etc..

Hay algunas novelas de Joaquín Belda, por otra parte, que se caracterizan por un argumento y una estructura mucho más interesantes que las mencionadas anteriormente; como ejemplos de estas novelas, que también suelen destacar por un cuidado estilístico especial y una mayor frecuencia de referencias filosóficas, literarias y, en general, culturales, hemos elegido *Las ojeras* y *Mis memorias de una noche*. En esta última obra podemos apreciar, por ejemplo, una estructuración temporal que ayuda a mantener despierto hasta el final el interés del lector. Después de una breve introducción —que contiene la presentación de los tres protagonistas (incluido el narrador en primera persona), la información de que se trata de un relato retrospectivo y la anticipación de que uno de los personajes ha muerto entretanto— se desarrolla en trece capítulos la historia de un triángulo amoroso: en el primer capítulo se describe como, después de una cena en una noche de agosto, el amigo del narrador le pide a este ir al piso de su amante para comprobar si le es infiel. En el segundo capítulo, en un salto atrás, se narran los antecedentes de la amistad de los tres personajes; en el tercer capítulo, volvemos a la conversación de

⁴³ Según Lily LITVAK, el personaje está inspirado en la famosa cupletista madrileña La Chelito; cf. *Antología...*, op. cit., p. 21.

los dos amigos después de la cena, y en el capítulo IV, en un doble salto atrás, se cuenta primero como en la tarde antes de la cena, el narrador y la amante de su amigo habían fijado su cita amorosa para aquella misma noche, y luego se describen (cf. p. 20 sig.) los antecedentes de este cortejo. En los capítulos V a IX, el narrador relata las peripecias de la noche, mientras que los números X a XII están dedicados al día siguiente; el capítulo trece, finalmente, es una especie de epílogo que, con un panorama temporal, resume el desarrollo de la amistad de los tres personajes en los meses y años transcurridos después de aquel veraneo en San Sebastián. Al mismo tiempo volvemos aquí al punto de partida del relato, es decir a este punto temporal ya presentado en la introducción.

En *Las ojeras*, al igual que el anterior un relato retrospectivo en primera persona, pero con un desarrollo estrictamente cronológico, el interés de su estructura narrativa reside en los cambios entre la descripción (panorama, reflexión, estilo indirecto libre) y el diálogo (escena), es decir también en la temporalización. En los ocho capítulos de esta novela breve el narrador describe su relación con Ivonne: el primer capítulo está dedicado a su encuentro en un tren de Biarritz a París, y termina con la primera frase que el narrador le dirige a la chica. Mientras que aquí no se usa apenas el estilo directo, el segundo capítulo consiste casi íntegramente en una transcripción de su conversación en estilo directo; en este diálogo está reflejado el acercamiento entre los dos personajes, y se desarrolla el planteamiento principal: la cuestión de si el placer sexual produce ojeras en las mujeres. A partir de este momento, el lector está advertido sobre la gran diferencia de los dos estilos: en sus reflexiones, el narrador le descubre sus verdaderas intenciones con Ivonne, que se resumen en un experimento, «un laboratorio de psicofisiología» (p. 344); en los diálogos, en cambio, donde todo es insinuación y circunloquio, se desarrolla la acción, la relación amorosa de los dos protagonistas. En los capítulos III a VIII, en los que se describe el desarrollo del experimento en los días y meses posteriores, Belda se vale de un continuo cambio entre los dos estilos, para conseguir así un efecto de rapidez; de hecho, el ritmo del relato es trepidante, casi un ‘allegretto’, con el punto álgido y una pequeña coda en el último capítulo. Cabría añadir que el diálogo constituye, sin duda alguna, uno de los grandes talentos de Belda; muy naturales y vivos, repletos de juegos lingüísticos, insinuaciones, y elipsis, sirven tanto para desarrollar los argumentos como para retratar a los personajes.

En cuanto a los narradores, ya hemos visto que Belda recurre en muchas de sus obras al narrador en primera persona; este es el caso de *Las ojeras*, *Mis memorias de una noche*, y de manera muy llamativa también en *Memorias de un sommier*, donde el narrador es el propio mueble. En la narración en tercera persona, por otra parte, son muy frecuentes los comentarios de autor⁴⁴, las alocuciones al lector⁴⁵,

⁴⁴ En *La suegra de Tarquino*, por ejemplo: «Todo el que se haya tomado la molestia de saludar, aunque no sea más que con la mano, la historia de las instituciones jurídicas de Roma, sabe que las ceremonias nupciales se verificaban siempre en el domicilio de las víctimas; cosa, a mi ver, muy puesta en razón» (p. 43).

⁴⁵ Algunos ejemplos: en *La suegra de Tarquino*, «sigámosle» (p. 12), «algo que después ha de llamar nuestra atención» (p. 125); en *Mis memorias de una noche*, las palabras «Querido lector: ¡Con lo que yo te quiero!» (p. 3), «El lector tiene derecho a que yo le facilite algunos antecedentes» (p. 9); en *La Coquito* «Lector, ¿conoces a ‘La Coquito’? No digas que no, porque te pones en ridículo» (p. 8); en *Una mancha de sangre* «fíjate bien, lector» (p. 14), «como verá el lector» (p. 20) etc..

el estilo indirecto libre ⁴⁶. En este caso, el tipo de modalización más habitual es la omnisciencia autorial. Sin embargo, y a pesar del innegable dominio de la técnica narrativa por parte del autor, es precisamente en esta modalización en tercera persona donde se detectan los mayores defectos de la novela beldiana. En *Una mancha de sangre*, por ejemplo, es inexplicable por qué Arturo teme ser tenido por el asesino si él tiene una coartada para la hora del crimen (cf. p. 24); tampoco se explica suficientemente cómo llega la cartera de piel de canguro, con la mancha de sangre, a las manos de Arturo (cf. p. 5 sig., 25 sig., p. 152), o por qué deja de interesarse la prensa (y la opinión pública y la justicia) por un asunto que había salido en tercera plana (cf. pp. 10-22 y p. 97) etc.. Estos errores denotan una cierta dejadez en la organización del relato que se debe tal vez a la 'pluma rápida' del autor. Otro caso interesante es *La suegra de Tarquino*. La perspectiva de esta novela es la de una omnisciencia autorial; sin embargo, se mezclan en ella continuamente la perspectiva de un narrador testigo de los hechos ocurridos en la antigua Roma, y la de un autor-narrador contemporáneo de principios del siglo XX. En el capítulo sobre la boda de Tarquino, por ejemplo, se hace una detalladísima descripción del ambiente en las calles de Roma (cf. pp. 41-43), descripción típica de la omnisciencia neutral y destinada a crear en el lector la sensación de estar presenciando el evento, y que poco después se ve interrumpida por unos comentarios de autor sobre el rito nupcial en nuestros días:

«ese peregrinar ridículo de las bodas de hoy día, en que la feliz pareja [...] tiene que soportar los saludos y felicitaciones de los invitados, la fotografía al magnesio del periodista, el 'lunch', la recepción» (p. 43).

Estos cambios de perspectiva son muy frecuentes en toda la novela; en el capítulo V, por ejemplo, leemos: «La presencia de Salvia produjo en el teatro, ya casi lleno, un revuelo de deseos y de calentura. ¡Iba guapa de verdad la coqueta! Con el pelo sabiamente arreglado sobre la frente, lucía una túnica verde apoplejía que se separaba en el pecho con un descote prolongado hasta la mitad del vientre» (p. 139). Estas observaciones que parecen hechas por un narrador **contemporáneo de los protagonistas** (narrador que incluso es capaz de referir en estilo indirecto libre los pensamientos de los asistentes), chocan frontalmente con el hecho de que el mismo narrador nos describe en el mismo capítulo, pero desde una perspectiva claramente moderna, el estreno de una revista con couplets, polcas y tangos (cf. p. 138, 140 y 152), con alusiones a «los rotativos del Parnaso» (p. 143) y «mise en scène» (p. 145) moderna. Belda mezcla aquí con mucha intención dos conceptos de narrador, pero con ello crea una considerable confusión en el lector. Ya hemos visto anteriormente algunos ejemplos de estos cambios de perspectiva que pertenecen al capítulo sobre el humor de Belda, y que tienen la función de destruir la ilusión creada y despertar así el sentido crítico del lector; se encuentran en casi

⁴⁶ El estilo indirecto libre, recurso narrativo que Joaquín Belda domina a la perfección, se encuentra en todas sus obras, por ejemplo en muchas páginas de *Una mancha de sangre*: «Arturo no siguió leyendo: se levantó, fué corriendo a uno de los espejos que había en los muros del comedor, y se contempló despacio. Sí, no cabía duda; el espejo se lo estaba diciendo: él era alto, rubio, de excelente familia [...] ¡No cabía duda! ¡El asesino era él!» (p. 22 sig.). En *La suegra de Tarquino*, los pensamientos de Julia se describen frecuentemente de la siguiente manera: «La perversa, la felina, había querido presenciar oculta el aprendizaje de su hijo. Estaba orgullosa. ¡Bien se portaba el mancebo!» (p. 169).

cada página: recuérdense el «Apolo de Vallecas» (p. 21), «un pasodoble primitivo» (p. 50), el «ventilador eléctrico» (p. 93), el «soberbio piano de cola» (p. 122), la mención del café y de la magnesia que eran desconocidos en la antigua Roma (cf. p. 134), la gran cantidad de galicismos modernos etc.. Al final de la novela, el narrador les recuerda a sus lectores en varias ocasiones que su obra contenía una sátira de la sociedad española de principios de siglo: «¡Parece mentira que hayan pasado veinte siglos! ¡Cuán poca diferencia, lector, entre aquellas fiestas de un pueblo decadente y los desfiles del Carnaval de hoy por el paseo de la Fuente Castellana!» (p. 256) Y más abajo: «Julia y Salvia fijarían su residencia en Sabadell, puerto de las costas catalánicas» (p. 269), las dos van «camino de un país de dolor» (p. 277). El resultado del procedimiento de Belda es, como ya hemos dicho, y a pesar de su modernidad, ambiguo. El retrato de la época romana es demasiado sugestivo para que no resulte chocante la mezcla con una perspectiva moderna que lo ironiza todo, y que le resta credibilidad a la omnisciencia neutral. O, dicho de otra manera, la sátira de esta novela no es lo bastante dura como para conseguir que toda la historia se lea desde una distancia irónica y crítica. Y es que, en realidad, se trata de dos narradores en uno, y el lector nunca sabe muy bien cuál de los dos tiene delante. El proyecto de *La suegra de Tarquino*, de una novela histórico-erótica con una base de sátira social, se presenta, por lo tanto, como un experimento interesante, pero fallido.

V. CONCLUSIONES

En resumen, podemos decir que la recepción contradictoria de la obra de Joaquín Belda hasta nuestros días, ha impedido que se apreciaran en ella algunos rasgos interesantes y de indudable calidad literaria. La novela de Belda es, sin duda, y a pesar de sus defectos en el propio plano literario, más compleja de lo que nos permitía pensar el veredicto de una crítica que se basaba en el juicio moralizante antes que en el literario. El erotismo y el humor de este novelista muestran matices que nos permiten afirmar que no se trata de un autor puramente festivo, sino que estamos ante un epicureísmo desencantado y anti-idealista que se expresa en clave satírica, con una enorme riqueza lingüística y metafórica. Las novelas eróticas de Joaquín Belda se inscriben en una tradición literaria cuyos elementos reproduce y varía como, por ejemplo, el circunloquio, lo episódico, las reflexiones ‘filosóficas’ etc., buscando así el avance en un género que, en el primer tercio de siglo, se batía en España entre el éxito masivo y la degeneración de la pornografía mercantil. Los esfuerzos del autor de *La suegra de Tarquino* y *La Coquito* por una renovación del género tienen su mérito todavía hoy no suficientemente reconocido, y es de esperar que se produzca una revisión de su obra que la coloque en su justo lugar histórico.

VI. OBRAS DE JOAQUÍN BELDA CITADAS EN EL TEXTO

La suegra de Tarquino. Novela de malas costumbres romanas, Madrid, Francisco Beltrán Librería Española y Extranjera, (6.^a ed., sin año; 1.^a ed., 1909).
Una mancha de sangre, Madrid, Biblioteca Hispania, (3.^a ed., sin año; 1.^a ed., 1915).

La Coquito, Madrid 1915 (sin indicación de editorial).

Un Van-Dyck auténtico, Madrid, (Colección *La Novela Corta*, II, núm. 56), 27.01.1917.

Memorias de un sommier, Madrid, Hispania, 1917.

Mis memorias de una noche, Madrid (Colección *La Novela de Hoy*, I, núm. 28), 24.11.1922.

Se ha perdido una cabeza, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929.

Las ojeras, en: Lily LITVAK (ed.): *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993 (pp. 331-360) (1.ª ed., Madrid, colección *La Novela de Hoy*, V, núm. 206, 23.04.1926).

LA LIBRERÍA DE DON ANTONIO GIL FORNELI, AYUDA DE CÁMARA DE DON JUAN JOSÉ DE AUSTRIA (1698)

Por *José Luis Barrio Moya*

El 1 de diciembre de 1698 moría en Madrid Don Antonio Gil Forneli, ayuda de cámara que fue de uno de los personajes más destacados de la historia española de la segunda mitad del siglo XVII: Don Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV, y por lo tanto hermanastro de Carlos II.

Don Juan José de Austria nació en Madrid, el 7 de abril de 1629, como fruto de los amores del galante Felipe IV y de una famosa actriz de la época: María Calderón. Nada más nacer su hijo, María Calderón fue recluida en el lejano convento de Valfermoso de las Monjas en Guadalajara, del que acabó siendo abadesa.

Felipe IV se preocupó mucho por la educación de su hijo natural, ya que entraba dentro de sus planes el destinarlo a la carrera eclesiástica, aunque los acontecimientos históricos posteriores le hicieron abandonar aquella idea.

Don Juan José de Austria pasó los primeros años de su vida en Ocaña y en León, y en 1642, por mediación del conde-duque de Olivares que quería reconocer a un hijo natural suyo, Felipe IV hizo lo propio con el joven bastardo, al que confirió los títulos de infante y de gran prior de Castilla y León en la Orden de San Juan.

En 1643, Felipe IV puso casa a su hijo natural, a la vez que le otorgaba el título de Serenidad. A partir de ese momento, don Juan José de Austria tuvo a su servicio toda una serie de personas, que iban desde secretarios a cocheros y desde ayudas de cámara a cocineros, que su nueva situación en la Corte exigía.

Desde muy joven, don Juan José de Austria demostró grandes aptitudes militares, lo que hizo que su padre abandonara la idea de dedicarle a la iglesia y consagrarle a la milicia. Así en 1647 el rey nombraba a su hijo, cuando sólo contaba 18 años, general de las tropas que marchaban a Nápoles para tratar de sofocar la revuelta antiespañola de Massianello. La intervención de las tropas españolas mandadas por el regio bastardo fue un éxito, y el dominio de Felipe IV pudo ser restaurado en aquel virreinato. Este triunfo hizo que Don Juan José de Austria ejerciera, desde 1648 a 1651, el cargo de virrey de Nápoles y Sicilia.

En 1652, Felipe IV nombró a su hijo virrey de Cataluña, logrando un nuevo éxito militar al liberar Barcelona del acoso francés.

Todos estos triunfos militares influyeron en el ánimo de Felipe IV para confiar a su hijo, en 1656, el espinoso cargo de gobernador de los Países Bajos. Durante el viaje a aquellos territorios, don Juan José de Austria logró vencer a una escuadra francesa que le salió al paso. En su nuevo puesto, don Juan José de Austria no logró entenderse con dos destacados jefes militares de las tropas españolas en Flandes: el marqués de Caracena y el príncipe de Condé.

Sin embargo en los Países Bajos se rompió la buena estrella que hasta entonces había acompañado a don Juan José de Austria, puesto que en junio de 1658 fue derrotado por el mariscal de Turenne en la desgraciada batalla de las Dunas, que significó la caída en manos francesas de multitud de plazas flamencas, hasta entonces en poder de Felipe IV.

Pero a pesar de aquel fracaso, Felipe IV siguió confiando en el genio militar de su hijo, por lo que decidió enviarle, en 1659, a Portugal con el cargo de jefe supremo de las tropas españolas que trataban de recuperar el trono de aquel país, que una revolución lusitana había puesto en manos del duque de Braganza. En un primer momento don Juan José de Austria alcanzó algunos éxitos, entre ellos la toma de Evora, en marzo de 1663, aunque este triunfo fue mas bien efímero, puesto que en junio de aquel año los portugueses lograron vencer a los españoles en la batalla de Ameixal, victoria que se repitió en 1665 en Villaviciosa, acaecida pocas semanas antes de la muerte de Felipe IV, quien no quiso nunca reconocer la independencia de aquel reino, lo que si hizo su viuda, la reina regente Mariana de Austria en 1668.

Tras la muerte de Felipe IV, el 17 de septiembre de 1665, don Juan José de Austria regresó a Madrid, donde la reina viuda Mariana de Austria ejercía la regencia, durante al minoría de edad de Carlos II, asesorada por una Junta de Gobierno. Mariana de Austria era enemiga declarada de don Juan José de Austria, quien la pagaba con la misma moneda. Mariana de Austria, desconfiada y recelosa de los miembros de la Junta de Gobierno dejada por su marido, convirtió a su confesor, el jesuita alemán Everardo Nithard, en su asesor y valido. Este hecho, totalmente impopular, hizo que don Juan José de Austria declarase la guerra abierta a la regente, logrando que la reina, muy en contra de su voluntad, enviara a su antiguo confesor a Roma, con el cargo de embajador extraordinario. Nithard salió de Madrid el 24 de febrero de 1669. Sin embargo la marcha del odiado jesuita no significó para don Juan José de Austria el acceso al poder, con tanto ahínco buscado, ya que el 4 de junio de 1669 fue enviado a Aragón como vicario general de la Corona de aquel reino. Durante los casi ocho años que don Juan José de Austria residió en Zaragoza, supo aglutinar en torno a él a una importante clientela política, que siempre estuvo a su lado en su intento de hacerse con el poder.

Mientras tanto en Madrid, Mariana de Austria, a partir de 1673, había entregado su confianza a un hidalgo de escasos recursos, Fernando de Valenzuela, quien gracias a su matrimonio con doña María Ambrosia de Ucedo, dama de la reina, pudo acceder a la confianza de la regente. Valenzuela, con gran escándalo de la quisquillosa nobleza madrileña, comenzó a obtener de Mariana de Austria cargos palatinos que desde siempre estaban en manos de la antigua aristocracia. Esto hizo que la figura del nuevo favorito fuera tan odiada como antes lo había sido Nithard. A pesar de los intentos del cardenal Pascual de Aragón para que la reina despidiera a Valenzuela, Mariana de Austria mantuvo a su favorito junto a ella.

En 1675 Carlos II fue declarado mayor de edad, a la vez que Valenzuela recibía el título de marqués de San Bartolomé de Villasierra. Nada más alcanzar Carlos II la mayoría de edad, Mariana de Austria instigada por Valenzuela, presentó a la firma de su hijo un documento por el que se autorizaba a prolongar la regencia dos años más, pero para asombro de todos, y más que nadie para la propia reina, el joven monarca se negó a hacerlo. Durante el tiempo que duraron aquellas intrigas, don Juan José de Austria se había retirado prudentemente a la villa toledana de

Consuegra, que sólo abandonó cuando Carlos II le llamó a Madrid para asociarle al gobierno de la Monarquía. La entrada de don Juan José de Austria en Madrid fue triunfal, aclamado por el pueblo que veía en él al salvador de la Monarquía y al restaurador de la maltrecha economía nacional.

En enero de 1677 Carlos II nombró a su hermanastro primer ministro de la Monarquía, confiriéndole todos los poderes inherentes a aquel cargo.

Una vez al frente del poder, una de las primeras disposiciones de don Juan José de Austria fue desterrar a Fernando de Valenzuela a Filipinas y confinar en Toledo a Mariana de Austria. Dueño del poder, que era su máxima ambición, don Juan José de Austria trató de poner orden en la caótica situación española, pero las constantes intrigas que contra él tramaban sus muchos enemigos, hizo que el bastardo real se dedicara a perseguir a sus rivales, lo que motivó que poco a poco fuera perdiendo partidarios.

La desastrosa paz de Nimega (1678), por la que España perdió el Franco Condado y diversas plazas flamencas, que cayeron en las codiciosas manos francesas, así como la crisis de subsistencias que se abatió sobre Madrid, fueron los detonantes que marcaron la rápida pérdida de popularidad de don Juan José de Austria entre la población española. Su muerte, acaecida el 7 de septiembre de 1679, le evitó una caída tan estrepitosa como la de sus anteriores en el valimiento real¹.

Sin embargo fue don Juan José de Austria «una de las figuras más interesantes del reinado de Carlos II, no sólo por su importante papel en la oposición a Nithard y Valenzuela primero, y más adelante en el gobierno de la Monarquía, sino también por su atractiva personalidad y sus proyectos reformistas»². Hombre de una gran cultura, don Juan José de Austria poseyó una selecta pinacoteca y una soberbia biblioteca, una de las más importantes entre las españolas del siglo XVII, en la que se encontraban reunidos todos los conocimientos de la época³. Pero a pesar de todos sus méritos, don Juan José de Austria contó también con numerosos enemigos, entre ellos los jesuitas que le hicieron blanco de sátiras y libelos⁴.

Como ya se dijo, y una vez que Felipe IV reconoció a su hijo natural, don Juan José de Austria tuvo su propia servidumbre, entre la que se contaba don Antonio Gil Forneli de Castro y Contreras, quien durante muchos años fue su ayuda de cámara. Fue este hidalgo hombre de confianza de don Juan José de Austria, por el que siempre tuvo un profundo afecto y ello queda demostrado en que hasta su muerte, acaecida en 1698, en todo momento se titulaba ayuda de cámara del regio bastardo.

Don Antonio Gil Forneli murió en Madrid el 1 de diciembre de 1698. En esa misma fecha había otorgado un poder para testar en el que nombraba por herederos de todos sus bienes a sus tres hijos: María, José y Ana, habidos en su matrimonio con doña Teresa de la Cruz y Mendoza, fallecida unos años antes que él. Instituyó como sus testamentarios a don Agustín Fuentes y a don Manuel de Santibáñez,

¹ Para todo lo relacionado con la actividad política de don Juan José de Austria, véase J. CASTILLA SOTO, *Don Juan de Austria: su labor política y militar*, Madrid, 1992.

² Luis Antonio RIBOT GARCÍA, «La España de Carlos II», en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, Tomo XXVIII, Madrid, 1993, 73.

³ José Luis BARRIO MOYA, «Libros aragoneses, catalanes, mallorquines y valencianos en la biblioteca de don Juan José de Austria (1681)», en *Revista de Librería Antiquaria*, núm. 12, Barcelona, 1986, 37-45.

⁴ Sobre los numerosos libelos contra don Juan José de Austria, véase Juan CORTES OSORIO, *Invectiva política*, Madrid, 1984.

caballero de la Orden de Santiago. Pero tras aquel nombramiento, tanto uno como otro acudieron al visitador general eclesiástico para pedirle «que los ubiera por excusados y exonerados totalmente de dichos encargos». Ignoramos cuáles fueron las causas de aquella drástica resolución, pero el visitador general, tras estudiar un memorial, enviado el 2 de diciembre de 1698 por don Agustín Fuentes y don Manuel de Santibáñez, «los hubo por apartados y exonerados como si no hubieren sido nombrados, encargándoles por vía de piedad cuidaren de dar sepultura a su cuerpo y ejecutar lo preciso».

Para sustituir a los testamentarios voluntariamente dimitidos fueron nombrados fray Pedro Fernández, monje de los clérigos menores, que había sido confesor de don Antonio Gil Forneli, don Eugenio Mesa y Covarrubias y don Pedro Francisco de Rivas, quienes se encargaron de realizar el inventario y tasación del «cuerpo de hacienda», en donde se incluían todos los bienes del difunto⁵. Queremos subrayar que al tratarse de un cuerpo de hacienda, no figura en el documento el nombre de los tasadores, aunque la valoración fue hecha «por los maestros y personas nombradas por los interesados».

Don Antonio Gil Forneli fue persona de situación económica desahogada, poseyendo un vínculo y mayorazgo en Colmenar de Oreja y diversas tierras con viñas y olivares en la localidad conquense de Valdeolivas, así como diferentes derechos en las alcabalas de Adanilla (Murcia). Tuvo además muebles, tapices, pinturas, ropas y vestidos, utensilios de cocina, objetos de plata y una excelente biblioteca. La tasación se inició el 3 de enero de 1699, comenzándose por los muebles, entre los que destacaban diversos escritorios y bufetes realizados en ébano, bronce, cedro y palo santo⁶. Se registraban también un cofre y una bandeja lacados, y como piezas curiosas unas castañuelas de ébano y dos prensas de golilla.

CUERPO DE HACIENDA

— Primeramente dos escritorios de a quatro nabetas con sus columnas de concha y las nabetas y puerta en medio de concha y hebano y cada puerta con una figura grande de bronce dorado de molido y algunas piezas de bronce, de bara y quarta de largo y dos terzias de alto con sus bolas cada uno y dos bufetes de nogal que sirben de pies torneados, 1000 rs.

— un escritorio de Salamanca con pie y quatro nabetas, 600 rs.

— un escritorio de hebano y marfil, de zinco nabetas con sus cantoneras y asas, 100 rs.

— un cofre pintado de charol de media bara de largo y media de alto con doze cantoneras, tres asas, una cerradura y quatro bolitas y un rótulo de plata, 200 rs.

— un bufete de nogal de bara y tercia de largo y tres quartas de ancho, con sus pies torneados y yerros, 66 rs.

— otro bufete de zedro con unas listas de ebano, de tres quartas y media de largo y media bara de ancho con sus pies y yerros, 50 rs.

— siete sillas de baqueta, las quatro mas vien tratadas con clabos lisos, 280 rs.

⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 14406, fol. 1-40.

⁶ Para el estudio de los muebles españoles del siglo XVII, véase María Paz AGUILÓ ALONSO, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Madrid, 1993.

- un bufete pequeño de luzes cubierto de felpa encarnada, muy viejo, con pies de nogal, 10 rs.
- otro bufete de pino dado de color de caoba con sus pies lisos y una cubierta de badana encarnada, 22 rs.
- cuatro taburetes de baqueta encarnada altos, clabos lisos, 32 rs.
- un taburete pequeño sin respaldo con pies de nogal, muy viexo, 6 rs.
- un bufete de cama cubierto de badana con fluequezillo berde y encarnado de largo con pie de nogal, 12 rs.
- un bufete de nogal con un cajon de lo mismo, de bara y media quarta de largo y dos terzias de ancho, 22 rs.
- una papelera de pino dada de encarnado con su zerradura, de tres quartas de largo con su pie, 40 rs.
- otra papelera de pino cubierta de encerado, con unas zintillas y tachuelas y dos aldabillas de yerro, de una bara de largo y media poco mas de alto, 50 rs.
- un cofre chato de baqueta encarnada, de bara y media de largo y dos terzias de ancho con dos zerraduras, con tachuelas doradas, pies de badana encarnada, 88 rs.
- un bufetico de estrado de concha, palo santo y bronze, con yerros y pies lisos, 50 rs.
- un escaparatico de bara menos media quarta de alto y media poco mas de ancho, de zedro y palo santo con un bidrio y dos medios debaxo del y dentro un niño de zera con su tunica y algunas flores, 300 rs.
- una urnita con diferentes frutas de zera, la urna de peral con dos bidrios cristalinos, de terzia poco mas de alto y media bara poco mas de largo, 120 rs.
- una arquita de hebano con bidrios pintados, 150 rs.
- un bufete de nogal añadido por las dos cavezeras y viexo, de bara y quarta de ancho con pies y yerros, 22 rs.
- un bufetico de nogal muy biexo con su caxon de tres quartas de largo y media de ancho, 12 rs.
- un arca cubierta de baqueta, muy biexa, de bara de largo y dos trecias de alto, claveteada de tachuelas muy menudas, 44 rs.
- una cama de granadillo con tres cavezeras bronzeadas con todo su recado para colgarla, 400 rs.
- un arcon grande de nogal con molduras y quatro bolas por pies, de dos baras de largo y tres quartas de ancho, 300 rs.
- un cofre de baqueta negra tumbado, clabeteado, maltratado, de bara y media de largo y dos tercias de ancho, 33 rs.
- una mesa de pino, de una bara de largo y mas dos tablas que esta en la cocina, 6 rs.
- una arquilla de pino, de una bara de largo y quarta de ancho con su zerradura, sin llabe, 6 rs.
- un bufete de nogal, de bara y media de largo y mas de bara de ancho, con pie quebrado y sus yerros, que esta en el desban, 30 rs.
- un brasero de palo santo con clabazon escarolada y su bazia de azofar, con seis pies, 120 rs.
- una cruz de hebano, de dos terzias de alto y media bara de ancho, grabada en ella todos los misterios de la Pasion, 120 rs.
- una bandeja de charol negra con algunas figurillas, 15 rs.

- un Anus con marco de concha, con quatro remates de plata, 20 rs. sin la plata.
- dos prensas de golillas, 20 rs.
- un expexo grande que la luna tiene una bara de largo y tres quartas de ancho, con su marco negro de hebano, 440 rs.
- una urna de hebano sin bidrios, 300 rs.
- una papelera de nogal con bufete de lo mismo, 140 rs.
- una caxita de hebano para la oblea, 10 rs.
- un bufetillo de luzes con unas listas negras, muy maltrado, de tres quartas de largo y media bara de ancho, 12 rs.
- dos pesos de doblones, el uno sin pesas y el otro con ellas, 55 rs.
- una par de castañuelas de hebano, pequeñas, 12 rs.

PINTURAS

Don Antonio Gil Forneli poseyó una pequeña pinacoteca formada por 63 cuadros, a los que había que añadir un mapa de Jerusalén y una escultura de un cristo, realizado en márfil, sobre una cruz de ébano y concha, pieza ésta que fue tasada en la elevada cantidad de 3.000 reales de vellón. *

La temática de las pinturas era fundamentalmente religiosa, con numerosas representaciones de Cristo (Ecce Homo, Jesús ante Pilatos, Cristo en la cruz, Cristo muerto, etc.), de la Virgen (Inmaculada Concepción, Virgen con el Niño, del Sagrario, de la Contemplación, del Pópulo, del Milagro, de la Encarnación, de los Dolores, etc.), y de los santos (Teresa, Francisco, Catalina, Jerónimo, José, Antonio, Nicolás de Bari, Agustín, Santiano, Juan el Bautista, Gregorio, Maria Magdalena, Luis Beltrán, Pedro, Bartolomé e Inés).

Pero además de todo ello se registraban seis países «de Flandes», diversos bodegones y frutereros, dos retratos, uno de un niño vestido de peregrino y otro de don Juan José de Austria en atuendo militar. Entre los posibles autores de las pinturas del ignorado tasador sólo cita a Gabriel de la Corte al que adjudica cuatro floreros ⁷.

— Primeramente una nuestra señora de la Concepción, de tres baras y quarta de largo y dos baras de ancho, con marco de pino negro, 400 rs.

— otra pintura de un sepulcro con nuestra señora y Mathias, la Magdalena y otras tres figuras, de dos baras y quarta de largo y otro tanto de ancho, con su marco de pino dado de negro, 150 rs.

— otra pintura de nuestro señor hechado sobre una savana, sobre las faldas de nuestra señora, la Magdalena y otras dos figuras, de tres baras de largo y dos de ancho, con marco de pino, 220 rs.

— otra pintura de santa Theresa con el espíritu santo en figura de paloma, de poco mas de bara de largo y tres quartas de ancho, con marco de pino, 55 rs.

— otra pintura de San Francisco con un Santo Christo crucificado en las manos y una calavera y sobre ella un libro del mismo tamaño y marco, 66 rs.

— otra pintura de nuestro señor atadas las manos y Pilatos y un negro con una alabarda y otras dos figuras, de bara y quarta de largo, con su marco de peral, 150 rs.

⁷ Gabriel de la Corte (1648-1694), tal vez pariente de Juan de la Corte, se especializó en la pintura de flores, de complicada composición y tonalidades luminosas.

- otra pintura del desposorio de Santa Cathalina, de tres quartas de alto y media bara de ancho, con marco de pino, 88 rs.
- otra de San Jeronimo con un santo Christo en las manos, una calabera, tres libros y un tintero, de vara y quarta de largo y una de ancho, con marco de pino negro, 200 rs.
- otra de san Joseph con el Niño en Iso brazos y la bara florida, de tres quartas de alto y media bara de ancho, con marco de pino negro, 88 rs.
- otra de San Antonio con el Niño en los brazos, del mismo tamaño y marco, 88 rs.
- seis países de Flandes en tabla, de bosques con diferentes figuras, de poco mas de media bara de largo y tres quartas de ancho, con sus marcos de pino negros, 555 rs.
- otra pays del mismo tamaño y marco, con una Santa y dibersas diguras, 99 rs.
- una pintura de San Nicolas de Bari, de media bara de alto y poco mas de tercia de ancho, con marco dorado y tallado, el alquitrabe en medio dado de lapiz lazuli, 200 rs.
- otra de nuestra Señora con unas oras en las manos, de quarta de largo y poco mas de media de ancho, con un zerco bordado y marco de pino negro, 33 rs.
- una lamina de nuestra señora con el niño en los brazos y San Joseph hechado sobre el brazo derecho mirando al niño, de terzia de largo y quarta de ancho, su marco de hebano, 100 rs.
- una pintura de nuestra señora con el niño Jesus agarrado a una cruz y dos cabezas de querubines a cada lado, de tres quartas partes de largo y media bara de ancho, sin marco, 33 rs.
- otra pintura de San Geronimo en el desierto con nuestro señor crucificado y un angel con la trompeta, de bara y quarta de largo y bara de ancho, con su marco dorado, los alquitrabes por dentro y fuera con ocho tarxetas, 600 rs.
- otra pintura de San Agustin sentado en una silla mirando arriba, con dos libros y una mesa, del mismo tamaño y marco que la antecedente, 550 rs.
- una pintura de Santiago con sus diszipulos y en lo alto nuestra señora sobre una nube, tres querubines y al otro lado Nuestra Señora del Pilar sobre tres cabezas de querubines con angeles, del mismo tamaño que las antezedentes, 400 rs.
- una pintura de nuestra señora del Sagrario, del referido tamaño y marco, 550 rs.
- otra pintura de un Eze Omo con la caña en la mano, de tres quartas poco mas de largo y dos tercias de ancho, con su marco tallado y dorado, 550 rs.
- otro Eze Omo, de tres quartas de alto y dos terzias de ancho, con marco tallado, dorado el alquitraba de adentro y quatro tarxetas con las esquinas doradas, 160 rs.
- otra de Nuestra Señora Dolorida, de bara de largo y dos tercias de ancho, 88 rs.
- otra pintura de Nuestra Señora de los Dolores compañera del Hece Omo que tiene la caña en la mano, del propio tamaño y marco, 550 rs.
- otra pintura de la Oracion del guerto, de poco mas de media bara de largo y tres quartas de ancho, con marco de pino, 88 rs.
- otra del Descendimiento de la Cruz con diferentes figuras, de tres quartas de alto y media vara de ancho, 22 rs.
- yttten quatro floreros de Gabriel de la Corte, de diferentes flores en un jarron de bidrio, de bara de alto y tres quartas de ancho, con marcos de pino, el alquitrabe de dentro tallado y dorado y quatro tarxetones dorados en las esquinas, 800 rs.

- otra pintura de Nuestra Señora del Milagro, de tres cuartas de alto y mas de media vara de ancho, con su marco todo tallado y dorado, 1000 rs.
- otra pintura de nuestra señora en tabla con el niño en los brazos hechando la vendicion a San Juan, de vara de alto y media de ancho, su marco de pino, dorado el alquitra de dentro y fuera y quatro tarxetas doradas en las esquinas, 550 rs.
- una laminita de nuestra señora Dolorosa, del tamaño de media quartilla con su marco de hebano y seis cantonerillas de plata, las quatro fuera y dos dentro, 100 rs.
- otra pintura de San Juan sentado en una peña señalando al cordero, de dos baras de largo y vara y quarta de ancho, con marco negro, 200 rs.
- otra de San Gregorio papa con un libro, el espiritu santo en forma de paloma y nuestra señora con el niño en los brazos, de vara y media de alto y una escasa de ancho, con marco negro, 66 rs.
- otra pintura hecha pedazos de nuestra señora de la Encarnacion, de mas de tres cuartas de alto y media vara de ancho, con marco dorado, 22 rs.
- otra de la Magdalena con un libro y una calavera y disciplinas en la mano, de vara y media de largo y vara y quarta de ancho, maltratada, su marco de pino dorado, 33 rs.
- un retrato de un niño vestido de peregrino, de varay quarta de alto y vara de ancho, maltratado, sin marco ni bastidor, 8 rs.
- un quadrito de San Luis Beltran de papel, puesto en una tabla con su marco de pino, 4 rs.
- un mapa de Jerusalem con dos palos para arrollarle, 44 rs.
- dos pinturas higuales de San Pedro y San Bartolome, de vara y quarta de alto y tres cuartas de ancho, con marcos llanos de pino dorados, 144 rs.
- un retrato del señor don Juan de Austria con baston en la mano, bestido de militar, de tres baras de alto y vara y media de ancho, con marco de pino negro, 33 rs.
- dos pinturas con razimos de ubas en un sarmiento, de una vara de ancho y tres cuartas de alto, con marcos negros, 132 rs.
- otra pintura de San Joseph con el niño en los brazos y San Juan besando la mano al niño y un anjel que tiene en la mano una vara florezida, de dos baras y media de alto y poco mas de dos de ancho, con marco de pino negro, 200 rs.
- otra pintura del Salvador con obexas, de terzia de alt y tres cuartas de largo en tabla, con marco negro de pino, 66 rs.
- otra pintura de San Juan sentado señalando al cordero, de tres cuartas de ancho y media vara de alto, con marco negro, 33 rs.
- otra pintura de Santa Cathalina con la rueda y dos anjeles, de tres cuartas de alto y media vara de ancho, su marco de pino negro, 55 rs.
- otra de San Juan Baptista baptizando a Christo, en tabla, con un christal delante, su marco negro, de quarta de alto, 55 rs.
- una laminita de Santa Ynes del mismo tamaño, con marco de hebano, 44 rs.
- otra laminita de Nuestra Señora del populo, del mismo tamaño con marco labrado, 20 rs.
- otra laminita de nuestra señora de la Contemplazion, de terzia de alto y quarta de ancho, su marquito de ebano, 20 rs.
- una cruz pintada en ella un Santo Christo, de tres cuartas de largo, 33 rs.
- una laminita de nuestro Salvador con el Niño en la mano y su marco quebrado, de hebano, 1600 rs.

— dos fruteros higuales, de tres quartas de alto y dos terzias de ancho, con marcos negros, 44 rs.

— una laminita de San Juan Baptista baptizando a nuestro señor con su marco de ebano y en medio un remate como cornisa de lo mismo, 150 rs.

— un Santísimo Xpto. de marfil con su cruz de concha y ebano y su peana, que tiene quatro nabetas y en la una esta una escribania de hebano con algunos remates de plata, 3000 rs.

TAPICES

Durante el siglo XVII los tapices y las alfombras constituían elementos imprescindibles en la decoracion de las casas de cierto abolengo. Con aquellos textiles las enormes y destartaladas salas de los nobles y altos funcionarios cobraban suntuosidad y calidez.

Don Antonio Gil Forneli fue dueño de dieciseis tapices, cuatro de ellos con «fabulas de Diana», y el resto con figuras, arboledas y animales. Tuvo también dos alfombras, una de El Cairo y otra de la célebre manufactura de Alcaraz⁸.

— yttén se pone por cuerpo de hazienda quatro tapizes de quatro anas y media de cayda, fabulas de Diana, que tienen veinte y dos anas de corrida, 1188 rs.

— mas otra paños de la misma estofa, de figuras, que tiene zinco anas de cayda y zinco y media de corrida, 275 rs.

— mas ocho paños de quatro anas de cayda, de figuras grandes, desermanados, que tienen quarenta y una anas de corrida, 984 rs.

— mas tres tapices de quatro anas y media de cayda, de arboledas y animales, tienen diez y siete anas y media de corrida, 802 rs.

— una alfombra del cayro, de zinco baras y media de largo y tres y media de ancho, 1058 rs.

— otra alfombra de Alcaraz, muy rota y maltratada, de zinco baras de largo y dos y media de ancho, 180 rs.

LIBROS

La biblioteca de Don Antonio Gil Forneli se componía de 107 títulos, con un total de 114 tomos, entre los que se encontraban obras de ascética y mística, de historia, biografías, jurídicas, de aritmética, poesía, novelas, etc. Tenía la Descripción de El Escorial, de fray Francisco de los Santos y la Recopilación de Albeiteria, de Martín de Arredondo, así como un manuscrito de las Leyes de la esposa, de Sor María de Agreda.

Entre los autores representados se encontraban fray Luis de Granada, Ludovico Blosio, Alonso de Villegas, fray Juan de la Puente, el inca Garcilaso de la Vega, Juan de Mariana, Santa Teresa de Jesús, Tomás de Kempis, Diego de Saavedra y Fajardo, San Ignacio de Loyola, Francisco de Quevedo, fray Antonio de Guevara, sor Juana Inés de la Cruz, Baltasar Gracián, Juan Pérez de Moya,

⁸ Un magnífico estudio de las alfombras de la manufactura de Alcaraz puede verse en José SÁNCHEZ FERRER, *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*, Albacete, 1986.

Luis Vélez de Guevara, fray Eusebio Nieremberg, San Agustín, Jacinto Polo de Medina, etc.

— yttten un libro de a folio bida del benerable padre fray Andres de Guadalupe del horden de San Francisco (fray Juan LUENGO, *Vida del R. y V. P. fray Andrés de Guadalupe*, Madrid, 1680), 16 rs.

— dos tomos de a folio Ystoria eclesiastica de España escripto por el doctor don Francisco de Padilla (Francisco DE PADILLA, *Historia eclesiástica de España*, Málaga, 1605), 36 rs.

— un libro de a folio de Albeyteria escrito por Martín de Arredondo (Martín DE ARREDONDO, *Recopilación de Albeiteria*, 1558), 15 rs.

— dos libros de a folio Símbolo y obras de fray Luis de Granada (fray Luis DE GRANADA, *Introducción al símbolo de la fe*, Salamanca, 1582), 50 rs.

— otro libro de a folio obras de Ludobico Blosio (Ludovico BLOSIO, *Obras*, Amberes, 1632), 33 rs.

— otro libro de a folio flos sanctorum de Billegas segunda parte que le falta la tabla (Alonso DE VILLEGAS, *Flos sanctorum*, Toledo, 1588), 22 rs.

— otro libro de a folio Combeniencia de las dos monarquias del maestro fray Juan de la Puente (fray Juan DE LA PUENTE, *Conveniencia de las dos monarquías católicas*, Madrid, 1612), 40 rs.

— otro libro de a folio obras del padre Estela (fray Diego DE ESTELLA, *Obras*, Salamanca, 1576), 16 rs.

— otro libro de a folio Discripcion del Escorial de fray Francisco de los Santos (fray Francisco DE LOS SANTOS, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1657), 24 rs.

— otro libro de a folio estatua y arbol con boz del doctor Don Esteban de Aguilar (Esteban DE AGUILAR Y ZÚÑIGA, *Estatua y árbol con voz política, canónica y soñada en que veló y se desveló Nabucodonosor y reveló Daniel*, Madrid, 1661), 40 rs.

— otro de a folio Nueva Recopilazion primera, segunda y tercera parte, 150 rs.

— otro libro de a folio Ystoria de las Yndias primera parte por el ynca Garcilaso de la Vega (el inca Garcilaso DE LA VEGA, *Comentarios Reales que tratan del origen de los incas, reyes que fueron del Perú*, Lisboa, 1609), 36 rs.

— otro libro de a folio segunda parte de la Ystoria General de España del padre Mariana (Juan DE MARIANA, *Historia general de España*, Madrid, 1623), 18 rs.

— dos thomos primera y segunda parte de Santa Theresa de Jesus de a quarto, el uno Bida de la Santa por fray Diego de Yepes (fray Diego DE YEPES, *Vida, virtudes y milagros de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús*, Madrid, 1595), 36 rs. y el otro primer thomo de sus obras escriptas por si misma, 12 rs.

— quatro thomitos en quarto de las obras y cartas de Santa Theresa (Santa Teresa DE JESÚS, *Cartas*, Zaragoza 1658), 40 rs.

— mas un libro en quarto Cartilla de la Contaduria mayor de quantas, 30 rs.

— mas tre thomos en quarto floro Historico, 16 rs.

— otro libro en quarto los quatro estados de la mujer scripto por fray Juan de la Zerda (Juan DE LA CERDA, *Vida política de todos los estados de las mujeres en el cual se dan muy provechosos y christianos documentos y avisos*, Alcalá de Henares, 1599), 18 rs.

— otro libro en quarto Politica del estado de las mujeres, falto de portada, 16 rs.

— unas oras grandes del rezo de nuestra señora, 50 rs.

- dos libros en cuarto, primera y segunda parte Maximas de Garan, 12 rs.
- dos thomos del rezo de nuestra señora primera y tercera parte, 18 rs.
- una Semana Santa, 12 rs.
- un libro en cuarto thomas de Kempis opera (Tomás DE KEMPIS, *Opera*, Amberes, 1607), 24 rs.
- otro librito leyes de la esposa manuscrito por la madre Maria de Jesus de Agreda, 10 rs.
- un libro de a folio hordenanzas de la contaduria mayor de quantas, 8 rs.
- otro libro en cuarto Silba de baria lezion, 9 rs.
- otro libro en cuarto empresas politicas de Saabedra (Diego Saavedra y Fajardo, *Idea de un principe cristiano representado en cien empresas*, Munster, 1640, Madrid, 1675), 8 rs.
- mas otro libro en cuarto Consexo de la saviduria de Alcazar, 8 rs.
- otro libro en cuarto Arismetica general de Ochoa (Francisco OCHOA DE SAMANIEGO, *Aritmética guarísma en la cual se muestra el uso manual de las siete reglas*, Lecce, 1644), 8 rs.
- otro libro en ottavo exercizios espirituales de San Ignacio de Loyola (San Ignacio de Loyola, *Libro de los exercizios espirituales*, Roma, 1548), 8 rs.
- mas otro libro singular exzelencia y probecho para el alma maltratado, 8 rs.
- otro libro Bida del hermano fray Francisco del Niño Jesús (fray José DE JESÚS MARÍA, *Historia de la vida y virtudes del venerable hermano fray Francisco del Niño Jesús*, Madrid, 1670), 8 rs.
- dos libros en cuarto bida de Gregorio Lopez (fray Alonso REMÓN, *Vida del siervo de Dios Gregorio López*, Madrid, 1627), 7 rs.
- otro Biaxe del señor Phelipe quarto oa la frontera de Francia (Leonardo DEL CASTILLO, *Viaje del rey nuestro señor don Felipe quarto a la frontera de Francia*, Madrid, 1667), 8 rs.
- otro Politica de Dios de Quebedo (Francisco DE QUEVEDO Y VILLEGAS, *Politica de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás*, Zaragoza, 1626), 8 rs.
- otro libro de a folio Practica de Rentas Reales por Juan de la Ripia sin la ultima disposizion (Juan DE LA RIPIA, *Practica de la administración y cobranza de las rentas reales y vista de los ministros que se ocupan de ella*, Madrid, 1676; Barcelona, 1694), 10 rs.
- otro libro bida de nuestro señor por el padre maestro Fonseca (Cristóbal FONSECA, *Vida de Christo Nuestro Señor*, Toledo, 1596), 10 rs.
- yttten otro libro tambien en folio Crisol de la verdad de la causa sin causa, sin nombre de autor, 10 rs.
- otro libro escripturas, acuerdos y condiziones tocante a los millones, 6 rs.
- yttten duzientos y catorce reales de vellon en que fueron tasados sesenta libros de a folio y quarto y mas pequeños, que son:
 - el quarto David perseguido.
 - Nobleza de España (tal vez Alonso LÓPEZ DE HARO, *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España*, Madrid, 1622).
 - Rimas de Burguillo.
 - Escuela de Daniel.
 - Summa de Remigio.
- Bida de San Pedro Regalado (fray Manuel DE MONZARAL, *Vida, muerte y culto de San Pedro Regalado*, Valladolid, 1684).

- Jaraba de Matrimonio.
- Epistolas de Guebara (fray Antonio DE GUEVARA, *Epístolas familiares*, Valladolid, 1538).
- Antorcha espiritual.
- Vida de Ysabel de Jesus (sor Isabel DE JESÚS, *Vida de la venerable madre Sor Isabel de Jesús dictada por ella misma*, Madrid, 1672).
- Bida de San Josepha (tal vez San Juan DAMASCENO, *Historia de los dos soldados de Christo, Baarlaan y Josafat, traducida por Juan DE ARCE SOLORZANO*, Madrid, 1608).
- Destierro de ygnorancias.
- Thesoro de los christianos.
- Bida de San Francisco de la Cruz.
- Bida de San Phelipe Neri (fray Pedro Jaime BUCHE, *Vida de San Felipe Neri*, Valencia, 1651).
- Pohesias de Sor Juana de la Cruz (sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Poemas*, Sevilla, 1691).
- Disposizion para comulgar.
- Genealogia de nuestro señor.
- Obras de Zabaleta (Juan DE ZABALETA, *Obras*, Madrid, 1667, 1672).
- Vida de San Juan de la Cruz.
- Obras de Gracian thomo segundo (Baltasar GRACIÁN, *Obras*, Amberes, 1652).
- Arimetica de Moya falto de la tabla (Juan PÉREZ DE MOYA, *Arithmetica practica y especulativa*, Salamanca, 1562).
- El rezo de Nuestra Señora.
- Desengaños para no herrar en el camino del Espiritu Santo.
- Marabillas de Roma.
- El Parnaso (Francisco DE QUEVEDO Y VILLEGAS, *El Parnaso español*, Madrid, 1649).
- La flema de Pedro Hernandez.
- Bida de Nuestra Señora (seguramente Julio FONTANA, *La vida de Nuestra Señora*, s.l., 1569).
- Explicazion de la doctrina christiana.
- Estimulo de compunzion.
- Los quaro Nobissimos (Dionisio CARTUJANO, *Los cuatro Novisimos*, Madrid, 1630).
- Eusebio de la preparacion para la comunion.
- El Salterio de Nuestra Señora.
- Catezismo de la Doctrina christiana.
- Rudimentos de Eusebio.
- Maria de Jesus (fray Francisco DE ARCOS, *La sabia de Coria, vida de la venerable María de Jesús*, Madrid, 1671).
- Confesiones de San Agustín (san Agustín, *Confesiones*, Salamanca, 1551).
- Epitteto de Quevedo (Francisco DE QUEVEDO Y VILLEGAS, *Epicteto*, Madrid, 1638).
- Explicazion de la doctrina christiana.
- Meditaziones de San Agustin.
- Yndulxencias del Rosario.
- Mietrios de la Misa.

- Oritas de oraciones y ejercicios.
- Manual y arte de prudenzia (Baltasar GRACIÁN, *Manual y arte de prudenzia*, Huesca, 1647).
- Libro de estampas.
- Misterios de nuestra santa fe catholica.
- Jacinto Polo de Medicina (Jacinto POLO DE MEDINA, *Obras*, Zaragoza, 1670).
- Seneca y Neron.
- Pan floreado y partido.
- Ynstrumentos de nobizios.
- Pohesias sacras misticas y funebres.
- El diablo cojuelo (Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, Madrid, 1641).
- Teatro del mundo.
- Ynstruzion espiritual.
- Espexo de la vida humana.
- Reglas y ejercicios de la Congregacion de la Concepcion.
- Bida de Jesus (seguramente Cristobal FONSECA, *Vida de Christo Nuestro Señor*, Toledo, 1596).
- Aranzel espiritual de la horden tercera.
- Papeles barios.
- Manifiesto de Ynglaterra.
- otro tambien de papeles barios.
- un juego de libros de la madre Maria de Jesus de Agreda, 150 rs.

MACHADO POR SERRAT Y CORTEZ: DEL POEMA AL CANTO. (UNA VERSIÓN DE LA VERSIÓN)

Por *Marcela Romano*

La canción «de autor» española emergente en los '60 como modelo poético alternativo exhibe, en su misma factura, los estados de hibridación que atraviesan la mayor parte de los discursos culturales de la actualidad. Como gesto semiótico plural, se constituye en el cruce de tres sistemas: la literatura, el espectáculo y los medios de comunicación. En su naturaleza multifronte polemizan los paradigmas de oralidad y escritura, la premodernidad y la modernidad, las categorías de «culto», «popular», «masivo». Su relación con la literatura consagrada es, a un tiempo, de sumisión y de rechazo: se recuesta en ella en tanto modelo expresivo y repertorio a musicalizar, pero se aparta de sus circuitos tradicionales para volverla sonido, cuerpo, texto que salta del cenáculo a la calle, de la letra a la voz, del libro al disco. En este sentido, la puesta en música de poesía en lengua española constituye uno de los aspectos más interesantes del género, aspecto que lleva nuestra reflexión hacia problemas teóricos específicos en torno a la «traducción», en este caso, entre sistemas de modelización cultural diferentes¹.

En el vasto *corpus* producido a este respecto por la canción el panorama se presenta multiforme y desigual, y las temidas «concesiones» —o, lo que es lo mismo, la prostitución al *kitsch* o a la *midcult*²— aparecen, fatalmente, más de una vez. Por ello nos resulta conveniente, en el camino de indagación de este fenómeno, la elección de musicalizadores que a la vez sean, y no azarosamente, autores de sus propias letras. En la medida en que, claro está, sus letras también tengan algo

¹ Véanse para una profundización teórica de estas cuestiones nuestros trabajos: «En torno a una canción diversa», en *Revista del Ce.le.his.*, I, 1 (1991): 135-143, y «A voz en cuello. La canción de autor en el cruce de escritura y oralidad», en Laura SCARANO, Marcela ROMANO y Marta FERRARI, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española contemporánea*, Bs. As.: Biblos, 1994: 53-66.

² Esta categoría, mediadora entre los polos «alta» cultura/«Masscult», ha sido definida por Dwight McDonald como «un especial híbrido nacido de las relaciones contra natura de este último con la primera... [pues] posee las cualidades esenciales del Masscult —la fórmula, la reacción controlada, la falta de otro patrón de medida que no sea la popularidad— pero las esconde púdicamente tras una hoja de parra cultural...» (cfr. Dwight McDONALD, «Masscult y Midcult». Daniel BELL, Dwight McDONALD, Edward SHILS y OTROS, *La industria de la cultura*, Selección y prólogo de Valeriano Bozal, Madrid: Alberto Corazón, 1969: 107). En el mismo volumen, Clement Greenberg aplica el concepto de *kitsch* (en una de sus posibles acepciones) para referirse al mismo fenómeno: «El kitsch, usando como materia prima los simulacros deteriorados y academizados de la cultura genuina, acoge con todos los honores esta sensibilidad y la cultiva... [pero] es mecánico y funciona por medio de fórmulas... está hecho de experiencia mediata y de sensaciones falsas...». Y más adelante concluye, lapidariamente: «Si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch... imita sus efectos» (cfr. Clement GREENBERG, «Vanguardia y kitsch», *Ibidem*, 203 y 209 respectivamente).

que decir de la poesía. En este sentido, Joan Manuel Serrat se ofrece como un autor paradigmático cuya escritura misma da cuenta de la novedad cualitativa ofrecida por la canción «de autor» ante la por demás saturada —y saturante— canción de «consumo». También lo es en su tarea como musicalizador, en la medida en que, creemos, parece respetar el impulso original de los textos sobre los cuales trabaja, reduciendo al mínimo —no totalmente— la tentación de la «vulgarización» en su acepción negativa.

En el presente trabajo nos detendremos, específicamente, en el álbum *Homenaje a Antonio Machado, poeta*, de 1969, y en los textos machadianos originales en éste incorporados, con la intención de detectar en ellos los índices de oralidad mediadores para su transcodificación en las letras serratianas. En esta tarea tendremos en cuenta, asimismo, los poemas musicalizados por el argentino Alberto Cortez, incluidos por Serrat en este álbum.

El álbum *Homenaje a Antonio Machado, poeta*, de Joan Manuel Serrat, que recoge también poemas del escritor anteriormente musicalizados por Alberto Cortez, fue editado en 1969 en Barcelona por Novola, y reeditado incansablemente a partir de esa fecha. Lo integran doce canciones, dispuestas en el siguiente orden: Lado A: «Cantares» (texto que combina «Proverbios y cantares» machadianos con estrofas compuestas por Serrat); «Retrato»; «Guitarra del mesón», «Las moscas», «Llanto y coplas por la muerte de don Guido», «La saeta»; Lado B: «Del pasado efímero», «Españolito», «A un olmo seco», «He andado muchos caminos», «En Coulliure» (canción de completa autoría serratiana) y «Parábola» (donde se cruza una «Parábola» de Machado con el fragmento inicial de «Del mañana efímero»). Como podrá observarse, la mayor parte de ellos, con excepción de «Guitarra del mesón», «Las moscas» y «He andado muchos caminos» (*Soledades, Galerías y otros poemas* —1907—), han sido extraídos de *Campos de Castilla*, publicada por primera vez en 1912 y reeditada con el agregado de nuevos poemas en 1917³.

Vayamos ahora a los textos, para cuyo análisis seguiremos el orden según el cual los mismos aparecen en *Homenaje...*

El primero de ellos es «Cantares» canción que combina textos machadianos con otros compuestos por Serrat. Dado dicho entrecruzamiento, que genera posibilidades de sentido privilegiadas en relación con las otras canciones del álbum, analizaremos la misma con mayor detenimiento.

El título toma parte del original («Proverbios y cantares», de *Campos de Castilla*) que consta de cincuenta y tres poemas breves, escritos alternativamente en formas populares y cultas, donde Machado comienza ya a dibujar una dirección marcadamente especulativa para su escritura. El cantar que inicia la canción, numerado XLIX según la edición que manejamos, es una copla gnómica de fuerte ritmo con-

³ La edición textual que manejamos es la de Manuel Alvar (Antonio MACHADO, *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1982). De aquí en adelante citaremos de esta edición.

En torno a la producción machadiana, seleccionamos de la abundante bibliografía crítica en circulación los siguientes ensayos, a los que aludiremos en el cuerpo de nuestro trabajo: BROWN, G. G., «La poesía», en *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona: Ariel, 1980; Ramón DE ZUBIRÍA, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid: Gredos, 1973; Rafael GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Poesía y prosa en Antonio machado*, Madrid: Guadarrama, 1969; José Carlos MAINER, «Antonio Machado», en Francisco RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VI, Barcelona: Crítica, 1980; Geoffrey RIBBANS, *Niebla y Soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid: Gredos, 1971; Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Barcelona: Lumen, 1981; José María VALVERDE, *Antonio Machado*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1975.

sonante, que aborda la preocupación fundamental del poeta, esto es, el tema del tiempo, y asimismo remite (Gutiérrez Girardot, 42) al Jesús de «La saeta», también incorporado al álbum: «Todo pasa y todo queda, / pero lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar» (227). Continúa con una silva octosilábica, de rima abrazada consonante (el primer poema de la serie, no casualmente) en la cual el sujeto textual —que remite al autoral, en su estatuto de correlato autobiográfico— echa cierta luz sobre su propia poética. En primera persona, formula la adhesión a una estética de corte subjetivo e impresionista, más cercana a las *Soledades* que al libro en que se incluye;

Nunca perseguí la gloria
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.
Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul temblar
súbitamente y quebrarse.

(218)

El tercer y último de los textos elegidos por Serrat para esta canción es ahora una silva arromanzada, modernista, en octo y heptasílabos, que repite incansablemente la palabra «camino» en una sintaxis de marcados paralelismos, lo cual genera una dimensión rítmica que suple la «imperfección» de la asonancia. Numerada XXXIX, desde el sitio distante y falsamente anónimo que otorga al sujeto escritural la frase sentenciosa, se plantea al interlocutor (el «caminante», el hombre) una posible vía de «andar» su existencia, en cierto sentido «paradójica» (Gutiérrez Girardot: 44):

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

(223).

Los tres poemas citados están escritos respondiendo a un código sencillo y eminentemente «comunicativo», en el que la palabra poética no se encuentra sometida a estrategias experimentales ni de franca ruptura con la norma general, sino más bien lo contrario, y es ésta, por otra parte, la nota dominante de la escritura poética mechadiana. Aun cuando el marcado nivel de connotación que estos poemas conllevan permitan una doble decodificación («de frente» y «al sesgo», en palabras del mismo Machado) la comprensión básica de los mismos es casi instantánea y no ofrece mayores ambigüedades. Virtualidad oral, entonces, de la utiliza-

ción de metros de arte menor (en general de origen popular), de ritmos fuertemente consonantes que apelan a su puesta en voz.

Ahora bien, veamos ahora qué sucede específicamente en los «Cantares» según la versión de Joan Manuel Serrat, cuáles son los niveles de reactualización textual que nacen o se revelan con la canción, qué tipo de cruces se producen en función del reemplazamiento del texto dentro del circuito «espectacular», y en qué medida el musicalizador adhire, o transgrede, a la propuesta básica de estos tres poemas.

Según podrá observarse del cotejo con su versión⁴, Serrat respeta la métrica de los versos originales (octosílabos y heptasílabos) aunque no la disposición estrófica (las silvas son convertidas en quintetas y coplas, entre las que interpone un silencio melódico). Respecto de la silva XXIX, su actualización resulta una mediación entre el texto cancioneril y el hipotexto, ya que éste aparece recitado, no cantado, en el medio de una canción donde la segunda parte está integrada por estrofas de autoría serratiana. Otra modificación, que asume una función intensificativa, es la repetición del primer verso del poema I («Nunca perseguí la gloria») como cierre del primer bloque inmediatamente antes del recitado central.

El acomodamiento sucesivo de tres textos que en el original aparecen distanciados crea, por su parte, un nuevo sistema de remisiones e interrelaciones, conectándose ahora más directamente la reflexión especulativa (XLIX y XXIX) con la estética (I). Este primer bloque, a su vez, recibe, como veremos seguidamente, la semiosis generada por el segundo, a cargo del compositor.

El segundo bloque, compuesto por tres estrofas entre las cuales se ubica el famoso estribillo «Golpe a golpe / verso a verso», traslada la primera persona a la tercera, para indicar que ya no es «Machado» sino otra voz la hablante. Voz que, como puede observarse, alude a la historia del exilio y la muerte del poeta. Esta anécdota está, sin embargo, descontextualizada, o casi: «algún tiempo», «ese lugar», «el poeta» («espinos», «país vecino» operan, más suavemente, en sentido contrario) ofician como índices que, aprecen borrar la circunstancia biográfica machadiana para generalizarla. Pero, por su parte, las restantes marcas actúan con suficiente eficacia para llenar la elipsis⁵ con la «historia» individual (los textos del poeta apropiados para la canción, que, presentes en el primer bloque aprecen estribillados en el segundo), cuya comprensión requiere, diría Iser, un previo «pacto con el receptor». Existe en este bloque, cuya potencia de sentido se proyecta sobre el primero, un «Machado» visiblemente diseñado en función de ciertas urgencias circunstanciales, las cuales construyen el «héroe» paradigmático de la generación «progresista» de Serrat. Así es Machado, prioritariamente, el «muerto en el exilio», que al alejarse «grita» y hace «camino» «verso a verso» pero antes «golpe a golpe» (la fuerza del sintagma se acentúa por la potencia melódica y vocal de la canción en este trozo). La estrofa que cierra el bloque analizado conserva a la vez que amplía, generalizándola, la experiencia del poeta. En ella se alude concretamente ahora al «censurado», mediante la utilización de una metáfora de extrema satura-

⁴ Cfr. la misma en Joan Manuel SERRAT, *Verso a verso*, Barcelona: Alta Fulla & Taller '83, 1986: 85.

⁵ El discurso elíptico aquí no parece responder a una necesidad de expresión frente a una situación de censura, ya que por entonces la misma se había flexibilizado bastante y por su parte Machado, jamás silenciado en las escrituras de la posguerra, aunque con distintos matices, permanecía como una figura intocable. Al respecto puede consultarse: Fanny RUBIO, «Estudio Preliminar», Fanny RUBIO y José Luis FALCO, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid: Alhambra, 1984.

ción, la del jilguero silenciado, a la vez que se retoma la imagen del caminante-poeta (de vasta proyección en la poética machadiana y también en la serratiana) y un nuevo ingrediente, el escepticismo religioso que, aunque más marcado en los cantantes del 60, conecta a éstos con la fe bastante heterodoxa del poeta.

Aun cuando en el proceso de construcción de la canción parezca existir la intención de dejar en claro la autoría de uno y otro bloque, en la recepción de la misma, sobre todo en la espectacular, estos límites aparecen desleídos. La canción es hoy un «clásico» que abre, por lo general, los recitales del cantante, a modo de *pre-texto* del cual dará cuenta el espectáculo posterior. En su actualización escénica tienden a producirse fusiones que, si bien apoyadas por ciertas marcas del hipotexto (la homologación machadiana de «poema» y «canción»), revelan la importancia de la figura *in praesentia* del cantante. De este modo, el sujeto espectacular resultante de la superposición Serrat-Machado se impone al deslinde del texto original y a éste se traslada, no reemplazando sino enriqueciendo la naturaleza virtual de la «canción» que, de escrita, pasa a ser, efectivamente, «cantada».

La segunda canción que abordaremos es «Retrato», basada en el poema homónimo con que se abre *Campos de Castilla*, musicalizado por Alberto Cortez. El original consta de nueve estrofas en alejandrinos de rima consonante cruzada, verso propio de los modernistas que, como asegura Valverde, «le sirve a Machado para abjurar de ese mismo modernismo» (89). En el poema, de perfil marcadamente autobiográfico, el sujeto poético enlaza con el sujeto autoral, en un recorrido que aporta datos sobre la infancia y juventud del poeta, su relación con las mujeres, su ética (donde se formula, de manera evidente, la existencia del «otro» del que derivarán más tarde los «apócrifos» machadianos) y —sobre todo— su estética, su presente económico y, hacia el final, la prefiguración simbólica de la propia muerte. Pese a la elección de un molde característico de la escuela rubendariana e incluso de los románticos, el poema carece tanto de la ornamentación típica de la primera como del desborde emocional de los segundos. El texto está escrito en un discurso próximo a la conversación, marcadamente anecdótico y a la vez burlón, lacónico y contenido respecto de la información personal que suministra, lo cual lo coloca a resguardo de todo énfasis sentimental, de por sí refractario de la sobria poética machadiana. Interesa destacar especialmente el espacio textual que ocupa la formulación de su poética (más de tres estrofas), cuestión de evidente interés para el autor y que contribuye a priorizar su figura de poeta —y su poética específica— por encima de las otras circunstancias vitales. Este fragmento es un verdadero «pretexto» metapoético de la praxis «castellana» que Machado desplegará a lo largo de todo el libro.

La versión de Cortez respeta, básicamente, el aliento original del poema. Formalmente, corta los alejandrinos (excepto tres de ellos) exactamente en sus cesuras internas para crear un verso de menor despliegue, más apropiado para su musicalización. Asimismo, mantiene la totalidad de los núcleos anecdóticos presentes en el hipotexto, y sólo elimina dos de las estrofas que diseñan la estética del poeta, dejando, a nuestro juicio, la mejor lograda, no sólo por su calidad expresiva, sino también por su diáfana comunicabilidad: «Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna. / A distinguir me paro las voces de los ecos / y escucho solamente, entre las voces, una» (136). Cortez elude así dos estrofas que contienen alusiones específicamente literarias y de función redundante en relación con la elegida, que, en un discurso más llano contiene bá-

sicamente los índices conceptuales de aquéllas. Por otra parte, atributos como «comunicabilidad», «llaneza», «laconismo» no suponen en Machado simplificación ni facilitación, sino una austeridad verbal mediante la cual es posible decodificar con cierta transparencia el mensaje, aun cuando, por su índole connotativa, existan de hecho, como dijimos, más de una lectura. Esta virtualidad del discurso, lejos de tranquilizar al receptor, le ofrece perspectivas de interpretación en las que puede participar original y productivamente.

La estructura melódica sobre la que reposa el texto, sencilla y sin demasiadas variaciones, acompaña el fluir narrativo del poema, de interpretación más vigorosa en Cortez, más contenida y suave en Serrat ⁶.

A diferencia de «Cantares» donde junto con la imagen del Machado poeta y pensador se dibuja la del «héroe» político, aquí se privilegia fundamentalmente la del poeta, un poeta cercano al hombre común, alejado de toda imagen demiúrgica y divinizada, que se enamora, que acude a su trabajo, y que resalta, además de una opción estética «despojada», la vinculación de ésta con la ética, vinculación que dará por resultado una segunda figura textual: la del Machado «hombre bueno» ⁷. Más fiel al texto, o al menos exclusivamente ceñida al texto, la versión de «Retrato» complementa y refuerza «Cantares», la canción anterior (también en el ordenamiento secuencial del álbum), generando un campo semántico de remisiones continuas y nuevas en virtud de la reubicación de los textos seleccionados.

La tercera canción, «Guitarra del mesón» (LXXXIII), se basa en un poema incluido dentro del libro anterior, *Soledades, Galerías y otros poemas*, al cual pertenecen también «Las moscas» (XLVIII) y «He andado muchos caminos» (II). En función de lo aclarado, nos resulta pertinente analizarlas en conjunto, debido a que poseen características comunes que las distinguen bastante de la tonalidad simbolista, posromántica, que domina en el libro, desde el cual se perfilan con mayor afinidad hacia *Campos de Castilla*.

En las tres canciones existe, como en *Campos...*, un hablante cuyo punto de vista se sitúa, predominantemente, en seres y situaciones de su propio «afuera»: «guitarra del mesón», «las moscas», «mala gente» y «buena gente» (en *He andado...*). En los dos primeros poemas, sin embargo, los elementos exteriores a la subjetividad del poeta remiten igualmente a ella, aunque de modo más distanciado. Así, en «Guitarra del mesón», reaparecen los temas de la soledad, la nostalgia, el caminar, todos ellos muy recurrentes en el libro, pero aquí traspuestos objetivamente en el motivo de la guitarra, asociada con la canción-poema, a la vez que manifestación de un signo cultural específico:

Guitarra del mesón que hoy sueñas jota,
mañana petenera,
según quien llega y tañe

⁶ La presencia apenas significativa del texto musical es característica de este género de canción «popular», fundamentalmente en sus inicios. El protagonismo del enunciado verbal eclipsó, a veces con resultados poco felices, el trabajo sobre las partituras, en el presente mucho más elaboradas y relevantes.

⁷ Esta perspectiva fue dominante en muchos trabajos críticos sobre el poeta, por la cual, en palabras de Mainer «[se] nos ha legado una visión enteriza y ejemplar» de Machado (cfr. MAINER: 412) que se impuso muchas veces sobre las consideraciones estéticas en torno a su obra.

las empolvadas cuerdas.
Guitarra del mesón de los caminos,
no fuiste nunca ni serás poeta.

(128).

«Las moscas» por su parte, incluida por el autor en la sección «Humorismos, fantasías, apuntes. Los grandes inventos» transfiere a este cotidiano, molesto y «antipoético» insecto la rica visión machadiana del tema del tiempo, configurada estrofa tras estrofa en el itinerario vital del hablante:

...Moscas vulgares
que de puro familiares
no tendréis digno cantor:
yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.

(108)

«He andado muchos caminos», completamente descriptivo y anecdótico resulta también ajeno a la fisonomía del libro que lo contiene. De estructura arromanzada y marcado ritmo (resultado de la presencia de recursos de simetría como anáforas, paralelismos, etc.), el poema es una prefiguración ideológica del tono regeneracionista que aparecerá reiteradamente en *Campos de Castilla*, especialmente a través del tópico del «buen campesino» enfrentado al «ciudadano», motivo éste de sospechosa caducidad:

Nunca, si llegan a un sitio,
preguntan adónde llegan.
Cuando caminan, cabalgan
a lomo de mula vieja,
y no conocen la prisa
ni aun en los días de fiesta.
Donde hay vino, beben vino;
donde no hay vino, agua fresca.
Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día, como tantos,
descansan bajo la tierra.

(76-77)

Lo expuesto nos permite comprender la presencia de estos tres textos dentro del *corpus* global del *Homenaje...*, dedicado prioritariamente al poeta «social» de *Campos de Castilla*. Los mismos, como vimos, apoyados en el protagonismo de objetos y seres «otros» y en un discurso entonces más distanciado, marcadamente anecdótico y próximo a la conversación, dan cuenta, anticipadamente, del cuño «realista» al que se adscribe aquel libro.

La musicalización de «Guitarra del mesón» por Joan Manuel Serrat respeta absolutamente el texto, aun cuando en la canción se produzcan algunas variaciones formales, y, por supuesto, de interpretación contextual. El típico poema machadiano en

hepta y endecasílabos configurado en el original sufre una abreviación de la mayoría de sus versos, adaptados a las exigencias del texto musical. La primera y la segunda de sus estrofas resultan estribilladas, y de este modo abren y cierran la canción. Este énfasis no resulta casual en la medida en que su repetición permite una nueva aparición de las palabras «guitarra», «jota» y «petenera» aluden a dos formas musicales populares, de indudable inserción en la cultura española. La restante, por su parte, se remite extratextualmente al sujeto-cantante. Así, «guitarra» se asocia al instrumento musical predominante y caracterizador de la generación de Serrat.

«Las moscas», musicalizada por Cortez, en tanto transcodificación, reduce el texto de nueve a siete estrofas, y reacomoda otras, sin desnaturalizar su significado básico, según puede inferirse en la nueva versión. Su mayor acierto consiste en que su actualización melódica e instrumental respeta y vigoriza el ritmo que Ramón de Zubiría advirtió en el hipotexto:

«...sobre una base octosilábica, tiene un movimiento interior tan agitado y sorprendente que se diría que Machado aspiraba, por la combinación arbitraria de los esquemas de rimas, versos de pie quebrado y encabalgamientos, a reflejar en estas estrofas el arisco y alocado volar de los insectos...» (45).

Dicho esquema melódico se aletarga hacia el final, en la última estrofa, que así adquiere un «vuelo» bien distinto del inicial, por el cual el minúsculo y «elemental»⁸ insecto se gana, definitivamente, la jerarquía de «poetizable»:

Inevitables golosas
que ni labráis como abejas,
ni brilláis cual mariposas;
pequeñitas, revoltosas,
vosotras, amigas viejas,
me evocáis todas las cosas.
(108)

«He andado muchos caminos», finalmente, en versión de Serrat, resulta absolutamente fiel a un texto que poética e ideológicamente no ofrece mayores novedades, pero que enlaza, paradigmáticamente, con ciertos motivos recurrentes en las propuestas programáticas y prácticas de la *Nova Cançó* y grupos similares: la mitificación del mundo rural en contraposición con la «decadencia» ciudadana. Este ideograma, presente asimismo en los modelos contraculturales dibujados por el fenómeno transnacional de la música *beat* en sus diversas manifestaciones, se cruza en los españoles de la canción «popular» con variables particulares, aportadas por el sistema político imperante. Como respuesta al centralismo oficial, la canción despliega una serie de estrategias tendientes a reinstalar en el imaginario colectivo la presencia de las culturas regionales vernáculas silenciadas durante décadas. Una de esas estrategias parece ser, justamente, la reivindicación del mundo rural, sus personajes, sus circunstancias características⁹. Este motivo, de notable desenvolvi-

⁸ Aludimos con este calificativo a la poética «elemental» de Pablo Neruda y su revalorización de la cotidianeidad, en textos como «Oda a la cebolla», «Oda al caldillo de congrio», «Oda a la alcachofa», etc. (Cfr. Pablo NERUDA, *Odas elementales*, Barcelona: Bruguera, 1980).

⁹ Cabría preguntarse aquí si la contextualización de este motivo en épocas de Franco no sirvió para extender históricamente, en oposición a lo buscado, la vigencia de una de las consignas predilec-

miento en la producción cancioneril de estos autores, es también recurrentemente abordado por Serrat, especialmente en sus inicios. De ello dan cuenta canciones como «Manuel», «Camí avall», «Campesina», que siguen, en su diseño general, la versión del campesino «incontaminado», aunque con ingredientes políticos más explícitos¹⁰. De este modo, el poema machadiano como canción ingresa en un nuevo sistema de correspondencias, no sólo entrelazándose con los citados textos de Serrat sino también con una vasta serie de producciones similares, en un tejido desde el cual emerge polisignificado.

La alusión ácidamente crítica a tipos sociales provincianos, tan característica del Machado de la etapa de Baeza, es rescatada por Serrat en su *Homenaje...* a través de «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido» (CXXXIII) y «Del pasado efímero» (CXXXI).

Ambos poemas, sometidos a juicios críticos encontrados (Brown, 123; Valverde, 133; Tuñón de Lara, 422 y Mainer, 415), se distancian, justamente a partir del juego irónico, del tono marcadamente retórico de los otros poemas con más aliento «noventayochista», incluidos en la edición de 1917. En «Llanto...» Machado recurre al modelo tradicional del «planto» fúnebre, y lo parodia al contextualizarlo en una vida contada desde el humor. Mediante una voz absolutamente coloquial y narrativa, sostenida por estrofas de arte menor consonantes, cala con acidez en el prototipo del señorito andaluz, quien, de vida inicialmente díscola e improductiva, se «integra», por conveniencia, a los hábitos sociales y religiosos de su casta:

...Y asentóla
de una manera española,
que fue a casarse con una
doncella de gran fortuna;
y repintar sus blasones,
hablar de las tradiciones
de su casa,
a escándalos y amoríos
poner tasa,
sordina a sus desvaríos.
Gran pagano,
se hizo hermano
de una santa cofradía;
el Jueves Santo salía
llevando un cirio en la mano
—aquél trueno!—
vestido de nazareno.

(213)

tas del régimen nacionalista, generada por la engañosa ideología de la «soberanía campesina», «forma superior de existencia que custodiaba las virtudes étnicas y nacionales de España» (cfr. Eduardo SEVILLA-GUZMÁN, «El campesinado en el desarrollo capitalista español (1939-1975)», en Paul PRESTON (comp.), *España en crisis: la evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977: 183-216).

¹⁰ Es fundamentalmente en el ámbito rural donde Serrat ubica su voz de denuncia en los primeros álbumes. «Manuel» (1968) registra la dialéctica de clases (campesino-terrateniente), aunque con tópicos de dudosa credibilidad (cfr. Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Serrat*, Gijón: Júcar, 1984: 50). «Camí avall» (1969), tematiza el referente de la guerra civil en la presencia de los campesinos muertos. «Els veremadors» (1970) alude al desarraigo de los vendimiadores emigrantes durante la crisis económica española.

A las notas irónicas, de marcada contextualización cultural y social, se incorporan, hacia el final, ciertas reflexiones de barniz manriqueano, aunque adaptadas al perfil eminentemente coloquial y cáustico del poema, cuya función crítica se modela, en especial en la primer parte, a partir de la mera descripción del personaje en cuestión y de sus acciones. Creemos que, en este sentido, más allá del «tono menor» atribuido por G. G. Brown a «Llanto...» (123), el mismo responde, discursivamente, al mejor Machado, al poeta que desdeña las modulaciones retóricas en favor de una poética de la restricción, del laconismo, del distanciamiento sentimental.

La canción de Serrat no altera significativamente el texto. Se ciñe a la disposición métrica y estrófica originaria, incorporando algunas pausas que no distorsionan el ritmo dado por la música interna del poema. La modificación más llamativa es el recorte que Serrat opera en las estrofas de tono «manriqueano», lamentable exclusión que, de haberse evitado, hubiera enriquecido el juego paródico presente en el hipotexto. Por lo tanto, la única estrofa conservada de esta serie («Tu amor a los alamares / y a las sedas y a los oros / y a la sangre de los toros / y al humo de los altares?») permanece aislada y sin el contexto interpretativo suficiente para su completa decodificación¹¹.

«Del pasado efímero», por su parte, describe el prototipo provinciano proyectado hacia una figura ideológica más vasta, la de la España abúlica e inerte, carente de utopías, contra la cual se alzara Unamuno y el mismo Machado en muchos poemas de *Campos de Castilla*. Tras una larga descripción donde se alude, mediante distintas situaciones anecdóticas, al tedio y el quietismo de un hombre de provincias, los seis últimos versos son los únicos que, en todo el poema, disparan abiertamente su bala crítica:

Este hombre no es de ayer ni es de mañana,
sino de nunca; de la cepa hispana
no es el fruto maduro ni podrido,
es una fruta vana
de aquella España que pasó y no ha sido,
esa que hoy tiene la cabeza cana.

(209-210)

En la versión de Serrat, donde se incluye el texto completo, no existen modificaciones sustanciales, salvo algunas cesuras operadas sobre los versos originales. La melodía monocorde (suspendida en dos versos —«Lo demás, taciturno, hipocondríaco, / prisionero en la Arcadia del presente, / le aburre...— para dar lugar a un recitado) acompaña el texto verbal, y el resultado final se acomoda, de alguna manera, al sugerido por el ritmo básico del poema: un discurrir monótono que recupera los matices del personaje involucrado en él, pero que poco agrega a *Campos... y a Homenaje...*

Si consideramos estas dos canciones dentro del sistema específico de la producción serratiana, podemos advertir nuevas correspondencias en función de sus relaciones con textos escritos por el cantante. Tanto «Llantos...» como «Del pasado

¹¹ La supresión de estas estrofas, posible concesión del musicalizador en favor de la «vulgarización» del texto de base, resulta, a nuestro juicio, innecesaria, en el sentido de que Manrique es, al menos en España, un poeta vastamente conocido, incorporado a la «enciclopedia» popular, cuyos textos (nos referimos específicamente a las *Coplas...*) el receptor común puede reconocer y desenmascarar.

efímero» remiten, especialmente la primera, a los modos y perspectivas escriturarias con que Serrat aborda la problemática ideológica y social a partir de tipos humanos definidos e históricamente situables.

De este modo, don Guido se vincula, por alguno de sus costados, con «tío Alberto» (1971), con «los aristócratas del barrio» (1978), con las «malas compañías» (1981), al menos en su faceta de «juerguista», hasta «integrarse», para sobrevivir, a un modelo social del que los otros personajes citados permanecen, por elección, y aquí la diferencia, definitivamente marginados. Pero, de algún modo, la categoría de «transgresores» pareciera, en principio, abarcarlos a todos, y de allí la recepción más condescendiente y empática que construimos en favor de la figura del «señorito» andaluz.

Además de la similitud en la construcción de los personajes se une a la ironía machadiana una semejante estrategia de distanciamiento en Serrat, acompañada por el recurso anecdótico de la descripción y la narración con mínimos ingredientes modalizantes, un «mostrar» cuya aparente pobreza formal e ideológica enmascara la función profundamente crítica de ambas escrituras.

«La saeta», por su parte, una de las más logradas canciones del álbum, es una transcodificación hecha por Serrat del poema homónimo, numerado CXXX y publicado en la edición de 1917. El texto, donde se revela, según Sánchez Barbudo, «el cambio de la religiosidad andaluza por la religión unamunesca del andar, del buscar» (292), utiliza el modelo de la saeta tradicional, en cuatro coplas de rima consonante abrazada precedidas por un epígrafe que el autor atribuye al repertorio popular. El fuerte protagonismo del hablante en primera persona y los diversos efectos de intensificación (anáforas, exclamaciones, etc.) impregnan el texto con un espesor emotivo particular, que aquí se aproxima al «cante».

La canción mantiene y vivifica estas líneas significantes. Serrat recita el epígrafe, por lo cual translada a la actualización oral la distinción textual establecida respecto del cuerpo del poema. Este es conservado en su integridad, con la salvedad de que la última copla es estribillada —reforzando la opción explicitada por el sujeto inicial, con el cual el sujeto-cantante parece identificarse—, hasta perderse al final de la canción. Lo particularmente enriquecedor en la versión de Serrat es la musicalización del texto, apoyado en un enunciado melódico enlazado con el verbal. Aquél recupea la tradición musical flamenca y sus despliegues tonales, ofreciendo así al texto un cauce para la traducción vocal de su potencia emotiva.

Otra canción del álbum, titulada «Españolito», vuelve sobre los «Proverbios y Cantares», eligiendo esta vez un par de redondillas de contenido político, numeradas LIII. El tema de las «dos Españas», planteado por Unamuno, es retomado por Machado con una perspectiva aún más pesimista, pues ambas —la que «muere» y la que «bosteza»— son condenadas por el poeta:

Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios,
una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.
(229)

El poema musicalizado por Serrat da como resultado una brevísima canción que transfiere la elipsis y la imprecisión diseñadas por aquél. Esta ambigüedad resulta provechosa para la resemantización siempre productiva del texto, en el sentido que

permite hablar de múltiples y distintas «Españas», situables en circunstancias históricas diversas. Así la canción, grabada en 1969, se disemina, desde su sentido original, de raíz regeneracionista, hacia otros coyunturalmente vigentes por ese entonces, y enlaza entonces con la España del Régimen y alguna otra posible (aunque, como se desprende del texto, tampoco deseable).

«A un olmo seco», también musicalizada por Serrat, se basa en el texto homónimo (CXV) que forma parte del ciclo de poemas dedicados a Leonor, muerta tempranamente. Es este un largo poema en hepta y endecasílabos, enhebrados alrededor de un motivo central: la fuerza de la naturaleza, representada por el árbol, y su transformación en paradigma de esperanza para un hablante casi silenciado que pone en evidencia, otra vez elípticamente, la desgraciada experiencia personal del mismo autor.

Serrat toma el poema casi enteramente, imponiendo cesuras a los versos de arte mayor. La estructura melódica es lenta en las dos primeras estrofas, y se acelera momentáneamente a partir de la tercera, en secuencias ahora de arte menor, cuando el tiempo y el destino se transforman en las claves medulares del poema:

Antes que te derribe,
olmo del Duero,
con su hacha el leñador
y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro
o yugo de carreta...

(191)

Pese a las reducciones operadas, el nuevo texto cancioneril retiene para sí los indicadores que permiten reconocerlo dentro del campo de sentido propiciado por *Campos de Castilla*: la contextualización espacial precisa, la apelación dialógica a un elemento de la naturaleza, el protagonismo poético de individuos minúsculos, el peso de un discurso fundamentalmente descriptivo, todos ellos elementos que retomará, con modulaciones propias, el Serrat de «L'olivera» (1969) y «A una encina verde» (1978).

Finalmente, la canción denominada «Parábola» se apropia de dos textos machadianos de procedencia diversa en *Campos de Castilla*: la «parábola» numerada III, «Erase de un marinero...», y el fragmento inicial de «El mañana efímero» (CXXXV).

El primero está incluido dentro de una serie de «marinas» de sentido diverso y complementario (II, IV, V). Es una «solear» que retoma la idea unamuniana del mar como camino, tematizada incansablemente por Machado, según vimos en textos anteriormente analizados.

El segundo pertenece a uno de los poemas menos logrados del libro, en virtud de que incursiona en un estilo ampulosamente retórico, desplegado hasta la saturación, poblado, además, de sentencias lapidarias y de dudosa credibilidad.

La canción resultante pone en contacto estos textos, que, como dijimos, no sólo se instalan espacialmente en contextos poéticos diferentes dentro del libro, sino que proceden de preocupaciones distintas: el primero, metafísica, aunque la forma de la «parábola» se emparenta con el relato infantil; el segundo, político y combativo, aunque en éste se hace un lugar para la poesía «futura», según la concibió Machado en sus escritos prosísticos:

La España de charanga y pandereta,
 cerrado y sacristía,
 devota de Frascuelo y de María,
 de espíritu burlón y de alma quieta,
 ha de tener su mármol y su día,
 su infalible mañana y su poeta...

(217)

* * *

Ubicándonos, a modo de reflexión final, en el contexto de recepción del álbum, contexto compartido por la difusión cancioneril de poetas como Alberti, Miguel Hernández, García Lorca, entre otros, coincidimos con Brown en el sentido de que no son prioritariamente razones estéticas las que inclinan el gusto hacia un autor o hacia otro (117). En el caso de la canción, la recepción de estos autores —incluido Machado— está teñida, hacia fines de los años sesenta y en los primeros años de la década siguiente, por un barniz de contestación y de rebeldía, por una simpatía sobre todo ideológica hacia estos poetas militantes, exiliados o muertos en prisión, que sin duda ofrecían a los sectores progresistas de la época la contracara de la todavía durísima política oficial. A ello se suma la posición también «rebelde» que adoptan sus musicalizadores, jóvenes, en su mayoría universitarios o de militancias de inspiración izquierdista, censurados a menudo —y entonces «jerarquizados»— en muchas de sus actuaciones¹². El cruce de estos dos sujetos públicos (la figura del autor y la del cantante) ha derivado en una semiosis sumamente activa que muchas veces se impuso, por momentos eclipsándola, sobre la recepción primordialmente «artística» de los textos: Machado, más allá del poeta, pasó a ser, por ejemplo, un hombre «bueno», un republicano notable que murió de tristeza en su exilio de Coulliure¹³.

Sin embargo, tanto los poemas «civiles» de Machado como los «comprometidos» de muchos otros poetas españoles, y asimismo las canciones que los hicieron circular en ámbitos de considerable difusión, llevaban en su misma factura la exigencia de una recepción más abarcadora que la «estética», exigencia que, entre otras cosas, reclamaba de la poesía una función concienciadora, histórica, vehiculizadora de utopías y, digámoslo, «revolucionaria».

¹² En 1968 el mismo Serrat, ya ampliamente consagrado como uno de los cantantes de mayor popularidad del momento, fue elegido para representar a España en el Festival de Eurovisión. Pero, en el último momento, Serrat impone una condición: cantar en catalán. Se rechaza su petición y TVE lo castiga con un largo veto televisivo. (Cf. «Serrat se niega a cantar en su lengua materna», *Solidaridad Nacional*, 26 de marzo de 1968: 16). Al respecto de estas prácticas de censura, Víctor Claudín transcribe en su ensayo sobre el tema algunas informaciones periodísticas que incluimos aquí: «Un grupo de catorce cantantes y músicos y de veintidós críticos musicales han hecho pública una nota informativa en la que dan cuenta de la prohibición de recitales ocurrida en la última quincena... Desde el pasado 12 de abril han sido prohibidos recitales que afectaron a los cantantes Víctor Manuel, Julia León, J. A. Labordeta...», *Triunfo*, 24 de mayo de 1975 (cfr. Víctor CLAUDÍN, *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Gijón: Júcar, 1981: 44-45).

¹³ Serrat, por su parte, da sus propias razones, además de las expresivas, para justificar la elección de este poeta como inspirador de sus canciones: «[Con Machado] fue encontrar gente que expresaba lo que tú querías decir, pero también fue ir en contra de las momias culturales que creen que nada se puede cambiar... También fue porque Franco era "anti-Machado": Machado hablaba de libertad, de exilio, de muerte heroica, todas cosas que le molestaban mucho a Franco...» (Entrevista de Juan Carlos NOVOA, *Todo Serrat*, Bs. As.: Editorial Abril, 1983: 135).

En este sentido, la canción «de autor» parece llevar finalmente a su culminación las aspiraciones de los escritores del cincuenta y el sesenta, que buscaron, de muy diversos modos, otorgarle a la poesía un sitio de privilegio allí donde estuviera el hombre común. La utilización de modelos estróficos tradicionales, la elección de discursos eminentemente «comunicativos», la apelación a motivos de actualidad o coyunturalmente actualizables, propician la inserción de estos textos en un molde de oralidad al que naturalmente convocan, ampliando también con ello sus posibilidades semióticas iniciales. El reemplazamiento de la modalidad escrita en otra oral vincula, decididamente, esta práctica con las poéticas tradicionales de la oralidad, aunque con condiciones de producción, circulación y recepción radicalmente diferentes. De hecho, en este nuevo género la función «estética» en sentido moderno —que pugna por dominar en la escritura (aun en la «social»)— convive, con ciertos desequilibrios, con otro tipo de funciones (entretenimiento, militancias diversas, etc.) generadas, simplemente, por su puesta en escena. Esta canción —antes, el poema— se transforma, como lo fue la poesía de épocas pasadas, en un producto cultural más que específicamente artístico, en un discurso histórico, dramático, religioso, gestual, a la par que literario. Ello no significa, como supondrían los «apocalípticos», la hecatombe del poema, sino su refuncionalización productiva, en virtud de su propia potencia comunicante.

ÁGUILA O SOL: UNA NUEVA SEMIOSIS DE LA HISTORIA COLONIAL MEXICANA

Por *Marta Beatriz Ferrari*

«Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción».

OCTAVIO PAZ, *Águila o Sol*

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos abordar ciertos aspectos derivados del análisis del texto dramático, a saber: el problema del lenguaje y del sujeto enunciante. Puesto en otros términos, partiremos de la evidencia de que el texto o la obra llamada «dramática» remite al ámbito de la literatura y que ésta está conformada por el lenguaje, que el lenguaje constituye su misma materialidad. Para ello intentaremos abordar la cuestión de cómo se utiliza dicho lenguaje (entendiendo por tal a la totalidad del sistema de signos productores de significados) en el caso específico de una obra dramática, *Águila o Sol*, de la dramaturga mexicana Sabina Berman, atendiendo al contexto de emisión y recepción, es decir, al sujeto y sus condiciones de enunciación así como al destinatario. Peter Strawson define: «...por “contexto” quiero decir, por lo menos, el tiempo, lugar, situación, identidad del hablante, los temas que constituyen el centro inmediato de interés y las historias personales del hablante y de aquellos a los que se dirige»¹.

A continuación intentaremos puntualizar algunos aspectos que recubren la problemática sujeto/lenguaje y que resultan sumamente operativos a la hora de trabajar con textos dramáticos concretos.

En primer lugar, siguiendo las teorizaciones de Elam, diríamos que la potencialidad pragmática del discurso dramático/teatral se realiza a través del valor performativo de los «actos de habla» así como a través de las «estrategias deícticas». La noción misma de «actos de habla» se basa, de una u otra manera, en el supuesto de que una teoría del lenguaje forma parte —como quería Searle y mucho antes Aristóteles— de una teoría de la acción. Una emisión lingüística no sólo «dice» algo, sino que también y al mismo tiempo «hace» algo, cosas tales como interro-

¹ Peter STRAWSON, «Sobre el referir». «Intención y convención en los actos de habla». «Significado y verdad», *Ensayos lógico-lingüísticos*, Madrid: Tecnos, 1983, p. 30.

gar, ordenar, aseverar, etc. En este «hacer cosas con palabras» (el querer actuar sobre el oyente) está presente, de alguna manera, la impronta pedagógica del teatro —advertida también tempranamente por Aristóteles²—: ejercer influencia sobre alguien, convencer, persuadir. Esta fuerza interpersonal del lenguaje se convierte en dominante en la obra dramática. Serán entonces los llamados «actos ilocucionarios» los que tengan bajo su responsabilidad el avance de la trama³.

Por su parte, las «estrategias deícticas» crean también una dialéctica interpersonal. En una conversación, el papel del hablante se transfiere de un participante a otro de modo tal que el «centro» del sistema deíctico cambia. Jakobson denominó «shifters» a estos índices verbales vacíos e intercambiables que tienen como función orientar el discurso hacia la acción. la noción de «deixis» —en términos de John Lyons— apunta a designar «*the orientational features of language which are relative to the time and space utterance. For example, personal pronouns, adverbials of time and space...*»⁴.

En segundo lugar, tanto en el caso de los deícticos como en el de los actos de habla existe un segundo nivel de información que es el provisto por aquellos indicadores paralingüísticos —suprasegmentales— que orientan la interpretación del discurso. En el caso particular que nos ocupa, el de la obra dramática, caben las reflexiones de Eco sobre las diferencias existentes entre un texto escrito y otro de emisión oral: «En la emisión cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico (gesticular, ostensivo, etc.) e infinitos procedimientos de redundancia y *feed back*. Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí»⁵. Esto nos permite enfocar la cuestión del lenguaje en dos niveles de análisis —recordando que nos estamos moviendo siempre dentro del dominio de la «obra dramática»— el del diálogo propiamente dicho y el de los indicadores o acotaciones escénicas. En este mismo sentido, Lotman, retomando algunas consideraciones de orden lingüístico⁶, distingue entre los signos de tipo «palabra» (el texto verbal de la pieza) al que denomina «sistema sónico discreto» (sistema de signos separados unos de otros) y los

² También Platón en el *Fedro* (268 c/d, 245 a) pero sobre todo en el *Gorgias* (453/a, 455/a) define a la retórica como «el arte de la persuasión» pero inmediatamente reconoce que puede comparársela con un arte auténtico: la poesía dramática que tiende a conmover de modo semejante. PLATÓN, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1979, pp. 877 y ss.

³ Austin distingue entre *acto locucionario* (el acto de decir algo), *acto ilocucionario* (lo que hacemos al decir lo que decimos) y *acto perlocucionario* (efecto producido por un acto ilocucionario). Searle, por su parte, se centrará en la diferenciación entre la «comprensión» y el «efecto» de aquí derivado. María Coira ejemplifica claramente esta diferencia: «Cuando decimos “Hola” no intentamos producir o evocar ningún estado o acción en nuestro oyente que no sea el conocimiento de que está siendo saludado y ese conocimiento es simplemente su “comprensión” de lo que hemos dicho. Diferente es el caso particular de enunciados tales como “Márchate”, donde su significado está ligado al hecho del que se intente un efecto perlocucionario determinado: que el oyente se vaya». María COIRA en Elisa CALABRESE (ed.), «Referencia y Comunicación», *Itinerarios entre la ficción y la historia*, Bs. As.: Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pp. 149-150.

⁴ John LYONS, *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968, p. 121.

⁵ Umberto ECO, *Lector in Fabula*, Barcelona: Lumen, 1979, p. 78.

⁶ André Martinet considera que los fonemas son unidades «discretas» porque existe un número fijo e identificable de ellos en una lengua dada, mientras que los fenómenos vinculados con la entonación constituirían unidades no discretas. André MARTINET, *Elements of General Linguistics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1960, p. 31.

«sistemas no discretos» como la entonación, la mímica, lo gestual, sistemas en los cuales es imposible delimitar un signo de otro. Sin embargo, ambos sistemas confluyen en el texto teatral resignificándose mutuamente y creando suprasignificaciones.

Por último, esta fuerza interpersonal que adquiere el lenguaje en la obra dramática se vincula, en primera instancia, con la carga apelativa del mismo ⁷, apelación que reconoce dos frentes, uno en el interior del contexto dramático (relaciones interpersonajes) y otro en el contexto extradramático (hacia el afuera del espectador). Iuri Lotman subraya también esta particularidad del hecho teatral: «el teatro —afirma— exige un destinatario dado en presencia y percibe las señales de éste». Más adelante agrega: «el lenguaje, como todos los restantes elementos teatrales, al entrar en la convención semiótica, adquiere significados complementarios a aquellos que tenía en la vida cotidiana, es decir, se satura de significados complejos», para concluir que, mientras en los actos de habla propiamente dichos el hablante sólo tiene en cuenta el oído y la percepción de su interlocutor/es, «en la escena la naturaleza del destinatario se vuelve doble» ⁸, la orientación del discurso apunta a dos órdenes diversos (el personaje de la escena y el público espectador de la sala). Esta característica supone también una particular codificación del discurso teatral.

ÁGUILA O SOL ⁹

Al enfrentarnos a esta obra dramática lo primero que advertimos es el alto valor informativo del «prólogo». En él, la autora, nos ubica muy concretamente en el tiempo y espacio de la historia: «los días que transcurrieron entre la llegada de los españoles a las costas del imperio mexicano hasta el asesinato del emperador mexicana, Moctezuma, en la capital imperial» (225). Si tenemos en cuenta que, según las *Cartas de Relación sobre el Descubrimiento y Conquista de Nueva España*, dirigidas por Hernán Cortés a Carlos V, el conquistador español entra en la ciudad de México-Tenochtitlán el día 8 de noviembre de 1519 y que Moctezuma II es asesinado a mediados del año 1520, la secuencia histórica de la pieza recubre el breve lapso de poco menos de un año.

En este mismo prólogo, Berman nos ofrece asimismo una precisa información acerca de sus «fuentes» ¹⁰: «las crónicas indígenas de los sucesos, recopilados por el maestro León Portilla en *La Visión de los Vencidos*», con lo cual nos instala definitivamente no sólo dentro del teatro «histórico», sino también en una perspectiva desde

⁷ Grinor Rojo afirma que «el funcionamiento dramático fuerza algunos cambios en el *organon* de la comunicación literaria» y enumera: «la minimización del papel del emisor», «el aumento de la importancia de la acción», «el aumento de la importancia del receptor» y «la intensificación de la carga apelativa del lenguaje, planteo éste cuyo estímulo se encuentra en Bühler, en el que insisten luego Kayser, Martínez Bonati y Villegas, y que desde otra esquina confirma Sartre cuando en una de sus conferencias de la década del cuarenta señala que el lenguaje dramático no está ahí para manifestar un estado de conciencia sino para expresar un voto, un compromiso, un repudio, un juicio moral o la defensa de los derechos propios y el desafío de los ajenos». Grinor ROJO, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid: Michay, 1985, p. 168.

⁸ Iuri LOTMAN, «Semiótica de la escena», *Criterios*, 21-24, I-1987, p. 59.

⁹ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: *Teatro de Sabina Berman*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

¹⁰ Keir Elam al desarrollar el modelo de comunicación teatral propuesto por Eco explica que «la fuente de información puede ser una idea en la mente de un hablante, un hecho, un estado de cosas». K. ELAM, *Semiotics of Theatre and Drama*, New York, Methuen, 1980.

la cual dichos sucesos históricos serán presentados. Esta toma de partido, que por una parte, nos lleva a anular toda pretensión de objetividad —requisito supuestamente indispensable para el rigor histórico—, no es más que una declaración de principios ya que lo que el texto nos va a plantear es un cuestionamiento crítico que pondrá en tela de juicio tanto el discurso de la historia oficial como la misma perspectiva de los conquistados, dejando sin resolver el enigma con una interpretación totalizante.

Berman pone también de manifiesto la extraordinaria «economía» que caracteriza al signo «teatro». Así, el hecho de que «los conquistadores estén representados únicamente por Cortés y un soldado, la Iglesia por un cura y el pueblo azteca por seis indios» habla claramente del proceso de semiotización que experimentan «los objetos y los cuerpos» —en términos de Elam. La sola presencia de éstos sobre un escenario los convierte en signos portadores de nuevos significados. En este mismo sentido, Sandra Messinger Cypess habla del «uso sinecdótico de los personajes»¹¹ en esta pieza de Berman. Nosotros creemos, sin embargo, que dicho tratamiento (el objeto al entrar en la convención semiótica deviene representativo de una clase) no es excluyente del signo «personaje». Empleando el mismo principio, la idea del transcurso temporal está plasmada kinésicamente, a través de un grupo de hombres y mujeres girando sobre sí mismos (239), la presencia de la canoa es sugerida a través de dos palos movidos como remos (234), el cañonazo que lanzan los españoles por un cuete (236), el caballo por dos actores doblados sobre sí mismos, los que luego se transforman en dos guerreros en la gran matanza del templo (245), dos espacios supuestamente distantes (Tlaxcala y Cholula) ocupan una distancia de pocos metros en el escenario (242), los muertos en combate renacen para encarnar a nuevos guerreros. Todo esto refuerza la idea de flexibilidad y capacidad de transformación del signo en el teatro. Quizá pueda considerarse dentro de este mismo aspecto la presencia de un «narrador» que relata como una voz en «off» los sucesos bélicos presentados esquemáticamente en la escena. La triple aparición del narrador obedece al propósito de augurar la catástrofe y al de referir episodios de naturaleza bélica, como las masacres de Cholula y Huitzilopochtli. Estos sucesos que refiere Berman son tomados fielmente de los relatos proporcionados por los informantes de Sahagún en el libro XII, cap. XVI del Códice Florentino. Si entendemos que los sucesos ahí narrados describen escenas que atentan contra el «decoro» aristotélico, su función se asimilaría a la del coro griego.

Por último, y esta aclaración resulta sumamente significativa para el objetivo propuesto en este trabajo, las palabras preliminares de Berman nos alertan acerca de un modo específico de construcción del texto dramático: «la obra se enfila en la tradición mexicana de la representación a base de signos y símbolos», advertencia que nos sitúa dentro de un tipo de construcción semiótica muy rica y compleja, según veremos más adelante.

EL LENGUAJE COMO SISTEMA DE SIGNOS

La noción fundamental que proporciona el enfoque semiótico del fenómeno teatral es la definición del teatro como macrosigno o signo completo, un auténtico

¹¹ Sandra MESSINGER CYPRESS, «Dramaturgia femenina y Transposición Histórica», *Alba de América*, 1989, p. 297.

sistema de sistemas sgnicos. Como señalábamos en la Introducción, en este trabajo partimos de un concepto de lenguaje en tanto sistema de signos, signos que pueden ser lingüísticos o no lingüísticos. A continuación trataremos de indagar el funcionamiento de estos sistemas en la obra que nos ocupa.

El personaje de Moctezuma es, ante todo, un personaje complejo por oposición al de Cortés, simplificado hasta la caricatura. El despotismo con que el emperador azteca dirigía su Imperio se manifiesta claramente en sus parlamentos: interrogaciones —«¿Qué opinan los magos? ¿Qué interpretan los adivinos» (232)— u órdenes hacia sus subalternos —«Traigan el tesoro del dios. Enciérrenlo (al desorejado). Llénenles joyas. Obséquienlos con las frutas más perfectas. Vengan agoreros. (...) Oigan, vean, presten atención (...) Y este guerrero cautivo, ábránle el pecho, sáquenle el corazón y ofrézcanse al sol en presencia de esos dioses» (233). Todos estos actos «ilocucionarios» tendrán sus respectivos efectos «perlocucionarios», efectos que nos son comunicados (en tanto lectores) a través de las acotaciones escénicas. El suyo es también el discurso del poder y éste lo ciega conduciéndolo por el camino de la necesidad.

En primer término, Moctezuma es un mal decodificador, malinterpreta los signos —augurios y premoniciones que anunciaban la llegada de los españoles: «un ejército de seres / brillantes / avanzar marchando» (231). León Portilla (1972: 19) consigna que «en el pensamiento de Motecuhzoma la espiga de fuego que apareció en el cielo, el templo que ardió por sí mismo, el agua que hirvió en medio del lago, las voces de una mujer que gritaba por la noche, las visiones de hombres que veían atropellándose montados en una especie de venados, todo ello parecía presagiar que era ya el momento, anunciado en los códices, del regreso de Quetzalcoatl y los dioses». En este sentido, el emperador mexica se aproxima al héroe trágico aristotélico¹².

En segundo término, Moctezuma acalla soberbiamente (pecado de «hybris» homérica) las dudas que lo asaltan. Una posible lectura del «Hombre de las dos cabezas» consiste, creemos, en entenderlo como una exteriorización del propio Moctezuma:

Una Cabeza: —«Y si los matamos y nos traían un sol blanco?».

Otra Cabeza: —«Y si nos matan y no traían más que cacahuetes?»

Moctezuma: —«Silencio» (234).

Pero también corresponde señalar que Moctezuma es presentado, al mismo tiempo, como un personaje capaz de reflexiones de orden metafísico y en sus discursos emplea intertextos clásicos greco-latinos: «Ingenuo es el que busca en este mundo inestable algo perpetuo» y más adelante: «Nada permanece para siempre. Venimos aquí a soñar, un tiempo breve nada más» (239) o «Ay, hermanos. De carne y hueso somos. De sustancia nada más».

Como contraparte, Hernán Cortés es un personaje ridículo. Sus actos de habla, como veremos inmediatamente también son parodiados. Una escena particularmente significativa es la del bautismo de Ixtlixuchitl. Volvamos por un momento a la teoría de los «*speech acts*» y recordemos que en una primera etapa, el filósofo inglés Austin, al tratar de distanciarse de las «emisiones constatativas», proponía una «emi-

¹² Para ARISTÓTELES la peripecia, es decir, el cambio de suerte en suerte contraria, debía estar provocada no por perversión sino por un gran error. *Poética*, Bs. As.: Emecé, 1977.

sión activa», centrándose en los usos verdaderamente ejecutivos del lenguaje; estos serían los actos performativos propiamente dichos, los que realizan actos sociales tales como sentenciar, declarar en matrimonio, bautizar, etc. En el contexto de *Águila o Sol* este poder activo del lenguaje también está vaciado de significado, está siendo atacado, socavado a través de procedimientos paródicos:

Cortés: —«Bravo (señalando) Hernando. Io Pater»

Y la Malinche traduce:

Malinche: —«Dice: Enhorabuena. Serás Hernando, de hoy en adelante. Cortés será tu padrino» (251).

El lenguaje deviene así un medio ineficaz no sólo para operar sobre la realidad (el ansiado hacer cosas con palabras) sino que emerge también como medio ineficaz de comunicación con el «otro». A través de la parodia y la sátira se socava el poder ejecutivo del lenguaje. Quizá, esta desconfianza acerca de la capacidad comunicativa del lenguaje se traduzca en la economía de palabras y en el refuerzo de las acciones. Y es en este contexto cuando adquiere pleno significado el «otro lingüístico» que no es ya más Moctezuma sino el propio Cortés.

EL «OTRO» LINGÜÍSTICO

El gran tema del teatro de Sabina Berman, el problema de la comunicación/incomunicación con el «otro», reviste en la obra que nos ocupa la problemática del «otro» lingüístico. La perspectiva de los vencidos se plasma claramente a través de la recepción de una lengua —la española— absolutamente ridiculizada, una suerte de «pastiche» que apela a anglicismos («what»), latinazgos («hispanus versus mexicanus»), italianismos («Oh, cuore mio»), mexicanismos («chaparro», «chingue») y repeticiones cacofónicas de tipo tipo. El empleo de un lenguaje así concebido, que parodia la totalidad de la tradición lingüística occidental, opera simultáneamente sobre los dos planos de la recepción: la relación interpersonajes (Cortés/Moctezuma, Cortés/indios) y la transacción más abarcadora: signo teatral/público espectador. Sandra M. Cypess señala los efectos que derivan de esta situación: «*it is ironic that la Malinche as translator is also required by the Spanish-speaking audience (...). By means of the lingüistic game, moreover, Berman encourages audience identification with the conquered Indians and not with the conquerors*»¹³.

En *Águila o Sol* conviven distintos códigos formales: inclusión de versos y tonadas de canciones, corridos cantados por mariachis, teatro de títeres y escenas del teatro callejero. Esta presencia de escenas del teatro dentro del teatro —sobre el escenario los personajes se convierten ocasionalmente en espectadores de otra representación— instala una cadena infinita de simulacros. Estas escenas se desarrollan en clave de humor, pero se trata de un humor ácido, corrosivo, que al tiempo que denuncia las rivalidades internas del Imperio mexica y la sumisión de algunos pueblos ante los blancos, habla de la instauración de una farsa de segundo grado

¹³ Sandra MESSINGER CYPRESS, «Dramaturgia femenina y Transposición Histórica», *Alba de América*, 1989, p. 297.

que sitúa a la pieza en un nivel deliberadamente alejado del referente real. Susan Wittig señala los efectos fundamentales del «metadrama»: «[it] invites us to see our sign systems, our communicative acts, as signs, as a way of framing the world to fit our understanding of it; they deny us the comfort of forgetting that our languages are a construct, and not a reality»¹⁴. Estas sucesivas mediaciones refuerzan la dimensión simbólica de la obra.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Si tuviéramos que caracterizar la concepción del lenguaje que recorre esta obra de Berman, tendríamos que vincularla con las más recientes teorías postestructuralistas. La insistencia en una concepción inestable del signo lingüístico, que no sólo considera arbitraria la relación significado/significante (concepto/imagen acústica) sino que cuestiona la relación misma entre el signo y su referente, nos habla de una pérdida de la confianza en todas las construcciones verbales, incluidos, naturalmente los documentos históricos. Convicción que nos habilita para considerar al discurso histórico no ya como una verdad incuestionable, dada de una vez y para siempre, sino como a un relato sujeto a alteraciones y abierto a toda interpretación posible. De aquí que la re-lectura de la historia fundacional mexicana que realiza Sabina Berman sea una dentro de las infinitas posibles.

Esta re-lectura y re-escritura de la historia colonial de México se realiza en base a un procedimiento fundamental: la inversión. Señalamos anteriormente uno de los niveles en los cuales dicho proceso de inversión se verifica: el plano lingüístico. El dominio de un léxico preciso y de expresión inteligible, de un razonamiento lúcido está asignado a los indios; mientras que la incongruencia lingüística, la expresión vulgar y grosera, a los españoles. Un segundo nivel queda definido por la oposición conciencia estética/crasa materialidad. Hicimos referencia en su momento a la categorización de Moctezuma por oposición a Cortés. Pero es en la escena del tesoro donde los conquistadores españoles adquieren plenamente sus rasgos de animalidad —anticipados ya por Yacotzin quien los llama «cerdos comedores de oro» (252) y por Texcatlipoca¹⁵: «Se van encima del oro alegres como monos» (248). «¿Van a fundir las estatuillas, los brazaletes, las orejeras, los vasos? ¿Todo con todo?», pregunta con alarma Moctezuma y Cortés responde fastidiado: «Ladrillos. Cuadros —como se debe: de oro» (257). La importancia central que tiene esta escena en la totalidad de la obra se advierte en el ejercicio de reforzamiento que supone la escena siguiente en la cual un anciano y una mujer comentan acerca de la repercusión de lo ya representado en la escena previa. La codicia ciega de los españoles los lleva a concluir: «No pueden ser dioses y si son dioses qué terror: son dioses cie-

¹⁴ Citado por Sandra MESSINGER CYPRESS, «Dramaturgia femenina y Transposición Histórica», *Alba de América*, 1989, p. 298.

¹⁵ Sumamente significativo es este personaje del «borracho» que junto con los cómicos callejeros constituyen la única voz que alerta sobre la vergonzosa sumisión de Moctezuma ante los blancos. Pero el disfraz de simple «borracho» oculta a una de las deidades más veneradas por los mexicanos: «Señor del Cielo y de la Tierra, fuente de vida, defensa y amparo del hombre, origen de todo poder y de toda felicidad, árbitro en las batallas, mano que regía lo presente, ojo que veía lo porvenir, misericordioso, fuerte, invisible como el aire e *impalpable como la noche*», *Nueva Enciclopedia Sopena*, Tomo V. Sabina Berman cierra el pasaje mencionado diciendo: «y se desvaneció en la noche» (248).

gos, tienen el corazón de piedra» (258). Aquí subyace la idea que, de alguna manera, recorre toda la pieza, la idea de que nada es sagrado ¹⁶. Y es precisamente a partir de este convencimiento, que persiste el efecto de ambigüedad hasta el final de la obra.

Aclaremos, sin embargo, que dicho procedimiento de «inversión» no supone que un elemento vaya a ocupar necesariamente el sitio del otro —cosa que resolvería el enigma pero anularía el efecto de ambigüedad—, significa sencillamente que se subvierte una ubicación históricamente aceptada. Con esto queremos indicar que ni los conquistadores ni los conquistados acceden a un indiscutido sitio de privilegio en la visión dramática de Berman; unos y otros son sencillamente desplazados de sus respectivos paradigmas históricos de predicación. Su función es la de descolocar —a través de la sátira que supone la ridiculización de Hernán Cortés pero también la miopía de Moctezuma, a través de la parodia a la tradición lingüística occidental y de la comicidad grotesca que recubre la totalidad de la obra— las piezas de un «rompecabezas» (término que parece agrandar a la dramaturgia mexicana) para que el lector/espectador las reubique asignándoles así un nuevo significado, construyendo un nuevo sentido, produciendo, en síntesis, una nueva semiosis.

¹⁶ León Portilla consigna «cuando [los indios] vieron su modo de comportarse, su codicia y su furia, forzados por la realidad, hubieron de cambiar su manera de pensar: los extranjeros no eran dioses, sino popolocas, es decir, bárbaros». En este mismo sentido, resulta interesante citar algunos versos de un «canto triste» o *icnocuátl* referidos por los historiadores indígenas en los que leemos: «Rojas están las aguas, cual si las hubieran teñido, / Golpeábamos los muros de adobe en nuestra ansiedad / y nos quedaba por herencia una red de agujeros (...) ¡Déjennos ya morir, déjennos ya perecer, puesto que ya nuestros dioses han muerto!». Recordemos que la expresión «red de agujeros» haciendo referencia a la fragmentación de la memoria y de la realidad en sí misma, había sido reiteradamente empleada por varios personajes de otra obra de BERMAN, *Yankee* (antes Bill). Miguel LEÓN PORTILLA, *El reverso de la conquista*, México: Edit. Joaquín Mortiz, 1972, p. 21.

LA CULTURA POPULAR. RELACIÓN CON LA CLASE SOCIAL Y LOS REGISTROS DEL IMAGINARIO

Por Nancy Fernández Della Barca

INTRODUCCIÓN

Para este artículo se han elegido tres textos que se extienden sobre una misma problemática pero, sin embargo, recogen muy diversos objetos, experiencias e, inclusive transitan por espacios físicos diferentes para construir un universo propio. Lo que atañe a este trabajo es señalar cuáles son esas zonas de intersección que nos permiten pensar un vínculo no solo a partir de distintos registros sino también desde diversos recortes espaciales y temporales. El texto de Carlo Guinzburg ¹ recupera una figura inusitada para la historiografía clásica, habituada a jerarquizar otro tipo de voces. Esta vez se trata de un molinero friulano en torno al cual Guinzburg reconstruye de modo fragmentario la cosmovisión social y religiosa del siglo XVI. Tal objeto supone un proceso entre los registros, seleccionados, sesgados desde una determinada concepción metodológica y cierta idea de la historia, y las estructuras de poder vigentes en el período abordado, que asoman desde los intersticios del discurso inquisidor.

El trabajo que realiza Guinzburg con la cultura de entonces, retoma los *testimonios* de Menocchio, sus contemporáneos y jueces, extraídos de la indagatoria que el Santo Oficio llevó a cabo contra el molinero por considerarlo hereje. Estos testimonios emergen como cruces entre distintas voces, lo cual se constituye como disparador dialógico del universo cultural de entonces.

La construcción documental muestra las líneas a través de las cuales se mezclan las capas sociales; la cultura popular se cruza, se hibrida con la cultura canonizada o letrada. En este sentido, es fundamental señalar los acontecimientos históricos que posibilitan el diálogo, el desplazamiento y la re-apropiación de territorios entre la oralidad y la escritura. Si la *imprensa* genera una suerte de «expansión» de los conocimientos, la *Reforma* replantea las posiciones y los estratos, metaforiza los espacios de lucha y desafío al permitir que un humilde y obstinado molinero persista en sus opiniones y, lo que es más grave, sus declaraciones, poniendo en conflicto los límites entre el discurso público y privado. Así, la metáfora de los gusanos-hombres, ángeles que surgen del queso-masa universo, responden a un sustrato de experiencias cotidianas más un acervo cultural integrado por materia oral tradicional, lecturas populares y cultas.

Los registros que trabaja Prieto ² constituyen un amplio espectro de materiales literarios a partir de lo cual va a centralizar la categoría de *lector* para transitar a

¹ Carlo GUINZBURG, *El queso y los gusanos*, Muchnick Editores, Barcelona, 1986.

² Adolfo PRIETO, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

través de los componentes sociales, esto es, condiciones y expectativas de quienes acceden a ciertos textos y, al mismo tiempo impulsan o promueven al discurso literario, transformando así los espacios de la hegemonía cultural.

Prieto privilegia la literatura como «uso social» al dar cuenta de las condiciones socio-históricas que generan la conflictiva relación entre dos espacios de cultura —letrada y popular—. Tanto Guinzburg como Prieto cada uno en su respectivo contexto, piensan la cultura popular representada por los sectores marginales, más específicamente, campesinos.

La delimitación cronológica de Prieto, entre los años 1880-1910, responde al *programa de modernización* sustentado fundamentalmente en dos estrategias: campañas de alfabetización y Ley de Inmigración, promulgada por Avellaneda. Así, la asimilación del proyecto educativo por parte de un amplio espectro social, el entusiasmo creciente por la lectura y la concentración de *inmigrantes* en Buenos Aires, confluyen en el diseño de dos espacios de cultura mediante vías conflictivas de impregnación. Un agente importante de ese proceso es la *prensa periódica* que promueve los nuevos contingentes de lectores. Pero esta práctica no se agota en los lectores beneficiados por las campañas de instrucción pública, sino que incorpora a los consumidores de la alta cultura letrada, no familiares con las prácticas masivas de alfabetización. «Se trata de un espacio de lectura potencialmente compartible, un mapa en el que concurren distintos segmentos de la articulación social»³.

Pero el *libro* es otra de las instancias que problematizan estos espacios y señalan sus *cruces*, porque si para la cultura letrada el libro es «la unidad vertebradora de su universo específico», otro sector del *nuevo público* recibe al sistema literario —legitimado por la cultura canonizada, prestigiosa, la que ocupa los lugares autorizados de la palabra— a través de una suerte de versión de segundo grado: el folletín, el cancionero de circunstancias, etc. De esta manera, ya sea mediante el libro o la prensa, Prieto subraya los límites *difusos*, *borrosos* de los espacios entramados de la cultura.

Por otra parte, el afincamiento de extranjeros en Buenos Aires y el desplazamiento de la población nativa, contribuye a diseminar las formas de vida campesina en los ámbitos urbanos. Se modifican los espacios las territorialidades culturales cuyos registros representan los modos de percepción de cada universo, dialogando, replicando y contaminándose entre sí.

Paradójicamente, el tono que predomina en esa extranjería y cosmopolitismo es la «expresión criolla», surgida, podríamos decir, como reacción a la modificación. Para grupos de la población nativa, ese «criollismo» afianzaba su propia legitimidad, con la consecuente actitud defensiva y hostil hacia el extranjero. Y para este, significaba una posibilidad, una vía de acercamiento o la «credencial de ciudadanía» de que podían unirse para integrarse con plenos derechos en cierto orden social.

La relación que intento poner de manifiesto entre campaña de alfabetización y proyecto migratorio, tiene sus bases en el *sistema literario emergente*, del cual los folletines de Eduardo Gutiérrez —Juan Moreira—, son una muestra cabal del imaginario nativo como proyección —y construcción— de la identidad nacional.

Cuando Sarlo⁴ habla de los «*saberes del pobre*», aludiendo fundamentalmente a Roberto Arlt, asume un vínculo entre la *ficción literaria* marcada por la técnica y las

³ PRIETO (1988): 14.

⁴ Beatriz SARLO, *La imaginación técnica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992.

configuraciones simbólicas próximas a la cultura popular, registradas en otros discursos circulantes, a saber, libros baratos de divulgación, prensa periódica, o manuales.

En la mezcla de discursos heterogéneos sobre química, ingeniería, metalurgia, electricidad, etc., el imaginario social se resuelve en el impacto de la técnica como instrumento de la modernización técnica, lo que empalma al «repertorio de imágenes» con una representación discursiva.

Aquellas actitudes, identidades, expectativas se proyectan en las ficciones de Quiroga y de Arlt que ingresan a su vez en una trama de relaciones con la industria cultural, en su forma de periodismo escrito. Las configuraciones o dimensiones simbólicas en términos de Sarlo, asumen una ideología de la técnica en tanto que repara diferencias sociales, o reemplaza «ausencias de saber». Esta es su doble perspectiva: modernización y compensación de diferencias culturales.

En este trabajo, me interesa marcar cuales son esos modos de representación, que sentidos disparan, los diversos registros; cuáles son las instancias de construcción y proyección de los imaginarios sociales; cuál es la función del contexto —historia política—.

Siempre teniendo en cuenta la relación entre los textos, intento reflexionar con los contextos sociales específicos, cuyo soporte permite demostrar la tensión y los desplazamientos que generan los procesos culturales, invalidando todo enfoque unilateral y estático sobre la cultura letrada y la cultura popular. En esta línea, es importante el replanteo de la relación margen-centro que los tres autores realizan y la contaminación con otros campos discursivos.

* * *

El texto de Guinzburg consigna un problema central, a saber, una ideología o concepción de la historia y su escritura; dónde situarse para hablar de los hechos pasados y cómo definir el espacio en el que la palabra reconfigura los mismos.

A partir del interrogante sobre cómo hablar de lo que la Historia calla, intenta recuperar un pasado tan anónimo como difuso y fragmentario. En el marco de esta cuestión inscribe la relación entre cultura subalterna y cultura dominante, situando el problema en una perspectiva social. Las referencias, testimonios, documentos que el autor recorta, selecciona, rastrea, se circunscriben en torno a la oscura figura de un humilde molinero friulano conocido como Menocchio. Los «hechos» aparecen sesgados desde cortes imprecisos, dado que el propósito que el autor hace explícito, es reconstruir un fragmento de la que se llama «cultura de las clases subalternas» o «cultura popular».

Si bien el autor reconoce en la oralidad propia de las culturas subalternas, una dificultad metodológica, es capaz de reformular los enfoques simplificadores aportados hasta ese momento. Tal es el caso de Mandrou quien atribuye a la clase popular una absoluta pasividad cultural, o Bolleme quien piensa la literatura del colportage como expresión espontánea de la cultura popular. Guinzburg adscribe a la *hipótesis bajtiniana* de la circularidad cultural o influencia recíproca entre cultura subalterna y cultura hegemónica. En esta reconstrucción, la figura central es el *carnaval*, la inversión lúdica de los valores y jerarquías, visión de mundo que se contrapone al dogmatismo de las clases dominantes.

Es interesante señalar que en Guinzburg, el sustento teórico de Bajtín no es un complemento aislado sino que emerge concretamente a través de la práctica de es-

critura y en la metodología. Si en Bajtín «los protagonistas de la cultura popular —campesinos, artesanos—, hablan por boca de Rabelais», en la escritura de Guinzburg su propia voz funciona como el trasfondo de un orden general, desde el cual las voces de los verdaderos agentes de ese proceso cultural surgen en un cruce de réplicas, polémicas contradicciones de los testimonios recogidos sobre la Inquisición.

Pero además, el dialogismo bajtiniano se visualiza en la hipótesis de Guinzburg que sostiene la convergencia —diálogo— entre la postura de Menocchio nutrida del caudal inexplorado de creencias populares y oscuras mitologías campesinas y los grupos intelectuales «mas refinados y conscientes de la época». Por otra parte, la oralidad como espacio irreductible, fluido, inaprensible de las palabras, es el lugar adecuado para pensar el diálogo en términos de apropiación, lucha y supervivencia cultural.

En este sentido, la producción libresca de antaño —relatos, vida de santos, coplas, etc.— son rastreados por Guinzburg, no como una mera recopilación erudita sino como *clave de lectura* que propone una relación dinámica, transformadora entre el lector y los textos circulantes. Por ello también hablamos de dialogismo desde esta perspectiva, asignándole a la práctica de lectura una acción transfiguradora sobre los textos. La modificación que relaciona activamente lector y texto proyecta el *imaginario social* de la cultura popular en forma sesgada, dado que la posición de Menocchio remite tanto al fondo de una casi inaprensible cultura oral, como a una serie de temas elaborados por los grupos heréticos de formación humanista. En Menocchio, los oscuros elementos populares se hallan engarzados en un conjunto racional de ideas que va del radicalismo religioso a un naturalismo de tendencia científica. Lo que subyace a esta idea es el problema de la *subjetividad* como representación de este imaginario.

El «desfase» entre los textos leídos por Menocchio y su actitud frente al tribunal inquisidor, plantea el interrogante de una *individualidad*. Menocchio no sería típico «en el sentido de estadísticamente más frecuente», dado que sus paisanos mismos lo veían distinto de los demás. Pero Guinzburg marca los límites de ese supuesto ya que la «personalidad» está signada por el contexto, el ámbito y la clase. Aquí es cuando el autor hace intervenir a los acontecimientos históricos que articulan, en cierto modo el lenguaje y la percepción del sujeto. La invención de la Imprenta y la Reforma.

En función de esto sería oportuno destacar lo primero como apertura a una multiplicidad de operaciones interpretativas mediante el lenguaje, posibilidad suministrada por la difusión de las palabras. A lo largo del libro, Guinzburg analiza y demuestra detalladamente los textos y los usos de los mismos por parte de Menocchio, dónde el modo de lectura privilegiado reside en el corte, el fragmento y el detalle. Menocchio acomodaba la lectura a su visión del mundo o, mejor dicho, entre esto y aquello había una reconfiguración, un acomodamiento recíproco. El investigador destaca el carácter entramado que se genera entre textos populares de frecuente circulación, relatos de viaje y textos e ideas de procedencia culta como la que sustenta Menocchio acerca del mundo nuevo. Esto podría extenderse desde Mandeville, Américo Vespucio pasando por la literatura utópica de matiz carnavalesco como la leyenda del país de Cucaña. Pero la Reforma no sólo propicia en la conciencia de Menocchio el desafío y la discusión, sino también el trasfondo adecuado para la actitud de la *duda*, como el lado racional de la cuestión.

El problema que recorta Prieto son los signos inherentes al *discurso criollista* que en el segmento cronológico que va de 1880 a 1910, constituye un *nuevo tipo de lector*, originando el espacio de la *cultura popular*. Trabajando en torno al fenómeno de producción y recepción (lectura) delimita el sistema particularizado por signos específicos, pero señala las vías de impregnación, contacto y fricción mediante las cuales la *cultura letrada y popular* manifiestan sus *relaciones*. El *lenguaje escrito* como instrumento de simbolización —ya no exclusivo del espacio de la cultura letrada— es el emergente de las circunstancias *socio-históricas* y lo que permite construir y proyectar la imagen de un *tradicionalismo nativista* como respuesta a los efectos provocados por esas mismas condiciones políticas. Si el proyecto modernizador promueve campañas de alfabetización, el entusiasmo por la disposición del lenguaje escrito revela la necesidad de reafirmar los rasgos de la identidad nacional o criolla, afectada por las estrategias del progreso.

Por lo tanto, nos vamos a detener en la relación entre acontecimientos históricos y la construcción de un imaginario social, cuyos signos, símbolos emblemas o ritos se configuran y se expanden a partir de la tensión entre el crecimiento explosivo de la prensa periódica como posibilidad de difusión y, la actitud de desafío y rechazo del clima extranjero y cosmopolita propiciado por el mismo proyecto gubernamental.

El nuevo lector se constituye así como doble respuesta a la hegemonía de la cultura letrada y a la presencia del extranjero que diluye y desplaza el predominio y la identidad nativa, consolidándose mediante una expresión de nostalgia, y legitimidad propia.

Cuando J. Hernández dirige el *Martín Fierro* a un público general compuesto por eventuales lectores de la ciudad y del campo, potencia el conflicto entre los sistemas del universo culto y popular. A partir de la operatividad de las causas políticas y sociales que suponían una réplica al lector urbano, el *Martín Fierro* es trazado en una línea de compromiso que denuncia la situación de privilegio de la ciudad sobre el campo, lo cual implica una toma de conciencia por parte del sector perjudicado por el embate modernizador. La relación que Prieto establece entre *Martín Fierro* y *Juan Moreira* es un modo de consignar en ambos textos el conjunto de experiencias de aquellos grupos sociales que vivieron la modernización como factor de desplazamiento y desarraigo. El imaginario de estos sectores queda cifrado en la coerción de la Justicia hacia un hombre entregado a las faenas rurales y a la vida familiar. Ambos esquemas argumentales cifran los imaginarios del grupo despojado en la representación de un personaje-héroe, cuyo coraje será el conjuro ideal contra la persecución y la violencia discriminatoria. La percepción de los cambios sociales configura en cada texto un universo específico mediante la visión emblemática de los espacios.

Si el desierto se sobreentiende en el *Martín Fierro*, asignando sentido a la naturaleza y al campo, en *Juan Moreira* representa un tipo de asentamiento que implica el surgimiento de un fenómeno urbano: prostíbulos, ferrocarril, hoteles, salones de billar. Pero el universo verbal de *Juan Moreira* evoca desde la forma narrativa, al contexto de la modernidad reforzado por la prensa periódica, mediante lo cual Gutiérrez hace verosímil el relato introduciendo su «propia» voz para convertir los hechos en noticia. Esta actitud profesional queda validada conforme también al registro de las crónicas policiales.

La relación entre lectura y sociedad, producción literaria y contexto, vincula el éxito de *Moreira* con el reaseguro para un sentimiento de identidad, algo disuelto

por las transformaciones aportadas por el progreso social. La retórica de las novelas de gauchos es explicada por la instalación de aquellos lectores en las estructuras fundadoras de la Argentina moderna. El lector es espectador de la progresiva desaparición del mundo campesino. El paisaje, las costumbres, los personajes de Gutiérrez configuran la nostálgica imaginería criollista, proyectando simultáneamente las expectativas memoriosas de los lectores desarraigados.

El enfoque de Sarlo contrapone diversos registros en la reconstrucción del imaginario de la Argentina entre los años 20' y 30', donde el espacio de cruce es, por antonomasia, la técnica. Este fenómeno funciona, en la sociedad, como disparador de una serie de problemas interrelacionados: la construcción de la figura del inventor y su representación social, desde la proyección de las ensoñaciones, los deseos y aspiraciones, condensadas en la experiencia individual.

Si la radio es una de las grandes revoluciones culturales de la década del treinta, es porque representa un *medio industrial* de aplicaciones utilitarias y, al mismo tiempo, el espacio de la *fantasía*, la imaginación estética que como medio de comunicación potencia. Manipulación de la recepción, transmisión a distancia, presencia de la voz, ausencia del cuerpo, captación de ondas invisibles.

Desde el recorte que Sarlo hace del problema, Quiroga articula la ficción literaria a partir del dispositivo teórico-científico que ironiza, usa y pone en cuestión sus presupuestos, poniendo en escena, mediante diversos géneros, el problema *ideología-moral y saber*. Si por un lado hay inventores autodidactas, del otro están los médicos de la universidad, modelo que define la mirada objetiva de la ciencia. La «voz» de la ciencia excede los límites morales; es la palabra que legitima al escándalo. A pesar de la ironización de Quiroga y de la exploración de estos conflictos desde el género de la *ciencia ficción*, algo queda de esta concepción. Las historias que recogen la mirada de los locos, toman en préstamo a la ciencia psiquiátrica que en el caso de «El conductor del rápido» cruza el universo científico (la locura) y el de la tecnología del transporte.

Si a fin de siglo las instituciones, los libros de gran circulación divulgaban el prestigio de las ciencias físico-naturales sustentado en el *naturalismo*, el texto da forma al imaginario de la época al situarse en el *límite de la velocidad y la razón*. La velocidad que remite a los sistemas de señales, calderas en ebullición, rieles, locomotoras, la máquina. Son las configuraciones simbólicas que en la escritura reenvían al espacio de la técnica. La razón, perdida o transformada como prolongación de la máquina⁵. Pero a través de la técnica se habla, también de los autodidactas, las improvisaciones primitivas, la destreza manual que nunca alcanza la perfección técnica.

El intento constante por un logro que, en definitiva, no supera «El simple saber hacer» artesanal, conduce a la figura del *fracasado* que, en el cruce con Roberto Arlt modifica el espacio ocupado por los saberes tradicionales. Estos desplazamientos producen «nuevos saberes» y conocimientos cuya forma simbólica emerge con el «pionero técnico».

Ahora bien; la literatura de Arlt proyecta una utopía basada en la ciudad y la técnica, mediante una mirada que se fija en un *crecimiento urbano* caótico y el *industrialismo*, a lo cual le imprime una coloración «expresionista», contrastada. La visión de una ciudad sin historia, sin pasado, propicia la *imaginación* del futuro

⁵ SARLO (1992): 37.

según el cual, el espacio está por construirse con el hierro, cemento, «collage fabril de recortes de chapa y pedazos de cable»⁶. El desorden material del espacio se resuelve en la mezcla moral, en un territorio heterogéneo, anónimo, de donde emergen los personajes más diversos y más arltianos:

Vigilantes, canillitas «fiocas», actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios innumerables, autores vagabundos, críticos teatrales, damas del medio mundo, una *humanidad única, cosmopolita y extraña* se da la mano en este desaguadero de la belleza y la alegría... Y libros, mujeres, bombones y cocaína y cigarrillos verdosos y asesinos incógnitos, todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica⁷.

Las ficciones arltianas constituyen las representaciones discursivas de los marginales de la cultura, cimentadas en su exclusión de los círculos prestigiosos de la élite intelectual.

La ciudad moderna es imaginada y construida a partir de una mirada nueva que transforma el territorio de los saberes aceptados. La cultura popular, desde los términos arltianos, desarticula el modelo establecido de saber. Los «saberes del pobre» surgen como la experimentación con el margen, modificando las convenciones sociales que legitiman el modo rutinario, aceptado de ganar dinero. La ficción literaria arltiana recorre la organización de prostíbulos, la función de metales; en definitiva, la ganancia excede los límites éticos del trabajo. Desde los metales diversificados en hierro, cemento, cables de alta tensión, prostíbulos, calles, emerge la ciudad nueva, la ciudad sin pasado del presente en borrador.

La respuesta literaria de Arlt a la cultura contemporánea se sustenta con imágenes que provienen de las noticias, sea de armamento, aviación, metalurgia o aquellas pseudociencias —hipnosis, telepatía, espiritismo, etc.— transmitidas mediante libros baratos, diarios o revistas. Sarlo —como Prieto— remite a los canales de divulgación, a los circuitos que constituyen no solo un nuevo modo de comunicación, sino también un espacio de saber en confrontación con la élite letrada. Si Prieto hace referencia a Rubén Darío, Cané o Gálvez como el reverso de una cultura en conflicto con el folletín y la prensa, Sarlo re-envía a los circuitos de amplia difusión donde Arlt desliza su mirada sobre imágenes fragmentadas, para construir un saber y una idea de la ciencia. Saber-técnica-ciencia que preparan «los especialistas en revoluciones»⁸, porque inventan, fantasean una sociedad futura.

En el escenario de máquinas, armamentos, invenciones y experimentos utópicos se instala el imaginario de la guerra o la revolución y el problema de las relaciones entre poder y saber. Sarlo hace referencia al Astrólogo de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, quien piensa cómo alterar mediante el saber, las estructuras de poder.

Los saberes del pobre son los discursos de quienes replantean las relaciones de hegemonía y exclusión, surgidos de sectores populares; fascinados en la búsqueda de compensar los vacíos del capital material y la legitimidad cultural, amparándose en la electricidad, fusión de metales y galvanización o lo que es lo mismo, extendiendo el saber a la práctica.

⁶ SARLO (1992): 46.

⁷ «Corrientes por la noche», *Las aguafuertes porteñas*, de Roberto ARLT, op. cit. en SARLO, p. 47.

⁸ Sarlo (1992): 59.

CONCLUSIÓN

Si bien es cierto que los tres textos analizados operan con la categoría del lector y sus expectativas, Guinzburg reconstruye *los modos de lectura de Menocchio* como representación, tránsito o proyección —fragmentaria, equívoca—, del imaginario de la época, donde los espacios de clase y cultura se contaminan mutuamente. Mientras, Sarlo y Prieto destacan el proceso de interacción que gradúa las relaciones entre producción y recepción literaria, centrando la idea de un sistema cuyos agentes se articulan en influencias recíprocas, intensificado por una producción seriada y una recepción masiva. Se trata de una diferencia de recortes temporales y espaciales —siglo XVI europeo, modernidad argentina—. La prensa y demás mecanismos de difusión, que soportan y diseñan los discursos de las ficciones argentinas, re-envían a un interrogante sobre las claves de lectura en Menocchio. El molinero se sitúa frente a un sistema preestablecido. ¿No tiene ningún tipo de intervención en la cultura de entonces? Podríamos arriesgarnos a sostener que transforma las relaciones entre poder y saber (literatura, ciencia, religión), en tanto engranaje de su propio espacio cultural. Como hemos visto, la cultura oral o subalterna se nutre de un oscuro trasfondo común con el sistema legitimado o hegemónico, como por ejemplo, la literatura de viajes. Lo popular y lo letrado se funden en una circularidad *carnavalesca* que invierte, transforma, desplaza y modifica los roles jerárquicos.

Ahora, volviendo a Prieto y Sarlo, si la escritura literaria recupera la mirada del lector, sus experiencias colectivizadas, reclamando para sí la función conservatoria —memoria—, la recepción masiva confirma esa concepción en un juego de ida y vuelta, y genera más textos que responden a dichas expectativas, cuyo soporte es el contexto social.

Tanto Guinzburg como Prieto recurren a la categoría del *carnaval* para abordar la relación entre imaginaria social y texto escrito. Guinzburg da cuenta de una literatura utópica que recoge la inversión y desplazamiento de los valores impuestos por el orden social, y Prieto muestra los efectos de los textos en las prácticas rituales. Los festejos del carnaval, el corso en su variante circense es un modo de reasegurar el patrimonio nativo, la identidad, de conjurar el olvido por medio de la tradición⁹. Los disfraces, las mascaradas que reactualizan a los héroes criollos constituyen la memoria que conserva los rastros de las costumbres y experiencias populares.

Por otra parte, los textos de Prieto y Sarlo coinciden en un momento, aunque muy tangencialmente, en otra categoría de análisis: el extrañamiento como percepción paradójica de la distancia entre la diversidad, la mezcla y lo próximo. Por un lado, Prieto piensa en el criollo nativo *extrañado*, disuelto, en el espacio saturado, progresivamente cosmopolita. Por otro, Sarlo explora, desde la visión arltiana el imaginario del crecimiento, del futuro, de la expansión en torno a los individuos que coexisten en sus diferencias, en su ajenidad.

⁹ Para el concepto de *imaginario*, nos hemos apoyado además en los conceptos vertidos en *Los imaginarios sociales*, de Bronislaw BACZKO (Bs. As. Nueva Visión, 1991), entendido como esquema interpretativo que articula los sistemas simbólicos y la imaginación social.

DE REVOLUCIONES, EXILIOS, ARGENTINOS Y PARAGUAYOS ¹

Por *Mónica Marinone*

En 1980 Pomaire edita en Barcelona *La revolución en bicicleta* ² del argentino Mempo Giardinelli (1947), novela concluida durante su exilio en México a causa de la dictadura militar, por la que logra buena repercusión especialmente en este país, España y Estados Unidos; desde una mirada retrospectiva, es un comienzo elocuente pues permite describir líneas de continuidad con una tradición de escritura que ejerce influencia en este narrador. Indudablemente, el tiempo de permanencia forzada en México durante varios años resultó positivo, en lo que respecta a vínculos con escritores como Juan Rulfo o Edmundo Valadés —con quienes inició un intercambio que contribuyó a ampliar su conocimiento de técnicas para el cuidado de la prosa o la forma de construcción de los personajes—, pero también a asumir cierta distancia reflexiva y recuperar un espacio imaginario natal muy próximo a otras áreas de Latinoamérica. Creemos que esto atenuó en alguna medida los desajustes que implicaba la separación de la textura vital diaria de la propia tierra —más aún tratándose de un narrador—, así como las dificultades obvias que la decisión de acceder a una identidad como escritor de ficciones desde un medio ajeno seguramente trajo aparejadas.

Giardinelli nació en Resistencia, en la provincia del Chaco, zona geográficamente próxima al Paraguay, por ende en contacto con la particularidad lingüística de este país y muy vinculada también a su proceso histórico de formación. *La revolución en bicicleta* no sólo explota temáticamente esta cercanía, sino que en líneas generales está pensada a la manera del proyecto narrativo de A. Roa Bastos —especialmente de su primera novela, *Hijo de hombre* ³. Es una versión de otra insurrección paraguaya o puesta en discurso de un tramo pasado poco o parcialmente procesado por la historiografía, donde una «voz» ⁴ deja oírse por la calidad de su registro, apareciendo además, como un ejercicio crítico muy fuerte del presente por el que obviamente se pretende re-formular —también desde el exilio— la inserción de la práctica intelectual en el orden social.

Es conocido que en el caso de Roa se ha tratado asimismo, de la búsqueda obsesiva de un lenguaje propio y de un intento por consolidar un discurso narrativo

¹ Una primera versión de este artículo se incluyó en *Revista Actual*, 33 (Narrativa argentina contemporánea), Venezuela, 1996, con el título «Sobre la parodia y algo más en *La revolución en bicicleta* de Mempo Giardinelli».

² Manejamos la edición de Bs. As., Brujuela, 1984. Las citas y paginación anotadas de ahora en adelante corresponden a la misma. GIARDINELLI ha publicado además *El cielo con las manos* (1981); *¿Por qué prohibieron el circo?* (1983); *Luna caliente* (1983, Premio Nacional de Novela, México); *Qué solos se quedan los muertos* (1985); *Santo oficio de la memoria* (1991, Premio Rómulo Gallegos, Venezuela); etc., volúmenes de cuentos y ensayos.

³ Manejamos la edición de Bs. As., Revista de Occidente, 1969.

⁴ Empleo «voz» en tanto esta escritura evidencia una intencionalidad oralizante.

carente de tradición ⁵. De ahí que sus textos no sólo oscilen entre instancias discursivas diversas operando por momentos como intersticios y cuestionando de manera explícita nociones como «realidad», «ficción», «veracidad», «documento», «fuente», sino que ponen al descubierto la tensión entre lo central y lo periférico por la jerarquización de su emergencia de un sistema bilingüe-bicultural, constituyéndose por ello en fundacionales. La ficcionalización de la historia en vinculación estrecha con el intento por resignificar la palabra dicha ⁶ es un eje de anclaje de su discurso literario lanzado a re-ordenamientos, entre los que la reconfiguración del espacio y la memoria ⁷ aparece esta vez en complicidad con la experiencia lingüística que particulariza su sistema. Por ello, sus versiones tienden no sólo a recuperar un tiempo pasado, sino aspectos, imágenes y esquemas de interpretación de un imaginario marcado por la interacción de dos modalidades de percepción diferentes ⁸. Justamente *Hijo de hombre* puede pensarse como instancia donde la resemantización de la oralidad guaraní paraguaya desde formas discursivas del castellano, por fin se consolida ⁹; Giardinelli conoce esa cultura fronteriza y parodia este texto novelizando el fracaso de otra experiencia violenta del pasado, es decir, reinstalando dicho acontecimiento como signo en un nuevo contexto histórico a través de un discurso literario por el que también se insiste, aunque de otra manera, en el trabajo sobre el lenguaje.

En principio nos interesa desplegar una lectura intertextual desde un desplazamiento hacia esa novela de Roa de la que *La revolución...* se vuelve receptáculo y continuación y revisar después cómo a través de ello Giardinelli logra ubicarse alusivamente, en una relación significativa con un presente de enunciación —no sólo paraguayo, sino también argentino.

INVERSIONES, REPETICIONES Y SUSTITUCIONES

Desde *Hijo de hombre* circulamos por la representación de enfrentamientos acontecidos en Paraguay aproximadamente durante un cuarto de siglo, entre los que la

⁵ Ver al respecto A. ROA BASTOS, «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. (Comp. Saúl Sosnowski). Bs. As., Ediciones de la Flor, 1986 (117-138).

⁶ En la cultura guaraní orai la vía lingüística es apoyo y reflejo de un pensamiento míticamente estructurado; es como si porque al principio todo fue palabra, todo puede volverse palabra. Cfr. *Literatura guaraní del Paraguay* (Comp. Rubén Bareiro Saguier). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

⁷ Tomamos esta expresión de las reflexiones de Walter MIGNOLO sobre la vinculación entre la escritura alfabética y la escritura de la historia de sociedades cuyo método de fijación y recuerdo no era el historiográfico. Cfr. *Misunderstanding and Colonization. The Reconfiguration of Memory and Space*, The South Atlantic Quarterly, Duke University Press (Spring, 1993).

⁸ Hemos considerado esta cuestión en «Desde El Fiscal hacia los centros del proyecto roabastiano». (*Actas del VI Congreso de la Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana*, Mar del Plata), *Revista del CELEHIS*, n.º 6-7-8, vol. 3 (1996).

⁹ Ver al respecto, por ejemplo, Rubén BAREIRO SAGUIER, «Colonialismo mental en el bilingüismo paraguayo», *Escritura*, 1 (1976): 76-85; «El mundo indígena y la literatura latinoamericana contemporánea», *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe*, Francia, UNESCO, 1981; o «Estratos de la lengua guaraní en la escritura de A. Roa Bastos», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, X, 19 (1984). También William ROWE, «El grafismo no fonético como modelo de comunicación en *Hijo de hombre* de A. Roa Bastos», *Escritura*, XV, 30 (1990). Hemos desarrollado esta idea a propósito de *Hijo de hombre* en «El bilingüismo desde la escritura de A. Roa Bastos», *Rev. del CELEHIS*, Año I, n.º 1 (1992).

experiencia de la guerra del Chaco (1932-1935) centraliza el texto; también por el recuerdo de algunos personajes se incluyen referencias a la Dictadura de Francia y la guerra de la Triple Alianza, recuperándose hasta la época de las Misiones, varios siglos atrás. *La revolución en bicicleta* introduce a través de la narración de Bartolo Gaité, ex-oficial del ejército paraguayo exiliado en el Chaco argentino, la visión de un país diezmado por la guerra de la Triple Alianza (1865-1870) permitiendo un avance hasta la dictadura de Alfredo Stroessner, concentrándose en el levantamiento cívico militar de 1947 contra el dictador Higinio Morínigo, acontecimiento que funciona como núcleo del relato. En ambos textos el procedimiento básico es la recuperación de un pasado desde un presente reconocido como zona soporte, ficcionalizándose problemáticas —el trabajo/castigo, la marginación social, las consecuencias de enfrentamientos, especialmente entre militares y civiles— que indefectiblemente involucran lo colectivo y son emergentes de procesos reiterados en ese país. Por esto lo más alejado en el tiempo resuena siempre a trasluz de un hecho actual —generalmente violento—, apareciendo como «unos orígenes» de donde deviene lo presente ¹⁰.

El gesto paródico ¹¹ se instala en principio por el efecto risible que produce la lectura de *La revolución en bicicleta*, generado desde el título mismo y reforzado insistentemente por estrategias de construcción de los personajes y su esfera de acción desde la caricatura y lo grotesco, pero también por todos aquellos mecanismos que proponen una forma desenfadada de desarrollar el discurso literario. Nos interesa revisar en este caso, ciertos procedimientos por los que se producen relaciones de cercanía y de interacción entre los textos que tratamos: *La revolución...* parodiza la organización fragmentaria de *Hijo de hombre*, que introduce un ritmo entrecortado y aparentemente alógico de las secuencias, característicos de las exposiciones orales. La diferenciación entre lineamientos pares e impares por el uso de primera o tercera persona también se repite llegando a la crispación en el nuevo texto, por ser mucho más fragmentario que el anterior, y a pesar de darse la misma alternancia entre personas gramaticales es siempre Bartolo Gaité desde o en función de quien se traza el relato, situación que de ningún modo es arbitraria, según veremos.

Es destacable el procedimiento de inversión para la construcción de este personaje —que funciona como sujeto del enunciado en gran parte del texto— ya que concentra en sí rasgos del héroe y del anti-héroe de *Hijo de hombre*, encarnados por Cristóbal Jara y Miguel Vera respectivamente. En el principio de *La revolución en bicicleta* se recupera la imagen de los *pies descalzos* para caracterizar a Bartolo; esto puede aparecer como poco relevante, pero cobra funcionalidad al ser leído en la perspectiva intertextual que la parodia propone indefectiblemente. Dicha marca articula a los

¹⁰ Respecto de este procedimiento en Roa, ver Martin LIENHARD, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.

¹¹ Sobre la teoría de la parodia ver Mijail BAKHTIN, *Rabelais. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974; y *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México, FCE, 1988. Linda HUTCHEON, *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985. Víctor BRAVO realiza una revisión sugestiva de lo paródico en «La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo», *Los poderes de la ficción*, Venezuela, Monte Avila, 1987. Acerca de la teoría de la parodia en la literatura latinoamericana, Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, «Carnaval / Antropofagia / Parodia», *Revista Iberoamericana*, 108-109, julio-diciembre, 1979. Jean FRANCO, «La parodia, lo grotesco, y lo carnavalesco. Conceptos del personaje en la novela latinoamericana», *Punto de vista*, Año I, N.º 1 (1978). Noé JITRIK, «Rehabilitación de la Parodia», *La parodia en la literatura latinoamericana* (Int. y Coord. Roberto Ferro), Bs. As., Inst. de Lit. Hisp. Fac. de Fil. y Letras, 1993.

campesinos de *Hijo de hombre* reiterándose en todo su desarrollo, y remite a un tipo de conexión con el espacio que es manifestación de una situación definitiva en la historia de la franja social a la cual Bartolo pertenece y de la que no puede desvincularse («Las manos regordetas, ajadas, duras como los pies, casi siempre descalzos, mostraban callos que parecían retazos de una caparazón de tortuga descuartizada, 13). Los *pies descalzos* indican su condición, su pertenencia al pueblo, una franja mayoritaria y periférica, esto es, desde esta imagen se instala la figura del hombre paraguayo arraigado a su tierra y a los otros, característica que Bartolo comparte con los revolucionarios del texto de Roa —Cristóbal Jara o los hombres de la picada. En *Hijo de hombre* el sujeto del enunciado del lineamiento impar, Miguel Vera, un militar de origen humilde como Bartolo, es justamente el personaje marginado por voluntad propia, separado de su grupo por la traición, el individuo que se contrapone al resto y que siempre está calzado. Lo significativo es la distorsión de otro rasgo que comparten: ambos se conectan con la actividad intelectual por una lectura y reflexión continuas, pero mientras el primero está imposibilitado para reinsertarse a través de este ejercicio, entonces estéril, el otro insiste en una crítica permanente de sus acciones, que incluso juzga extemporánea y sostenida en una revisión demasiado asistemática de la historia de América Latina, del pensamiento de Marx o Lenin (74), siempre orientada hacia actos revolucionarios futuros y movilizadora por la necesidad de hacer manifiesta una autoconciencia de lo que condujo al fracaso.

La imagen de la *bicicleta* está relacionada con Gaité y la revolución desde el título; funciona como un signo por su relación sustitutiva con el tren-vagón de *Hijo de hombre*, también vinculado con la estirpe del héroe y representativo de la lucha colectiva. Por esto, respecto de la *bicicleta* es posible señalar ese proceso de transposición a que alude Jean Franco¹² verificable en los textos de nuestros narradores: ciertos objetos, articulados en expresiones de otros sistemas culturales con una connotación particular, sufren la conversión de su significación una vez instaurados en este contexto. Señala entonces cómo Roa destruye la connotación asociada al tren que no es ya símbolo de progreso, sino de lucha revolucionaria, mecanismo repetido por Giardinelli con la *bicicleta* y apuntado en *La revolución...* Este signo que es introducido a lo largo de todo el texto, se reinstala en distintos momentos justamente porque su connotación se va modificando; es así que si recuperamos cierta cronología en el relato observamos que la *bicicleta* durante la niñez es el «objeto deseado» y se transforma en medio de recreación y esparcimiento cuando Gaité está estudiando en Asunción. Sin embargo, posteriormente se vuelve símbolo de la rebelión, la noche de marzo cuando «...recorrimos los puestos de guardia con Chamorro, levantando la tropa, arengando...» (40) para ser finalmente el único medio de transporte que permite a Bartolo, durante el exilio, conectarse con la ciudad y buscar noticias de sus compatriotas. Es significativo cómo el término aparece jerarquizado por una repetición constante, especialmente en el primer capítulo del informe sobre el levantamiento del '47 —donde se narra la manera como la revolución fue iniciada— y la función indicial que cobra en los capítulos referidos al presente de Gaité, cuando es la marca discursiva que recupera la esfera de acción que identifica al personaje desde ese acontecimiento.

La elección de este objeto-signo no es casual, sino que se corresponde con la proyección y el carácter dinámico que el sujeto del enunciado atribuye a la revolu-

¹² Jean FRANCO, *op. cit.*

ción, tanto en el triunfo como en la derrota, desde adentro o afuera: «...se detienen los hombres, los que se quiebran, pero no la revolución...» (206). Este planteo reitera una de las propuestas esenciales de *Hijo de hombre*, prevalente desde la organización misma de un relato que va conformándose en un proceso de intensificación por contraste entre los lineamientos impar y par, que introducen la actitud pasiva del sujeto del enunciado y la acción ininterrumpida en la que se embarcan los héroes conectados con las insurrecciones ficcionalizadas o referidas. La historia de vida de Bartolo Gaité tiene un solo sentido: un hacer en y para la revolución por un compromiso permanente con la libertad, a pesar del fracaso, la cárcel, la tortura y aun el exilio.

Este procedimiento de inversión de la figura del militar en *La revolución en bicicleta* se refuerza asimismo, por la descripción de otra posibilidad de Bartolo Gaité que actualiza uno de los fundamentos del proyecto de Roa, esto es, el intento por jerarquizar la posesión de la palabra —oral. La *radio* es el otro objeto-signo jerarquizado en el Informe y reemplaza la *bicicleta*, apareciendo como el medio que permite llevar adelante el levantamiento cívico-militar, constituyéndose por ello en la nueva marca textual representativa de la lucha, una vez que ésta se ha puesto en marcha. Si bien es cierto que en una primera lectura, la toma de la radio por parte de los revolucionarios obedece a motivos tácticos y responde a una necesidad de justificar ante la comunidad las acciones iniciadas, es necesario tener presente también el significado que este objeto-signo supone en función de una cultura bilingüe como la paraguaya, que como Roa señala «...es y seguirá siendo por mucho tiempo todavía, una cultura eminentemente oral...»¹³. La pertenencia de Bartolo Gaité a su comunidad implica un conocimiento profundo de esta situación, por ello recurre a la palabra «dicha» para lograr el apoyo del pueblo, y no interrumpe nunca su acercamiento a los otros desde un discurso germinado en la convicción, pero articulado en guaraní en sus zonas más fuertes, consiguiendo de este modo movilizar la voluntad colectiva y un espíritu de lucha manifestado desde un *nosotros* gritado en la lengua ancestral («Y terminé gritando: “¡Y quién có es el que está dispuesto a dar su sangre por la liberación...!” Y me gritaron todos: “¡ñandé, ñandé!”», que en guaraní quiere decir nosotros, todos nosotros. ¡Mierda!», 136). Esto resulta particularmente significativo si se tiene presente que Gaité es militar, es decir que proviene de un estrato deslegitimado en Paraguay por haber estado orientado a lo largo de un proceso histórico devastador, hacia la lucha por obtener el poder.

En esta instancia nos parece imprescindible recuperar el efecto crítico instalado desde el gesto paródico; es evidente un cuestionamiento de las nociones de héroe y anti-héroe proyectadas en el genotexto, a partir del procedimiento de inversión en la construcción de la figura del militar paraguayo. No obstante, considerado el fragmento histórico recortado por Giardinelli, recurrir a dicho procedimiento no es arbitrario, pues permite proponer una lectura diversa de la vinculación entre dos grupos antagónicos del Paraguay (civiles/militares) a la luz de una insurrección contra un gobierno dictatorial que produjo diez mil muertos y que fue atípica y silenciada por haberse promovido desde estructuras —inferiores— descontentas del ejército en beneficio de todos, habiendo contado por ello con el apoyo de los «ciudadanos» de Concepción. De acuerdo con los rasgos culturales que actualiza el nuevo texto, notamos que de ningún modo la actitud crítica compromete la cosmovisión

¹³ A. ROA BASTOS, «Cultura oral y literatura ausente», *Página 12* (26-I-1989).

articulada en *Hijo de hombre* desde sus constantes: el arraigo como condición determinante de un compromiso respecto de la lucha por la libertad desde un hacer continuo, aun lejos de la propia tierra, y una valoración de la oralidad como marca que manifiesta la pertenencia a ese sistema bicultural plasmado en la ficción.

También es posible hablar de un efecto crítico en el sentido de poner en cuestión un modo de escritura por esa característica de *La revolución en bicicleta*, la insistente reelaboración de un coloquialismo —ausente en el genotexto— desplegado a través de marcas discursivas diseminadas reiteradamente a lo largo del texto¹⁴ y reforzado por una referencia al carácter de «relator» asumido por Gaité. Por esta estrategia de construcción resulta posible actualizar cada vez su voz —que ha sido sostén de la rebelión del '47— a partir de lo cual se superpone el tiempo representado en la novela sobre el de producción, comprometiendo además el del acto de lectura, justamente por cómo ese discurso «audible» restituye la dimensión plena de un diálogo¹⁵ en que nos volvemos oyentes de la historia.

Desde las vinculaciones e interacción descritas sin embargo, también debe repararse en los efectos de apertura y dinamismo que el gesto paródico instala por la apropiación de otro discurso del sistema literario, siempre en diálogo por estar entramado en éste: en principio se fractura el carácter lineal de la escritura aboliendo la idea de una sucesión —y entonces cualquier perspectiva histórica evolucionista—, en beneficio de lo simultáneo. También permite un ejercicio de lectura productivo que obliga a repensar ese otro discurso y a percibir la diferencia, neutralizando o suspendiendo juicios anteriores¹⁶.

¿LEER EL PASADO O LEER EL PRESENTE?

La apelación a una lectura/escritura de conflictos del pasado aparentemente ya resueltos o cerrados tiene que ver, en estos casos, con la necesidad de transgredir versiones hegemónicas poniendo en cuestión la presunción de una relación inmediata entre el orden discursivo y los «hechos reales». Roa ha tratado en sus novelas y ensayos el carácter constructivo y por ende convencional de cualquier relato que, por estar mediatizado a través del lenguaje carece siempre de neutralidad, volviendo explícito a los ojos del lector aun el trabajo de investigación, acopiación y re-escritura que permite articular cualquier versión¹⁷. Giardinelli se hace cargo de lo mismo, exhibiendo a través de la voz de Gaité el pacto ficcional en el que estamos siendo involucrados desde una referencia, por ejemplo, al carácter por momentos fantasioso de «su» historia (128). Esto no es sino la inscripción de un borramiento de cualquier relación unívoca entre la representación y lo representado con el consecuente efecto de relativización de cualquier versión sobre hechos pasados, desde

¹⁴ Nos referimos entre otras, a shifters de organización del discurso; a uso reiterado de adverbios en «mente» que funcionan como operadores pragmáticos (ver A. M. BARRENECHEA, «Operadores pragmáticos de actitud oracional: los adverbios en -mente y otros signos», *Estudios lingüísticos y dialectológicos*, Bs. As., Hachette, 1979); a empleo constante de construcciones verbales o partículas que instalan el refuerzo de la aserción, etc.

¹⁵ Julio ORTEGA, «La literatura latinoamericana en la década del '80», *Rev. Iberoamericana*, 110-111 (1980).

¹⁶ Ver especialmente Noé JITRIK, *op. cit.*

¹⁷ En este sentido *Yo el Supremo* es el mejor ejemplo, aunque también en *Vigilia del Almirante* Roa reitera esta estrategia de construcción.

la propia hasta la de un discurso historiográfico reconocido como escritura desde el poder, «... que deformó nuestra historia y que produjo el enorme trauma de un pueblo al que sólo le enseñaron mentiras» (22).

El tiempo de producción y publicación de ambos textos es el de la tiranía de Stroessner. Indudablemente tiene significado que un Bartolo Gaité de *La revolución...* recuerde el levantamiento del '47 como unos orígenes de esta instancia presente, pues en ese entonces aparece en escena este dictador —todavía sin el rango y el poder que lo llevan al gobierno— que es centro del ejercicio crítico de Giardinelli. Sin embargo, más relevancia tiene que siga andando aún en *bicicleta* y viva buscando y esperando noticias que cristalicen la lucha del pasado y la posibilidad del regreso, con esa esperanza que ha guiado a todos los héroes de Roa en cada una de las insurrecciones por la libertad que se han dado y que, entonces, son las esperadas.

Desde esta novela de Giardinelli —como desde las de Roa— resulta también posible examinar la recurrencia a golpes de estado para revertir crisis políticas como «modalidad» latinoamericana o las relaciones internacionales perversas que, en este contexto, son determinadas en función de intereses gubernamentales vinculados con proyectos económicos o políticos exógenos. Asimismo, la forma ambigua de operar de ciertos gobiernos —como el argentino— respecto de dictaduras de este continente, obviamente también la de Stroessner; existe una crítica explícita a Perón quien en principio apoya a Higinio Morínigo, después aparentemente se acerca a los exiliados revolucionarios y finalmente se mantiene al margen (201, 202, 203).

Sin embargo, nos parece necesario remarcar además, el carácter contestatario del ejercicio de Giardinelli respecto no sólo de las consecuencias de la dictadura argentina vigente desde 1976, sino de su discurso autoritario. La revolución del '47 fue el enfrentamiento que causó la mayor expatriación de paraguayos en su historia: no menos de dos millones de seres humanos abandonaron su país entonces¹⁸. El relato de Gaité, que empieza a ser contado casualmente un día de verano de 1976 (11), es una reflexión descarnada sobre el significado traumático del exilio por razones políticas, de la expulsión y un alejamiento que lleva a vivir «haciendo cosas para pasar el tiempo», como «un modo de matar el tiempo» (242). Pensamos que no se trata entonces sólo de la novelización de un fracaso revolucionario del pasado en otro país, sino de la puesta en discurso desde una mirada oblicua, de la experiencia sofocante que padecieron muchos argentinos —entre los que hubo cantidad de *escritores*— durante esa época. Estar «afuera» supone necesariamente un «adentro», esto es, actualiza lo que ha sido descrito como la fractura del campo intelectual resultante de una operación victoriosa de la dictadura¹⁹. En este sentido, la imagen de la «carta esperada» que atraviesa el presente de Gaité cobra otro significado, pues *constituye* a unos interlocutores que aún están «adentro», con los que no es posible comunicarse asiduamente y que a pesar de ello siguen siendo pensados como tales por formar parte del mismo campo cultural. En relación con esto, la cuestión de contar algo a alguien —o forma como está planteada esta novela en su mayor parte—, transgrede también los límites impuestos por una censura que silenció a muchos, entre ellos obviamente narradores; es así como Bartolo tiene la posibilidad de abrir las compuertas de su discurso mostrando hasta lo más íntimo, pero lo inte-

¹⁸ Cfr. Augusto Roa Bastos. *Antología narrativa y poética* (presentación y selección de textos Paco Tovar), *Anthropos*, 25 (85).

¹⁹ Cfr. Beatriz SARLO, «El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado», *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (Saúl Sosnowski Comp.), Bs. As., Eudeba, 1988.

resante es que hay «un otro» dispuesto a escuchar atentamente esas palabras, que resulta esencial porque con su sola presencia estimula y cimenta una comunicación fluida por fin recobrada.

La construcción de Gaité como un militar «antifascista demócrata» (79), capaz de promover una revolución orientada hacia la solución, «desde una perspectiva de izquierda» (79), de los problemas que aquejan a los suyos, siempre posicionado en los márgenes, esto es, como uno de los excluidos desde un orden represivo dominante, reivindica justamente una postura ideológica opuesta a la asumida por los militares argentinos del '76²⁰.

Asimismo, si atendemos a los procedimientos textuales que hemos tratado, también es posible ubicar *La revolución en bicicleta* como discurso antagónico al modelo de discurso autoritario —monológico, centrado, unidireccional, restaurador del orden, transmisor de verdades indiscutibles— impuesto por ellos. En ese sentido y siguiendo ciertas líneas descriptivas formuladas por Beatriz Sarlo, quizás sería posible incluir esta novela entre los textos narrativos argentinos escritos durante ese momento que, aun desde una perspectiva que «continúa siendo más afín con la del realismo» se inscriben «en el marco de la crisis de la representación realista»²¹. Pensemos por ejemplo, en el gesto paródico —que es la marca de las grandes novelas de Roa— como acto consciente a partir del cual se genera un espacio dialógico siempre resonante, un discurso doblemente orientado que pone de manifiesto la noción de una dualidad y cuestiona el orden de lo real. Vinculado con la parodia y reforzando ese efecto expansivo, al cruce de registros por los que se reelabora un discurso periodístico —bien conocido por Giardinelli— o una lengua coloquial que tiende a ser vía de resignificación de lo popular: el texto se plantea de este modo, como una zona inclusiva donde, desde las formas gramaticales a los procedimientos intertextuales, se da cabida a otros desde sus discursos, pero también donde todo aparece homologado. Esta lectura en sesgo permite jerarquizar el sentido negativo que arrastra el prefijo en esas explicitaciones sobre el *desorden* de la narración que se está montando, que entonces no aluden a lo caótico, sino a una posibilidad de inversión de lo establecido, por lo cual se llega a comprender entonces esa mirada proyectada que, aun siendo resignada, aparece como optimista.

Creemos que este ejercicio sugerente de Giardinelli es otra apuesta a un poder, el de la ficción, en clave de uno de los narradores que justamente se ha abroquelado en el lenguaje como «el» reducto desde donde le ha sido posible librar sistemáticamente contra la/s dictadura/s, todas las batallas —de extramuros— que le «están permitidas» en su condición de intelectual. Nos parece que *contando* el pasado de otro, esto es, apelando a la imaginación como ese «poder de separación»²² gracias al cual por la imbricación de la percepción con las operaciones de la memoria, es posible representar lo más alejado y distanciarse del presente, ha logrado volver a emplazarse en su lugar de origen y producir desde allí si no lo alternativo, por lo menos lo competitivo.

²⁰ Beatriz SARLO cita un trabajo de Silvia SIGAL e Isabel SANTI —«Del discurso en el régimen autoritario: un estudio comparativo», París, 1985— donde se examinan los discursos de los militares chilenos y argentinos como orientados a fundar una legitimidad diferente de la del orden democrático, en «Política, ideología y figuración literaria», Daniel BALDERSTON y OTROS, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Bs. As., Alianza, 1987.

²¹ El ensayo de SARLO (1987) es iluminador para el estudio de novelas argentinas publicadas —en el país y en el exilio— entre 1976-1986, *op. cit.*

²² Pensamos en la definición de Jean STAROBINSKI, *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974.

LA AFRENTA EN *EL QUIJOTE* Y EN TRES NOVELAS PICARESICAS

Por *María Teresa de Miguel Reboles*

Cuando Miguel de Cervantes echa a los caminos al hidalgo manchego, cuenta con un gran bagaje de experiencias en lo que se había dado en llamar género picaresco, ya sean vividas en propia carne o a través del *Guzmán* o el *Lazarillo de Tormes*. La afirmación de Cesare de Lollis¹ asegurando que Cervantes pensó escribir una novela picaresca, está corroborada por la cantidad de tipos picarescos que incluía en sus obras; así en el *Quijote* sobresale Ginés de Pasamonte y de sus novelas ejemplares destacamos *Rinconete* y *Cortadillo*, *La ilustre fregona*, y el *Coloquio de los perros*. Amén de los personajes apunta Gustavo A. Alfaro que el fondo concreto de la acción (caminos y ventas) y la inclusión de incidentes escatológicos emparenta a Cervantes con la novela picaresca².

En cuanto a las características más esenciales del pícaro, John Jay Allen las describe así: narración autobiográfica del pícaro que sirve a diferentes amos, sátira de diversos elementos en las necesidades primarias tales como el hambre, y el desarrollo del ingenio para sobrevivir³. En el *Quijote* late un mundo pícaro por excelencia donde el único ajeno a todo ello, y por tanto víctima de burlas y crueldades, es don Quijote; prueba de ello es la burla que Sancho, su fiel escudero, osa hacerle: «Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea...»⁴.

«Don Quijote de la Mancha», el «Caballero de la Triste figura», el «caballero de los leones», con cualquier nombre nos presenta Cervantes esperpentizado el ideal del caballero andante. Don Quijote es apaleado, tundido y escarnecido; unas veces por varios (los galeotes, los yangüeses, los duques) otras por uno solo (el vizcaíno). Pero don Quijote, exclamará concedor de su oficio

Venid acá, gente soez y malnacida: ¿saltar de caminos llamáis al dar libertad a los encadenados, soltar los presos, acorrer a los miserables, alzar los caídos, remediar los menesterosos?»⁵

defendiendo sus intereses ante las duras razones de un eclesiástico, quien sin proponérselo da lugar a que el buen caballero explique cómo no puede sentirse afren-

¹ Cesare DE LOLLIS, *Cervantes reazionario*, Roma, 1924, p. 59.

² Gustavo A. ALFARO, «Cervantes y la novela picaresca», *Anales Cervantinos*, tomo X, 1971, pp. 23-31.

³ John Jay ALLEN, «Introducción» en la edición de *D. Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1971, vol. 1, pp. 19-20.

⁴ Miguel DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Aguilar, 1942, segunda parte, cap. 10, p. 612.

⁵ *Ob. cit.*, primera parte, cap. XLVI, p. 470.

tado ante sus palabras, y la diferencia entre el agravio y la afrenta, que es asunto concerniente en este estudio.

Cervantes sabía de la justicia callejera, de las revueltas populares, de los altercados sinnúmero que estallaban en cualquier momento, y pone en boca de nuestro caballero un ejemplo para mejor explicar la afrenta, que enlaza íntimamente con la novela picaresca anterior y posterior al *Quijote*. M.^a Antonia del Bravo y Miguel Ángel López Muñoz ya apuntaron

En cualquier caso, el tema de la indefensión ante hechos injustos (estado en el que el propio Cervantes se vio más de una vez a lo largo de su vida) conduce hasta el terreno de la sátira política; ante la injusticia, impotencia ⁶.

Don Quijote expone su opinión y cita un valioso ejemplo para definir la afrenta

La afrenta viene de parte de quien la puede hacer, y la hace, y la sustenta; el agravio puede venir de cualquier parte, sin que afrente. Sea ejemplo: está uno en la calle descuidado; llegan diez con mano armada, y dándole de palos, pone mano a la espada y hace su deber ⁷.

Asegurando don Quijote que si no puede vengarse no hay afrenta, sino agravio. Mas lo que nos interesa ahora es fijarnos en la indefensión del que recibe los palos sin esperarlos, se defiende o no. Si el desdichado no pertenece a la «hermandad» de Monipodio, como se explica en el *Rinconete* no se libra de los golpes

...el que, cuando alguno de nosotros va huyendo por la calle y detrás le van dando voces: «¡Al ladrón! ¡al ladrón! ¡deténgale!» se pone en medio y se opone al raudal de los que le siguen, diciendo: «¡Déjenle al cuitado, que harta mala ventura lleva! ¡allá se lo haya! ¡castíguele su pecado!» ⁸.

Las tres novelas picarescas donde he recogido un caso de apaleamiento o prendimiento dentro de un marco similar son: *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599), *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna (1620) y el *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi (1816).

Siendo el hecho el mismo las circunstancias también lo son, el hecho es el siguiente: un grupo enfurecido arremete contra un inocente para vengar una ofensa de un tercero. En una ocasión es un hurto o una cuestión de honor. De cualquier modo el débil recibe los golpes sin oportunidad de defenderse o con la duda de su testimonio. En la primera novela el objeto del castigo es el propio Guzmán, que aún no se ha estrenado como pícaro. Se ve sorprendido en compañía de un arriero

...llegaron dos cuadrilleros en seguimiento de un paje que a su señor había hurtado gran cantidad de joyas y dineros, y por las señas que les dieron debía de ser otro yo. Así como me vieron, levantaron la voz: «¡Ah ladrón, ah ladrón, aquí os tenemos, no podéis iros ni escaparos!»». Luego a puñadas me aparearon del hermano asno... no querían oírme ni admitir disculpa, que a pesar del mundo... yo era el dañador. Dábanme golpes, empujones, torniscones,

⁶ M.^a Antonia DEL BRAVO, Miguel Ángel LÓPEZ MUÑOZ, «Vida y sociedad en la España del XVII a través del *Coloquio de los perros* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, tomo XXIX, 1991, p. 459.

⁷ *Ob. cit.*, segunda parte, cap. XXXII, p. 792.

⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 1992, tomo I, p. 213.

que me atormentaban, y más por no dejarme hablar ni pronunciar defensa. [Al arriero] dábanle sin piedad... el pobre hombre estaba, como yo, inocente de tal cosa. No sabía qué hacer. Al principio creyó ser burlas; mas, cuando pasaron de la raya, al diablo daba el muerto y a quien lo lloraba ⁹.

Asimismo en los tres casos los que golpean siguen o unas señas falsas o son víctimas de la mentira de un pícaro. De los tres ejemplos sólo Guzmán escapa de la cárcel, y no por justicia sino porque siendo el principio de su vida, Mateo Alemán decide que el episodio se considere una anécdota para que Guzmán pueda seguir contando su historia. Concluye así el episodio Alemán

leyeron la requisitoria, refirieron las señas y vieron que se engañaban casi en todas. Y sin duda que debían de traer gana de aporrear y dieron en lo primero que hallaron. Luego nos desataron y pidiendo perdón y licencia, se fueron y nos dejaron bien pagados de nuestro trabajo ¹⁰.

Cervantes propone un episodio parecido cuando Sancho Panza sufre unas voces que amenazan con molerle las costillas si no devuelve lo que el barbero reclama como bacía y para el escudero es yelmo, se defiende de la afrenta contando con el beneplácito de su señor

—¡Ah don ladrón, que aquí os tengo! ¡venga mi bacía y mi albarda, con todos mis aparejos que me robaste! Sancho, que se vio acometer tan de improviso... dio un mojiçón al barbero que le bañó los dientes en sangre... ya estaba don Quijote delante, con mucho contento de ver cuán bien se defendía su escudero, y túvole desde allí adelante por hombre de pro ¹¹.

Sancho, quijotizándose, asciende de ese inframundo que caracterizaba a los de su condición. Sancho se ofende. Guzmán y el arriero no poseían ningún deseo de rebelión.

En las dos novelas siguientes es el pícaro quien calumnia para salvarse de la cárcel, siendo el apaleado un inocente. En ambos casos el pícaro recibe la amenaza de que o entrega o denuncia al ladrón que buscan o se lo llevan a él. El Lazarillo de Juan de Luna no se libra de los golpes. Periquillo no sufre daño alguno. Ambos son culpables de los delitos que inculpan a otros. Veamos el caso del *Lazarillo*

Viendo que la tempestad no cesaba, determiné engañarlos, si podía; y así les prometí de enseñarles al malhechor... cruzábamos calles, pasábamos callejas, sin saber a dónde estaba ni adónde los llevaba. Llegamos a la Puerta del Sol y, por una calle que a ella sale, ví venir un galancete pisando de punta, la capa por debajo del brazo, con un pedazo de guante en la mano... así les dije: señores, alerta, que el galán robador de vuestra honra viene aquí... Ellos, ciegos de cólera, sin hacer más discurso... arremetieron a él y asiéndole de los cabezones, le echaron al suelo, dándole mil coces, puntapiés y mojiçones... Como ví el juego revuelto, y que todos estaban ocupados, tomé las Villadiego...

⁹ Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, Barcelona, Bruguera, 1982, cap. VII, pp. 122-123, edic. Enrique Miralles.

¹⁰ Cf. nota 10.

¹¹ *Ob. cit.*, primera parte, cap. XLIV, p. 468.

ensangrentado, escalabrado y molido le llevaron a la cárcel y yo me salí de Madrid ¹².

La novedad reside en que el pícaro conoce al galán que difama como un amo suyo que le robó un vestido; también el amo conoce al pícaro y grita que le pagará dos vestidos con la esperanza de que lo suelten. El amo del pícaro es un escudero y aunque inútilmente, se defiende; así hará el mendigo al que acusa Periquillo. En este tercer ejemplo hay prendimiento injusto sin golpes. El autor realiza una crítica social contra la importancia del vestido en la sociedad

Yo soy un hombre a quien ustedes no conocen y sólo juzgan por la apariencia del traje... quizá bajo de este ruin exterior habrá un hombre noble, infeliz y honrado a toda prueba ¹³.

De cualquier modo todas sus razones no le evitan el prendimiento. Es esta tercera novela la que más datos nos ofrece sobre el mismo ejemplo. Veamos el asunto del prendimiento injusto que reúne las mismas características que el anterior

y así que, o me llevan a la cárcel o entregara yo al ladrón, y entregándolo que me dejase libre. Con esta sentencia partí acompañado de mi alguacil a quien anduve trayendo ya por esta calle, ya por la otra, sin acabar de encontrar al ladrón con ir tan cerca de mí, hasta que la adversa suerte me deparó, sentado en un zaguán a un pobre embozado en un capote viejo. Luego que lo vi tan trapiento, lo marqué por ladrón, como si todos los trapientos fueran ladrones, y le dije a mi corchete honorario que aquél era quien me había dado la capa a vender. El muy salvaje lo creyó de buenas a primeras, y volvió a pedir auxilio a la guardia inmediata, la que no se negó, y así prevenido de cuatro hombres y un cabo, volvimos a prender al trapiento.

Este personaje del trapiento incluye la novedad de que, además de que se defiende, se atreve a poner en tela de juicio a la justicia

quizá no seré yo el que buscan; que haya testigos que depongan contra mí, no es prueba bastante para esta tropelía, cuando sabemos que hay mil infames que por dos reales se hacen testigos para calumniar a un hombre de bien... Conque, señores, hacerme este daño sólo por mi indecente traje o por la deposición de uno o dos pícaros comprados a vil precio, sin más averiguamiento ni más informes, me parece que es un atropellamiento que no cabe en los prescritos términos de la justicia... Con esto amarraron al miserable los soldados, se lo llevaron a la cárcel y a mí me despacharon en libertad.

Alemán y Cervantes también esbozaron una diatriba contra la justicia, en especial contra los llamados cuadrilleros de la Santa Hermandad. Alemán mantendrá las mismas afirmaciones que años después afirmaba el trapiento

y los santos cuadrilleros, en general, es toda gente nefasta y desalmada, y muchos por muy poco jurarán contra ti lo que no heciste ni ellos vieron ¹⁴.

¹² Juan DE LUNA, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, Madrid, E.E., 1982, cap. décimo, pp. 126-128, edic. Antonio Rey Hazas.

¹³ José Joaquín FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *El Periquillo sarmiento*, Barcelona, 1980, parte II, cap. 4, pp. 370-371. y para las citas siguientes.

¹⁴ Cf. nota 10, p. 122.

Don Quijote se expresaba en estos términos, rebelándose ante un asalto

Venid acá, ladrones en cuadrilla, que no cuadrilleros, salteadores de caminos con licencia de la Santa Hermandad; decidme: ¿quién fue el ignorante que firmó mandamiento de prisión contra un tal caballero como soy yo? ¹⁵.

Don Quijote no puede estar afrentado, y sí agraviado, porque prima su rango de caballero sobre su condición de ciudadano, de hombre de la calle. Don Quijote puede recibir golpes pero no considerarse afrentado porque «quien no puede recibir afrenta, menos la puede dar».

Visto todo esto podemos afirmar que la afrenta para don Quijote es una cuestión de honor y de altos ideales, mientras que para los protagonistas de las novelas picarescas citadas, sólo es un modo de supervivencia. Para don Quijote la dignidad humana está unida a la libertad. El hombre no puede lograr nada si no es libre. Para reunir la fuerza necesaria ante una afrenta es necesario un grado mínimo de libertad.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y se debe aventurar la vida ¹⁶.

¹⁵ Cf. nota 5.

¹⁶ *Ob. cit.*, segunda parte, cap. LVIII, p. 986.

DON PEDRO, STEVENSON Y LA DICTADURA

Por Ana Pinto

La concatenación de una serie de circunstancias extraordinarias y de hechos fortuitos puso en mi conocimiento y en mis manos la traducción que se hizo en español de una colección de ensayos literarios de Robert Louis Stevenson publicada en Madrid (1943) por Escelicer con el título de *Ensayos*, traducida, según consta, por Eulalia Galvarriato de Alonso. Lo que no consta, sin embargo, en parte alguna es la referencia al libro original. De R. L. Stevenson existen múltiples colecciones de ensayos, pero ninguna lleva por título un nombre tan escueto y genérico como *Essays* o *Papers*. Sin muchas averiguaciones previas y gracias a la ayuda prestada por Eulalia Galvarriato y a su memoria, el dato sobre la fuente original fue fácil de obtener. Se trataba de *Virginibus Puerisque and other Papers*. En efecto, sometida a comparación la versión española de esta colección de ensayos con la inglesa titulada *Virginibus Puerisque and other Papers* pude comprobar que coincidía casi en su totalidad. Digo casi porque la versión española de esta colección de ensayos presentaba al compararla con la primera edición inglesa (1881) lo que en apariencia parecía ser tan sólo una pequeña anomalía. El número de ensayos coincide en ambas, doce en total, pero el número ocho de la colección original inglesa, el titulado «Some Portraits by Raeburn», no aparece en la versión española, en cambio sí aparece, pero en último lugar, un ensayo titulado «Yoshida-Torajiro» que no está recogido en la colección original inglesa.

Esta anomalía llegó a inquietarme de tal modo y despertó de tal forma mi curiosidad que decidí investigar en primer lugar la procedencia del ensayo intruso y en segundo lugar las posibles causas del trueque.

Pues bien, iniciada la investigación, en efecto pude comprobar que «Yoshida-Torajiro» era otro ensayo de R. L. Stevenson, el quinto ensayo de los nueve que componen la selección titulada *Familiar Studies of Men and Books*, que se publicó por primera vez en Londres en 1882 por Chatto & Windus.

Un buscador de rarezas bibliográficas podría haber pensado que el original inglés del que partió la versión española de Escelicer no fue de la primera edición de *Virginibus Puerisque* sino de otra posterior y quizá ¡única! de esta obra.

Quedó descartada esta hipótesis como inverosímil pues no es habitual en el mundo editorial anglosajón alterar las partes y el orden de las partes de una colección publicada a la que se ha dotado de un determinado título, pero por si acaso no quedó totalmente descartada sin antes haber comprobado las sucesivas ediciones inglesas de esta obra hasta 1946 y sobre todo no sin antes haber leído el contenido de «Yoshida-Torajiro» en versión original.

La primera lectura que hice de este ensayo, lectura algo precipitada debo añadir, porque era tal mi curiosidad que lo leí de pie y al lado del estante de la biblioteca

en que lo encontré, me empezó a dar la clave de por qué este ensayo estaba incluido en la versión española de Escelicer. Pero todavía me faltaba comprobar un dato: la fidelidad de la traducción española, no siendo que dicha traducción se apartase demasiado del ensayo original, en cuyo caso lo que yo creía haber descubierto no tendría fundamento. Una vez que llevé a cabo esta tarea y en efecto pude comprobar que la traducción española de «Yoshida-Torajiro» de Escelicer era de una fidelidad máxima respecto al ensayo original de Stevenson, entonces me pareció que cobraba solidez mi primera hipótesis.

Pero antes de desvelar el misterio y formular mi hipótesis se hace necesario hacer explícita una reflexión aunque parezca obvia. Cualquier tipo de decisión humana entraña una voluntad y si la voluntad de la editorial Escelicer había sido la de publicar este libro, tal como apareció en 1943, era evidente, o al menos eso a mí me parecía, que deberían buscarse las causas que motivaron esa decisión. El proceso editorial es demasiado lento y complejo e implica a demasiadas personas como para pensar que determinados acontecimientos puedan ocurrir por casualidad. Fueran quienes fueran las personas que decidieran que la publicación de «Yoshida-Torajiro» se llevara a cabo de la forma en que fue hecho, ya no parecía haber la duda de que el interés radicaba en el contenido del mismo.

En dicho ensayo se narra la vida de un caballero japonés culto y patriota que acongojado por la situación del Japón decide consagrar su vida a combatir el poder tiránico del Shogun y a luchar por la apertura del Japón hacia el exterior, lo que supondría también la vuelta del legítimo soberano, el emperador, recluido involuntario en Kioto.

El protagonista de este ensayo es un noble japonés, el país es el Japón del siglo XIX, época en la que tras la revolución de 1867, se devuelve al año siguiente, en 1868, el poder real al Mikado, el emperador, poder que había sido usurpado durante mucho tiempo por el Shogun o jefe militar.

Para un monárquico de don Juan en 1943 la situación del Japón descrita en este ensayo tendría que haberle parecido asombrosamente paralela a la de la España de aquel entonces. Cuenta el ensayo de Stevenson:

«Yoshida-Torajiro de *Ensayos* (p. 197) «Yoshida-Torajiro» de *Familiar Studies of Men and Books* (1956: 123)

«En este preciso instante, fuera o no consecuencia de ello, las relaciones entre estos dos poderes se hicieron tirantes; y el ministro del Shogun se puso en camino hacia Kioto para añadir un nuevo ultraje al legítimo soberano. Las circunstancias eran apropiadas para precipitar los acontecimientos. Era cuestión religiosa defender al Mikado; era una clara cuestión de recta política el oponerse a la tiránica y sangrienta usurpación» (cursiva mía).

«At this juncture, whether in consequence or not, the relations between these two rulers became strained; and the Shogun's minister set forth for Kioto to put another affront upon the rightful sovereign. The circumstance was well fitted to precipitate events. It was a piece of religion to defend the Mikado; it was a plain piece of political righteousness to oppose a tyrannical and bloody usurpation» (cursiva mía).

En consecuencia ¿qué mejor medio se le presentaba a un monárquico que conociese «Yoshida-Torajiro» para reivindicar el poder real y escamotear la censura que

valerse de un ensayo literario ambientado en un país exótico del siglo XIX, por tanto lo suficientemente distanciado en nombres y tiempo, y escrito por un autor tan políticamente inofensivo como Stevenson, conocido y popular en España por su *Isla del Tesoro*?

Parece, pues, evidente que la publicación del libro *Ensayos* por Escelicer en 1943, situada esta publicación en su contexto histórico, fue sólo un pretexto para introducir de rondón y arropado por los demás ensayos, políticamente inocuos, un ensayo, también literario, escrito por un autor sin connotaciones políticas, pero que era todo un manifiesto revolucionario, dada la semejanza para un monárquico de don Juan entre la situación política descrita sobre el Japón y la España de aquel entonces. El Shogun = Franco, el Mikado = don Juan. Dice el ensayo de Stevenson:

«Yoshida-Torajiro de *Ensayos* (p. 187) «Yoshida-Torajiro» de *Familiar Studies of Men and Books* (117)

«Pero, fuera cual fuere la naturaleza de su esperanza, los medios con los que había de llegar a realizarse eran a un tiempo obvios y difíciles. Alguien que tuviera ojos para ver y entendimiento, tenía que pasar a través de la barrera oficial, [...]».
(Cursiva mía).

«But whatever was the precise nature of his hope, the means by which it was to be accomplished were both difficult and obvious. Some one with eyes and understanding must break through the official cordon, [...]».
(Cursiva mía).

Pero la censura de la España de 1943 era también férrea y en especial en temas concernientes a la familia real española. Consultado el *ABC* de 1943 de abril, mayo y junio sólo se mencionan dos efemérides relativas a personajes destacados: el cumpleaños del Führer (20-IV-43, p. 9) y el del emperador del Japón (30-IV-43, p. 9). Nada en junio sobre el cumpleaños o la onomástica de don Juan.

A propósito de la censura de esa época cuenta Sainz Rodríguez en *Un reinado en la sombra* (1983: 184): *Entonces, por imprimir o distribuir unas simples octavillas que contuvieran textos contra el Régimen —y todo lo que se hacía en favor de don Juan era considerado subversivo— «mandaban a las gentes a la cárcel o las obligaba a exiliarse»* (cursiva mía).

Por tanto, para no levantar ninguna sospecha, y si el «modus operandi» con la censura era, para el caso de traducciones, presentar también el original, se entiende que Escelicer hiciera el trueque. Prescinde de un ensayo, que como ya se indicó al principio fue el titulado «Some Portraits by Raeburn», y lo sustituye por «Yoshida-Torajiro», que es según *mi* hipótesis el objetivo que tuvo esta publicación de Stevenson en español en España por Escelicer. Con este trueque se conseguía que formalmente fueran iguales la versión original y su traducción en lo que respecta al número de ensayos (12 en cada una de ellas) y su extensión, puesto que el ensayo suplantado «Some Portraits by Raeburn» contiene aproximadamente el mismo número de palabras (3.500) que el intruso «Yoshida-Torajiro».

Es indudable que todas estas precauciones debieron surtir efecto, como lo demuestra el hecho de que el libro fuese una realidad y no un proyecto tras ser informado favorablemente por la censura. En el expediente de censura, el informe del censor, que fue Leopoldo Panero, consta que el libro presentado por Escelicer es de considerable valor literario, no tiene ningún valor documental ni ningún matiz político. Y concluye diciendo que «no hay nada censurable en su contexto» (cursiva mía). ¿Fue cómplice Leopoldo Panero, o simplemente no llegó a la lectura del último ensayo?

Dado el objetivo que según mi hipótesis se perseguía con la publicación de este libro y la gran sutileza, además de cultura, que supongo a quien o quienes llevaron el proyecto a buen puerto no conviene soslayar un dato que en apariencia pudiera parecer simplemente casual o intrascendente. Me refiero a la fecha en que se acabó de imprimir el libro, según aparece de forma destacada en la página final de la edición de Escelicer: «SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EL DÍA / 24 DE JULIO DE 1943, VÍSPERA DE / LA FESTIVIDAD DE SANTIAGO APÓSTOL / PATRÓN DE ESPAÑA, [...]». Fecha que naturalmente puede ser elegida voluntariamente por quien se hace cargo de una edición. Es llamativo el día del mes, 24, pero sobre todo es más llamativo el explicitar el hecho de que el día en que concluye la impresión es *víspera* de una festividad tan importante como el Santo Patrón de España ¿no sería una alusión velada al 24 del mes anterior, día de San Juan y por ende día de la onomástica de don Juan? Siendo así, la publicación de este libro ya no sólo buscaría el fin perseguido al que ya se ha hecho mención: reivindicar la monarquía como fórmula de gobierno, sino también tributar, aunque veladamente, un homenaje en el día de su onomástica a la persona que para sus seguidores encarnaba en ese momento los derechos dinásticos tras la muerte de Alfonso XIII en febrero de 1941.

Pero para comprobar mejor que las cosas sucedieron así era necesario continuar la investigación e indagar la identidad de las personas que tuvieron/tenían la capacidad de decidir o influir en la editorial Escelicer en aquella época. Hoy, en 1995, esta editorial ya no existe y el último local de sus talleres en la calle Comandante Azcárraga, tras su traslado de la calle Canarias, está dedicado a otros menesteres. Un primer paso en esta dirección fue comenzar con el nombre de la persona que en representación de Escelicer aparece en el expediente de censura de la obra: Jorge Villén.

No me voy a detener a relatar las pesquisas que hice para su localización, porque nos apartaría mucho del tema, pero sí hacer constar que su búsqueda me hizo sentir como un personaje de Stevenson que arrastrado por diversas aventuras va en busca de un tesoro.

Y hubo suerte.

Después de mi primera conversación con Jorge Villén, hace dos años, me negó rotundamente una suposición que yo daba por cierta basándome en el hecho de que el libro de Escelicer no estuviese en la biblioteca personal del matrimonio Dámaso Alonso-Eulalia Galvarriato. Yo creía que el libro de Escelicer una vez publicado había dejado de circular o lo había hecho de forma muy limitada como consecuencia de problemas posteriores con la censura. Era llamativo o al menos sospechoso el hecho de que Eulalia, quien figura en la edición de Escelicer como su traductora nunca hubiera visto ni el libro editado ni siquiera las pruebas de imprenta. En este sentido decía Eulalia sobre sus recuerdos: «Muchas veces he comentado con Dámaso el hecho de que me considero traductora de *Virginibus Puerisque* de Stevenson y así lo hago constar en los currícula que me han pedido, pero la verdad es que si me pidieran que aportara la prueba me podrían llamar mentirosa porque yo nunca he visto el libro».

Jorge Villén me negó que esta suposición mía fuese cierta, recordaba con absoluta nitidez que le dieron algún disgusto y tuvo problemas de censura con otros libros publicados en esa misma colección (Poesía y Verdad), como por ejemplo *La cultura del Renacimiento en Italia* de J. Burckhardt y alguno más de la Colección Teatro. Pero del libro de Stevenson, recordaba: «Se vendió muy bien, se editaron

unos miles de ejemplares y desde luego no me ocasionó ningún problema con la censura, es decir ni fue secuestrado ni causó ningún revuelo social». En conversaciones posteriores me dijo que él había sido generoso con todos sus autores a los que regalaba 25 ejemplares de la edición del libro y por eso se sorprendió al hacerle yo saber la noticia de que su traductora no había contado nunca con un ejemplar del libro publicado.

Otro misterio más.

¿Entonces qué pudo ocurrir para que Eulalia Galvarriato de Alonso (sic), traductora de los *Ensayos* de Stevenson, según consta en la edición, nunca hubiera visto en imprenta el fruto de su trabajo?

Después de muchas indagaciones y de ir descartando hipótesis hay un hecho muy cierto. Parece ya evidente que fue ella sola, sin la ayuda de su marido Dámaso Alonso, quien tradujo todos los ensayos de *Virginibus Puerisque*. Al preguntarle sobre sus recuerdos de esta traducción afirmaba rotundamente una y otra vez: «Traduje todo el ejemplar *completo* del original *Virginibus Puerisque* que era propiedad de Pedro Salinas». Pero a pesar de ello el libro publicado, como ya se ha dicho antes, no responde fielmente al original de la obra que ella tradujo: falta un ensayo y sobra otro.

¿Qué pasó con la traducción que hizo Eulalia del libro? Otro dato que figura en el expediente de censura de la obra parece aclarar las cosas. Es el nombre de Dámaso Alonso y no el de Eulalia el que figura como traductor de la obra. Fueran cuales fueran las razones que motivaran el que el nombre de Dámaso Alonso no figurara más que encubiertamente en el «de Alonso» de Eulalia Galvarriato, parece evidente que Dámaso Alonso colaboró en la génesis del libro de Escelicer, no sólo revisando y poniendo su toque personal en la traducción de todos los ensayos, excepto del que se prescinde en la edición, sino también colabora con la traducción del ensayo intruso «Yoshida-Torajiro» que es obra única y exclusivamente suya, como se puede fácilmente concluir de un estudio comparado entre esta traducción de Stevenson y su traducción de *El artista adolescente* de James Joyce. Ambas traducciones comparten el profundo conocimiento de la lengua original, exquisito dominio de la lengua terminal, y lo que es más llamativo idénticos recursos expresivos en la lengua terminal para solucionar parecidas o idénticas construcciones de la lengua original.

Pero todavía faltaba un eslabón, pieza clave en esta historia: el nombre de la persona muy cercana al entorno de don Juan que tuviera capacidad de decidir en Escelicer. Había que pensar en un alguien buen conocedor de libros, de una gran cultura y de una extremada sutileza. Ese alguien después de otra de mis conversaciones con Jorge Villén no podía ser otro que Pedro Sainz Rodríguez.

Recordaba mi interlocutor, monárquico de don Juan como Pedro Sainz Rodríguez y además Secretario de José M.^a Pemán cuando éste fue Presidente de la Comisión de Cultura, equivalente actual de Ministro, que había publicado el libro de Stevenson por indicación de Pedro Sainz Rodríguez al que había tratado mucho en la época en que Sainz Rodríguez fue Ministro de Educación y «con quien podía pasar largas y entretenidísimas horas hablándome de libros y a pesar de su exilio no perdí el contacto con él. Era inefable —confesaba— el conocimiento que tenía sobre libros».

Teniendo en cuenta este precioso testimonio, el misterio de la edición de Escelicer, de la que existe una edición reciente en Alianza Editorial (1994), parece resolverse y parece también forzoso concluir que fue Pedro Sainz Rodríguez quien tramó la urdimbre, contando para ello con la confianza y la aprobación de Jorge Villén, res-

ponsable de la editorial, y la ayuda de Dámaso Alonso, con quien estaba unido, entre otras razones, por una gran amistad y afinidades de carácter, según me han comentado personas, como don Antonio Fontán, que conocieron a ambos y según el testimonio del propio Sainz Rodríguez quien dice en *Testimonios y Recuerdos* (1978: 308): «La visita a Portugal de los españoles tenía casi siempre un significado político. Además, eran muy vigilados todos cuando iban y se hacían listas de ellos por la policía. *El solo hecho de haber estado en Portugal conmigo y haber almorzado juntos, le valió a Dámaso Alonso una detención policíaca cuando regresó a España, y bien sabe Dios que Dámaso y yo, AQUEL DÍA, no hicimos más que comer, beber y hablar de temas literarios*» (cursiva y mayúsculas mías).

Todavía puede caber una pregunta final ¿por qué Eulalia jamás vio el libro publicado hasta la reciente localización del mismo, es decir 50 años después? La respuesta a estas alturas parece ya ociosa, pero con todo la intentaré responder. Se trata de una «travesura» más de las de Dámaso Alonso que tiende a ocultar algo para no herir a las personas que más ama. En esta ocasión fue a su mujer. Antes, en 1926, bajo el seudónimo de Alfonso Donado, había ocultado a su madre la traducción que hizo de la obra de Joyce, *El artista adolescente* del original *The Portrait of the Artist as a Young Man*.

Y para concluir sólo me resta decir que la monarquía española pudo/puede sentirse complacida de haber contado entre sus más importantes defensores con una persona tan culta y sutil como demuestra haberlo sido Pedro Sainz Rodríguez con la «manipulación editorial» que hizo de este ensayo de Stevenson. De paso, con ello hizo asequible para el lector español una hermosa historia sobre la dignidad humana, vertida del inglés en una hermosa traducción de Dámaso Alonso. Si aceptamos el testimonio de R. de la Cierva quien en una entrevista publicada en *Época* (n.º 44, 30-VIII-1993, p. 67) habla sobre la existencia de documentos de una conspiración de civiles y militares monárquicos contra Franco en 1943, testimonio acorde con las declaraciones de Pedro Sainz Rodríguez en *Un reinado en la sombra* (193: 32): «*las primeras manifestaciones de la lucha monárquica dentro de España se presentan ya en los años 1942, 43 y 44. A aquellos lejanos años corresponden importantes documentos en los que se perfilan las primeras actividades monárquicas contra la dictadura de Franco, cada día más consolidada*» (cursiva mía), la publicación de este libro de Stevenson en ese momento habría constituido, dentro de las posibles actividades, la parte estética de esa conspiración.

* *Nota final:* Estas son las palabras de Jorge Villén a la autora de estas líneas en carta del 28 de enero de 1996: «Leído su artículo, no tengo nada que anotar, tachar o corregir, sino suscribir lo dicho».

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL TEATRO HISPANO-CHICANO EN EL SUROESTE DE LOS ESTADOS UNIDOS ¹

Por Arturo C. Flores

La intención de este trabajo es dar una visión general del discurso teatral en una región explorada y conquistada por los españoles en el siglo XVI. Como se podrá comprobar más adelante, no se trató de una mera apropiación de territorios, sino de todo un proceso cultural que todavía se mantiene vivo en los umbrales del nuevo milenio. Siendo territorio perteneciente a la corona española y luego a México, el suroeste pasó a manos de los Estados Unidos en 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo con el que se pone fin a la guerra entre los dos países. Con los acuerdos del convenio, los territorios de California, Arizona, Nuevo México, Colorado, Texas y parte de Utah comienzan a regirse bajo nuevas leyes y nuevos patrones religiosos y culturales. Sin embargo, el legado entregado por la corona imperial siguió su curso en las comunidades hispanas a lo largo de todo el suroeste.

Como manera de organizar el *corpus* teatral en los territorios señalados, hemos dividido su desarrollo en tres instancias: «El teatro secular», «El teatro religioso» y «El teatro popular y comercial». Esta división —no hay duda que se pueden postular otras tal vez más valederas— tiene un objetivo estrictamente didáctico. Lo anterior, porque queremos dejar establecido que con esta propuesta de ninguna manera se pretende insinuar cierta irreversibilidad desde el momento en que, se quiera o no, los hechos culturales son procesos que pueden abordarse de diferentes perspectivas. Lo importante, al fin y al cabo, es la ordenación del material para facilitar su comprensión a la luz de los estudios ya realizados.

1. EL TEATRO SECULAR

En primer lugar es necesario decir que el quehacer teatral por su condición de signo «abierto» ha estado y estará siempre ligado al acontecer social. En otras palabras, por «representar» situaciones en coordenadas espacio-temporales —lo que determina su especificidad— el teatro está sujeto a la voluntad de los usuarios que, indudablemente, pertenecen a un conglomerado social con todas las connotaciones que esto significa. Aunque muchas veces las acciones que se ven en el escenario no tienen absolutamente nada que ver con la realidad concreta, el aspecto social se pone de manifiesto cuando pensamos en el destinatario que presencia los movimien-

¹ Un esquema de este trabajo fue leído en forma de ponencia en la Universidad de Castilla-La Mancha el día 7 de febrero de 1995. Queda mi grato recuerdo de profesores y estudiantes con los cuales conversamos acerca de este tema.

tos en el espacio teatral. Si lo anterior funciona como regla general y pertenece a las leyes del teatro, lo representacional en el área del suroeste de los Estados Unidos no puede constituir una excepción. Más todavía si pensamos que este discurso, por darse en un conglomerado cultural mayoritario como es la cultura anglosajona, sale de sus límites tradicionales para enriquecerse al producirse en él una mezcla de elementos pertenecientes a ambas culturas. Con todo, enmarcado este discurso teatral en medio de valores culturales y productos lingüísticos ajenos, su existencia hay que entenderla como un programa destinado a reafirmar y mantener vivos una serie de tradiciones, una cultura y un idioma. La clara conciencia de estos objetivos, entre algunos otros que nada tienen que ver con el teatro, se hace presente en los años de 1960 con el nacimiento del Movimiento Chicano del que hablaremos más adelante.

Al hacernos cargo del teatro en la región geográfica ya señalada, debemos obligadamente aludir a la caída de la capital de los aztecas, Tenochtitlán, y a las exploraciones de los territorios inmediatamente al norte realizados después de 1521. Con la consolidación de los territorios conquistados y sometidos, lo que es hoy la ciudad de México se transformó en un límite fronterizo donde se ha de reunir toda clase de personajes con diferentes objetivos individuales pero con una meta común: avanzar hacia el norte, hacia lo desconocido. Encargados de la parte espiritual, como siempre ocurrió en estos casos, estaban los franciscanos cuyo trabajo evangelizador todavía se muestra en las misiones construidas a lo largo de los territorios del suroeste de los Estados Unidos.

La evangelización, la fama militar y el afán de fortuna y riquezas no fueron los únicos elementos presentes en la gran empresa de avanzar hacia los nuevos territorios. Una vez más, el mito y la leyenda modelan la existencia de ciudades fabulosas y lugares fantásticos ubicados en algún lugar al norte de la ex-capital azteca. La fundación maravillosa y fantástica que hace la imaginación es más fuerte que los grandes calores del desierto de Sonora y más grande que la extensión interminable de la pradera de la planicie americana. Lo «real maravilloso» término contradictorio que se hará presente cuatro siglos más tarde en la literatura hispanoamericana, ayuda a entender el objetivo de las distintas expediciones en busca de lo imaginado.

Con este legado fantástico sostenido por la leyenda, Nuño de Guzmán en 1531 se adentra en los territorios de California en busca de la caballeresca isla de las Amazonas con un resultado fácil de imaginar. En 1539, Fray Marcos de Niza —acompañado de un sobreviviente de la expedición en que participó Alvar Núñez Cabeza de Vaca— sale en busca de las Siete Ciudades de Cíbola. A su regreso a tierra de cristianos, aseguró haber visto brillar los techos de oro de las construcciones de una de las siete ciudades en medio del desierto de Arizona. Diez años después de la expedición de Nuño de Guzmán, el capitán Francisco Vázquez de Coronado se interna en los territorios al norte del actual estado de Texas en busca de las riquezas de la ciudad de Quivira. Es lógico pensar que muchas de estas leyendas eran alimentadas por las afirmaciones de los indios en su fán de mantener a los conquistadores alejados de sus poblados.

Más o menos hacia el año 1534 se comienzan a dar serios pasos con respecto a la colonización de los nuevos territorios en la cual la labor de los sacerdotes, como ya lo hemos señalado, tiene un valor incalculable. La fundación de las misiones al norte de la Ciudad de México, en la costa de California y en los ahora estados de

Arizona y Nuevo México en los años sucesivos, facilita la llegada de colonos que en la mayoría de los casos son aceptados por los nativos. Pero, es de justicia hacerse la pregunta, ¿qué tienen que ver todas estas expediciones con el teatro en el suroeste de los Estados Unidos? La respuesta se encuentra justamente en uno de esos viajes de exploración. En este caso se trata de Gaspar Pérez de Villagrà, el historiador oficial de Juan de Oñate y su obra *La conquista de la Nuevo México* (Simmons, 6).

En este poema épico publicado en 1610 en Alcalá de Henares —y cuya estructura narrativa según los críticos sigue a la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso— se da razón de los esfuerzos de Oñate por alcanzar los mejores lugares para asentar a los colonos que con él se aventuraron (Miguélez, 65). Junto a lo anterior, esta increíble obra nos da cuenta de la primera pieza dramática representada en la frontera noroeste del Imperio español en 1598. Según el poema, después de cruzar el Río Grande Juan de Oñate ordena celebrar misa para agradecer a Dios la ayuda en la difícil tarea de cruzar regiones desconocidas con la viva presencia de los indios. Después de la misa, y tal vez con el objetivo de entretener a soldados y a las familias de los colonos, Pérez de Villagrà nos hace saber de una representación compuesta por un soldado de la expedición:

Y luego que acabaron los oficios
 Representaron una gran comedia,
 Que el noble Capitán Farfán conpuso,
 Cuyo argumento solo fue mostrarnos,
 El gran recibimiento que a la iglesia
 Toda la Nueva Mexico hazia... (Pérez de Villagrà 2: 76)

A pesar de que el objetivo de la obra *La conquista de la Nuevo México* era promover la colonización de los nuevos territorios ante la corona española, este pequeño pasaje del poema reviste gran importancia cuando se trata de estudiar los orígenes del teatro secular en estos territorios. Roberto Garza en la Introducción a su libro *Chicano Theatre* al referirse a la misma obra, afirma que el nombre completo del capitán autor de la pieza en cuestión era Marcos Farfán de los Godos. Por su parte Reed Anderson en su bien documentado artículo «Early Secular Theatre in New Mexico» hace ver que posiblemente se trató de una obra con algunos elementos alegóricos que señalaban la llegada del cristianismo a aquellas apartadas regiones. Sin embargo, lo importante aquí no es saber qué tipo de representación fue aquella sino que fue la primera obra secular puesta en escena en los territorios del suroeste de los Estados Unidos.

Siguiendo el itinerario de Juan de Oñate, Pérez de Villagrà nos hace saber que después de la fundación del poblado San Juan de los Caballeros, en el hoy New Mexico, nuevamente se ordena preparar algunas representaciones entre las que se encuentra *Moros y Cristianos* cuyos orígenes se remontan al siglo XII en Aragón (Anderson, 5). Según el autor de *La conquista de la Nuevo México*:

...se ordenaron
 Unas solemnes fiestas que duraron
 Una semana entera, donde ubo
 juego de cañas, toros y sortija,
 Y una alegre comedia bien compuesta,

Regozijos de moros y Cristianos,
 Con mucha artillería, cuio estruendo,
 Causo notable espanto y maravilla
 A muchos bravos barbaros que auinan
 Venido por espías a espiarnos... (Villagrá 2: 88)

Esta obra que se nombra *Moros y Cristianos*, y que se refiere sin lugar a dudas a la guerra de reconquista en la península española, reviste un gran valor en el medio en que se representó. Con este tipo de representación, Juan de Oñate hace ver a las casi trescientas familias que con él viajan a los nuevos territorios de la importancia que tiene su presencia en tierra de infieles. Esta preocupación del capitán español se debió a que no solamente se trataba de conquistar sino también de convertir a los habitantes de las tierras desconocidas. Definitivamente era necesario realizar en las nuevas tierras lo ya llevado a efecto en España: una reconquista territorial y religiosa. Según los antecedentes, esta obra —que se conserva en forma de danza en el actual Nuevo México— mostraba escaramuzas de lucha cuerpo a cuerpo con un gran despliegue de movimientos estratégicos. Sin lugar a dudas, este abanico de acciones tenía como objetivo atemorizar al adversario que las presenciaba, como bien lo señala Pérez de Villagrá. Por supuesto que el suroeste de los Estados Unidos no fue el único lugar en que esta obra se representó. Según Fray Toribio de Motolinía en su obra *Historia de los indios de la Nueva España*, innumerables representaciones de *Moros y Cristianos* se llevaron a efecto en México poco después de la destrucción de la capital azteca. Según el cronista, esta obra que muestra la lucha de dos fuerzas ideológicas era parte de lo que él llamaba «teatro edificante» debido a que actuaban los propios indígenas. La única versión de la obra nuevomexicana se encuentra en el libro de Aurora Lucero-White Lea titulado *Literary Folklore of the Hispanic Southwest* (Anderson, 10).

Dos obras que pueden ubicarse en el apartado llamado aquí teatro secular son *Los comanches*, escrita en octosílabos y que data del siglo XVII, y *Los tejanos* de fines del siglo XIX. Ambas obras llevan al espacio del teatro hechos históricamente comprobados. En el caso de *Los comanches* —que muchos críticos han relacionado con *Moros y Cristianos*— se representa y relata la batalla del líder comanche Cuerno Verde y Carlos Fernández el jefe de las fuerzas nuevomexicanas. Históricamente, este experimentado hombre de armas fue enviado por el gobernador Pedro Fermín Mendinueta para terminar con las excursiones de los indios comanches en tierras de los colonos. Debido a la cercanía temporal entre los acontecimientos y el momento en que la obra se compuso, se ha llegado a concluir que los personajes nombrados en ella realmente tomaron parte en los sucesos representados. Tanto en *Moros y Cristianos* como en *Los comanches* existe un lenguaje grandilocuente que presenta rasgos épicos y que, definitivamente, hace resaltar ante el público espectador la importancia que tiene el luchar por la fe cristiana. A pesar de que los hechos de armas y las escaramuzas militares están presentes en ambas obras, la perspectiva alegórica de *Moros y Cristianos* hace a *Los comanches* una obra más realista.

En 1931, el investigador Aurelio Espinosa recopiló una obra de teatro que por su contenido le fue dado el nombre de *Los tejanos*. Esta obra está basada en la derrota de la expedición militar anglosajona llegada a Nuevo México desde Texas en 1841 (Anderson, 28). No se tiene antecedentes de que esta obra haya sido representada así, como tampoco se conoce con exactitud su fecha de composición.

Debido a la historicidad de los hechos que se dan a conocer, se calcula que *Los tejanos* se compuso hacia fines del siglo XIX. La importancia de esta obra, y que la coloca al mismo nivel de las anteriormente mencionadas, es su carácter bélico en donde el enemigo aquí no es el moro ni el indio nativo sino el angloamericano perteneciente a Texas, para entonces territorio recién declarado república independiente. Desde un punto de vista más amplio, el enfrentamiento que se produce en esta obra no es solamente militar sino que religioso y cultural. Religioso, porque se enfrentan los nuevomexicanos católicos y los tejanos protestantes. Cultural, porque por encima de todo se está defendiendo una lengua y una determinada manera de ver la realidad a través de un lenguaje diferente.

Si bien en esta obra no se encuentra la grandilocuencia lingüística presente en *Moros y Cristianos* y *Los comanches*, el autor anónimo tiene buen cuidado de transmitir a la audiencia un mensaje patriótico en el parlamento de uno de los personajes al declarar:

¡Ah tejanos atrevidos!
 ¿Se atreven a profanar
 las tierras del mejicano?
 Ahora su temeridad
 le pondrá freno a su orgullo,
 ¡Y a todos he de acabar! (Espinosa, 314)

Las tres obras aquí mencionadas nos dan una idea de cómo se gestó el teatro secular en los territorios que pertenecieron a la corona española y posteriormente a México. Como siempre, en este teatro primitivo y carente de sofisticación se ejerció un doble objetivo; por un lado, el social debido a su continuo contacto con los espectadores conformados, primeramente, por soldados y familias españolas y, por otro; el ideológico al intentar dar a conocer la importancia que revestía el hacerse presente en una región que obedecía a destinos radicalmente ajenos a la idea imperial. Lo anterior se ve claramente en *Moros y Cristianos* y *Los comanches*. Si bien la obra *Los tejanos* se muestra alejada de estos objetivos por razones de índole temporal, su postura artística e histórica muestran un carácter ideológico difícil de discutir. Hablamos aquí de la defensa de valores hispánicos como la religión, el idioma y la cultura frente a una otredad pragmática y desconocida determinada por los valores angloamericanos. En síntesis, si con *Moros y Cristianos* y *Los comanches* el mensaje ideológico está centrado en la dicotomía «cristianos *versus* infieles»; en *Los tejanos* encontramos los primeros vestigios de una frontera lingüística y cultural que, se quiera o no, permanece viva en el suroeste de los Estados Unidos. Como se verá más adelante, hacia la década de los años de 1960 esta frontera ha de llegar a determinar el nacimiento de una «Nación» cultural cuya razón de ser ha de remontarse a determinadas raíces indias.

Finalmente, *Moros y Cristianos*, *Los comanches* y *Los tejanos* comprueban la relación abierta que se establece entre el signo teatral y su referente, en este particular caso el histórico. Esta dinámica que pertenece a la razón del teatro como género, se ha de mantener en lo que ha venido a llamarse, por razones que se verán en el último apartado de este trabajo, Teatro Chicano. Al cerrar esta unidad sobre el teatro secular, debemos decir que esta gran tradición todavía continúa en el suroeste de los Estados Unidos con el teatro profesional hispano.

2. EL TEATRO RELIGIOSO

La contrapartida de la conquista militar de las nuevas tierras la conforma la labor espiritual realizada por la Iglesia Católica con el proceso de evangelización. No por nada se ha llegado a afirmar que ésta fue la columna vertebral del Imperio de Carlos V (Menéndez Pidal, 9-35). El teatro, dada su relación inmediata con la audiencia, tiene una labor importantísima desde los primeros días de la caída de Tenochtitlán, la capital de los aztecas. En su obra *Relaciones originales del Chalco Amaquemecan*, Francisco Antón Chimalpaín documenta en Tlatelolco la representación de los autos *Anunciación a la Virgen María* y *Visitación a Santa Isabel* el día 24 de junio de 1538. Esta labor evangelizadora del teatro siguió practicándose en todos los territorios conquistados.

En cuanto al teatro en el suroeste de los Estados Unidos, John Englekirk en su artículo «The Passion Plays in New Mexico» afirma la existencia de diez obras de carácter religioso totalmente independientes. Estas son: *Los pastores*, o *La Pastorela* (que presenta una serie de variantes en cada parte del suroeste), *La Virgen de Guadalupe*, *Adán y Eva*, *Caín y Abel*, *Coloquio de San José*, *El Niño perdido*, *Auto de los Reyes Magos*, *Moros y Cristianos*, *Los Matachines* y *La Pasión* (17). La inclusión de *Moros y Cristianos* dentro de la tradición religiosa del suroeste, se debe a que hay versiones de esta obra en que se le da más énfasis al aspecto ideológico con lo que se anula el aparato militar objetivado en las escaramuzas entre los bandos en conflicto.

Según Arthur Campa en su importante estudio «Spanish Religious Folktheatre in the Spanish Southwest» al estudiar los temas de las diversas representaciones llevadas a efecto en pequeños pueblos de Nuevo México, Texas y California; divide toda la producción religiosa en dos ciclos según estén basados en pasajes del Viejo o del Nuevo Testamento. Corresponderían al primer ciclo obras como *Adán y Eva* y *Caín y Abel* ya poco representadas según Campa. En el segundo ciclo se encontrarían *Coloquio de San José*, *Coloquio de Pastores* (conocida también como *La Pastorela*), *Auto de los Reyes Magos* y *El Niño perdido*. No cabe duda que todas estas obras, muchas de las cuales se siguen representando durante la Navidad, muestran una increíble similitud con los autos Sacramentales del siglo XVI en cuanto al modelo ya que al nivel del lenguaje se puede ver cierta actualización con determinados giros idiomáticos propios de las distintas regiones geográficas donde se representan.

Pero si es posible presenciar la mayoría de estas obras pertenecientes según Campa al segundo ciclo, la obra que más se representa en tiempo de Navidad es *La Pastorela*. Como se sabe, en esta obra se representa la visita que hacen los pastores al niño recién nacido. Llama la atención la gran cantidad de versiones que de esta obra se encuentran en California, Nuevo México, Colorado y en algunas partes de Texas. Este simple hecho permite comprobar la popularidad que esta obra tuvo y tiene en todo el suroeste. De acuerdo al material recopilado, es posible estudiar las variaciones que la obra en sí representa y a la vez llegar a concluir la existencia de un primitivo modelo original. Esto hace pensar que, teóricamente, existió una etapa de transmisión oral hasta llegar a la plasmación textual a manos de un copista o recopilador. Es lo que sucede con una obra recopilada por Arthur Campa en 1929 y que lleva por título *Coloquio de Pastores* y que pertenecía a un

poeta nuevomexicano de fines de siglo. Al leer la obra mencionada y al compararla con *Pastorela* documentada en Monterey, California, a mediados del siglo pasado y publicada por Antonio Blanco en *La lengua española en la historia de California*, nos damos cuenta que básicamente hay semejanzas aunque algunos nombres, situaciones y parlamentos cambian. Según algunos críticos, tanto la arquitectura básica o modelo original y cada una de las versiones de esta obra de pastores aluden a una serie de motivos pertenecientes a la literatura universal. Baste mencionar, a manera de ejemplo, la armonía universal ante el nacimiento del Salvador, la manera de plasmar la naturaleza, el sistema retórico en general y el tópico de la conclusión en ambas obras (Flores, «Literatura popular...», 106). Con todo, la representación de *La pastorela* en sus muchas versiones se mantiene en todo el suroeste de los Estados Unidos ².

3. EL TEATRO POPULAR Y COMERCIAL

Al pasar a este apartado, debemos aclarar que el título que lo encabeza tiene el simple propósito de organizar un material con límites cronológicos bien definidos. Nos referimos al quehacer teatral gestado en el suroeste de los Estados Unidos a partir de los años de 1960 que, determinado por coordenadas étnicas, lingüísticas y sociales, se proyecta hasta los años de 1980. De ninguna manera significa esto desconocer la existencia de un teatro profesional ejercido por un sin número de compañías que recorrieron el suroeste poniendo en escena obras de dramaturgos españoles e hispanoamericanos. La existencia y ejercicios de un *corpus* teatral de carácter profesional está documentado en el estudio de Nicolás Kanellos que lleva por título *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Las áreas geográficas incorporadas en este estudio rebasan los límites establecidos por nosotros en este trabajo. Con todo, su estudio comprueba la existencia de un ejercicio teatral no solamente en las comunidades hispánicas del suroeste sino también en New York, la Florida y en el medio oeste norteamericano.

Definitivamente, al hacerse cargo de este apartado, hay que justificar los límites para él establecidos. En primer lugar hemos de coincidir en la importancia que la década de 1960 tiene en el ámbito mundial, y en nuestro caso particular, en los Estados Unidos. No se puede dejar de señalar las jornadas estudiantiles en el mes de mayo de 1968 en Francia y Alemania. En Latinoamérica se llega a conformar un tácito acuerdo entre estudiantes, intelectuales y obreros para exigir cambios en los programas de los diferentes gobiernos. Son los años de la guerrilla urbana y rural en varios países latinoamericanos; los años de las reformas universitarias con el objetivo de que la universidad llegue a otros estratos de la sociedad; son, final-

² En diciembre de 1987, gracias a una Beca de Investigación otorgada por Texas Christian University, el autor llegó hasta el pueblo de nombre San Juan Bautista en la parte norte del estado de California. Este pequeño pueblito hispano, erigido a orillas de la falla geológica de San Andrés, es uno de los más antiguos en la historia del estado. El motivo del viaje fue presenciar la puesta en escena de *La Pastorela* por El Teatro Campesino en la vieja iglesia de la Misión del pueblo. Gran cantidad de público llegó, aquella fría noche de diciembre, al espectáculo ahora con parlamentos en inglés y español cosa que comprueba la estrecha relación que el signo teatral tiene con el contexto social. Otra obra que pertenece a la tradición del teatro religioso hispano es *Las Cuatro Apariciones de la Virgen de Guadalupe*. San Juan Bautista es la sede del grupo teatral creado por Luis Valdez.

mente los años de las matanzas de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en México y de obreros en Puerto Montt, Chile.

En los Estados Unidos la situación está lejos de ser diferente. Baste recordar el asesinato del presidente John F. Kennedy, Martin Luther King y Robert Kennedy. El pueblo norteamericano se conmueve con la reubicación de valores cuyo alto precio se paga nada menos que con la muerte. La juventud norteamericana se organiza en las universidades para pedir más participación en los programas de estudio y, en general, en la toma de decisiones. Los negros, las mujeres y los mexicano-americanos o chicanos se agrupan en torno a los derechos civiles en un país dividido por lo que está sucediendo en su interior y en el ejercicio de su política exterior con la guerra de Viet-Nam. La experimentación con drogas y el amor libre son maneras de oponerse a la guerra no declarada donde van a perder la vida más de cincuenta mil soldados norteamericanos.

En medio de esta ebullición social, los campesinos mexicano-americanos encabezados por el líder César Chávez comienzan a organizarse en las grandes haciendas en California. El objetivo: defender sus derechos tratando de obtener salarios y contratos de trabajo. Pero esta acción organizativa no sólo giró en torno a demandas económicas, sino que poco a poco se comenzaron a reclamar el derecho a mantener una cultura y un idioma propios. Si por años el término «chicano» tenía ciertas connotaciones negativas ya que con él se nombraba al marginado de la sociedad que descendía de mexicanos, a partir de 1965, y con la formación del Movimiento Chicano, el término pasa a señalar el orgullo de una raza y de una cultura con sus propios valores. Para dar mayor énfasis a este despertar se comienza a hablar de un nacionalismo chicano cuyas bases se encuentran en las raíces indígenas y cuyo espacio mítico es Aztlán, el lugar de origen de los aztecas. Este proyecto cultural al extenderse a la literatura, pintura, teatro y otras manifestaciones artísticas llegó a conformar lo que se llamó una estética chicana (Raymond V. Padilla).

En el proceso de concientización previo a la formación del Movimiento Chicano, el teatro tuvo una gran importancia en las huelgas que se organizaron en demanda de mejores remuneraciones. A través de él se mostraban las condiciones sociales en que vivían los campesinos y la importancia de llegar a crear una conciencia cultural y étnica. El encargado de trabajar con los campesinos para formar un condicionamiento social fue Luis Valdez, un joven estudiante de San José State College en California. Su labor, según él mismo lo afirma, consistió en representar algunas situaciones cotidianas a los campesinos en huelga. Al representar estas situaciones ocupando a los mismos campesinos como actores, Valdez logra que éstos se den cuenta de la importancia que tiene la huelga, el ser solidario y, más todavía, la trascendencia de hablar un idioma y de pertenecer a una cultura distinta. En estas primitivas representaciones, el joven Valdez emplea sus conocimientos del teatro popular mexicano como el teatro de variedades y el teatro de las carpas en combinación con elementos de la *commedia dell'arte*. Estas últimas técnicas adquiridas durante su estadía con el grupo San Francisco Mime Troupe. El uso de los movimientos exagerados y la mímica propios de la *commedia dell'arte* junto con el humor del teatro popular mexicano facilita la llegada del mensaje al público espectador que, en este caso, son los propios campesinos. A estas situaciones Valdez las llamó Actos a los cuales define de la siguiente manera:

Inspira a la audiencia a la acción social. Ilumina puntos específicos de los problemas sociales. Satiriza a la oposición. Muestra una solución. Expresa lo que el pueblo está sintiendo en el momento (*Actos*, 6).

Con la continua presentación de pequeñas obras basadas en la propia experiencia de los huelguistas surge El Teatro Campesino dirigido por Luis Valdez. Esta primera agrupación teatral chicana, dedicada a promover no solamente valores socio-políticos sino educacionales y culturales, muy pronto se transforma en una herramienta de concienciación. En los Actos *Las dos caras del patroncito*, *No saco nada de la escuela*, *Los vendidos*, *La conquista de México* y *Viet-Nam campesino* el mensaje se hace universal al salir su contenido de límites estrictamente culturales y étnicos. En este período, El Teatro Campesino tiene un desarrollo netamente popular manteniendo los valores culturales con los cuales se identificaba toda la comunidad chicana. El éxito de este teatro se debió a que el discurso imaginario puesto en escena aludía a situaciones concretas que rodeaban al espacio teatral y a la audiencia.

A mediados de los años de 1970, y cuando la situación política ya no era la misma que existía cuando se formó la agrupación de Valdez, El Teatro Campesino entra a una nueva etapa no sin antes haber sembrado la semilla que permitiría el nacimiento de un gran número de grupos teatrales en todo el suroeste de los Estados Unidos. Entre los muchos teatros que se formaron siguiendo el ejemplo del Teatro Campesino se pueden citar al Teatro Libertad y Teatro Chicano de Tucson, Arizona; Teatro de la Esperanza de Santa Bárbara, California; Teatro Mestizo de San Diego, California; Teatro Movimiento Primavera de Los Angeles, California; Teatro de la Gente de San José, California; Teatro Bilingüe de Kingsville, Texas; Teatro Tejano de Houston, Texas; Teatro de los barrios de San Antonio, Texas; Teatro de la Universidad de Eastern New Mexico University y Teatro Chihuahuista de Roswell, Nuevo México. Tal fue el éxito de las representaciones realizadas en festivales teatrales con la participación de todos los teatros, que se llegó a crear la organización TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán). Este organismo sería el encargado de coordinar las obras representadas en diversas partes del suroeste y también brindar la ayuda técnica mediante seminarios y talleres de teatro.

En el IV Festival de Teatros Chicanos celebrado en San José, California, en el mes de junio de 1973, se redactó colectivamente el Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán en el que se puede leer:

El Teatro Chicano was born of the social struggle of la Raza; given birth by trabajadores; who remain trabajadores. Este es un renacimiento: de lo viejo sale lo nuevo. El teatro es el espejo del Movimiento. Es el espejo de Tezcatlipoca que ilumina the evil... La organización TENAZ, which will work with all oppressed people, must develop a human revolutionary alternative to commercial theatre and mass media... El Teatro debe ir al pueblo y no el pueblo al Teatro («El discurso teatral chicano...», 125)³.

³ Para la persona que no tiene experiencia con la vida de las comunidades hispanas en el suroeste de los Estados Unidos es difícil entender que muchos de los chicanos no hablan ni el español ni el inglés correctamente. Esto que puede ser causa de vergüenza en un conglomerado social homogéneo, fue motivo de orgullo a partir del Movimiento Chicano en los años de 1960. El producto es, muchas veces, una mezcla de español e inglés («Spanglish» o «Tex-Mex») que es articulado fácilmente por el chicano mediante un fenómeno que se conoce lingüísticamente como «Code-Switching». Esta mane-

Como quedó establecido anteriormente, Luis Valdez y El Teatro Campesino llegan a una nueva etapa en la evolución profesional del grupo. Ahora la preocupación es religiosa en el sentido que, como grupo, comenzarán a investigar las raíces religiosas de los mayas y aztecas como manera de afianzar el aspecto étnico del chicano o mexicano-americano. El postulado era que no se podía vivir en una sociedad homogénea y pragmática como la angloamericana sin conocer verdaderamente los propios orígenes. Es necesario explorar el pasado y encontrar en él la respuesta a los orígenes étnicos. El producto teatral de esta etapa del Teatro Campesino se llamó Mito y más que un estilo artístico constituyó una posición frente a la vida o, mejor dicho, una completa y distinta visión de mundo. Teniendo presente la filosofía de vida de los antiguos mayas y aztecas, el grupo comenzó a vivir en comunidad adquiriendo una nueva actitud frente a los problemas sociales que antes denunciaban. El propio Valdez afirmó a este autor en una entrevista:

Nosotros nos lanzamos, con nuestros propios recursos, a estudiar a estos mentados aztecas y mayas. Allí descubrimos un principio muy importante. Este estudio que hicimos durante varios años, desde 1970 a 1975, nos sigue dando la energía y el punto de vista que nos lleva al futuro (Flores, «El Teatro Campesino: conversación...», 46).

De esta etapa son las obras *El baile de los gigantes*, donde se representa la creación del sol y la luna según el *Popol-Vuh*, el libro sagrado de los mayas, y *Bernabé*. La primera fue representada en el V Festival de Teatros Chicanos organizado por TENAZ en la Ciudad de México en 1974. Debido a que en este Festival se trataba de denunciar la penetración cultural, la dependencia y el capitalismo, la obra de Valdez con su perspectiva religiosa no fue completamente aceptada. En cuanto a *Bernabé*, escrita por el propio Valdez, es importante no solamente porque en ella existe un sentido alegórico, sino porque hay en ella un discurso cuyo objetivo es crear un mundo mítico que señala un regreso al origen primario. Hay que señalar aquí que si el esquema de los Actos, con la combinación de humor y denuncia social, fue imitado por todos los teatros del suroeste no sucedió lo mismo con la creación teatral llamada Mito.

Pero la evolución del Teatro Campesino no llega hasta aquí. Con la obra *Zoot-Suit* puesta en escena en 1978, Luis Valdez y su teatro llegan a lo que se ha venido a conocer como la etapa comercial del grupo. Al aceptar una beca de la Fundación Rockefeller y ser comisionado por el Mark Taper Forum para escribir la obra, Valdez echa por tierra los postulados esgrimidos por TENAZ en el sentido de que el teatro chicano debía financiarse desde el pueblo chicano mismo y no con becas otorgadas por el gobierno norteamericano. Esta obra, que más tarde ha de ser filmada y dirigida con gran éxito por el mismo Valdez, ha de mantenerse en cartelera en la ciudad de Los Angeles por más de cuarenta semanas siendo presenciada por más de cuatrocientas mil personas. Sin embargo, la puesta en escena de la obra en Broadway fue un desastre ya que el público de teatro y la crítica teatral neoyorkina definitivamente no la aceptó.

ra de expresarse paso a concretizarse no solamente en los manifiestos de carácter político, sino que fue introducido a la producción literaria que, después de mucho, pasó a ser parte del canon literario que ahora se estudia en los diversos Departamentos de Español e Inglés en los Estados Unidos.

Se esté o no de acuerdo con la actitud de Valdez, es conveniente decir que con las incursiones del Teatro Campesino en el teatro comercial se comienza a resquebrajar la perspectiva ideológica con que el teatro chicano había nacido. Lo anterior, porque con la comercialización el ejercicio teatral se ha de definir de acuerdo a las leyes de la oferta y la demanda cosa rechazada en el Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán. Es fácil darse cuenta que con este giro que el teatro chicano experimenta después de la puesta en escena de *Zoot-Suit*, se vuelve a la tradición teatral establecida por un gran número de compañías hispanas profesionales que son estudiadas por Nicolás Kanellos en el libro señalado anteriormente.

Desde el punto de vista teórico y siempre pensando en la estrecha relación que el teatro tiene con los acontecimientos sociales e ideológicos, es posible postular que este cambio de signo que se da en el teatro chicano se debe al cambio de preferencias operado a nivel de la audiencia. Los años de los Actos habían quedado atrás porque para cuando *Zoot-Suit* se estrenó ya se habían llevado a efecto una serie de cambios en el aspecto social. Baste señalar a manera de ejemplo la creación de los Departamentos de Estudios Chicanos en las universidades de California y otras universidades del país, los Programas de Educación Bilingüe y los cursos de Historia mexico-americana. Esto, entre otras cosas, hace que la cantidad de grupos teatrales dedicados a la concienciación social disminuyan considerablemente.

En los comienzos de 1980, Jorge Huerta, uno de los pioneros en el estudio crítico del teatro chicano y editor del boletín titulado *TENAZ Talks Teatro*, preguntaba a sus lectores:

Have you wondered what happened to that Teatro Movement of the late 60s and 70s? Have you lost sleep pondering the fate of those many theatros that seemed to have sprouted like mushrooms and then lasted as long as hallucination? Did it ever occur to you to ask ¿Dónde están? (*T.T.T.* 1 and 2).

Claramente pudimos detectar el cambio señalado en dos obras representadas en el XII Festival de Teatros Chicanos organizado por TENAZ y llevado a efecto en Santa Bárbara, California, en 1984. En aquella oportunidad se criticó duramente una obra compuesta colectivamente que llevaba por título *La vida del cobre* presentada por el Teatro Libertad de Tucson, Arizona. La obra había sido compuesta para dramatizar los problemas económicos de los trabajadores de las minas de cobre, los que, por esos días, trataban de mantener una larga huelga. Esta situación, más que común en los años de la formación del Movimiento Chicano, no fue del agrado del público espectador ni mucho menos de la crítica. Lo contrario sucedió con la obra de Silvia Wood titulada *Una vez en un barrio de sueños* puesta en escena por el Teatro Chicano de la ciudad de Tucson, Arizona. La obra se preocupaba de mostrar la vida cotidiana de un barrio chicano con un determinado sentido nostálgico dado por el acontecer del tiempo. Si ambas obras se hubieran representado en cualquier festival de TENAZ en los años anteriores, la crítica habría reaccionado en forma diferente ante ambas obras.

Luis Valdez ha seguido haciendo incursiones en el teatro comercial con cierto éxito. Así lo comprueban las obras *Bandido* en donde se muestra una historia alternativa del personaje histórico Tiburcio Vázquez. Estructurada en dos espacios teatrales frente al público espectador, una cárcel y el escenario mismo, la obra proyecta dos historias completamente diferentes de un mismo personaje al ser visto

desde dos perspectivas diferentes: la del anglo y la del chicano. Según Jorge Huerta, *Bandido* es un docudrama en el cual Valdez echa mano a algunas técnicas usadas en los antiguos Actos (*Zoot-Suit and Other...*, 16). Con la obra *I don't Have to Show You No Stinking Badges* (título sacado de uno de los parlamentos de la película «El tesoro de Sierra Madre» con Humphrey Bogart), Valdez efectúa una ácida crítica a los medios de comunicación, al consumismo y a Hollywood usando los mismos recursos del cine en el espacio teatral.

En general, el teatro chicano no puede entenderse en función a Luis Valdez y las experimentaciones que él ha llevado a efecto. Muy por el contrario, el trabajo teatral ha seguido con distintos dramaturgos cuyas obras muestran otras perspectivas de la realidad y del acontecer social que, se quiera o no, va a la par con el gusto del público espectador. Lo anterior se pudo comprobar en 1991 con dos obras ganadoras del Concurso Literario Chicano organizado por el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California-Irvine: *Cellmate*, de David Monreal, y *Qué, Cómo y Cuándo* de Olivia Dávila Flores.

Al hablar de dramaturgos no hay que dejar de mencionar en este panorama a Carlos Morton y obras como *El Jardín*, la obra alegórica *Pancho Diablo*, *Johnny Tenorio*, *The Savior* y *The Many Deaths of Danny Rosales*, entre otras. Las dos últimas mencionadas están basadas en acontecimientos reales. *The Savior* dramatiza el asesinato del arzobispo salvadoreño Oscar Romero, *The Many Deaths of Danny Rosales* lleva al espacio del teatro la muerte de un joven chicano en manos de la policía. Tanto en Morton como en otros dramaturgos chicanos, entre ellos Silvia Wood, se mantiene el mensaje socio-cultural y por sobre todo el humor que deriva del teatro popular mexicano.

Al recapitular lo afirmado en estas notas con respecto al teatro en el suroeste de los Estados Unidos, nos llama la atención que la primera representación llevada a efecto en Nuevo México en 1598 y las primeras puestas en escena de los Actos por El Teatro Campesino de Luis Valdez tienen un factor en común: la atmósfera o ambiente en que se llevaron a efecto. En el caso de la obra de Marcos Farfán de los Godos, la premura del tiempo, la incertidumbre frente a lo desconocido y el estado de alerta frente a un enemigo oculto que puede hacerse presente en forma sorpresiva. En el caso de los Actos que se representaban en la carrocería de un camión en los piquetes de huelga, la atmósfera también era de incertidumbre y peligro. Los actores tenían mucho cuidado de no ser vistos por el dueño de la hacienda ya que podía llamar a los guardias armados que cuidaban los predios. El que la representación se llevara a efecto en la plataforma de un camión facilitaba el rápido cambio de lugar. No cabe duda que esta situación ambiental en la representación de los Actos constituía un excelente efecto distanciador al modo brechtiano.

En esta apretada síntesis de un fenómeno cultural de increíble amplitud como es el teatro, hay que concordar en la importancia que éste ha tenido en la conservación y transmisión de una cultura heredada. No cabe duda que muchos factores influyeron en el éxito de este proyecto cultural pero, con seguridad, el teatro tuvo un papel excepcional. Siendo el brazo derecho del Movimiento Chicano, el teatro es protagonista y espectador del desarrollo y creación de un nuevo *corpus* de elementos formados debido a la apropiación y cambios que la cultura heredada original ha hecho con la cultura anglosajona dominante y viceversa (Bonfil Batalla, 37). Así por ejemplo, la lengua se ha llenado de giros idiomáticos, la pintura refleja una combinación de elementos culturales pertenecientes a ambas etnicidades. Lo mis-

mo se da en la música con la influencia del rock and roll y la balada. Sin embargo, y a pesar de todas las influencias, es posible afirmar que la comunidad chicana mantiene una autonomía desde el momento en que puede tomar decisiones con el patrimonio cultural que le pertenece.

Hay que decir que en estas estrechas notas correspondientes a este último apartado se nos han escapado nombres de grupos y trabajadores teatrales. No puede ser de otra manera cuando se trata de dar a conocer, así a vuelo de pájaro, un fenómeno teatral difícil de fijar dado a su razón de ser o esencia. Si en el caso del teatro secular y religioso se puede contar con un texto dramático que va a permitir la puesta en escena; no ocurre lo mismo con el teatro estrictamente popular ya que, debido al objetivo inmediato que los actos tenían, las obras eran creadas colectivamente con la activa improvisación de los actores como sucedía en el teatro de las carpas en México. El texto en estos casos no se necesitaba debido a la premura del tiempo y a que la audiencia conocía en carne propia lo que se les estaba mostrando. Finalmente, debemos agregar que esta última etapa del teatro ha seguido siendo estudiada a nivel académico y que nuevas posturas teóricas se van haciendo presentes. Lo anterior muestra, sin lugar a dudas, la importancia que este fenómeno tiene en el ámbito geográfico de una cultura homogénea y mayoritaria como es la cultura anglosajona.

OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

- ANDERSON, Reed. «Early Secular Theatre in New Mexico». *Pasó por aquí: Critical Essays on the New Mexican Literary Tradition, 1542-1988*. Ed. Erlinda González Berry. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989. 101-127.
- BLANCO, Antonio. *La lengua española en la historia de California*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1974.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos». *Revista papeles de la casa Chata* 2: 3 (1987): 23-47.
- BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- CAMPA, Arthur L. «Spanish Religious Folktheatre in the Spanish Southwest». (First Cycle) *The University of New Mexico Bulletin* 5.1 (February, 1934): 1-69.
- *Spanish Religious Folktheatre in the Southwest: Second Cycle*. New Mexico: University of New Mexico, 1945.
- CHILMALPAÍN, Francisco Antón. *Relaciones originales del Chalco Amaquemecan*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- DURÁN, Fray Diego. *Historia de las Indias de la Nueva España*. México: Editora Nacional, 1965.
- ENGLERKIRK, John E. «The Passion Plays in New Mexico». *Western Folklore* 25.1 (1966): 17-33.
- ESPINOSA, Aurelio. *The Folklore of Spain in the American Southwest*. Ed. J. Manuel Espinosa. Norman: University of Oklahoma Press, 1985.
- FLORES, Arturo C. *El Teatro Campesino de Luis Valdez 1965-1980*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.
- «El Teatro Campesino: Conversación con Luis Valdez». *Plural* 175 (abril, 1986): 44-49.

- «Literatura popular y legado universal: Notas sobre *La pastorela* en el suroeste de los Estados Unidos». *Mundo* 2.1 (invierno de 1988): 101-110.
- «El discurso teatral chicano y la ruptura de un verosímil». *Review of Latin American Studies* 1.2 (1988): 121-129.
- GARZA, Roberto J. «Historical Antecedents to Chicano Theatre», *Contemporary Chicano Theatre*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976. 1-7.
- GEIROLA, Gustavo. «El S/Z del Teatro Chicano: Notas para una revisión de los parámetros críticos». *Cuadernos Americanos* 55 (enero-febrero, 1996): 164-182.
- HUERTA, Jorge. *Chicano Theatre Themes and Forms*. Ypsilante: Bilingual Press, 1982.
- *TENAZ Talks Teatro*. 1 and 2 (Winter and Spring, 1981).
- «Introduction». *Zoot-Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992. 7-20.
- KANELLOS, Nicolás. *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- LEA, Aurora Lucero-White. *Literary Folklore of the Hispanic Southwest*. San Antonio: Naylos, 1953.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La idea imperial de Carlos V*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1941.
- MIGUÉLEZ, Armando. «Comentario histórico-literario de la *Historia de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrà». *Cuadernos Americanos* 55 (enero-febrero, 1996): 58-69.
- MOTOLINÍA, Fray Toribio. *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Claudio Esteva. Madrid: Historia 16, 1985.
- PADILLA, Raymond. «Freireismo and Chicanizaje»: *El Grito* 6.4 (1973): 71-84.
- PÉREZ DE VILLAGRÀ, Gaspar. *Historia de la Nuevo México*. México: Imprenta del Museo Nacional, 1900.
- SIMMONS, Marc. *The Last Conquistador: Juan de Oñate and the Settling of the far West*. Norman: University of Oklahoma Press, 1991.
- VALDEZ, Luis. *Actos*. San Juan Bautista: Menyah Productions, 1978.

EL TEATRO FEMENINO ESPAÑOL: DRAMATURGAS OLVIDADAS DEL SIGLO XVIII. MARÍA LORENZA DE LOS RÍOS

Por *Alberto Acereda*

Como consecuencia del espíritu reformista borbónico español y de la creación de numerosas instituciones culturales en el siglo XVIII, España presenció un cultivo de las artes y las letras femeninas que todavía hoy aguarda una extensa investigación. Nunca como hasta entonces había tenido la mujer española la posibilidad de reclamar su presencia pues sobre todo en la segunda mitad del XVIII, y como ya demostró Carmen Martín Gaité (1972), la mujer empezó ya a ser considerada parte integrante de la nueva sociedad y la cultura. Muchas de esas figuras femeninas dieciochescas aguardan hoy, una a una, algún estudio de su vida y de su obra. Así ocurre con la Marquesa de Sarriá, que abrió en Madrid la Academia del Buen Gusto hacia 1752, donde se trataba casi exclusivamente de poesía; la Duquesa de Arcos, que protegió la literatura y fue directora de la Academia de San Fernando; la Marquesa de Santa Cruz, también directora honoraria de esa academia, o la Marquesa de Espejo, artista y literata. También desde 1787 en el seno de la Junta de Damas de Honor y Mérito, creada por Carlos III al calor de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid, se hallan importantes figuras femeninas como la Condesa-Duquesa de Benavente, protectora de Goya, de Ramón de la Cruz y de Iriarte, la Marquesa de Villafranca, entusiasta aficionada a la pintura, amiga de Moratín y también de Goya, o María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte Híjar, una de las más laboriosas socias de la Junta de Damas de Madrid y autora de dos comedias inéditas hasta hoy y de la que me ocuparé más adelante en este mismo estudio.

Entre todas estas nobles damas destacó Doña María Francisca de Sales Portocarrero y Zuñiga, Condesa de Montijo, cuya vida ya investigó Paula de Demerson (1975) en un iluminador trabajo. Margarita Nelken se ocupó brevemente en el capítulo séptimo de su libro (1930: 169-184) de algunas de las escritoras ilustradas españolas, y más recientemente, y junto al citado libro de Martín Gaité, la misma Paula de Demerson (1971) y, tras ella, Paloma Fernández-Quintanilla (1981) han reunido varios datos más sobre las mujeres españolas de la Ilustración. Sin embargo, lo hecho hasta hoy requiere continuidad con nuevas investigaciones, especialmente en el campo del género teatral, del que apenas sabemos nada en lo referente a la producción femenina. Por ello, en las siguientes páginas, se planteará un breve panorama de la tradición teatral femenina en la España moderna y contemporánea para ofrecer después algunas referencias del olvidado teatro femenino del siglo XVIII español, y en especial de una de sus más desconocidas figuras: María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte Híjar.

PANORAMA DEL TEATRO FEMENINO ESPAÑOL DESDE EL SIGLO XVIII

En el ámbito de los estudios literarios femeninos existen diversos estudios de carácter histórico-crítico, desde catálogos de escritoras hasta monografías particulares y artículos sobre figuras específicas. Junto a las aportaciones que se han ido realizando desde finales del siglo XIX, las dos últimas décadas del siglo XX muestran a las claras una enorme profusión de investigaciones en torno a diversos y variados aspectos específicos de la mujer española¹. A todo esto hay que añadir los diferentes trabajos teóricos existentes sobre la mujer, en especial las aportaciones de las diversas teorías críticas feministas francesas y anglo-americanas. De forma sinóptica, la crítica feminista censura el hecho de que el canon literario y artístico ha venido siendo tradicionalmente un reflejo del grupo social dominante masculino. De esta forma, y en el ámbito particular de la literatura, la crítica feminista señala que las obras se produjeron y se siguen produciendo de acuerdo con la visión masculina de la realidad y del mundo, incluyendo en todo ello, la visión masculina de la mujer, igualmente contemplada y estereotipada desde el canon masculino. Paralelamente a esta crítica feminista ha surgido una teoría crítica literaria feminista que rechaza igualmente los valores imperantes de los teóricos críticos masculinos que tradicionalmente marginaban a la mujer. En definitiva, y dentro de las múltiples variantes del feminismo aplicado a la literatura y a la crítica, la piedra clave de las teorías feministas vuelve a ser aquí también la destrucción del canon predominantemente masculino².

En el ámbito de la dramaturgia femenina española, resulta ciertamente comprobable que una revisión de la historia del teatro español en general ofrece una escasísima presencia femenina entre los autores dramáticos incluidos en los manuales. Al mismo tiempo, sin embargo, esta aparición de catálogos bio-bibliográficos ha dado pruebas de la existencia real de un teatro español escrito por mujeres. Beth Miller en la introducción a su compilación de 1983 sobre mujeres literatas hispánicas destacó una notable ausencia de escritoras femeninas y una carencia de estudios sobre literatura femenina de los siglos XVII y XVIII al afirmar: «Even in the seventeenth and eighteenth centuries few women in the Spanish empire wrote, and we have very few analyses of women's literature from these periods» (1983, 4).

Los pocos trabajos existentes sobre la mujer en el teatro dieciochesco no aportan en general nada nuevo y apenas ofrecen nombres de mujeres dramaturgas de la

¹ Para un primer acercamiento, pueden verse las compilaciones y estudios generales de autoras femeninas españolas de M. Serrano y Sanz (1903-1905), B. Miller (1983), C. Galerstein (1986), C. Martín Gaité (1987), J. Pérez (1988) y J. Brown (1991). Se encuentran también catálogos bibliográficos españoles que aportan datos interesantes, como los ya clásicos trabajos de M. Nelken (1930) e I. Calvo Aguilar (1954), así como las compilaciones de P. Marsá Vancells (1987), y el catálogo de L. C. Levine (1993). A ellos cabe añadir las recientes compilaciones de M. Mayoral (1990) y M. del C. Simón Palmer (1991).

² De manera sucinta, y como representantes de las muchas direcciones de las teorías feministas, y sin la necesidad de remitirme aquí a una bibliografía específica de cada una de estas autoras, baste recordar las aportaciones de S. Gilbert, S. Gubar, M. Jehlen, L. Irigaray, J. Kristeva, A. Kolodny o M. Ellman, entre otras. Como acercamiento muy general pero altamente conciso e iluminador de las teorías asociadas con la escritura femenina y la crítica feminista, son recomendables, entre otros, los trabajos de R. Sherry (1988), T. Moi (1988), así como la bibliografía crítica anotada de M. Humm (1987) y, en el caso de España, los libros de M. P. Oñate (1938) y A. Martín-Gamero (1975), este último como muestra antológica del feminismo en España. En cuanto a las relaciones directas del feminismo con el género teatral, pueden consultarse las ideas de S. E. Case (1988).

época. Esto es justamente lo que ocurre con el estudio de Kathleen Kish (1983), quien presenta un cuadro absolutamente anti-femenino por parte de los dramaturgos españoles de la época, desde Ramón de la Cruz a los ilustrados, y entre ellos incluso el mismo Leandro Fernández de Moratín. De ahí que Kish califique la imagen de la mujer dieciochesca por parte de los autores masculinos como una «escuela de esposas». Kish censura a los ilustrados españoles su falta de apoyo a la mujer y analiza algunos de los personajes femeninos de varias piezas dieciochescas españolas escritas por hombres (Cruz, Moratín, Quintana, García de la Huerta) para concluir destacando la voluntad expresa de todos ellos por mantener el orden establecido y la sumisión de la mujer a su papel tradicional de esposa. Kish sintetiza la imagen de la mujer en el teatro dieciochesco escrito por hombres con estas palabras:

The feminine image in eighteenth-century theater is designed to demonstrate that woman has good reason to be satisfied with her traditional role so that any attempt to alter it substantially will appear superfluous. (200)

Ante la ausencia de trabajos específicos sobre dramaturgas femeninas españolas del siglo XVIII, pues el de Kish se limita a atacar a los dramaturgos ilustrados sin mencionar ninguna autora femenina, su existencia debe indagarse en los catálogos generales de autores del XVIII, como la excepcional bibliografía de Francisco Aguilar Piñal (1981-1995) y en especial para el teatro el de Jerónimo Herrera Navarro (1993) y el de Juan A. Hormigón (1996).

El siglo XIX español, sobre todo a partir del inicio del período romántico, ha recibido mayor atención crítica en lo referente a la producción dramática femenina, según muestran, entre otros, el amplio trabajo de Susan Kirkpatrick (1989), el específico sobre dos dramaturgas decimonónicas a cargo de Ermanno Caldera (1990), la edición de M. C. Simón Palmer (1990) y el estudio de David T. Gies (1994). Kirkpatrick ofreció en el capítulo segundo de su libro (1989: 62-96) información sobre la producción dramática femenina en la España de 1835 a 1850. De hecho, Kirkpatrick estudió con detalle los elementos que incitaron a estas mujeres españolas a emprender una redefinición de sus diferencias genéricas y específicamente de un discurso femenino propio. Desde ahí, y a partir del análisis de tres autoras españolas de la época (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Cecilia Böhl de Faber), Kirkpatrick mostró la existencia en España de una verdadera literatura femenina romántica, lo que ella llama «las románticas», como parte integrante de la tradición femenina europea del Romanticismo y como antecedente de la cultura burguesa decimonónica que culminará luego con la siguiente generación de mujeres (Rosalía de Castro o Emilia Pardo Bazán).

María del Carmen Simón Palmer publicó en 1991 un fundamental catálogo consagrado exclusivamente a autoras femeninas españolas del XIX, y más recientemente David T. Gies (1994) ha dedicado con acierto todo un libro a mostrar otra vertiente del teatro español decimonónico, más allá de los autores y obras canónicas. Especialmente enriquecedor para el presente estudio es el capítulo quinto del libro de Gies (1994: 191-230), único en su género, al ofrecerse allí una panorámica del teatro decimonónico femenino entre los años de 1838 y 1900. David T. Gies lamenta la ausencia de estudios sobre dramaturgas del XIX y la carencia de datos y referencias no sólo en la mayoría de los manuales de historia literaria, sino incluso, y para determinadas autoras, en bibliografías específicas de escritoras españolas. Gies

subraya también el hecho de que la mujer fue excluida del ámbito teatral decimonónico con la excepción de las actrices por lo que no fue hasta la segunda mitad del XIX cuando se empezó a tener en cuenta la presencia de autoras teatrales. Sus obras, generalmente sainetes, zarzuelas o piezas de un acto o juguetes cómicos, fueron escritas pero nunca representadas comercialmente y por ello no se puede hablar de un grupo unificado de autoras teatrales con una voz propiamente femenina hasta la llegada de la Restauración en 1874. Gies analiza particular y parcialmente la personalidad y algunas piezas de seis dramaturgas: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Joaquina Vera, Carolina Coronado, Rosario de Acuña, Adelaida Muñiz y Mas, y Enriqueta Lozano de Vilchez. Junto a ellas, y entre los muchos nombres de dramaturgas españolas del XIX que aporta Gies, pueden traerse a colación los de Trinidad Aceves y Loredó, Camila Calderón, Isabel Cheix Martínez, Joaquina García Balmaseda, Clementina Larra y González, Angelina Martínez de la Fuente, Emilia Pardo Bazán (acaso la más conocida y no tanto por el teatro), Josefa Roviroza de Torrentes, Faustina Sáez de Melgar o Mercedes de la Velilla y Rodríguez, por citar sólo a algunas. Por todo ello, y ante tal extensa nómina de autoras, no extraña que David T. Gies cierre su capítulo señalando que la historia literaria femenina española es tanto una historia de ausencia como de presencia: «The history of women in Spanish theatre is as much a history of absence as it is of presence, and the absence can speak very eloquently» (230).

En cuanto a la dramaturgia femenina de la primera mitad del siglo XX, según se observa en la antigua edición de Cristóbal de Castro (1934) y en el reciente y riguroso estudio de Pilar Nieva de la Paz (1993), pueden recordarse los nombres de algunas dramaturgas españolas como Halma Angélico, Concha Espina, María de la O Lejárraga (esposa de Gregorio Martínez Sierra), María Teresa León (compañera de Rafael Alberti), Zenobia Camprubí (esposa de Juan Ramón Jiménez), Pilar Millán, Adelina Aparicio, Sofía Blasco, Sara Insúa, Pilar Contreras, Magda Donato y Concha Méndez (esposa de Manuel Altolaguirre), entre otras. Desde entonces, y ya en el teatro español contemporáneo, se hallan dramaturgas como Lidia Falcón, Carmen Resino, María Manuela Reina, Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Marisa Ares, Pilar Pombo y Lourdes Ortíz, por citar a algunas. Prueba del creciente interés que actualmente están despertando estas dramaturgas son, por ejemplo, los trabajos de M. V. Cansinos (1986), P. W. O'Connor (1988), D. Dougherty (1993) y P. L. Podol (1995), entre otros. También existen recientes ediciones sobre dramaturgas contemporáneas españolas, como la del teatro de Lidia Falcón (1994), y fundamentales catálogos como el de Hormigón (1997).

Finalmente, y para cerrar este panorama histórico del teatro femenino en España, debe recordarse el importante papel que ocupa la mujer en la representación, es decir, las actrices, sobre las que ya trató con detalle Emilio Cotarelo y Mori, específicamente sobre María Ladvenant y Quirante (1896) y sobre María del Rosario Fernández («La Tirana») (1897). Años después, Nicolás González Ruiz también se centró en la conocida tonadillera «La Caramba» (1944). Estas tres comediantas, junto a Rita Luna, representan acaso el cuarteto más genial de mujeres artistas en la segunda mitad del siglo XVIII español. A ellas seguirán otras grandes actrices del teatro romántico y decimonónico español como Matilde Díez o Teodora Lamadrid, para llegar después a María Guerrero y, ya tras la Guerra Civil y en época más reciente las hermanas Gutiérrez Caba o Nuria Espert, entre otras muchas.

LA DRAMATURGIA FEMENINA DIECIOCHESCA

En este panorama del teatro femenino moderno y contemporáneo en España, interesa acercarse a la producción teatral escrita por mujeres durante el siglo XVIII, pues, como se ha mostrado, esta época apenas ha recibido hasta hoy atención crítica al respecto. En su citado libro sobre el teatro español decimonónico, y al tratar de algunas autoras teatrales, David T. Gies (1994) ha llamado la atención sobre la ausencia generalizada de estudios sobre mujeres dramaturgas femeninas con estas palabras: «The male-dominated theatre world was a closed shop into which women were admitted with real reluctance... Little scholarly work has been carried out on these women, who await a full study of their achievements» (203).

Esta afirmación, si corroborable en el siglo XIX español, es aún mucho más cierta para la dramaturgia femenina española del siglo XVIII pues al margen de algunos aislados esfuerzos por mostrar la existencia de un teatro español de mujeres, el siglo XVIII aguarda todavía una amplia investigación al respecto. Más aún, en este casi inexplorado panorama de la dramaturgia femenina dieciochesca española, sólo se ha estudiado con cierta profundidad a María Rosa Gálvez de Cabrera y a Francisca Javiera Ruiz de Larrea³. Este vacío parte de una realidad histórico-social que, a pesar de los intentos de los ilustrados, siguió perjudicando a la mujer al no ser demasiado favorable para la participación femenina en la vida teatral y literaria en general. En 1798, por ejemplo, Doña Inés Joyes y Blake, dama española de origen irlandés y traductora de la novela inglesa *El príncipe de Abisinia*, publicada en la imprenta de Sancha de Madrid en ese año, insertó al final de su traducción una «Apología de las mujeres», en la que Joyes y Blake se lamentaba del estado de la mujer española de la época, según se recoge en el libro de Margarita Nelken (1930):

No puedo sufrir con paciencia el ridículo papel que generalmente hacemos las mujeres en el mundo, unas veces idolatradas como deidades y otras despreciadas, aun de hombres que tienen fama de sabios. Somos queridas, aborrecidas, alabadas, vituperadas, celebradas, respetadas, despreciadas y censuradas. (176).

Es bien cierto que las polémicas sobre la licitud del teatro y, en particular, sobre la condición de la mujer en las compañías teatrales era un debate ya antiguo, pero no hay duda, sin embargo, de la parcialidad de algunas leyes de fines del XVIII en España hacia la mujer al contemplarla como elemento pernicioso y tentador para los integrantes varones de las compañías de teatro.

Pese a todo, la segunda mitad del siglo XVIII contempla ya una incipiente participación femenina en el teatro. El *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* de Herrera Navarro (1993) recoge más de ochocientos autores que superan las cinco mil piezas dramáticas en español a uno y otro lado del Atlántico. En su introduc-

³ Existen varios estudios particulares sobre la Gálvez a cargo de Rudat (1986) y Whitaker (1988, 1990, 1992, 1993a y 1993b). A todos ellos cabe añadir la reciente tesis doctoral de E. M. Franklin (1993), incluyendo también investigaciones sobre Amar y Borbón y Hore, y la tesis actualmente en preparación a cargo de Julia Bordiga Grinstein, donde se hallarán también referencias a la dramaturgia femenina ilustrada y en la que se corrigen, afortunadamente, graves deficiencias y atribuciones sobre la vida de la Gálvez a partir del testimonio y la consulta de documentos de primera mano. Sobre Francisca Javiera Ruiz de Larrea contamos con el libro de A. Orozco Acuaviva (1977).

ción, Herrera Navarro dedica unas líneas a la dramaturgia femenina dieciochesca en estos términos:

Son religiosas, nobles o miembros de familias acomodadas que han recibido una cuidada instrucción. Cultivan el teatro por gusto, pero a veces se convierten en auténticas impulsoras de un teatro culto y popular, como es el caso de María Rosa Gálvez. (LIV).

Personalmente, he contabilizado veintiseis dramaturgas en el catálogo de Herrera Navarro, aun cuando este número habrá de ser ampliado con nuevas investigaciones. A continuación ofrezco los nombres de todas las autoras teatrales halladas en este catálogo e indico entre paréntesis el número de la página del catálogo donde se hallan y en el que el lector interesado podrá encontrar más información sobre cada una de ellas: **Josefa de Azaña y Llano** (35), **María Rita de Barrenechea y Morante de la Madrid** (41), Condesa del Carpio; **María Antonia de Blancas** (51), **Mariana Cabañas** (62), **María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor** (90), **Joaquina Comella y Beyermón** (123), hija del célebre Luciano Francisco Comella; **Gertrudis Conrado** (129), **Escolástica Teresa Consul** (129), **María Igual** (155), Marquesa de Castelfort; **Magdalena Fernández y Figuero** (178), **María Rosa Gálvez de Cabrera** (193-194), **María García** (202), quien puede ser la famosa actriz del mismo nombre y gran amiga de Moratín hijo, aunque Herrera Navarro no lo indique; **María de Gasca y Medrano** (212), **Sor Juana Herrera y Mendoza** (235), **la Madre Sor Luisa Herrero del Espíritu Santo** (235-236), **Margarita Hickey y Pellizzoni** (236), posiblemente, y junto a la Gálvez, la dramaturga dieciochesca más conocida; **Clara Jara de Soto** (249), **María de Laborda** (255), **María Martínez Abelló** (293), **Sor Luisa de la Misericordia** (307), **Isabel María Morón** (329), **Francisca Irene de Navia y Bellet** (335), **Gracia Estefanía de Olavide** (340), hermanastra del célebre Pablo de Olavide; **María Lorenza de los Ríos** (380), Marquesa de Fuerte Híjar, y autora de la que me ocuparé seguidamente; **Francisca Javiera Ruiz de Larrea** (401), madre de la novelista «Fernán Caballero»; y, por último, **Mariana de Silva Meneses y Sarmiento** (424).

A pesar de las breves referencias que tenemos de cada una de estas dramaturgas, me parece oportuno hacer algunas consideraciones personales y provisionales para aclarar el panorama de la dramaturgia femenina dieciochesca, a la espera de nuevos estudios e investigaciones.

En primer lugar, y como parece lógico por las prohibiciones y condenas eclesiásticas, se observa una mayor presencia femenina teatral en la segunda mitad de siglo, documentándose sólo cinco autoras en la primera mitad. En segundo lugar, destaca el poso religioso en algunas de estas dramaturgas al hallarse hasta cinco religiosas entre un total de veintiseis dramaturgas. En tercer lugar, es observable en muchos casos una labor de mera traducción de piezas francesas en vez de un cultivo de piezas dramáticas originales. En cuarto lugar, sin embargo, se constata ya un grupo importante de mujeres decididas a escribir teatro. Por los datos hasta hoy conocidos me atrevo a destacar entre todas ellas a seis: **María Rita de Barrenechea** (Condesa del Carpio), **María Rosa Gálvez** (la más prolija), **Margarita Hickey** (sobre todo como traductora), **María de Laborda**, **María Lorenza de los Ríos** (Marquesa de Fuerte Híjar) y **Francisca Javiera Ruiz de Larrea**. Estas figuras constituyen, a mi parecer, el grupo más notable de dramaturgas ilustradas españolas, aun cuando no sea pertinente hablar propiamente de grupo y a riesgo de errar por la escasez de

datos e investigaciones con que hasta hoy contamos. De todas ellas tiene especial interés para mí María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte Híjar, de la que daré algunas breves notas a continuación.

MARÍA LORENZA DE LOS RÍOS, MARQUESA DE FUERTE HÍJAR

Los datos bio-bibliográficos que conocemos sobre Doña María Lorenza de los Ríos, Marquesa de Fuerte Híjar, no son demasiados. Sin que tengamos absoluta prueba de ello, y por los datos que he venido recogiendo para un estudio y edición de su vida y de su obra, parece que nació en Cádiz y que vivió entre los años de 1768 y 1817, año éste en que todavía consta como Presidenta de la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Sociedad Económica de Madrid. Sin embargo, a partir de esta fecha, no hay, de momento, ninguna referencia más. La vida de su esposo, el Marqués de Fuerte Híjar, bastante mayor que ella, abarcó los años entre 1748 y 1810, y es igualmente interesante por ser hombre ilustrado y, entre otras muchas actividades, por haber sido Subdelegado General de Teatros durante uno de los ministerios de Manuel Godoy.

No existe hasta hoy ningún estudio particular o global sobre la vida de la Marquesa de Fuerte Híjar y, mucho menos, sobre su obra literaria dramática, por lo que los datos deben buscarse entre los diversos archivos de Madrid así como en algunas obras relacionadas con la época. En realidad, sólo hallamos referencias a ella en libros muy específicos sobre otras figuras o instituciones de la época, y siempre muy de pasada y sin demasiado detalle. Emilio Cotarelo y Mori, por ejemplo, en el capítulo VII de su libro *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (1902) hace referencia de pasada a la Marquesa de Fuerte Híjar:

En la Biblioteca Nacional hay manuscritas dos comedias atribuidas a esta señora. Llevan los títulos de *El Eugenio* y *La sabia indiscreta*. Quizá no sería Cienfuegos ajeno a estas obras, dada la intimidad que gozaba con la autora, que lo es de algún otro trabajo impreso. (168, nota 1)

Efectivamente, en el tomo I del *Catálogo* de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid preparado en 1934 por el bibliógrafo Paz y Meliá, se describen estas dos obras de la Marquesa: *El Eugenio* (202), comedia en prosa, y *La sabia indiscreta* (487), comedia en un acto. Paz incluye textualmente el inicio y el final de cada obra y describe las características de los manuscritos. *El Eugenio* consta de 43 hojas de 4.º, con letra de principios del siglo XIX, siendo su signatura el manuscrito número 17422. *La sabia indiscreta* consta de 30 hojas de 4.º, con letra de principios del siglo XIX, con la signatura de manuscrito número 17422/2. Ambos manuscritos se encuentran todavía hoy conservados en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Nacional en Madrid formando parte de un mismo volumen encuadernado en piel parda con adornos de marco dorado y que personalmente he consultado. Además de ello, la Biblioteca Nacional cuenta con un microfilm (número 10216) de 88 fotogramas en el que se reproduce el texto manuscrito de las obras.

Manuel Serrano Sanz preparó entre 1903 y 1905 unos *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (recogidos después por la «Biblioteca de Autores Españoles» en los volúmenes 268-271, 1975), donde se incluyen algunas informaciones, a veces erróneas, sobre la Marquesa de Fuerte Híjar. Por el libro del Vizconde

de San Alberto (1925) sabemos que el Marqués de Fuerte Híjar fue director de la Sociedad Económica Matritense y que la Marquesa de Fuerte Híjar ingresó en la misma en agosto de 1788, siendo nombrada Presidenta de la Junta de Damas en noviembre de 1811. Es justamente en el decisivo papel de la de Fuerte Híjar en la Junta de Damas donde se hallan sus mayores logros junto a la Condesa de Montijo, como se puede comprobar en el libro de Paula de Demerson sobre esta última dama (1975). Demerson señala, entre otras cosas, la condición literaria de la Marquesa de Fuerte Híjar y aunque no le dedica mucho espacio sí ofrece algunas referencias de actividades realizadas por la de Fuerte Híjar en colaboración con la Condesa de Montijo. Tras los pasos del libro de Demerson, Paloma Fernández-Quintanilla en su libro sobre la mujer ilustrada española menciona también a la la Marquesa de Fuerte Híjar (1981: 42).

Con todo, casi ninguno de los recientes repertorios sobre literatura femenina para el siglo XVIII y XIX, ni tampoco los más generales sobre autoras femeninas, ofrecen noticia alguna de la Marquesa de Fuerte Híjar. Sólo el séptimo volumen de la monumental *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* de Aguilar Piñal (1993: 136) lleva una breve noticia sobre la Marquesa de Fuerte Híjar, aunque sorprendentemente no incluye referencia alguna a los manuscritos de las dos comedias de la de Fuerte Híjar. Aguilar Piñal recoge su nombre completo de María Lorenza de los Ríos, su título nobiliario de Marquesa y su condición de Presidenta de Damas de la Sociedad Económica Matritense. En los números bibliográficos correspondientes a los impresos (números 834 y 835) da noticia y descripción del *Elogio de la Reyna N. S.* e incluye también el impreso titulado *Noticia de la vida y obras del Conde de Rumford*, traducida del francés, y presentada a la Sociedad Patriótica de Madrid por la Marquesa de Fuerte Híjar. El catálogo de Hormigón (I, 507) sí la nombra brevemente, así como sus dos comedias.

En el Archivo de la Sociedad Económica de Madrid se hallan algunas referencias a la Marquesa de Fuerte Híjar que he recogido y que voy a ofrecer próximamente de forma completa al público. De momento, aquí interesa señalar su participación en las labores de la Junta de Damas, en los asilos para criadas, en el Montepío de Hilazas, y en algunos informes que ella misma escribió así como la preparación y lectura ante la Reina María Luisa del citado *Elogio de la Reyna N. S.* en 1798.

Para el presente estudio, sin embargo, y al margen de los pocos datos biográficos con que contamos sobre la Marquesa de Fuerte Híjar, interesa centrarnos en su condición de autora dramática. En este sentido, es fundamental resaltar su amistad con Nicasio Alvarez de Cienfuegos, asiduo de la tertulia que la Marquesa tuvo en su casa madrileña. Especialmente interesantes son sus dos comedias todavía hoy inéditas: *La sabia indiscreta* y *El Eugenio*, piezas que algunos suspicaces de la época, como ya señaló Cotarelo y Mori, atribuyeron a Cienfuegos. Al margen de ello, y de forma sintética hay que señalar que *La sabia indiscreta*, comedia en un acto que no llega a los mil versos, pone en escena una historia de amor y celos entre dos mujeres (Doña Laura y Doña Matilde) y dos hombres (Don Roberto y Don Calisto). La idea clave de la comedia es, como indica su mismo título, la indiscreción de algunas mujeres que, como Doña Matilde, creyéndose sabias no son más que un espejo de presunción, de falta de discreción y acaban obteniendo lo que no desean. Contrariamente a lo que ocurre en otras comedias del teatro sentimental español de la época, en *La sabia indiscreta* no se halla la problemática social del matrimonio desigual, de la imposición de esposo o del adulterio. En contrapartida, sí hay por

vía de algunos personajes una reflexión sobre los prejuicios de moda en torno al matrimonio y, en último término, un mensaje positivo sobre la unión matrimonial. El sentido final de *La sabia indiscreta* parte de la necesidad de que la mujer sea sabia, pero a la vez, discreta, que sepa mantener su dignidad sin por ello renunciar al amor y a la educación. La diferencia fundamental entre *La sabia indiscreta* y la comedia sentimental española radica en el fondo cómico de esta obra en sustitución de lo exclusivamente patético o lacrimoso. En cuanto a la estructura, *La sabia indiscreta* sigue muy de cerca los preceptos de la *Poética* (1737) de Luzán respecto al sometimiento de la obra a las tres unidades de lugar, tiempo y acción: un solo lugar, un solo día y una acción nuclear. Respecto a la posible representación de *La sabia indiscreta* no hay datos que constaten su representación pública, aunque me parece probable que en su época fuera representada en el marco de un pequeño salón literario o en alguna tertulia (la de la misma Marquesa de Fuerte Híjar, la de la condesa del Montijo u otra similar).

El Eugenio es una comedia en prosa en tres actos con personajes pertenecientes a la aristocracia y la nobleza, como el Barón de Sic y su hija Balbina, el Conde de Meneses, Don Facundo de Guirón y su hermano Don Eugenio. En el título mismo, *El Eugenio* de la Marquesa de Fuerte Híjar guarda conexiones con la *Eugénie* de Pierre-Auguste Caron de Beaumarchais, comedia en cinco actos y en prosa estrenada en el Teatro Francés de París el 20 de enero de 1767. En pocos años, la *Eugénie* del autor francés tuvo traducciones al español. Así, entre otras, *La Eugenia* de Ramón de la Cruz, comedia en cinco actos, estrenada por la compañía Martínez en el Teatro de la Cruz de Madrid el 17 de junio de 1772. Es interesante señalar que la traducción *Eugenia* de Ramón de la Cruz tuvo muchas representaciones desde el año de su estreno hasta la última el 24 de mayo de 1815 en el Teatro del Príncipe de Madrid. A tenor del número de representaciones de la obra en Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia, los años de mayor éxito de la *Eugenia* van desde 1792 a 1803, años que coinciden con los de la producción dramática de la Marquesa de Fuerte Híjar, por lo que acaso se podría buscar alguna influencia.

En último término, el estudio de la vida y la obra de la Marquesa de Fuerte Híjar es sólo uno de los muchos que todavía quedan por emprender en este género y en esta época de la historia literaria española. Al mismo tiempo la figura de la de Fuerte Híjar corrobora la necesidad de seguir investigando sin descanso en estas dramaturgas olvidadas de la Ilustración española.

FINAL

En el capítulo séptimo del estudio general sobre las escritoras españolas de Margarita Nelken (1930: 183) se nombra a María del Carmen Lanzarote, autora de cuya biografía Nelken confiesa no saber nada, pero sí tener noticia de su comedia *Malo es contar los años a las mujeres*, conservada en la Biblioteca Nacional en Madrid, en copia fechada en Valencia en 1824. Resulta interesante reproducir el párrafo que recoge Nelken dentro de esa comedia como testimonio de la situación de la mujer dramaturga española, incomprendida por los hombres de finales del XVIII:

No puedo más si no me desahogo. ¡Cruelles, burlones, inhumanos! Sí; estoy envenenada de vuestras miradas, de vuestras palabras, de vuestra presencia;

curaré a despecho vuestro; sí; viviré para confundiros; para vengarme y haceros arrepentir. No os daré el gozo de que me veais muerta; yo sola contra todos tengo la jactancia de que os haré una guerra cruel y desesperada. (183)

Parecida queja se halla también en el testimonio de otra dramaturga de la Ilustración española, la ya citada María de Laborda, quien en el prólogo a su comedia *La dama misterio, capitán marino*, según recoge Nelken, reivindica el derecho de la mujer a la literatura, más allá de las cadenas sociales y la imposición masculina:

En efecto, tal fue el pensamiento que me movió a componer mi drama cómico bajo el título de *La Dama Misterio, Capitán Marino*; como el alma produce las ideas, sin distinción de sexos, nos presentan las historias de algunas mujeres que han competido en ingenio y valor con los hombres más memorables; pero el Supremo Hacedor que las destinó principalmente al grande objeto de propagar la especie humana, dispuso sabiamente que la naturaleza las embelesara con el encanto que las ocasiona el fruto de su fecundidad, y sumergidas en el fondo de sus inocentes caricias, dejan al hombre el cuidado de cultivar sus talentos para desplegarlos después en fortificar la cadena de la sociedad (184).

Por todo lo dicho hasta aquí, y por encima de vanas y pasajeras modas de feminismos o machismos, el incipiente teatro femenino español del siglo XVIII requiere, sin duda, una mayor investigación. En él se forja el posterior teatro femenino de los siglos XIX y XX en España; en él se podrá hallar testimonio inigualable para un conocimiento más completo de la situación social, literaria e histórica de las españolas del setecientos, al tiempo que permitirá valorar de forma más certera la producción dramática global del siglo XVIII español.

OBRAS CITADAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981-1995, 8 vols.
- BROWN, J. *Women Writers of Contemporary Spain*. New Jersey: Associated University Presses, 1991.
- CALDERA, Ermanno. «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano». Mayoral, Marina, ed. *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- CALVO AGUILAR, Isabel. *Antología biográfica de escritoras españolas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1954.
- CANSINOS, María Victoria. «Las dramaturgas españolas también existen». *La Caja* XVI, 64 (1986): 8-11.
- CASE, Sue Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- CASTRO, Cristóbal de, ed. *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*. Madrid: Aguilar, 1934.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*. I. *María Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1896.
- *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*. II. *María del Rosario Fernández (la Tirana): primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1897.

- *Estudios sobre la historia del arte escénico en España. III. Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.
- DEMERSON, Paula de. «Catálogo de las Socias de honor y mérito de la Junta de Damas Matritense (1787-1811)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* VII (1971): 269-274.
- *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo). Una figura de la Ilustración*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- DOUGHERTY, Dru. «Dramaturgas españolas: presencia y condición en la escena española contemporánea. Mesa redonda». *Estreno* XIX, 1 (1993): 17-20.
- FALCÓN, Lidia. *Teatro*. Madrid: Vindicación Feminista, 1994.
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, Paloma. *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- FRANKLIN, Elizabeth M. «Feminine Discourse and Subjectivity in the Works of Josefa Amar y Borbón, María Gertrudis Hore and María Rosa Gálvez.» Tesis Doctoral, University of Virginia, 1993.
- GALERSTEIN, Carolyn, ed. *Women writers of Spain. An Annotated Bio-Bibliographical Guide*. Westport: Greenwood Press, 1986.
- GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa. *Obras poéticas*. Madrid: Imprenta Real, 1804. 3 vols.
- GIES, David T. «‘This Woman is Quite a Man!’: Women and Theatre (1838-1900)». *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1994. 191-230.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *La Caramba: vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII*. Madrid: Colección Lyke, 1944.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, coord. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Madrid: ADE, 1996-1997. 2 vols.
- HUMM, Maggie. *An Annotated Critical Bibliography of Feminist Criticism*. Brighton: The Harvest Press, Ltd., 1987.
- KIRKPATRICK, Susan. *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- KISH, Kathleen. «A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater». *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California Press, 1983. 184-200.
- LEVINE, L. C., et al., eds. *Spanish Women Writers. A Bio- Bibliographical Source Book*. London-Westport: Greenwood Press, 1993.
- MARSÁ VANCELLS, Plutarco. *La mujer en la literatura*. Madrid: Torremozas, 1987.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1972.
- *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- MARTÍN-GAMERO, Amalia. *Antología del feminismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- MAYORAL, Marina, ed. *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- MILLER, Beth, ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, 1983.

- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- NELKEN, Margarita. *Las escritoras españolas*. Barcelona: Labor, 1930.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- O'CONNOR, Patricia W. *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Espiral-Fundamentos, 1988.
- OÑATE, María Pilar. *El feminismo en la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.
- OROZCO ACUAVIVA, Antonio. *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*. Jérez de la Frontera: El Exportador, 1977.
- PAZ Y MELIA, A. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass, S.A. Tipográfica, 1934. Tomo I.
- PODOL, Peter L. «The Influence of Feminism on the Treatment of Sexual Transgression and The Double Standard in Contemporary Spanish Theatre». *Hispanófila* 114 (1995): 9-16.
- RUDAT, Eva M. Kahiluoto. «María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico». *Dieciocho* 9 (1986): 238-248.
- SAN ALBERTO, Vizconde de [José Varela de Lima y Menéndez]. *Los directores de la Real Sociedad Económica Matritense y las presidentas de su Junta de Damas de Honor y Mérito*. Madrid: Talleres de «El Eco Franciscano», 1925.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Establecimiento Tipolitográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1903-1905, 2 vols. (Reproducido en Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1975. Vols. 268-271)
- SHERRY, Ruth. *Studying Women's Writing: An Introduction*. London: Edward Arnold, 1988.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, ed. *Rosario de Acuña. Rienzi el tribuno. El padre Juan (Teatro)*. Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1990.
- *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.
- WHITAKER, Daniel S. «Los figurones literarios de María Rosa Gálvez as Enlightened Response to Moratín's *La comedia nueva*». *Dieciocho* 11, 1 (1988): 3-14.
- «Darkness in the Age of Light: *Amnón* of María Rosa Gálvez». *Hispanic Review* 58 (1990): 439-453.
- «Clarissa's Sisters: The Consequences of Rape in Three Neoclassic Tragedies of María Rosa Gálvez». *Letras Peninsulares* 5 (1992): 239-251.
- «Absent Mother, Mad Daughter, and the Therapy of Love in *La delirante* of María Rosa Gálvez». *Dieciocho* 16 (1993): 167-176. [1993a].
- «An Enlightened Premiere: The Theatre of María Rosa Gálvez». *Letras Femeninas* 19 (1993): 21-32. [1993b].

LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA
DESDE FRANCFORT, LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS.
VI: ESTADOS UNIDOS (1884-1886). (*Continuación*).

Por *Ana Navarro*

N.º 14 Subsecretaría ¹
Washington 7 Febrero 1884

Participando haberse recibido las Reales Ordenes números 169 á la 176 inclusive.

N.º 15 Subsecretaría ²
Washington 7 Febrero 1884

Acusando recibo de la Real Orden número 173 en que se dá cuenta del traslado del 2.º Secretario de esta Legacion Sr. Heredia á la Comisión de Limites entre Colombia y Venezuela.

N.º 17 Subsecretaría ³
Washington 7 Febrero 1884

Acusando recibo de la Real Orden numero 172 de 14 de Diciembre último sobre el nombramiento del 3.º Secretario de esta Legacion Señor Chinchilla.

N.º 18 Subsecretaria ⁴
Washington 8 Febrero 1884

Acusando recibo de la Real Orden numero 172 en que se participa el traslado a la Legacion en Londres del Sr. Bustamante.

¹ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

² MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

³ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

⁴ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

N.º 19 Subsecretaría ⁵

Washington 9 Febrero 1884

Acusando recibo de la Real Orden número 3 en que se da cuenta de haber quedado sin efecto el nombramiento del Sr. Ainz para Consul de España en Panama.

N.º 20 Subsecretaría ⁶

Washington 9 Febrero 1884

Acusando recibo de la Real Orden número 4 de 7 de Enero último en que se da cuenta del ascenso de D. Salvador Rizzo, Consul de España en Portland al Consulado en Panamá.

N.º 22 Subsecretaría ⁷

Washington 10 Febrero 1884

Acusa recibo de las Reales Ordenes 1 al 8 inclusive.

N.º 34 Subsecretaría ⁸

Washington 21 Febrero 1884

Remitiendo con destino al Ministerio de la Guerra el parte mensual del Sr. Lafont, uno de los Agregados Militares.

N.º 36 Comercio ⁹

Washington 29 Febrero 1884

Remite un informe sobre la producción y comercio de carnes de cerdo ¹⁰.

N.º 39 Comercio ¹¹

Washington 29 Febrero 1884

Remite dos cuadernos de las memorias de los consules de los Estados Unidos ¹².

⁵ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

⁶ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

⁷ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

⁸ MAE = leg.º H-1479 = B = f. 0.

⁹ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

¹⁰ N.c.: «A Fomento y Gobernacion».

¹¹ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

¹² N.c.: «Examínese por la Seccion de Comercio».

N.º 40 Subsecretaría ¹³
Washington 28 Febrero 1884

Remite para el Ministerio de la Gobernacion un ejemplar de la memoria anual del Ministro de Correos de los Estados Unidos.

N.º 45 Política ¹⁴
Washington 1 de Marzo de 1884

Remite los recortes de la prensa ¹⁵.

N.º 46 Subsecretaría ¹⁶
Washington 4 de Marzo de 1884

Acusa recibo de las Reales Ordenes numeros 14 al 91 inclusive.

N.º 51 Subsecretaria ¹⁷
Washington 12 de Marzo de 1884

Acusando recibo de las Reales Ordenes señaladas con los números 22 al 30 inclusive.

N.º 54 Politica ¹⁸
Washington 13 de Marzo de 1884

Remite los recortes de la prensa de los periodicos de este pais, de la ultima semana.

N.º 57 Subsecretaria ¹⁹
Washington 17 de Marzo 1884

Remitiendo con destino al Ministerio de la Guerra una memoria y el parte mensual, que ha entregado en esta Legacion el Agregado Militar Sr. Lafont.

¹³ MAE = leg.º H-1478 = B = f. O.

¹⁴ MAE = leg.º H-1478 = B = f. O.

¹⁵ Sobre Sudamérica, especialmente sobre Méjico y sobre la extradición de Carlos Agüero.

¹⁶ MAE = leg.º H-1478 = B = f. O.

¹⁷ MAE = leg.º H-1478 = B = f. O.

¹⁸ MAE = leg.º H-1478 = B = f. O.

¹⁹ MAE = leg.º H-1478 = B = f. O.

N.º 58 Política ²⁰

Washington 18 de Marzo 1884

Remitendo los recortes de los periódicos [del 8 al 15 de marzo].

N.º 60 Subsecretaría ²¹

Washington 17 de Marzo 1884

Remite tres cuadernos señalados con los N.ºs 35, 36 y 37 de las memorias de los Consules de los Estados Unidos.

N.º 63 Política ²²

Washington 24 de Marzo 1884

Remite los recortes de la prensa correspondientes à la última semana ²³.

N.º 75 Subsecretaría ²⁴

Washington 1 de Abril 1884

Acusa recibo de las Reales Ordenes números 31 al 36 inclusive.

Legacion de España
en Washington

N.º 76 Comercio ²⁵

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: En ampliacion á mi Despacho número 71 fha 31 de Marzo próximo pasado, relativo a la interpretacion del artículo 3.º del convenio comercial entre España y los Estados Unidos, adjuntas tengo la honra de pasar á manos de V.E. copias de las ultimas comunicaciones cruzadas entre el Cónsul en Baltimore y el Administrador de la Aduana de aquel puerto, asi como de la dirigida por el In-

²⁰ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

²¹ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

²² MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

²³ Destaca la atención sobre las noticias referentes al estado económico de Cuba.

²⁴ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

²⁵ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

tendente General de Hacienda de la Isla de Cuba al agente español, referente al asunto en cuestion ^{26 27 28}.

Dios guarde a V.E. muchos años.
Washington 3 de Abril de 1884
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 80 Política ²⁹

Washington 8 de Abril de 1884

Remite los recortes de la prensa de este pais desde el 28 del mes proximo pasado hasta la fecha ³⁰.

²⁶ Anejo al Despacho n.º 76. Copia traducida:

«Aduana de Baltimore = Baltimore 29 de Marzo de 1884 = A Don José de Navarro, Cónsul de España en Baltimore = Muy Señor mío: Accediendo a la peticion de V. adjunta le remito una nota de los barcos que de Cuba han llegado á este puerto durante el mes de Marzo de 1884, conteniendo cargamentos de melaza, con el número total de galones en cada uno de ellos, y tal como los certifica el afarador [?] de los Estados Unidos en este puerto. = En respuesta a la pregunta que V. se sirve dirigirme sobre si habrá de recurrir a la Aduana pidiendo para cada uno de los barcos y cargamentos que lleguen ó si la petición que recientemente ha hecho es suficiente para todos los arriuos últiores, tengo la honra de manifestar á V. que mensualmente recibirá una nota de la llegada de los barcos de Cuba y Puerto Rico con cargamentos de tabaco, azucar ó melazas, en la misma forma que la que es adjunta, y sin necesidad de nuevo requerimiento. = Es de V. atento servidor = firmado = Edwin H. Webster, Administrador de la Aduana. Está conforme».

²⁷ Anejo al Despacho n.º 76. Copia traducida:

«Baltimore 31 de Marzo de 1884 al Sr. Edwin H. Webster, Administrador de la Aduana del Puerto de Baltimore. = Muy Señor mío: Tengo la honra de acusar á V. el recibo de su carta de 29 del corriente y de la Nota á ella adjunta, por las cuales doy á V. las gracias. = De ambos documentos doy copia á la Legacion de S.M. en Washington = Soy de V. atento servidor = firmado = José de Navarro, consul de España. Está conforme».

²⁸ Anejo al Despacho n.º 76. Es copia:

«Consulado de España en Baltimore = Anejo 3.º á la comunicacion n.º 22 de 1884 = Intendencia General de Hacienda de la Isla de Cuba = n.º 3398 f. 116. = Por Real Decreto publicado en Madrid en la Gaceta del 15 del que cursa se ha aprobado el acuerdo comercial entre los Gobiernos de España, y de los Estados Unidos; y existiendo entre los de inmediata ejecucion el Sesto, que empezará entre otros á regir el 1.º de Marzo proccimo [*sic*], y que á la letra dice así: = 'Articulo 6.º = Las Aduanas de los Estados Unidos facilitarán á los respectivos Consules Españoles, siempre que estos los reclamen, certificados de los cargamentos de azucar y tabaco que conduzcan los buques procedentes de ambas Antillas Españolas (Cuba y Puerto Rico), especificando las cantidades recibidas de dicha mercancia' = E interesado en extremo a esta Superioridad para el buen servicio publico, conocer el numero de embaces [*sic*], con espresion de clases y peso exacto [*sic*] de todos los cargamentos de azucares que llegan á este Puerto, espero que VS se servirá solicitar del S. Administrador de esa Aduana y remitirlas a la mayor brevedad á esta Intendencia general certificacion suscrita por aquel funcionario americano de los buques que procedentes de esta Isla entren en ese puerto con cargamento de Azucar desde el dia de mañana primero de Marzo, espresando la fecha de su llegada, numero de bocoyes, sacos ó cajas de cada cargamento, nombre del buque, nacionalidad, y peso neto exacto en livras americanas del total del mismo; siguiendo igual practica con los cargamentos de miel = Recomiendo á V.S. la mayor eficacia en este servicio, del que me prometo satisfactorios resultados para la buena administración de la Hacienda de esta Isla = Dios guarde a V.S. muchos años = Habana febrero 29 de 1884 = E. de Castro y Serrano = Señor Consul de España en Baltimore = Estados Unidos = Copia Conforme = José de Navarro = Esta conforme».

²⁹ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

³⁰ Noticias referentes a la expedición a Cuba de Carlos Agüero.

Legacion de España
en Washington

N.º 83. Política ³¹

Exmo Señor

Muy Señor mio: *Las Novedades* de ayer publican un artículo acerca de los mismos telegramas que motivaron mi Despacho n.º 82. Adjunto remito el artículo de *Las Novedades* (Anejo n.º 1). V.E. verá por él que dicho periodico atribuye al S.º Aucaigne la invencion de aquellos y otros telegramas, á fin de vengarse de que ya no se le dá el absurdo tributo que antes se le daba para que tuviese propicia la prensa.

Aunque no sea todo verdad, algo debe de haber de cierto en lo que *Las Novedades* sospechan. Para evitar en adelante las venganzas de Aucaigne he escrito á un periodista influyente de Nueva-York lo que verá V.E. en el anejo 2.º ³². Asimismo he hablado de todo al corresponsal del *New York Herald* aquí, M.º Nordhoff, el cual ha reido mucho de la pretension del S.º Aucaigne de dominar la prensa neoyorkina, y algo de la candidez de quien llegó á imaginar que con 250 dollars al mes y algunos gastos extraordinarios, podria realizarse tal prodigio. Por lo demas, el S.º Nordhoff promete desenmascarar a Aucaigne, si se desmanda mas, y hacer ver que es un estafador. Yo, que deseo no dar escandalo, le he suplicado que se limite á estar sobre aviso y que prevenga al *New York Herald*, pero sin decir contra Aucaigne, en letras de molde, nada por ahora.

El S.º Nordhoff se presta gustoso á publicar en el *New York Herald* las noticias y observaciones que yo le transmita, y aprovechando su buena voluntad, le he co-

³¹ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

³² Anejo n.º 2 al Despacho n.º 83:

«Los Ministros de España, que me han precedido en Washington, daban, desde hace ocho años, á cierto frances, llamado Eugenio J. Aucaigne, la suma de 250 dollars al mes, con el proposito desatinado de ganarnos la voluntad de los periodicos de New York. Apenas llegué aquí, y supe el caso, lo consideré absurdo. Prensa periodica, tan honrrada, no se gana con dinero, y aunque no fuera honrrada, es tan rica, tiene tantos lectores, y suscritores, que con la miseria de 250 dollars al mes, no habriamos de hacerla variar en sus fallos y opiniones, ni suavizar ó alterar las noticias que recibiese, y juzgase conveniente insertar en sus columnas. Yo, ademas, que, durante los seis mejores años de mi vida, en mis verdes mocedades, he sido periodista tambien, creo que la prensa es tribunal y magisterio, y que sus fallos y enseñanzas no deban ser torcidos ni corrompidos por interes alguno.

Estas consideraciones me movieron á escribir al Señor Aucaigne con todos los miramientos y cortesía que suelo siempre emplear, y aun con algo de benignidad exesiva [*sic*] para dorar la pildora, y mitigar el golpe, que yo no podía seguir dando los 250 dollars.

El Señor Aucaigne y su padre, que escribe ahí en un periodico, me amenazan ahora con desatarse en todo linaje de diatribas, contra España, contra el Rey de España, contra mi Gobierno, y contra mí, sino vuelvo a darles 250 dollars, ó sino entrego 5000 ó cerca, de una cuenta que me presenta, por compromisos contraidos con mis antecesores. Claro está que, si estos compromisos, de que no tengo la menor prueba fehaciente, existieran y fueran validas, mi Gobierno las cumpliria, aunque fuese estúpido el fundamento de ellas. El Señor Aucaigne pide indemnizacion porque se le quita el empleo. Pero no es esto lo importante. Lo importante es, que se quiere hacer de la prensa periódica de New York un arma para estafar intimidando. Ambos Aucaigne han estado en el Consulado de España en New York, amenazando al Consul.

Digo á V. estas cosas, no para que las dé publicidad como dichas por mí, pues no me conviene entrar en polémicas, en la posicion oficial que ocupó, sino para que las ponga en conocimiento de las personas de honor y de dignidad que escriben ahí en los periodicos, á fin de que no se hagan cómplices de tan villano abuso, deshonorando lo que debe ser órgano de la mas recta justicia, y manifestacion y guia incorruptibles de la opinion de los pueblos».

municado ya un telegrama del Gobernador General de Cuba que dice que Agüero no tiene cinco mil hombres ó mas, como aquí han supuesto algunos periódicos sino solo 16, y que anda ocultándose y activamente perseguido en el distrito de Colon.

Tambien desmentirá el *New York Herald* la especie vertida en algunos periodicos de que nuestro Gobierno ha impuesto ó va a imponer un derecho de dos pesos oro por tonelada de mineral de hierro; especie que retrae a una gran compañía minera que se ha fundado en Filadelfia, de enviar sus capitales á Cuba. Esto lo hago, exitado [*sic*] á ello por el Gobernador General de la Isla.

V.E. verá, por último, por el recorte que envio del *New York Herald* de hoy (Anejo 3), el buen espíritu del corresponsal M.^r Nordhoff, el cual reconoce que Agüero no es político, ni revolucionario sino un bandido de la peor especie, que debe ser ahorcado, no bien se apoderen de él las Autoridades de Cuba.

Esta declaracion de que debemos ahorcar á Agüero y á los que le siguen, tiene la importancia de que el Señor Nordhoff vá a recibir inspiraciones de el mismo Departamento de Estado. Su opinion es pues la opinion del Gobierno de Washington.

Este Gobierno, por lo demas, se muestra contrariado y disgustado de que Agüero haya podido escapar de Cayo Hueso: y el Comisionado del Attorney General ha ido con plenos poderes para exonerar y castigar á las autoridades de aquel punto, cuya complicidad venga á probarse.

Protesta asimismo el Gobierno contra la suposicion de que aquí se desee adquirir á Cuba, ó por compra o de otro modo, y asegura que su deseo es hacer un Tratado de Comercio, que, fundado en la reciprocidad, traiga grandes ventajas á este país, y devuelva á Cuba, con muchas creces su antigua prosperidad y riqueza.

Se supone que M.^r Foster, quien vendrá sin duda á trabajar en las elecciones y á ponerse bien con el poder futuro, viene á conferenciar con el Gobierno acerca del Tratado de Comercio aue aqui se desea.

Ya he hablado á V.E. del Tratado, sino en Despachos, en cartas particulares. Ahora añado que me muestro deseoso y dispuesto á negociar y he pedido datos al Gobernador General de Cuba. Aquí me dicen que esperan la llegada de Foster. Este Gobierno y sobre todo el Presidente que anhela ser reelegido, quiere el tratado para lograr popularidad, y vencer a M.^r Blaine. Creo, pues, que aunque no se haya Tratado, debemos mostrar vehemente empeño en que se haga. M.^r Arthur nos conviene mas, como Presidente, que M.^r Blaine, ambiciosisimo personage que anhela apoderarse de toda América si es posible.

Dios guarde á V.E. muchos años
Washington 11 de Abril de 1884.

Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Al Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 84. Comercio ³³
Washington 14 de abril de 1884

Remite la memoria anual del Secretario del Tesoro ³⁴.

N.º 86. Subsecretaría ³⁵
Washington 15 de abril de 1884

Acusa recibo de los Despachos n.ºs 37 al 50 inclusive.

Legacion de España
en Washington

N.º 89. Política ^{36 37}

Excmo Señor

Muy Señor mio: Anoche, á las 10, vino á verme el Secretario particular del Secretario de Estado, y me dijo de parte de este que ya habian exonerado al Colector de los derechos de Aduanas de Cayo Hueso, y que el Comisionado, que envió á aquel punto el Attorney General, estaba resuelto á designar, para que tuviese el mismo gastigo [*sic*], á todo otro empleado que hubiera sido cómplice en la salida de Agüero.

Asimismo me mostró dicho Secretario particular un telégrama que su Gefe acababa de recibir y que decia de esta suerte. «Hay vehementes sospechas de una nueva expedicion. Toda precaucion está tomada, incluso por las fuerzas navales, como lo ha requerido el Cónsul de España».

Si bien aquel funcionario habrá participado estas cosas al Gobernador General de Cuba, he creido conveniente decírselas yo tambien, y se las he dicho por telégrafo, pues siempre añado a las noticias del Cónsul la de que este Gobierno quiere dar muestras de su buena fé y voluntad y dejarnos satisfechos. El Consul de Nueva Orleans, me ha dirigido dos telégramas sobre los rumores, que allí corren, de expediciones filibusteras a Cuba. Todo lo he puesto en conocimiento de este Gobierno, á fin de que lo impida.

Dios guarde a V.E. muchos años
Washington, 16 de Abril de 1884
Excmo. Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Excmo. Señor Ministro de Estado

³³ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

³⁴ N.c.: «A Hacienda, cuando llegue, y que se hace así».

³⁵ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

³⁶ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

³⁷ N.c.: «Traslado a Minist.º de Ultramar».

Legacion de España
en Washington

N.º 94. Política ^{38 39}

Exmo Señor

Muy Señor mio: En mi Despacho n.º 89, de 16 del corriente, tuve la honra de participar á V.E. que el Cónsul en Nueva Orleans me avisaba de que tenia sospechas de que se estaba organizando una expedicion contra Cuba en su distrito. Dije tambien que habia escrito á este Gobierno denunciando los criminales propósitos de nuestros enemigos.

Hoy remito á V.E. copia de la contestacion del Señor Frelinghuysen, diciendome que se han tomado medidas para evitar todo criminal atentado ⁴⁰, y copia de un telegrama del Cónsul nuestro en que me dice que las autoridades están dispuestas a prestarle todo apoyo necesario, y que han dado órdenes enérgicas para vigilar á los separatistas cubanos y á los que les ayudan ⁴¹.

Tambien remito copia (anejo n.º 3) de una Nota que he escrito ayer á este Gobierno, denunciandole la compra por persona sospechosa, de un barco de vapor, de deshecho de esta marina de guerra, llamado «Crawford» y pidiendole no sea el buque entregado sin garantias suficientes de que no será empleado en contra de España ⁴².

³⁸ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

³⁹ N.c.: «Aprobado lo hecho por el Ministro y traslado a Ultramar».

⁴⁰ Anejo n.º 1 al Despacho n.º 94. Copia traduccion:

«Al Ministro de España el Secretario de Estado = Washington 16 Abril de 1884 = Muy Señor mio: Tengo la honra de acusar á V.E. recibo de su Nota de 14 del corriente relativa á la proyectada expedicion contra la Isla de Cuba que se dice se esta preparando en Nueva Orleans. La Nota de V.E. no llegó a este Departamento hasta las tres de la tarde de ayer. Inmediatamente he comunicado su contenido al Secretario del Tesoro y al Attorney General para que con urgencia tomaran las medidas oportunas para enterarse de la verdad de la noticia que ha sido comunicada á V.E. y en caso de ser cierta se evitase la expedicion. Aprovecho & & = Firmado = Frelinghuysen».

⁴¹ Anejo n.º 2 al Despacho n.º 94. Telegrama:

«El consul de España al Ministro de S. M. en Washington = Nueva Orleans 17 de Abril de 1884 = He conferenciado autoridades, dispuestas prestar todo apoyo, dan enérgica orden vigilar movimiento, tengo copia orden, doy gracias conducta. Detalles correo = Baldasano».

⁴² Anejo n.º 3 al Despacho n.º 94. Copia:

«Washington 18 de Abril de 1884. =

El infrascrito, Enviado Extraordinario y Ministro plenipotenciario de S.M. el Rey de España, tiene la honra de poner en conocimiento del Honorable Secretario de Estado de los Estados Unidos que, por partes que ha recibido de los Cónsules de su Nacion en Nueva Orleans y Mobila, sabe que el Vapor «Crawford» ha sido vendido á un comerciante de esta última plaza por la suma de dos mil se-cientos cincuenta pesos, y segun todos los indicios dicho barco de vapor se destina a una nueva expedición filibustera contra la Isla de Cuba. =

El Vapor no será entregado sin la autorizacion del Gob.º de Washington, y el Infrascrito se apresura á escribir al Honorable Secretario de Estado afin de que su Gob.º no conceda dicha autorizacion sin previa y suficiente garantia de que el barco en cuestion no ha de servir de conducto para llevar desde estas costas, y en son de guerra, filibusteros y bandidos al seno de una Nacion amiga. = El Infrascrito ha llegado á saber ademas, por los Agentes consulares de España, que en Nueva-York, en Cayo-Hueso y otros puntos, se venden armas y se confeccionan bombas y otros artificios explosivos con destino a nuevas expediciones contra Cuba, de todo lo cual cree necesario dar al Honorable Secretario de Estado nuevo aviso, esperando que, por cuantos medios estén al alcance de este Gobierno, se persiga é impida la expedicion y la exportacion para los dominios de España de este contrabando de guerra.

Dios guarde á V.E. muchos años.
 Washington 18 de Abril de 1884.
 Exmo Señor
 B.L.M. de V.E.
 su atento y seguro servidor
 Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 98 Política ⁴³
 Washington 20 abril 1884

Remite los recortes de la Prensa ⁴⁴.

N.º 100. Subsecretaría ⁴⁵
 Washington 22 de Abril de 1884

Remite comunicaciones del Agregado Militar para el Ministro de la Guerra ⁴⁶.

Legacion de España
 en Washington

N.º 101. Política ^{47 48}

Excmo Señor.

Muy Señor mio: En mi Despacho n.º 55 de 17 de Marzo proximo pasado, tuve la honra de manifestar a V.E. que habia dirigido una Nota á este Secretario de Estado denunciandole la procaz desvergüenza de los refugiados cubanos que nos amenazan, sin disimulo, con el empleo de dinamita y otros artificios explosivos. Adjunta tengo la honra de enviar a V.E. (anejo n.º 1) traduccion de la Nota que con fha. 17 del corriente me ha escrito el Señor Frelinghuysen ⁴⁹, y tambien traduccion de la Circular del Attorney-General que acompañaba á la Nota ⁵⁰.

El Infrascrito aprovecha la ocasion para reiterar al Honorable Secretario de Estado las seguridades de su mas alta consideracion. = firmado = Juan Valera = Al Honorable Frederick J. Frelinghuysen Secretario de Estado de los Estados Unidos = Está conforme».

⁴³ MAE = leg.º H-1478 = B = f. 0.

⁴⁴ N.c.: «Enterado y a la seccion para su examen».

⁴⁵ MAE = leg.º H-1479 = C? = f. 0.

⁴⁶ N.c.: «A Guerra y que se hace así».

⁴⁷ MAE = leg.º H-1479 = C = f. 0.

⁴⁸ N.c.: «Traslado al Minist.º de Ultramar».

⁴⁹ Anejo al Despacho n.º 101. N.º 1. Copia traducida:

«Departamento de Estado, = Washington, 18 de Abril de 1884. =

Señor Ministro: Refiriendome á la Nota que V. tuvo á bien dirigirme el 17 del mes proximo pasado, relativa á los designios de ciertos subditos americanos contra la vida y la propiedad en la Isla de Cuba, tengo la honra de informarle del tenor de la contestacion que he recibido del Attorney-

Para que V.E. tenga conocimiento de cuanto tiene razon con los planes de los filibusteros, paso á sus manos traduccion de la Nota del Señor Frelinghuysen diciendome que ha recibido mi aviso de que se trataba de emplear el Vapor «Crawford» contra el sosiego de la Isla de Cuba (anejo n.º 3) ⁵¹.

Tambien remito á V.E. algunos recortes de periódicos relativos al mismo asunto, llamando particularmente la atencion de V.E. acerca de las precauciones, que anuncian se han tomado en Cayo-Hueso para vigilar á los enemigos de España.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 22 de Abril de 1884.

Excmo Señor.
B.L.M. de V.E.
su mas seguro y atento servidor
Juan Valera

Excmo. Señor Ministro de Estado

General, á quien se extendía tambien la Nota de V. para que expresase su manera de ver en el asunto. = El Señor Brewster manifiesta, con respecto á la observacion de V. que, es de esperar que el Honorable Secretario de Estado, con los medios de que dispone el Attorney-General, aplicará el remedio; y advierte que no vé que otros medios puedan suministrar los Estatutos de este pais para reprimir las violaciones de la neutralidad de las Leyes, del caracter aludido en la Nota de V., mas que aquellos acerca de los cuales el Departamento de la Justicia ha llamado ya la atencion de los oficiales del citado Departamento en su Circular de 12 de Marzo último. = Toda vez que el [sic] prestan atencion al embarque de materias explosivas no se halla limitado a una nacion determinada, ni á un puerto especial extranjero, y es anteriormente general por su carácter, de créer es que, cualesquiera actos especificos de naturaleza pública, de los cuales el Gob.º de España juzgue tener justo motivo de queja, puedan, en virtud de esta circular, ponerse en conocimiento de los oficiales del Departamento de la Justicia. = Adjunta incluyo a V., para su conocimiento, copia de la Circular del Attorney-General Señor Brewster. = Por mi parte me permito añadir que, sentiria mucho que nuestras leyes se hallaran en el caso de no poder suministrar medios adecuados para prevenir que malévolas personas cometiesen, dentro de nuestro territorio, actos que repugnan al sentido de rectitud y justicia del pueblo de los Estados Unidos, el cual ninguna ocasion ha omitido de manifestar su horror contra tales criminales designios. = Aceptad, Señor Ministro, las seguridades de mi mas alta consideracion. = firmado = F. J. Frelinghuysen. = Esta conforme».

⁵⁰ Anejo al despacho n.º 101. N.º 2. Copia traducida:

«Circular, Departamento de Justicia = Washington 12 de Marzo de 1884. = A los Fiscales de Distrito y Comisarios de los Estados-Unidos. = Por orden del Presidente pongo en conocimiento de Vds. que ha llegado a su noticia que, ciertas personas prestan ayuda para la prosecucion de crímenes odiosos, embarcando para puertos extranjeros artificios explosivos, peligrosos en el mas alto grado para la vida y la propiedad. = Hasta ahora ninguna prueba ha venido á confirmar positivamente el hecho, y el Presidente no puede creer que sea cierto. = El Honor de esta Nacion requiere, sin embargo, que no se la impute, aun cuando infundadamente, la mas leve apariencia de tolerar semejantes crímenes, ya se cometan contra nuestro pueblo ya contra el de otros paises. = Llamo por tanto la atencion de Vds. acerca de los capítulos 5353, 5354, 5355, 4278 y 4279 de los Estatutos Revisados de los Estados-Unidos, los cuales regulan el embarque de las materias explosivas y el castigo de las personas que infringen sus disposiciones; y recomiendo á Vds. la mayor diligencia en sus esfuerzos para evitar las ofensas antes mencionadas y les ordeno que delaten y persigan á los individuos que hayan cometido ó puedan cometer aquellas = De Vds. atento servidor = firmado = Benjamin Harris Brewster, Attorney-general. = Está conforme».

⁵¹ Anejo al Despacho n.º 101. N.º 3. Copia traducida:

«Departamento de Estado = Washington 19 de Abril de 1884. = Señor Ministro, = Al acusar á V. el recibo de su Nota de 18 del corriente, relativa a la compra, que se presume hecha, del barco de Vapor «Crawford», para uso de una expedicion contra la paz de España y al embarque de artificios explosivos para Cuba, tengo la honra de manifestar á V. que me he dirigido al Secretario del Tesoro y al Attorney-General informandoles del asunto. = Aceptad, Señor Ministro, &.^a &.^a = firmado. F. J. Frelinghuysen. = Está conforme».

N.º 102 Comercio ⁵²

Washington 22 de Abril 1884

Sobre la Exposicion de Nueva Orleans ⁵³.

Legacion de España
en Washington

N.º 103 Política ^{54 55}

Exmo Señor

Muy Señor mio: En Cónsul en Nueva Orleans me escribió el 16 del corriente, á los pocos dias de haber tomado posesion, dandome noticias de orden público y pidiendome licencia para organizar un servicio permanente de vigilancia.

Antes de poder recibir mi contestacion, me telegrafió en los siguientes terminos: «Acabo asistir importante conferencia espia, presencia autoridades. Pagado por Gobierno Estados Unidos. Exigencia recompense consulado quinientos duros si entrega filibusteros comprometidos o impide expedicion. Rehusa aceptar menos cantidad. Accedo segun Despacho Legacion 24 Noviembre.—Aparte pide gastos de servicios cien duros que seria preciso entregar mañana. Espero órdenes telegrafo. Confirmo despacho del 16».

He escrito al Cónsul por el telégrafo y por el correo, lo que V.E. se servirá ver en el anejo n.º 1 ⁵⁶.

⁵² MAE = leg.º H-1478 = A = f. 0.

⁵³ N.c.: «A Fomento y que se hace así».

⁵⁴ MAE = leg.º H-1478 = A = f. 0.

⁵⁵ N.c.: «Aprobada su conducta».

⁵⁶ Anejo n.º 1 al Despacho n.º 103. Es copia:

«Al Consul de España en Nueva Orleans. = Muy Señor mio: He recibido su comunicacion de 16 del corriente y su telegrama de ayer, referentes ambos á la vigilancia que ha de ejercerse para conocer los planes de los enemigos de España. = Al telegrama he contestado en los siguientes terminos "Todos vigilancia son pocos, casi puede decirse que no los hay aqui. Puede V.S. con todo, dar hasta cincuenta duros. = En cuanto á promesa 500 podrá cumplirse, si bien con gran sacrificio, cuando el resultado llene todas las condiciones taxativamente expresadas en Despacho 24 de Noviembre". = No necesito repetir a V.S. lo que previene la citada comunicacion de 24 de Noviembre. Es necesario, para dar una recompensa como la que a V.S. han pedido, no solo que tenga V.S. noticias mas ó menos vagas sino que esas noticias den resultado práctico. No basta que digan a V.S. que que [sic] hay armas, buques ó personas preparadas á ir á Cuba es menester que esas armas, buques ó personas sean apresadas y lo sean con pruebas suficientes para que sean castigados los culpables. = El objeto de la órden de 24 de Noviembre, y el objeto que yo me propongo tambien, es que no se valgan de la ocasion, para sacar dinero al Tesoro Público, gentes de mal vivir, inventando conspiraciones y fraguando expediciones, para luego denunciarlas, alarmando á la opinion y produciendo tantos males como los mismos filibusteros. = Ademas de las poderosas razones de economia mencionadas en la tantas veces citada comunicacion mueveme a encargar á V.S. la mayor parsimonia en el dar, consideraciones de un órden mas elevado. = Si con el ausilio de todos los medios de que dispone este Gobierno teniendo casi á nuestra disposicion las fuerzas y funcionarios de los Departamentos de Marina, del Tesoro y de Justicia, si estando, como V.S. me dice, plenamente satisfecho del proceder de las autoridades de ese distrito, nos hace falta dar propinas de \$ 500, ¿que será cuando este gobierno sea menos extremado en su viligencia? = Debemos tambien tener en cuenta que de ningun modo podemos hacernos cómplices de funcionarios, que estando pagados por su Gobierno, vendan servicios que tienen obligacion de prestar.

El Despacho de la Legacion que se cita, dice á los Consules que pueden prometer generosa recompensa por las noticias que den por resultado: «el apresamiento de armas ó personas destinadas á turbar la paz de Cuba, la detencion de buques, si se les prueba que han sido culpables de quebrantamiento de las leyes de neutralidad, ó la acusacion, con pruebas, ante los tribunales, de los perturbadores del sosiego público».

Claro es que, si tales resultados se consiguiesen, no seria mucho pedir lo que pide el espia, pagado por los Estados Unidos, ni seria mucho dar los \$ 500; pero yo abrigo recelos de que solo se trata de medrar á costa de la angustiosa situacion en que nos hallamos y que esos espias aun exageran y casi me confirma en ello lo que me dice el Cónsul en su oficio de 25 de Abril, de que es copia el anejo n.º 2, porque no veo oferta alguna positiva en lo que han hablado con el Señor Baldasano el espia y el Marshal ⁵⁷.

Por haber intervenido V.S., y por esta vez, no he denunciado tal proceder a estas Autoridades; pero me veria obligado á hacerlo si el caso se repitiera, por lo que le recomiendo tome sus precauciones, para poder probar la denuncia. = No sólo está V.S. autorizado á telegrafiar al Gobernador General de Cuba, cuando la importancia y certeza del asunto lo requiera, sinó que le recomiendo muy eficazmente lo haga y tambien que le escriba periodicamente, dandole cuenta de todos rumores y noticias que adquiriera, dandome á mi traslado de lo que le diga. = Dios etc. = Washington 25 de Abril de 1884. = Lo firma, Juan Valera. Está conforme».

⁵⁷ Anejo n.º 2 al Despacho n.º 103. Es copia:

«Consulado de España en Nueva Orleans. = Nueva Orleans 25 de Abril de 1884. = Exmo Señor = Muy Señor mio. Ayer tuve el honor de dirigir á V.E. en cifra el siguiente telégrama. = Nueva-Orleans 24 Abril 1884. Al Ministro de España en Washington. = Acabo asistir importante conferencia espia presencia Autoridades. Pagado por Gobierno de los Estados-Unidos. Exigencia recompense Consulado quinientos duros si entrega filibusteros comprometidos ó impide expedicion. Rehúsa aceptar menor cantidad. Accedo segun despacho Legacion Noviembre 24. Aparte pide para gastos de servicios cien duros que seria preciso entregar mañana. Espero órdenes telégrafo. Confirmo despacho del 16. = Aun no ha llegado la contestación de V.E. y nada he podido decir en definitiva al Marshall que acaba de venir al Consulado para hacerselo saber al confidente. Tres dias seguidos ha estado á verme dicho alto funcionario y en todas sus conferencias muestra el mayor deseo en cumplir las órdenes del Gobierno de Washington, despedidas din duda por la elevada influencia de V.E. y su habil gestion en estos dificiles asuntos. = El Marshall pone todo su empeño en recomendarme la conveniencia de que el Consulado retribuya los servicios del confidente W. M. Edwards, que ha sido nombrado agente secreto del Gobierno con el sueldo de cinco pesos diarios. = Es tal la insistencia que muestra que parece que de ello depende el conseguir ó nó eficaces resultados para descubrir los planes de los filibusteros. Ayer vino a buscarme y fuimos á casa del Coronel D. A. Nevens, Special Agent. U.S. Treasury, que vino de Washington con instrucciones. Allí nos aguardaba el confidente Edwards, y la entrevista no se verificó en el Consulado porque estando situado frente á las redaciones de los dos primeros periódicos de Nueva-Orleans, era facil se enterasen. = Dicho confidente es americano, pero parece estar muy ligado con los filibusteros o personas que conocen los secretos de estos. Antes de mi llegada vino con el Viceconsul nuestro en Movila á ofrecer sus servicios al consulado, si se le recompensaban bien, pero fueron tan elevadas las cantidades que exigia, que el Señor Solis, obró cuerdamente al no comprometerse á nada. Pero como ahora el Marshall, ha nombrado a Edwards, *detective*, y parece no se perdona medio por el Gobierno de los Estados Unidos, para la vigilancia de los filibusteros, V.E. comprenderá que yo por honra de nuestro Gobierno, y por la tranquilidad de Cuba no he podido en absoluto negarme en presencia del Marshall (por unos cientos de pesos) a ofrecer una buena recompensa. Y esto lo he hecho por crearme autorizado por el despacho de esa Legacion de su digno cargo fecha 24 de Noviembre último. = Si bien la cantidad de quinientos pesos es elevada, aun parece pequeña cuando se considera todo lo que la nacion puede ahorrar en dinero, en hombres y en que no padezca nuestro crédito en Cuba, al poner los medios para evitar desembarque otro aventurero como Agüero. = La índole de estos servicios de espionaje y confidencias, sabe V.E. que (aunque se prestan á la explotacion) exigen muchos gastos, y fundado en estos me pide Edwards, como he dicho a V.E. en mi telégrama de ayer, 100 pesos extra, pues con los \$ 5 diarios, que el Marshall le dá (segun este mismo me asegura) dice solo tiene para si, pero no para lo que hay que gastar con la gente comprometida entre los filibusteros. Yo no me he atrevido á acceder por no aumentar los gastos y ruego á V.E. que cuanto antes se sirva

Procuraré poner remedio á los males de que se queja el Consul, esperando que mi conducta merezca la aprobacion de V.E.

Dios guarde á V.E. muchos años
Washington 28 de Abril de 1884.

Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Washington

N.º 104. Política ⁵⁸

Exmo Señor

Muy Señor mio: Sin alegarlo como disculpa, sino como mera explicacion de no haber yo participado á V.E. por telégrafo la salida de Agüero para Cuba, diré, en contestacion al Despacho, n.º 61, que, siempre con la esperanza de que fuese Agüero detenido ó por los guarda-costas y marina nacional de esta República ó por cruceros españoles, retardé el dar la mala noticia, deseoso de dar la buena, hasta que, al saber el desembarco en Cuba de aquel bandido, se disipó mi esperanza por completo: pero, considerando entonces que el Gobernador Gral. habria avisado al punto á Madrid por telégrafo hallé inutil el hacer saber por duplicado o por triplicado tan desagradable suceso.

En cuanto á mis reclamaciones y quejas á este Gobierno creo delicado y dificil calcular bien la fuerza con que deben hacerse. Sería, pues, falta de modestia en mí, despues de reconocer esta dificultad, asegurar que yo la habia vencido, atinando con el verdadero punto, para no caer en lo desmayado y para no excederse tampoco por lo brioso. Sólo diré que este gobierno se ha conducido tan bien, al menos en apariencia, que no se vislumbra motivo fundado para dudar de su buena fe.

Contra las Autoridades locales de Cayo Hueso, cuya complicidad era evidente, con evidencia racional, aunque no legal, reclamé, por escrito y de palabra, me parece que con la firmeza debida, ya que el éxito de mi reclamacion justifica el tono y grado de fuerza con que la hice, mostrando su eficacia.

ordenarme lo que tenga por conveniente. = Este Consulado no perdona medio para ejercer por todos los conductos la mayor vigilancia y depurar las diversas noticias, a veces contradictorias, que hasta él llegan. Parece que los Cubanos intentan celebrar otra reunion; de ello he advertido al Marshall. Asi lo haré siempre aunque él, como toda autoridad de pais tiene mas elementos que yo, para descubrir con prontitud los planes de aquellos, y evitan mayores complicaciones. Dios etc. = Firmado por Arturo-Baldasano y Topete».

⁵⁸ MAE = leg.º H-1478 = C = f. 0.

El Comisionado del Attorney General sigue en Cayo Hueso haciendo investigaciones y tratando de impedir nuevas expediciones; en Nueva Orleans y en otros puntos vigilan además por nosotros la policía y la fuerza armada de este país; y por último, el Administrador de la Aduana de Cayo Hueso ha sido exonerado, lo cual no deja de ser triunfo en una Tierra, donde para exonerar á Funcionario de tan poca importancia se ha creído el Presidente en el deber de acudir al Senado, y donde hay Senadores de tan diversas inclinaciones y pareceres que la discusión sobre si el tal aduanero debía quitarse o dejarse, duró algunas horas, en dos días de sesión secreta, con intermedio de una semana, para más detenido y maduro examen. En víspera de elección de Presidente además, el tal aduanero y los cubanos separatistas, convertidos en ciudadanos de esta República, cuentan con centenares de votos, que a toda parcialidad, de cuantas aquí aspiran al poder, se le hace muy cuesta arriba enajenarse.

Respecto á la vigilancia, que V.E. con sobrada razón me recomienda, yo no ceso de recomendarla á mi vez á los Cónsules: ni dejo, como verá V.E. por mis Despachos de acudir a este Gobierno, avisándole de las compras de armas y de barcos y de los demás preparativos de que tengo noticia, á fin de que los evite, si puede. Conveniente es, con todo, que cierto tino y cierta prudencia limiten estos avisos y gestiones, á fin de no fatigar con menudencias o de no hacer creer que nuestro sobresalto é inquietud son grandes.

Sobre la vigilancia ocurren inconvenientes enojosos, contra los que tengo que luchar, inseguro siempre, lo confieso, de caer en un extremo por evitar otro extremo.

Y no quiero, á fin de ahorrar dinero al Estado, que la vigilancia se haga mal: pero también, si cediese yo á todas las exigencias que tienen y á todas las proposiciones que me hacen, ya los Cónsules para pagar más espías y confidentes, ya los mismos confidentes y espías, que se dirigen á mí, sin acudir á la mediación consular, no habría dinero que bastase. Ora las propias agencias, colegios ó congregaciones de espías, que abundan en estos Estados y de que suelen usar también los particulares, ora *detectives* ó espías que andan sueltos, se han dirigido á mi por escrito ó han venido en persona á brindarme con sus servicios, empezando siempre por pedir. Lo confieso que no he hecho caso de ninguno, porque lo contrario, desde aquí, hubiera sido dar ó prometer dinero á ciegas y con la casi seguridad de no lograr fruto.

Los Cónsules son los que deben, con toda prudencia y discernimiento, buscar estos espías y emplearlos: pero los Cónsules mismos tienen que acudir á mí, pidiendo autorización para hacer nuevos gastos, y en definitiva yo soy quien debe decidir y cargar con la responsabilidad [*sic*], y aun arreglarlo de suerte que alcancen para todo los 20.000 duros anuales.

Ya verá V.E., por el Despacho número 103 lo que he tenido que decir al Consul en Nueva Orleans, y, aunque no me arrepiento de haberselo dicho, no desconozco que, en proporción con lo que gasta el Consul de Nueva York, el de Nueva Orleans está más dotado. El de Nueva Orleans tiene bajo su inspección y dependencia extensísimas costas, y muchas islas cercanas, donde los piratas pueden guarecerse; estas costas no están lejos de Cuba y están como dispuestas á ser punto de partida de expediciones; y el filibusterismo, no discutidor, pero sí militante, es más activo y cuenta con más hombres de acción por allá que en el Norte. Sin embargo, el Consul en Nueva York viene á gastar en vigilancia (prescindiendo de Aucaigne, ya suprimido, de Webster y de Garcia) cerca de 9000 duros anuales. Si

el Consul en Nueva Orleans gastase lo mismo, serian 18.000 duros, y para todo lo demas me quedarían sólo 2000, veré pues, si es posible que el Consul en Nueva York disminuya algo sus gastos para atender al Consul en Nueva Orleans: pero no me atrevo á hacer esto, de repente, sin detenido examen, y sin consultar antes al Consul mismo que está en Nueva York.

Lo que si me atreveré á hacer, arrastrando toda la responsabilidad, es autorizar á los Cónsules para gastar, si yo lo creo necesario, aunque el gasto exceda en mucho de lo que recibo de Cuba. Me molestará pasar por maniroteo [*sic*] y despilfarrador de la hacienda que no es mia, ó tal vez por sobrado crédulo y simple: pero prefiero esto á que se diga que ahora, cuando los separatistas se agitan extraordinariamente, no se vigila bien, por miseria mia.

El Consul en Baltimore me escribe con fecha de ayer, sospechando que tal vez pueda salir de aquel puerto una expedicion. Aunque me parece inverosímil, se lo comunicaré á este Gobierno: pero al Consul en Baltimore no puedo menos de encargarle la vigilancia y de decirle que cuente con los medios que para tenerla se requiere.

Dios guarde á VE. m.^s a.^s
Washington 28 de Abril de 1884.

Exmo Señor
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Washington

'N.º 105. Política^{59 60}

Exmo Señor.

Muy Señor mio: Los separatistas cubanos se mueven en estos dias de modo extraordinario, y siguen excitando á hacer nuevas expediciones á Cuba, y amenazando con que las haran. Vease el número adjunto de su mas acreditado periódico. Las noticias y recibos de estas nuevas expediciones cunden por todas partes. De Nueva York dicen que saldrá una; otra, de Savannah; de Cayo Largo se afirma que ha salido otra; y en Nueva Orleans y hasta en Baltimore recelan los Cónsules que otras puedan salir de allí asimismo.

Los periódicos insurrectos pintan el estado actual de la isla con los mas negros colores y consideran que esta ocasion es en extremo propicia para dar *libertad á la patria*.

No pocos periódicos *yankees* dan cabida en sus columnas á las noticias inventadas para difundir la alarma, y anteayer el *Star* dijo del Gobierno español pensaba

⁵⁹ MAE = leg.º H-1478 = C = f. 0.

⁶⁰ N.c.: «Remitase el periodico á Ultramar».

en vender á Cuba á los mejicanos, asegurando que estaba ya muy adelantada la negociacion; que la venta se hará con el consentimiento y acuerdo de esta República; que Mister Foster está encargado de alcanzarle; y que D.ⁿ Miguel Aldama, que en efecto salió para la Habana ha poco, fué á tratar del asunto de la venta con el Gobernador General.

Anoche vino á verme un *reporter* de la *Prensa Asociada* y á preguntarme qué habia de verdad en todo esto. Yo calificué de absurda la noticia y afirmé que en España no habria jamas Gobierno alguno, de cualquier partido que fuera, que propusiese vender ni pensase en vender á Cuba á nadie, siendo evidente para mí que Cuba no dejaria de ser española, sino por fuerza, y que aun asi habia de costar cara á quien nos la quitase.

Despues he recibido carta del Consul en Nueva York, en que me dice que ayer fué á verle otro *reporter* de la *Prensa Asociada* y le hizo la misma pregunta, á la que él contestó en el mismo sentido.

Espero, pues, que los periódicos de este pais desmientan hoy la falsa noticia de que el Gobierno de S.M. quiere desprenderse de Cuba.

Dios guarde á VE. m.^s a.^s
Washington 29 de Abril de 1884.

Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 106. Política ⁶¹
Washington 27 de Abril de 1884

Remite los recortes de la prensa.

N.º 107. Subsecretaria ⁶²
Washington 28 de Abril de 1884

Remite una Memoria y un Informe del Comisario de Agricultura ⁶³.

⁶¹ MAE = leg.º H-1478 = A = f. 0.

⁶² MAE = leg.º H-1478 = E = f. 0.

⁶³ N.c.: «A Fomento y que se hace así».

Legacion de España
en Washington

N.º 108. Política ⁶⁴ ⁶⁵

Exmo Señor

Muy Señor mio: Tengo la honra de enviar á V.E. traduccion de la Nota que me ha escrito el 24 del corriente el Señor Frelinghuysen, en respuesta á las mias denunciandole criminales propósitos de los cubanos emigrados, y mis sospechas de que pudiesen emplear el vapor «Crawford» para llevar una expedicion á Cuba.

Como V.E. se servirá ver, el Secretario de Estado me repite que se han tomado nuevas precauciones y me anuncia que se ha anulado la venta del «Crawford» para evitar cuestiones acerca del uso á que pudiera destinarsele ⁶⁶.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 28 de Abril de 1884.

Exmo Señor
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Washington

N.º 109. Política ⁶⁷

Exmo Señor

Muy Señor mio: Tengo la honra de pasar á manos de V.E. copia de comunicaciones del Consul en Cayo Hueso, dandome noticias sobre las maquinaciones de los enemigos de España y muy interesantes detalles sobre las precau-

⁶⁴ MAE = leg.º H-1478 = A = f. 0.

⁶⁵ N.c.: «Traslado al Minist.º».

⁶⁶ Anejo al Despacho n.º 108. Copia traducida:

«Departamento de Estado = Washington 24 de Abril de 1884. =

Señor Ministro: refiriendome á su última Nota relativa al embarque de artificios explosivos para Cuba, tengo la honra de manifestar á V. que, el Attorney-General, tan luego como recibió los informes comunicados por V., telegrafió á los Attorneys de Distrito de los Estados-Unidos en Nueva-York, Mobila y Cayo-Hueso, al comisario de los Estados-Unidos en Nueva-Orleans y al Señor Blair Attorney auxiliar de su Departamento, que actualmente se halla en Cayo-Hueso, ordenandoles vigilen é impidan las operaciones de que V. hace mencion en su citada Nota. = Por lo que concierne al vapor 'Crawford', me dice el Secretario del Tesóro en su carta de 22 del corriente que, dicho barco fué puesto á la venta recientemente en Mobila, pero la suma ofrecida se consideró demasiado pequeña, y para evitar toda cuestion acerca del úso á que pudiera destinarsele se ha anulado la venta del mismo. = Aceptad, Señor Ministro, &², &². = firmado = Frelinghuysen. Está conforme».

⁶⁷ MAE = leg.º H-1478 = A = f. 0.

ciones que ha tomado este Gobierno para evitar la salida de expediciones filibusteras ^{68 69}.

Dios guarde á V.E. muchos años.

Washington 28 de Abril de 1884.

Exmo Señor

B.L.M. de VE.

su atento y seguro servidor

Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

⁶⁸ Anejo n.º 1 al Despacho n.º 109. Es copia:

«Consulado de España en Cayo Hueso. = Cayo Hueso 17 de Abril de 1884. = Exmo. Señor. = Muy señor mio: El Vicecónsul, Señor Delgado, á quien di encargo de recoger la correspondencia, trajo el día 12 por la tarde dos cartas de las que me permito remitir á V.E. copia adjunta. = Convencido de que los denunciantes me decian la verdad, juzgué indispensable facilitar traduccion [sic] de dichas cartas á un edecan del almirante Cooper, encargándole diera cuenta á su Gefe de lo que se preparaba, á fin de que telegrafiasse á esa Capital, con súplica de que Mr. Chandler, comunicase á V.E. estas noticias, lo cual me abstenia yo de hacer, á fin de no alarmarle mas de lo necesario. = Pocas horas despues, vino á verme el Almirante, asegurándome que habia tomado todas las precauciones necesarias para impedir la salida de Pancho Castro, asi como para garantir mi seguridad personal. En nombre de V.E. le las [sic] gracias mas expresivas por el celo y eficacia de que estaba dando tan repetidas pruebas. = Al anochecer se me presentó un capitan de infanteria de marina, Mr. Muse, con encargo de ponerse á mi disposicion para proteger el Consulado contra cualquier intentona de los rebeldes. = Le expresé mi gratitud, no sin explicarle al mismo tiempo que estos filibusteros son muy cobardes para atreverse á atacarme de una manera franca y abierta. Su proposito es deshacerse de mi, acechando para ello la ocasion de verificarlo sin riesgo, y esto no puede evitarlo el envio a tierra de *marines*. = Otras precauciones mas eficaces habia yo adoptado, y se lo manifestaba asi, deseoso de evitarle la molestia de desembarcar todas las noches. Por lo demás, añadi, puede ud. acostarse tranquilo, y si ocurre algo ya le avisare. = Mr. Hubbs, por encargo mio, habló en este mismo sentido al almirante, añadiendo que mi único objeto al avisarlo de los intentos de los rebeldes, habia sido demostrar que su audácia pasa ya todos los límites, y que se hace indispensable poner de una vez coto á sus desmanes. = Mr. Cooper, contestó que procedía con arreglo á instrucciones de Whashington, por cuya razon no he insistido en mis ruegos, temeroso de ofender su susceptibilidad. = Como siempre me he mostrado por conviccion y por conveniencia muy tolerante, (hasta donde la tolerancia puede ser compatible con el cumplimiento de mis deberes), cuento con la simpatia de muchos rebeldes, que aun siendo mortales enemigos de España, personalmente me estiman y respetan. = El "Pepe" que firma una de las cartas es sujeto de la mas íntima confianza de J. Dolores Poyo, y por ningun dinero haria traicion á sus ideas; pero al mismo tiempo le consta que el objeto principal de mis anhelos es ahorrar lágrimas á muchos inocentes y santas madres españolas, y apreciando la rectitud de mis intenciones, asesinándome, manchen para siempre la causa que representan. = Mr. Hubbs me ha manifestado repetidas veces que se da cuenta esacta [sic] de la dificil situacion por que atravieso, y que habria incurrido en responsabilidad si por un falso amor própio, hubiera dejado de avisar á este Gobierno, obligado por deber y por honor a protegerme y ampararme. = Por otra parte, siendo como es notorio que la opinion pública reprueba energicamente toda clase de violencias demagógicas, me ha parecido que no debia desperdiciar esta ocasion de poner de manifiesto los criminales intentos de los dinamiteros que aqui se albergan, obligando asi al Gobierno a adoptar contra ellos severas medidas preventivas. = En prueba de que mis cálculos no eran erróneos, debo manifestar á V.E. que tanto los *special agents* del Tesoro, como el Almirante Cooper, manifiestan en alta voz que se hace indispensable ploctamar [sic] aqui la ley mariscal, y se habla tambien de un *mass meeting* en que los americanos de nacimiento abrigan el propósito de exigir a estos rebeldes que de una ved [sic] cesen en sus cobardes maquinaciones. = Dicho Mr. Hubbs, que es persona muy inteligente y celosa, acaba de enseñarme, bajo palabra de guardar la mas absoluta reserva, un telegrama del Secretario del Tesoro en el cual se le anuncia que el Presidente pidió al Senado la dstitucion [sic] de Wicker, ordenándole se prepare á encargarse interinamente de esta Aduana. = Aunque nada me dijo abiertamente, adivino que su propósito es hacer méritos para que V.E. se interese en su favor, alcanzandole un ascenso. = Soy de carácter muy desvonfiado; pero desde lue-

go aseguro á V.E. sin temor de equivocarme, que su nombramiento definitivo para esta Aduana, seria sólida garantia de respeto á las leyes y compromisos internacionales. = Mr. Hubbs, como el que suscribe, es funcionario antiguo, que no entiende de política, sinó de cumplir buena y fielmente sus deberes. = Ayer tarde le avisé que Pancho Castro se preparaba á salir; me confesó que igual confidencia habia recibido él la noche anterior; que se habia abstenido de manifestarmelo para no alarmarme, pero que en el acto visitaria al almirante Cooper, á fin de enterarle de la situacion. = Convenimos en que dirijiria el siguiente telegrama al Secretario del Tesoro, que redacté yo mismo: "There are strong signs new expedition. Every precaution take, including navy. At the request of spanish Consul, please inform his Minister". = Como tengo anunciado desde hace tiempo, Castro pretende salir de los Cayos inmediatos. Una de las lanchas del "Boutwell" sorprendió señales dirigidas desde Racoon key á dicho bote, equivocándolo con otro de los filibusteros. = El almirante Cooper, que tampoco es *politician*, adoptó todas las precauciones necesarias con una actividad y energia que le honran, haciendole acreedor á la gratitud de V.E. y del Gobierno de S.M. = Ayer tarde recibí, por correo interior, otra carta conteniendo una cantidad bastante considerable de *gun cotton*. Quien ha corrido verdadero riesgo es el *Port Marter* al estampar el sello en dicha carta. = La letra del sobre, aunque desfigurada, se parece mucho á la de un aviso que recibí el dia 12, por cuya razon me inclino á creer que no fue enviada aquella sustancia explosiva con propósito siniestro, sinó para que me aperciba de que los rebeldes harán uso de ella, y acaso de que la preparen en este Cayo, como tengo muchos motivos para creer. = Desde hace años vengo luchando con los filibusteros en circunstancias extremadamente difíciles, pero los disgustos y la constante tension de espiritu de los últimos quince dias, superan á toda mi experiencia anterior, de manera tal que así los *special agents* del Tesoro como yo, nos encontramos rendidos y sin ánimo para redactar nuestros informes con la calma y detencion necesaria. = He podido soportar tanta fatiga sin caer enfermo gracias á la cooperacion de mi leal compañero Señor Delgado, cuyo celo merece doble recompensa, teniendo presente la anómala situacion en que se encuentra, y el no haber percibido aun sueldo alguno durante los tres meses que lleva de sufrimientos en este Cayo. = Dios gua. &. Firmado por Augusto Bermudez. Está conforme».

Anejo al anejo n.º 1 al Despacho n.º 109. Es copia:

«Consulado de España en Cayo Hueso-Florida. = Key West Abril 1884 = Señor Consul Bermudez = Muy Señor mio y de todo mi aprecio. = Tengo el honor de dirigirme á ud. con el objeto de avisarle que esta noche entre once y diez de la noche sale para Cuba la expedicion del titulado Comandante Castro. = Simultaneamente se atentará contra la vida de ud. por dos individuos de sospechosa catadura, esté pues sobre aviso. = No por esta confidencia que le hago, crea ud. que yo soy traidor ni mucho menos denunciante de oficio. Lo que hago, lo hago por satisfacer la justicia, la razon, y la moral ultrajada, al mismo tiempo que cumplo con mi deber de conciencia evitando grandes males, y no dejando que asesinen impunemente un hombre honrado que cumple con su deber. = Soy cubano y amante como él que mas de la libertad de mi pais, pero repruebo altamente el crimen. = No importa quien lo ejerza, ni contra quien se ejerza. = Dispense ud. que oculté mi nombre; pero lo hago por razones que ud. facilmente comprenderá. = Por lo demas no aspiro á recompensa alguna. = Queda de ud. Señor Consul, con todo el respeto que ud. se merece. Suyo etc. = Señor Consul de España = Habiendo sorprendido una reunion de filibusteros cubanos en esta, pude enterarme que esta es la escojida para salir la expedicion del bandido Castro de 10 á 11, lo que tengo gusto de participarlo, como tambien le aviso que tenga mucho cuidado con su persona, pues hay dos cubanos Nihilistas juramentados para en los momentos de la salida quitarlo á vos del medio á fin de que no pueda telegrafiar á Cuba, reservese esta y crea que estaré cerca de vos á dicha hora. suyo. = (Firmado) Pepe. Está conforme».

⁶⁹ Anejo al Despacho n.º 109. N.º 2. Copia:

«Consulado de España en Cayo Hueso = Cayo Hueso 13 de Abril de 1884 = Exmo. Señor = Anoche me atrevi á dirigir al Gobernador general de la Isla de Cuba el siguiente cablegrama. Acaba de visitarme almirante Cooper. Tomó precauciones que hacen imposible salida Castro de este puerto. Atrévome suplicar á V.E. le dirija directamente telégrama expresandole gratitud. = Segun me ha manifestado el Almirante esta mañana recibió un telegrama muy afectuos [sic] del Exmo. Sr. General Castillo, del que se propone dar traslado, al Departamento de Marina en esa Capital por el correo próximo. = Lo que tengo la honra de participar á V.E. en cumplimiento de mi deber = Dios & = Firmado = Augusto Bermudez. Está conforme».

N.º 112. Sub.^a 70

Washington 29 de Abril de 1884

Acusa el recibo de los Despachos n.ºs 51 al 62 inclusive.

Legacion de España
en Washington

N.º 118. Política 71

Exmo Señor:

Muy Señor mio: Tengo la honra de pasar á manos de V.E. una carta que ha publicado en la «Tribuna» de Nueva York, el Cónsul General, que ha sido, de los Estados Unidos en la Habana, Sr. Badeau.

Creo que dicho documento es muy digno de llamar la atención de V.E., porque pone de manifiesto el despecho de un agente subalterno frustrado en su deseo de medrar con las reclamaciones.

La mala fé de M.^r Badeau se demuestra claramente en lo que dice respecto al Convenio comercial, que si tuvo que sufrir modificaciones, fué porque no podían, algunos de los artículos, ser puestos en vigor, sin la aprobacion de las Cortes españolas y no por lo que dice el comunicante.

La prensa dijo, cuando le fué admitida la dimision a Badeau, que lo habia sido, porque se notaba un déficit de mas de \$ 10.000 en sus cuentas del Consulado en Londres, y porque no se habia podido conseguir presentase las del Consulado en la Habana.

Badeau, y esta legacion ha tenido que decirlo en distintas ocasiones, es un *politicien* de baja estofa, poco respetado y poco respetable.

Su dimision es una fortuna para las autoridades de Cuba, porque con él eran difíciles y desagradables las relaciones. La procacidad é insolencia en los periódicos será tal vez una suerte, porque pondrá de manifiesto cuales son, á veces, los móviles de actos de este Gobierno, que tienen gran apariencia de seriedad.

Dios guarde á V.E. muchos años

Washington 30 de Abril de 1884

Excmo Señor

B.L.M. de VE.

su atento y seguro servidor

Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

⁷⁰ MAE = leg.º H-1478 = C = f. 0.

⁷¹ MAE = leg.º H-1479 = A = f. 0.

Legacion de España
en Washington

N.º 119. Política ⁷²

Exmo Señor.

Muy Señor mio: Los consules de la nacion en Savannah, Nueva Orleans y Baltimore me han escrito en estos últimos días diciendome que se preparan expediciones filibusteras en sus distritos; pero sin precisar quienes son los que deben ponerse á la cabeza de ellas, de donde deben salir, ni con que elementos cuentan.

He escrito al Secretario de Estado la Nota que acompaña, porque prefiero pecar por exseso [*sic*] de precaucion que por defecto de ella, apesar de temer, alguna vez, que tan repetidas escitaciones, sin datos precisos, quiten fuerza á los que tenga que hacer si llega el caso de prepararse otra expedicion ⁷³.

Los diarios han anunciado que habia salido una partida de Cayo Largo; telegrafíé al Cónsul en Cayo Hueso y me contestó que no creia pudiese ser verdad porque Pancho Castro y Aguilera estaban aun alli.

El rumor habia tomado origen porque faltaba una goletilla de su fondeadero. Un crucero de los Estados Unidos salió en su busca, pero no habia regresado todavia, cuando telegrafió el Señor Bermudez.

El Cónsul en Savannah me ha pedido autorizacion para que venga aqui el Viceconsul á darme cuenta de los planes de los filibusteros.

No he creido deber autorizarle á hacer ese gasto, que considero inútil, y le he contestado que me escriba por el correo y por el telegrafo, que avise al Gobernador de Cuba, de lo que ocurra y que denuncie a las autoridades del pais, que ya se hallan prevenidas, cuanto crea puede ayudar á la vigilancia y represion que ha ordenado este Gobierno.

Es indudable que mientras Agüero esté en Armas y no reciba el castigo que merece, habrá en estos Estados una agitacion, fatal para nuestro prestigio y para los intereses economicos de la Isla de Cuba.

La estacion que ahora empieza es la mas favorable para las correrias de los insurrectos. El año pasado por esta época, recorria Bonacher los Estados Unidos, formando comités y amenazando con desembarcar en Cuba y Agüero estaba en el campo, como está ahora. Cuando salió ese bandido de Cuba, del modo que ya he dicho á V.E., se calmó la agitacion que ahora renace y que tanto cuerpo ha tomado merced á las exageraciones de la prensa.

⁷² MAE = leg.º H-1479 = A = f. 0.

⁷³ Anejo al Despacho n.º 119. Copia:

«Al honorable Secretario de Estado de los Estados Unidos = Washington 27 de Abril de 1884. = El Infrascrito, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de S.M. el Rey de España tiene la honra de poner en conocimiento del S.º de Estado de los Estados-Unidos que, los Cónsules de su Nacion en Nueva-Orleans, Savannah y Baltimore le avisan que los enemigos del sosiego público en Cuba preparan, ó pretenden que preparan, expediciones contra aquella provincia de España. = El Infrascrito crée de su deber participar dichas denuncias al Honorable Secretario de Estado de los Estados-Unidos en la confianza de que hará averiguar lo que haya de cierto y que, ya se trate de llevar la guerra á una nacion amiga, ya de crear alarma con perjuicio del comercio de ambos paises, ya de sacar dinero a los ilusos, el Señor Presidente de los Estados-Unidos ordenará á las Autoridades federales exijan á los revoltosos el mas exacto cumplimiento de las leyes, dando una prueba mas de las buenas relaciones que felizmente unen á los Estados-Unidos y á España. = Aprovecho &.ª &.ª = firmado = Juan Valera. Está conforme».

En todas las ciudades de los Estados Unidos donde hay cubanos, hoy me avisan que hasta en San Luis, se han formado Comités cuyo principal objeto es recoger fondos, que hacen vivir a los agitadores que aquí se quedan. Allí donde se forma un comité, salen multitud de agentes y espías que por dinero ofrecen sus servicios y alarman á los Cónsules, que piden recursos para pagar esas confidencias.

Sin desconocer que existe una vasta conspiracion contra Cuba he sido muy parco en pagar espías y en permitir que se paguen porque creo que casi toda la agitacion tiene origen en el deseo de medrar á costa de ella, ya sea por los jefes cubanos que de ello viven, ya por los espías que de ello pretenden vivir.

Si en este pais las leyes permitieran la expulsion de los conspiradores podria evitarse la agitacion, pero como son es imposible evitarla en cierta época del año; porque es el modo de vivir de mucha gente.

Dios guarde a V.E. muchos años.
Washington 30 de Abril de 1884.

Exmo Señor
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado.

Legacion de España
en Washington

N.º 121. Política ⁷⁴ ⁷⁵

Excmo. Señor:

Muy Señor mío: en mi Despacho n.º 119 de 30 de Abril tuve la honra de poner en conocimiento de V.E. que á conveniencia de varias comunicaciones de los Cónsules en Savannah, Baltimore y Nueva-Orleans habia dirigido una Nota al Secretario de Estado anunciandole las conspiraciones de nuestros enemigos.

A dicha Nota, de la que envié á V.E. copia, he recibido la contestación adjunta (anejo n.º 1) por la que V.E. verá que por telégrafo se han dado de nuevo instrucciones a las Autoridades competentes ⁷⁶.

⁷⁴ MAE = leg.º H-1478 = C = f. 0.

⁷⁵ N.c.: «Se aprueba lo hecho y manifiesta al Gob.º de los E.U. nuestro reconocimiento».

⁷⁶ Anejo n.º 1 al Despacho n.º 121. Copia traducida:

«Departamento de Estado = Washington 2 de Mayo 1884. = Señor Ministro = Tengo la honra de comunicar á V. que segun me manifiestan los Departamentos de Justicia y del Tesóro, la Goleta 'Winfield' que se habia dicho haber sido robada, ha sido hallada a la merced de las olas cerca de Green-Key (Cayo-Verde) = El barco rompió las amarras y fué arrastrado al mar sin nadie á bordo = El Secretario del Tesóro me ha hecho saber que se han enviado instrucciones por telegrafo á los Administradores, de las Aduanas de Nueva-Orleans, Savannah y Baltimore para que impidan la violacion de las leyes de la neutralidad que V. tenia segun las noticias que le habian comunicado los Cónsules de España en los Puertos citados. = Aprovecho &: = firmado = Frederik J. Frelinghuysen = Señor Dn. Juan Valera &. &ª. Está conforme».

La primera parte de la Nota del Señor Frelinghuysen explica perfectamente el asunto de la Goleta que se dijo había sido robada en Cayo-Largo, lo que dió origen al [ilegible] malicioso de otra expedicion.

El Crucero de los Estados-Unidos, que dije en mi citado Despacho n.º 119, que había salido en su busca, la ha encontrado flotando á merced de las olas, habiendo sido puramente casual su falta de su habitual fondeadero.

La prontitud con que fué un buque de esta marina a perseguir al «Wimfield» y la comunicacion que del resultado de su crucero me da el Señor Frelinghuysen, apesar de no haber yo pedido nada oficialmente porque supe al mismo tiempo que la falta del buque sospechoso, la salida del vapor en su busca, prueban á mi entender la buena fé de este Gobierno y la eficacia de los medios de precaución por el ordenados.

El Cónsul en Savannah me ha escrito explicandome el telégrama de que ya tiene V.E. conocimiento.

Le he contestado que no es posible autorizarle á gastar mas de 90 pesos al mes en solo un agente y a prometer mayores cantidades sin esperanza de que nuestro sacrificio nos dé resultados practicos.

Le he dicho empero que prometa recompensa generosa á los que con sus noticias procuren la captura de alguna expedicion ó el castigo de los conspiradores.

De la lectura del Oficio del Cónsul, de que remito á V.E. copia, (anejo n.º 2) resulta, según mi entender, que no había motivo suficiente para autorizar la venida del Vice-Cónsul de Savannah, ni para hacer el gasto que se supone⁷⁷.

⁷⁷ Anejo n.º 2 al Despacho n.º 121. Es copia:

«N.º 25. = Consulado de España en Savannah. = Savannah 30 de Abril de 1884. = Al Exmo. Señor Ministro de España en Washington. = Excmo. Señor. Muy Señor mio: En virtud de lo que V.E. se sirve determinarme en su telegrama de ayer, en respuesta á los dos míos del mismo día, suspendo la salida para esa, del Viceconsul Señor Manisas. = Dificil es condensar todas las pequeñas observaciones hechas y avisos recibidos, que, aislados poco ó nada podrian á primera vista significar, sino se tratase de tan trascendental y apremiante asunto; pero que en todo caso su insistencia, me hace concebir serios temores de que se piense, ó mismo se tenga proyectado alguna expedición filibustera por este litoral. = Las idas y venidas de hombres desconocidos, cierta excitacion notada en el cubano Mainelo, naturalizado Americano, y sobre todo la confidencia de un sugeto que parece hallarse animado de los mejores sentimientos para con España y que al parecer está bien informado, me llevan á recejar que se intento algun embosque de bandoleros y municiones de guerra, por algun punto de esta Costa. Posee dicho Moinelo una plantacion, aproximadamente á 20 millas de esta Ciudad, muy inmediata al río 'Ogeechee', en la cual, le será fácil reunir un considerable número de hombres, por su punto aislado y ademas cuenta con dos embarcaciones para el transporte de sus arroces. = Como antes dicho queda las repetidas advertencias de personas adictas á España y al deber de pecar antes por demasiado previsor que por descuidado, tienen á este Consulado en constante sobresalto. Así es que, ayer he llamado á Mr. M. Hanley, el mas habil 'detective' de esta ciudad, encargandole de la mayor actividad en la vigilancia, sobre las fondas y casas de huespedes, estas aqui innumerables, y lo propio sobre los sitios que suelen ser reuniones de gentes de mala ley, no descuidando las cercanias en que sea posible cobijarse algun buque, para sobrepticamente recibir pasajeros sospechosos y finalmente saber y averiguar cuanto sea perteneciente al proposito de que se trata. = Exige el citado agente tres pesos diarios y ademas una retribucion pecuniaria relativa á la importancia del descubrimiento que haga: y acerca de este particular ruego encarecidamente á V.E. se sirva imponerme si autoriza este gasto, ó si desde luego debo hacerlo cesar, retirando la comision ó encargo hecho al mencionado 'detective'. = Ayer y hoy ha vuelto este Consulado á promover vivamente el celo de Mr. Johnson, Collector de esta Aduana, y si los hechos han de corresponder a sus halagüeñas palabras muchísimo se debe fiar de él, pero hay á la vez que deplorar la falta absoluta en este puesto de alguna nave de guerra habil para impedir la salida, perseguir ó dar caza á alguna embarcacion con gente sospechosa. &.^a = No se ha podido encontrar hasta este momento al Attorney para hablarle pero se cumplirá tambien en este particular lo que V.E. dispone y lo propio respeto del Gobernador del Estado, que es esperado en esta, mañana ó pasado. = Hace cuatro días que llego aquí el individuo á que se refiere la adjunta nota el que ayer y

Los tres oficios del Cónsul de Savannah, de que tambien envio copias a V.E. (anejos 3, 4, y 5)⁷⁸ y el del Cónsul en Baltimore (anejo 6) que tambien remitido⁷⁹, probarán á V.E. que este Gob.^o central ha dado orden á todos sus subordinados para que impidan el quebrantamiento de las leyes de la neutralidad.

anteayer se ha presentado en esta Cancillería solicitando se le refrendase un pasaporte, para pasar á la Isla de Cuba y á la cual no he accedido, fundandome para ello, en que en dicho documento no constaba el país á que se destinaba el interesado. Hablaba este sugeto, como muy opuesto á toda idea separatista: pero no por esto, me merece la menor confianza. = Por separado tengo la honra de remitir a V.E. un numero del 'Morning News' que defiende en un articulo de fondo los intereses de España, y espera tambien este Consulado lograr que el periódico de esta localidad —'The Senies'— no continúe á ser tan adverso como lo está siendo actualmente. = Suplico á V.E. tenga la bondad, como una demostracion mas de su colosal saber, de disimular los defectos varios, de que adolecen siempre mis escritos y mayormente ahora que estoy abrumado por tantos cuidados y responsabilidades. = Dios &. = Lo firma = José Ruig de Fuentes».

⁷⁸ Anejo n.º 3 al Despacho n.º 121. Es copia:

«N.º 26. = Consulado de España en Savannah. = Savannah 30 de Abril de 1884. = Al Exmo. Señor Ministro de España en Washington. = Exmo. Señor. Muy Señor mio: En adicion á mi Despacho número 25, de fecha de hoy, me apresuro á tener la satisfaccion de comunicar á V.E. que Mr. Johnson, Collector de esta aduana acaba de recibir un telegrama de su Gobierno, ordenandole haga cumplir rigurosamente las leyes de neutralidad y que al efecto se ponga de acuerdo con el Attorney. = Parece que dicho funcionario se halla animado del mejor espiritu en nuestro favor, y sigue siempre incansable mi vigilancia y la del Viceconsul. = Dios &. &. = Lo firma = José Ruig de Fuentes».

Anejo n.º 4 al Despacho n.º 121. Es copia:

«N.º 21. = Consulado de España en Savannah. = Savannah 2 de Mayo de 1884. = Al Exmo. Señor. Ministro de España en Washington. = Exmo. Sor. = Muy Señor mio: Como complemento a mis Despachos numeros 25 y 26, de 30 del pasado, me cabe el honor de poner en conocimiento de V.E. que en el día de ayer a las diez de su mañana, tuve el gusto de tener una entrevista con Mr. D. Porter, 'Special Deputy Collector of Customs', por ausencia temporaria del 'Collector', Mr. S. A. Darmall, 'U. S. District. Attorney' Mr. E. P. Webber, '1st. Asst. Engineer U.S.R.M.', en la que se ha tratado estensamente á cerca de los medios de impedir, se lleve á efecto, por este litoral, alguna expedicion filibustera, y ahora tengo la honra de informar á V.E. que estoy altamente satisfecho de los terminos en que dichos funcionarios se espresaron, pudiendo asegurarle que si sus obras responden á sus promesas mucho debemos esperar de la coadyuvacion de los mencionados funcionarios. = Jamas se ha visto como presentemente ocurre, que las Autoridades Americanas, vengán con frecuencia á esta oficina á ponerse de acuerdo con el Consulado. = Dios &. &. = Lo firma = José Roig de Fuente».

Anejo n.º 5 al Despacho n.º 121. Es copia:

«N.º 29. = Consulado de España en Savannah. = 5 de Mayo de 1884. = Al Exmo. Sor. Ministro de España en Washington. = Exmo. Señor. Muy Señor mio: Me cabe la satisfaccion de informar á V.E. que en una entrevista que acabo de tener con el Sr. Collector de esta Aduana, y relacionada con los asuntos de Cuba, me ha manifestado dicho funcionario, que habiendo puesto en conocimiento de sus superiores las condiciones especiales de esta Costa, y la necesidad de tener en estas cercanias, por lo que pueda ocurrir, algun buque de guerra, se habia dispuesto, vuelva á estas aguas, el 'Boutwell', para cuyo fin se han dado las oportunas órdenes y se espera llegue aqui el Miercoles proximo 7 del corriente. = Como lo lógico y probable es, que los filibusteros cubanos, no hagan nada sin que antes se pongan de acuerdo con Moineo, cuya posicion social, ya he tenido el honor de imponer á V.E. en otras comunicaciones, me ha parecido prudente, principal, el tenerle vigilado de cerca, haciendose dificil asi, que pueda comunicarse con algun afecto á la Independencia de Cuba, sin que llegue á conocimiento de este Consulado, y tratar en tiempo, de hacer frustrar sus criminales planes. = Dios &. &. = Lo firma = José Roig de Fuentes».

⁷⁹ Anejo n.º 6 al Despacho n.º 121. Es copia:

«N.º 28. = Consulado de España en Baltimore. = Baltimore 1.º de Mayo de 1884. = Al Exmo. Señor. Ministro de España en Washington. = Exmo. Señor: Muy Señor mio: Esta tarde se presentaron en el Consulado los Sres. John M. M.º Clintock y A. Stirling Jr. el primero 'Marshall' y el segundo 'District Attorney' de los Estados Unidos, los cuales en virtud de órdenes recibidas de Washington venian á ponerse á mi disposicion por si llegaba el caso de que se tuviera que impedir la salida de cualquiera nave con gente, armas ó municiones, que en cualquier momento quisiera salir de este puerto para Cuba. = A dichos Señores, así como al 'Special Deputy Collector' de la Aduana, Mr. H. R. Torbett, que vino poco despues con el mismo obgeto, he dado las gracias en nombre del Gobierno de S.M. y he hecho patente mi agradecimiento, participandoles, luego, me constaba que aquí entre los cubanos se recogieron fondos para la expedición de Agüero, y que últimamente estuvieron en la ciudad algunos cabecillas cuyas idas y

El Anejo n.º 7 dará á V.E. noticia de los trabajos de los separatistas en Nueva-Orleans y de la vigilancia que allí ejercen el Cónsul de España y las Autoridades del país ⁸⁰.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 3 de Mayo de 1884
Excmo. Señor.
B.L.M. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Excmo Señor Ministro de Estado

venidas al mismo tiempo que se me daba la noticia —que resultó ser falsa—, de que habia una goleta sospechosa, me alarmaron algo haciendome creer que se trataba de una expedición. = Tambien les hice presente, que, si bien la mayor parte de los isleños pudientes de esta consideran á Agüero como un mero candido, y creen que una nueva insurrección solo serviria para atraer calamidades mil sobre la Gran Antila, no hay que olvidar que los cigarreros y otros muchos cubanos de baja esfera se dejan facilmente engañar y arrastrar á locas empresas; y, lo que no ha sucedido hasta hoy puede acontecer mañana. = Con los tres funcionarios federales quedé de acuerdo por si se presenta algun caso sospechoso, y todos me ofrecieron desplegar el mayor celo; añadiendo el Sr. Torbettque en la Aduana se tendrá especial cuidado al despachar buques para Cuba y se redoblará la vigilancia. = Por mi parte no perdonaré medio, de los que tengo á mi alcance, para cumplir bien mi deber. = No concluiré sin permitirme rogar á V.E. se sirva aceptar mi respetuosa felicitación por lo que —gracias a hábiles gestiones ha alcanzado V.E. del gobierno Norte— americano. = Dios &. &. = Lo firma = José de Navarro».

⁸⁰ Anejo n.º 7 al Despacho n.º 121. Es copia:

«Consulado de España en Nueva Orleans = Nueva Orleans 3 de Mayo de 1884. = Al Exmo. Señor Ministro de España en Washington. = Exmo. Señor. = Muy Señor mio: Tengo el honor de acusar recibo á V.E. de su despacho de 25 del proximo pasado, y observaré puntualmente cuanto en el se sirve manifestarme, respecto á las confidencias sobre trabajos filibusteros. = Confirmo mi despacho de la misma fecha y por el se servirá ver V.E. que el individuo Eduardy, hasta ahora no ha entrado al servicio de esta Autoridad, como especial *detective*, para los asuntos de Cuba. = La recompensa que ha pedido al Consulado y que éste ha ofrecido autorizado por V.E. sujetandose á lo dispuesto tasativamente en la orden de 24 de Noviembre último ha sido, como he dicho á V.E. á presencia del Marshall. Aunque esto cede en gran desprestigio del Gobierno de los Estados-Unidos, pues parece, al menos en este caso, que su policia para trabajar eficazmente necesita recibir crecidas recompensas de nuestra parte, y sinó sus pesquisas no dan resultados, yo creo que el Marshall lo ha considerado conveniente, para de esta manera tener al nuevo confidente más adicto y fiel á los intereses de España. = Él mismo estendió el recibo por duplicado que firmó Edwardy de los \$ 50 pesos que le entregué, cuyo documento original remitiré oportunamente á esta legación de su digno cargo, con la cuenta de gastos extraordinarios. = Ya ha suministrado el confidente algunos datos que aquí se trabaja contra la paz de Cuba. Entre los simpatizadores de los filibusteros que aquí residen se cuenta el Dr. Hava, autor del artículo que tengo el honor de incluir á V.E., también un cubano llamado Quintero que es redactor del 'Picayune', el cual es agente consular de Venezuela. La policia los vigila. = Entre los filibusteros se habla de la posible llegada á esta de Maximo Gomez, que como sabe V.E. figura en la pasada insurreccion de Cuba. = El Marshall con quien conferencio amenudo [*sic*], piensa salir el martes, acompañado del Coronel Nervins (que vino de Washington) a inspeccionar, á bordo de un buque del resguardo, los puntos peligrosos del Rio. = Incluyo á V.E. un sueto [suelto?] del 'Picayune' de hoy sobre el cual acaba de escribirme el Marshall, manifestandome no ser cierto que el dijera al reporter haber recibido instrucciones de Washington. La casualidad hizo que estando yo ayer en el despacho de dicho funcionario entrase el reporter a quien yo no conocia. Despues que se fue me dijo el Marshall habia ido á preguntar noticias sobre Cuba y que le contestó no había nada. Sin duda por esto, me ha dado dicha explicacion pues hasta ahora, al menos en la apariencia, muestra verdaderos deseos de cumplir con energia las instrucciones de su Gobierno. = Dios G. = Lo firma = Arturo Baldasano y Topete».

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL REFRANERO JUDEOESPAÑOL DE ORIENTE

Por *Jesús Cantera Ortiz de Urbina* y
Julia Sevilla Muñoz

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

En 1957 el «Instituto ‘Benito Arias Montano’ de Estudios Hebraicos y Oriente Próximo» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas publicaba el *Refranero sefardí* de Enrique Saporta y Beja. Veinte años más tarde, en 1977, aparecía el *Dictionnaire du judéo-espagnol*, preparado con el material que regularmente nos enviaba desde Salónica el benemérito José Nehama, de acuerdo con las normas que previamente le habíamos confeccionado bajo la dirección del eminente filólogo suizo y catedrático de la Universidad de Madrid, Arnold Steiger.

Según íbamos elaborando este diccionario fuimos recogiendo las sentencias y los proverbios que —según nos decía Nehama— eran empleados entre los sefardíes de Oriente, principalmente en Salónica. Durante varios años todo ese material quedó dormido hasta que recientemente y, contando con la colaboración de Julia Sevilla Muñoz, hemos vuelto sobre él buscando su equivalencia en sentencias y refranes empleados en español y también en francés; correspondencia que, en efecto, se da muchas veces. De ahí que, en lugar de tener que buscar una traducción, podamos ofrecer la misma paremia, con palabras además muy parecidas, cuando no idénticas en el caso del español. Y así lo hemos puesto de manifiesto indicando alguna de las colecciones de refranes españoles donde se pueden encontrar. En primer lugar citamos la selección realizada con Eugenio de Vicente, por la sencilla razón de que recoge las paremias en español y en francés, por resultarnos más familiar y, al estar numeradas, es muy fácil su localización. Lo mismo ocurre con la magnífica colección de Luis Martínez Kleiser, y por último, y debido a su gran difusión en España, en algunas ocasiones hemos señalado su presencia en la colección de José Bergua.

Para la localización de las paremias españolas y francesas citadas en este refranero como equivalencia de las judeoespañolas que lo componen, empleamos los nombres Cantera, M. Kleiser y Bergua, que responden a las siguientes obras:

- a) CANTERA, JESÚS y VICENTE, EUGENIO DE. *Selección de refranes y sentencias. I. Francés - Español. II. Español - Francés*. Madrid, Universidad Complutense. 1983-1984, 2 vols. (353 y 588 págs.).
- b) MARTÍNEZ KLEISER, LUIS. *Refranero general ideológico español, compilado por...* Madrid, Editorial Hernando. 1953. XXX + 784 págs.

- c) BERGUA, JOSÉ. *Refranero español. Colección de ocho mil refranes populares, ordenados, concordados y explicados... Edición y recopilación explicada y ordenada por...* Madrid, Ediciones Ibéricas. 1945. 478 págs.

No hemos dejado de manejar, naturalmente, otras colecciones de refranes, entre ellas y de manera especial, el valioso *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627).

Con un * indicamos que el significado de la palabra y a veces el origen aparece en el Índice de Palabras.

Con miras a la elaboración de un gran repertorio de refranes y sentencias del judeoespañol, tenemos no sólo la intención sino el decidido propósito de seguir adelante, preparando nuevas colecciones, pues contribuiríamos así a una tímida iniciativa comenzada a finales del siglo XIX por M. Kayserling y por R. Foulché-Delbosc, con sus colecciones tituladas *Refranes y proverbios de los judíos españoles* (1889) y *Proverbios judíos españoles* (1895) respectivamente. Tradición que apenas tuvo continuación hasta 1957 con la obra de Enrique Saporta y Beja, salvo algunas breves aportaciones (Moscuna, Passy, Galante, Danon, Luria, Besso...).

A

1 a buen entendedor, sesh meses de tiempo.

esp.: a buen entendedor, no menos de seis meses.

fr.: *à bon entendeur, pas moins de six mois.*

Se trata de una variante irónica de la paremia «a buen entendedor, un biervo».

2 a buen entendedor, un biervo.

esp.: a buen entendedor, pocas palabras (Cantera II, 153).

el inteligente, con media palabra entiende.

fr.: *à bon entendeur, salut* (Cantera I, 8).

le sage entend à demi-mot.

Véase la réplica irónica a esta paremia en la que dice: «a buen entendedor, sesh meses de tiempo».

3 a buena fambre, no hay pan duro.

esp.: a buen hambre, no hay pan duro (Cantera II, 21).

fr.: *pour qui est affamé, le pain le plus rassis n'est pas dur.*

il n'est sauce que d'appétit (Cantera I, 508).

4 a buey maldicho, el pelo luze.**a caballo maldicho, bien arrelumbra el pelo.**

esp.: al buey maldito, el pelo le luce (Cantera II, 155).

fr.: *le boeuf malfaisant a le poil luisant.*

Se dice para significar que las personas de malas intenciones tienen con frecuencia buena apariencia.

Esta paremia podría en cierto modo recordar la española que dice: «la mala hierba crece mucho» (Cantera II, 1417), que se corresponde con la francesa «mauvaise herbe croît toujours» (Cantera I, 894).

5 a cada paladar, su gargazho es dulce. cada gargazho i gargazho, a su paladar es dulce. cada moco i moco, a su paladar es dulce.

esp.: a cada cual su propio gargajo le resulta dulce.

cada gargajo resulta dulce a su propio paladar.

no hay gargajo que a su propio paladar repugne.

a cada uno le huele bien el pedo de su culo (Bergua).

más hiede el pedo ajeno que el nuestro (Bergua).

fr.: *chacun trouve doux son propre crachat.*

le crachat n'est pas amer à son propre palais.

Con esta paremia se pretende significar que lo propio de cada uno siempre resulta agradable a su propio autor. Cada cual, en efecto, se suele encontrar satisfecho de sí mismo y de sus propias cosas. Y se dice a veces para significar que el amor de una madre es ciego y no reconoce ni ve los defectos e imperfecciones de su propio hijo.

Recuerda la paremia española, un tanto sucia, que dice: «a cada uno le huele bien el pedo de su culo» (Bergua).

6 a cada uno, su ofizio.

esp.: cada uno en su oficio es rey (Cantera II, 476).

fr.: *à chacun son métier, les vaches seront bien gardées* (Cantera I, 12).

Véase también: «cada uno i uno es jaján* en su ofizio».

7 a caballo maldicho, bien arrelumbra* el pelo.

Véase en: «a buey maldicho, el pelo luze».

8 a gota a gota, el agua buraca* la piedra.

esp.: la gota del agua horada la piedra (Cantera II, 1397).

continúa gotera horada la piedra (Cantera II, 592)

la gotera horada la piedra (Cantera II, 1398).

tantas veces da la gotera en la piedra que hace mella (Cantera II, 2729).

la peña es dura y el agua menuda; mas, cayendo cada día, hace cavadura (Cantera II, 1464).

agua blanda en piedra dura, tanta da que hace cavadura (Bergua).

fr.: *une goutte d'eau arrive à creuser la pierre.*

Se dice para significar la importancia de la constancia y perseverancia, ya que, como dice la paremia española: «quien la sigue, la consigue» (Cantera II, 2451), que equivale a la francesa: «la persévérance est la clef du succès» (Cantera I, 646).

9 a la criatura i al loco, se les dise todo.

esp.: los niños y los locos dicen las verdades (Cantera II, 1622).

fr.: *la vérité sort de la bouche des enfants et des fous* (Cantera I, 687).

10 a la gallinica del patrón no se dize kish*!

esp.: la gallina de tu superior, no la echas de tu corral.

fr.: *garde-toi de donner la chasse à la poule de ton patron.*

Aunque veas que la gallina de tu patrón se ha metido a comer el pienso de tus gallinas, no se te ocurra echarla, ya que es siempre arriesgado enfrentarse al superior.

11 a lavar la cavesa del jamor se piedra la lejía i el savón.

esp.: es lavar la cabeza del asno, perder la lejía y el trabajo (Cantera II, 1184).

fr.: *à laver la tête de l'âne, on perd la lessive et le savon* (Cantera I, 43).

Se dice para significar que es perder el tiempo pretender que un grosero adquiera buenos modales. También se dice, con cierta benevolencia cuando alguien, por ingenuo, confía demasiado en una persona no clara.

12 a mal pagador, buen arrecavador.

esp.: a mal pagador, buen recaudador. a mal pagador, buen cobrador (M. Kleiser, 10.957).

fr.: *à mauvais payeur, encaisseur sévère.*

Véase: «mal covrador, faze mal pagador».

13 a mi vezino le incho el fuzo, a mí me queda el uzo.

esp.: a mi vecino le lleno de lana el huso, y yo aprendo su uso.

fr.: *j'ai de mon voisin à lui remplir de laine son fuseau, mais j'en suis récompensé en apprenant à filer comme lui.*

Se dice para significar que toda obra buena tiene su recompensa. Recuerda la paremia española que dice: «todo esfuerzo merece recompensa» (Cantera II, 2756), que se corresponde con la francesa «tout travail mérite salaire» (en Cantera I, 1370).

14 a mucho travar* la cuerda, se rompe.

esp.: no se ha de tirar tanto de la cuerda que se quiebre (Cantera II, 2083).

fr.: *trop tirer la corde, on la casse.*

Se dice para significar que el insistir en exceso y el pretender exigir demasiado pueden llevar a que todo se pierda, a que todo se derrumbe y venga abajo. Un arco demasiado tenso acaba por no servir.

15 a padre guadrador, fizho gastador.

esp.: a padre guardador, hijo gastador (en Cantera II, 310).

a padre ganador, hijo gastador (Cantera II, 310).

fr.: *à père avare, fils prodigue* (Cantera I, 65).

16 a pan duro, diente agudo.

esp.: a pan duro, diente agudo (Cantera II, 314).

fr.: *à pain durci, dents aiguës.*

Se dice para significar que no debemos amilarnos ante las dificultades y los problemas. Antes bien, hay que armarse de valor para superarlos y vencerlos. ¡Animo siempre, y adelante!

17 a quien a los quinze no le viene bueno, a los vinte no le aspere.

esp.: quien a los quince no ha juicio, tampoco lo tendrá a los veinte.

fr.: *tel qui, à quinze ans, manque de jugeote, n'en aura guère non plus à vingt ans.*

Recuérdese, sin embargo, la paremia española que dice: «tras los años viene el juicio» (Cantera II, 2782), que se corresponde con la francesa: «la raison vient avec l'âge» (Cantera I, 662).

18 a quien fiñe* i amasa no le arroves la masa.

esp.: a quien amasa, no le quites la masa.

a quien cuece y amasa, no hurtes hogaza (Bergua).

fr.: *à qui pétrit et fignole, ne lui vole pas sa pâte.*

Se dice para significar que a la persona que trabaja lo suyo es muy difícil que se lo puedan robar. Y también que a quien conoce bien su oficio y lo ejerce con entrega, difícilmente se le puede engañar en ello.

Cabe recordar la paremia española que dice: «hombre apercebido, vale por dos» (Cantera II, 1312) y su correspondiente francesa: «un homme averti, en vaut deux» (Cantera I, 1425).

19 a quien jhura malo, piedra le cae.

esp.: más tarde o más temprano, el perjuro acaba pagando.

fr.: *tôt ou tard, le parjure reçoit toujours son châtement.*

**20 abasha escalón, i toma muzher; suve escalón, i toma javer*.
suve escalón, i toma javer*; abasha escalón, i toma muzher.**

esp.: al tomar mujer, escógela de un nivel inferior al tuyo; pero al buscar un socio para tus negocios, escógelo de un nivel superior.

fr.: *prends femme d'un niveau inférieur au tien; mais monte un niveau pour prendre un partenaire pour tes affaires.*

Varias paremias españolas, por su parte, insisten en que es conveniente que el hombre case con mujer de su misma condición. Recordemos, entre otras, las que dicen: «casa al hijo con tu igual, y de ti no dirán mal» (Cantera II, 515); «casar y compadrear, cada uno con su igual» (Bergua); «si quieres bien casar, casa con tu igual». Coincide esa filosofía con la de la paremia que dice: «cada oveja, con su pareja» (Cantera II, 462), que se corresponde con la francesa: «chacun avec sa chacune» (Cantera I, 211).

21 agua que no has de beber, déshala correr.

esp.: agua que no has de beber, déjala correr (Cantera II, 98).

fr.: *il faut laisser couler l'eau* (Cantera I, 413).

Se dice para significar que no debemos meternos donde no nos llaman.

22 aguas pasadas no muelen.

aguas pasadas no mueven molino.

esp.: agua pasada no mueve molino (Cantera II, 96).

fr.: *les eaux écoulées en aval ne peuvent plus faire tourner la roue du moulin.*

Se dice para significar que lo pasado no puede volver. Recuérdense las paremias españolas que dicen: «más vale prevenir que lamentar» (Cantera II, 1743) y «más vale prevenir el mal tiempo que, después de venido, buscar el remedio» (Cantera II, 1742).

23 ajarva* a la puerta i te será respondido.

esp.: llamad a la puerta, y se os abrirá.

fr.: *frappez, et on vous répondra.*

24 ajarva* el fierro en caliente.

esp.: al hierro candente, batirlo de repente (Cantera II, 180).

fr.: *il faut battre le fer tant qu'il est chaud* (Cantera I, 405).

25 ajhúntate con los buenos, i serás uno de ellos.

allégate a los buenos, i serás uno de ellos.

esp.: allégate a los buenos, y serás uno de ellos (Cantera II, 245).

acompañate con los buenos, y serás uno de ellos.

fr.: *fréquente les bons et tu seras bon* (Cantera I, 368).

26 ajhúntate con los buenos, i serás uno de ellos; ajhúntate con los malos, i serás uno de ellos.

esp.: no con quien naces, sino con quien paces (Cantera II, 1903).
dime con quien andas, y te diré quién eres (Cantera II, 806).
dime con quien vas, decirte he qué mañas has (Cantera II, 806).
con cual te hallares, con tales te haré (Cantera II, 565).
fr.: dis-moi qui tu hantes, et je te dirai qui tu es (Cantera I, 301).

27 adjúntate con los negros, i serás uno de ellos.

esp.: allégate a los malos, y serás uno de ellos.
acompañate con los malos, y serás uno de ellos.
quien anda con malas compañías, toma sus mañas (M. Kleiser, 11.823).
con malos me junté, y pésimo salí si malo entré (M. Kleiser, 11.845).
fr.: *fréquente les méchants, et tu seras méchant.*

Aunque presentada de manera distinta, coincide esta paremia con la española que dice: «no te allegues a los malos, no sean éstos aumentados» (Bergua).

28 al amigo fin al ombligo.

esp.: el amigo suele ser la primera víctima del desaprensivo.
fr.: *c'est à l'ami que trompe tout d'abord le faux ami.*

29 al asno le dan confites, i no le agradan.

esp.: al asno le echan confites, y no le gustan.
fr.: *l'âne n'apprécie pas les fines dragées.*

Se dice para expresar que es inútil esforzarse por agradar al estúpido: no lo sabe apreciar. Recuérdese, a este respecto, la paremia neotestamentaria (San Mateo, 7, 6) que dice: «no echéis perlas a los cerdos» (Cantera II, 1917), o bien en francés: «il est vain de jeter des perles aux pourceaux» (Cantera I, 397).

30 al bovo i al loco, asegún les da.

esp.: al bobo y al loco, según les da.

fr.: *de même le fou que le sot, chacun d'eux suit son idée sans s'en laisser détourner.*

Se dice de la persona que obstinadamente persiste en su odio o en una idea fija.

**31 al buen madrugador, el Dio lo bendise.
a quien madruga, el Dio le ayuda.**

esp.: a quien madruga, Dios le ayuda (Cantera II, 338).
el que primero se levanta, primero se calza (Cantera II, 2538).
a Dios rogando, y con el mazo dando (Cantera II, 66).
fr.: *aide-toi, le Ciel t'aidera* (Cantera I, 30).

32 al bueno se lo lleva el gwerco*.

esp.: la muerte se lleva a los mejores.
fr.: *la mort, hélas! frappe toujours les meilleurs.*

33 al cavallo sarnozo, le viene la moshca.

esp.: a perro flaco, todo son pulgas (Cantera II, 215).
a nave rota, todo tiempo es contrario (Cantera II, 278).
fr.: *à chevaux maigres, vont les mouches* (Cantera I, 19).
à navire brisé, tous les vents sont contraires (Cantera I, 59).

Véase también: «bendicho sea el mal cuando viene solo» y «¿ónde cae la sentella? jen el ozho de la siega!».

**34 al desdichado no le corre el cavallo, i dise que es ozho negro.
al desdichado no le camina el cavallo, i dise que es ozho negro.
al desjenado* le cae el bocado, i dise que es ozho negro.
al desmishado* no le camina el cavallo, i dise que es ozho negro.**

esp.: al desdichado, los puercos le paren perras, y dice que es mala suerte (Cantera II, 165)

fr.: *un malheur ne vient jamais seul, et on l'attribue sottement au mauvais oeil* (Cantera I, 1431).

Véase, en cambio: «al rico, la gallina le mete dos gvevos».

35 al Dio no lo vemos, ma de señas lo conosemos.

al Dio no lo vemos, ma de sifras* lo conosemos.

esp.: aunque a Dios no lo vemos, por sus obras lo conocemos.

fr.: *nous ne voyons pas Dieu, mais nous le connaissons par ses oeuvres.*

36 al escarso i al jhumerd*, todo le viene uno.

esp.: avaro y derrochador, todo es uno.

fr.: *avare et gaspilleur, tout revient au même.*

Se dice para significar que lo mismo se puede pecar por poco como por mucho.

37 al fizho ajarvan*, a la madre le duele.

cuando ajarvan* al fizho, a la madre le duele.

esp.: castigan al hijo, y a la madre duele.

fr.: *on frappe l'enfant, et c'est la mère qui a mal.*

38 al lado de lo sano, se quemó i lo vedre.

esp.: con lo inútil, se quemó también lo útil.

fr.: *à côté de ce qui était inutile, les choses d'un bon usage ont été emportées.*

Recuérdese la paremia española que dice: «pagan justos por pecadores» (Cantera II, 2665) y su correspondiente francesa: «les innocents paient pour les coupables» (Cantera I, 783).

39 al loco, no lo contraríes; llévalo con sus aguas.

esp.: al loco y al aire, darle calle (Cantera II, 185).

fr.: *il ne faut jamais contrarier un fou* (Cantera I, 450).

40 al lugar de Rajél, dar a Leá.

esp.: en lugar de Raquél, entregar a Lea.

fr.: *au lieu de livrer Rachel, on livre Léa.*

Esta paremia hace alusión a la superchería de Labán cuando astutamente sustituyó a Lea en lugar de su hermana Raquel, que Jacob quería por mujer.

En español tenemos la bonita locución que dice: «dar gato por liebre».

41 al malo, no le des la mano.

esp.: al malo, no le des la mano.

fr.: *ne prête pas ta main au méchant.*

42 al malo, ni mersed ni grado.

esp.: con el malo, ni merced ni consideración.

fr.: *pour le méchant, ni indulgent ni complaisant.*

43 al malo, tómallo por ermano.

esp.: al malo, tómallo por hermano.

fr.: *fais-toi un frère de celui qui est capable de te faire du mal.*

44 al marido bueno, dos cuernos; al negro, tres i cuatro.

esp.: al marido bueno, dos cuernos; al malo, tres y cuatro.

fr.: *au bon mari, deux cornes; au méchant, trois et quatre.*

45 al marido, como le ambezaste*; al fizho, como lo criaste.

esp.: al marido, como le enseñaste; al hijo, como lo criaste.

fr.: *à ton mari, comme tu lui as appris; à ton fils, comme tu l'as élevé.*

Se dice para significar que el marido suele adaptarse a las costumbres de su mujer. El hijo, en cambio, una vez criado, ya no cambia.

46 al mesquino*, le faze frío porque beve agua i no beve vino.

esp.: el pobre pasa frío porque bebe agua y no bebe vino.

fr.: *le pauvre a froid parce qu'il boit de l'eau et il ne boit pas de vin.*

47 al moso bueno le dan la fizha del mestro*.

esp.: al empleado bueno le conceden la hija del amo.

fr.: *l'employé exemplaire devient le gendre du patron.*

48 al ombre, con la palavra; i al buey, con la cuedra.

al ombre, con la palavra; i al asno, con la toyaca*.

esp.: al buey, por el asta; y al hombre, por la palabra (Cantera II, 156).

al hombre, por la palabra; y al buey, por el cuerno ata (Bergua).

al hombre, por el verbo; y al toro, por el cuerno (Bergua).

al buey, por el cuerno; y al hombre, por el verbo (Cantera II, 156).

al buey, por el asta; y al hombre, por la palabra (Cantera II, 156).

fr.: *on prend les bêtes par les cornes, et les hommes par la parole* (Cantera I, 1041).

49 al que apunta las estrellas con el dedo, le salen barrugas.

quien apunta las estrellas con el dedo le salen barrugas.

esp.: a quien señala las estrellas con el dedo, verrugas le salen en el dedo.

fr.: *le doigt avec lequel on pointe les étoiles se couvre de verrues.*

Se trata de una creencia popular.

50 al que no está ambezado* a llevar bragas, la costura le faze llagas.

esp.: al que no está acostumbrado a bragas, las costuras le hacen llagas (Bergua).

al no ducho de bragas, las costuras le hacen llagas (Bergua).

fr.: *qui n'est pas habitué à porter des culottes, en ressent la couture.*

Se dice del nuevo rico: las riquezas y los honores le pueden hacer perder la cabeza.

51 al rico, el gallo le mete gwevo. al rico, el ratón le mete gwevo.

Véase en: «al rico, la gallina le mete dos gwevos».

52 al rico i al prove con el mismo pico* los amezuran.

el prove i el rico se amezuran con el mismo pico*.

esp.: así al rico como al pobre, con la misma medida se les mide cuando se les va a cavar la fosa.

fr.: *quand sonne l'heure de la mort, le riche et le pauvre sont aunés avec le même mètre pour la préparation de leur fosse.*

53 al rico, la gallina le mete dos gwevos.

al rico, el gallo le mete gwevo.

al rico, el ratón le mete gwevo.

esp.: al rico, la gallina le pone dos huevos.

al rico, el gallo le pone huevos.

al rico, el ratón le pone huevos.

fr.: *la poule du riche, lui pond deux oeufs.*

le coq du riche, lui pond des oeufs.

la souris du riche, lui pond des oeufs.

Se dice para significar que la fortuna suele favorecer a los menos necesitados.

Véase, en cambio: «al desdichado no le corre el cavallo, i dise que es ozho negro».

54 al sastre jaragán*, se le piedren cuando la aguzha, cuando el dedal.

esp.: el sastre vago, cuando no ha perdido la aguja, ha perdido el dedal.

fr.: *le tailleur tire-au-flanc, égare tantôt son aiguille tantôt son dé.*

Se dice para significar que la persona que es vaga, siempre encuentra pretexto para no trabajar.

- ⁵⁵ **al tanto que farás, al tanto toparás.**
 esp.: como sembraredes, cogeredes (Cantera II, 551).
 quien siembra bien, coge (Cantera II, 2373).
 fr.: *comme tu sèmeras, tu moissonneras* (Cantera I, 257).
- ⁵⁶ **al yoljhi*, avrésele el camino.**
 esp.: al viajero, facilítale el camino.
 fr.: *facilite la continuation de sa route au voyageur.*
- ⁵⁷ **alát* que no se emplea, se ferrozhentea*.**
 esp.: herramienta que no se usa, se herrumbra.
 fr.: *l'outil dont on ne se sert pas, se rouille.*
- ⁵⁸ **alma tiene, comer quiere.**
 esp.: quien vida tiene, comer quiere.
 fr.: *puisqu'il est en vie, il veut bien se nourrir.*
- ⁵⁹ **allégate a los buenos, i serás uno de ellos.**
 Véase en: «ajhúntate con los buenos, i serás uno de ellos».
- ⁶⁰ **ama a tu compañero como a ti mismo.**
ama a tu sercano como a ti propio.
 esp.: ama a tu prójimo como a ti mismo.
 fr.: *aime ton prochain comme toi-même.*
- ⁶¹ **ambeza* el arte i mételo aparte.**
 esp.: aprende un oficio y ponlo en práctica.
 fr.: *apprends un métier et commence à t'en servir.*
- ⁶² **ambezada* está la cavra a dormir al sereno.**
 esp.: acostumbra está la cabra a dormir al sereno.
 fr.: *la chèvre est habituée à dormir au grand air.*
 Se dice de quien es capaz de soportar incomodidades y penalidades sin quejarse. Y se emplea esta paremia así para significar una cierta resignación como para animar a enfrentarse con una situación poco cómoda.
- ⁶³ **ambezar* como viene el pan de trigo.**
 esp.: reconocer el esfuerzo hecho para ganarse el pan.
 fr.: *reconnaitre l'effort employé pour gagner son pain.*
 Se dice para animar a trabajar, pues nada nos llegará como si fuera un maná, sino con esfuerzo y trabajo.
- ⁶⁴ **amigo de todos, amigo de ninguno.**
 esp.: amigo de todos, amigo de ninguno.
 fr.: *tel qui se dit ami de tous, n'est l'ami de personne.*
- ⁶⁵ **amigo viezho, no se faze enemigo.**
 esp.: amigo viejo, nunca se hace enemigo.
 amistad de antiguo, dura toda la vida.
 amigo viejo; tocino y vino, añejo (Cantera II, 261).
 fr.: *l'ami de vieille date ne se transforme pas en ennemi.*
vieux amis, comme vieux écus, sont les meilleurs (Cantera I, 826).
- ⁶⁶ **amigos i ermanos seremos, en la bolsa no tocaremos.**
ermanos i amigos seremos, en la bolsa no tocaremos.
 esp.: amigos y hermanos seremos, pero a la bolsa no toquemos.
 bien me quieres, bien te quiero; no me toques el dinero (Cantera II, 411).
 bien te quiero, bien me quieres; mas no te doy mi dinero (Bergua).
 fr.: *soyons bons amis, soyons même des frères; mais ne touchons pas à la bourse.*

Se dice para significar que en asuntos de dinero hay que ser extremadamente prudente, pues suele ser piedra de discordia, incluso entre amigos y aun entre hermanos.

67 amistad de yerno, sol de invierno.

esp.: amistad de yerno, es como sol de invierno (Cantera II, 263).

yerno, sol de invierno: sale tarde, y pónese luego (Bergua).

tal el yerno, como el sol de invierno (M. Kleiser, 64.932).

fr.: *amitié de gendre, de même que soleil d'hiver, ne dure guère* (Cantera I, 55).

Véase también: «yerno, como al sol de invierno» y «la suegra con el yerno, como el sol de invierno».

68 amor de suegra i nuera, de los dientes para ajuera.

esp.: amor de suegra y nuera, de dientes para afuera.

fr.: *les amours de la belle-mère et de sa bru ne sont pas sincères.*

69 ¿ande irás que más varlás?

esp.: ¿dónde irás que más valgas?

fr.: *où donc pourrais-tu trouver plus de considération qu'ici?*

Se dice de alguien que, sin mérito alguno por su parte, se queja del medio en que vive.

70 antes que te cases, mira lo que fazes.

esp.: antes que te cases, mira lo que haces (Cantera II, 300).

antes que te cases, mira lo que haces, que no es nudo que así desates (Cantera II, 300).

fr.: *réfléchis bien avant de te marier.*

71 apregonar vino, i vender vinagre.

esp.: pregonar vino, y vender vinagre.

fr.: *annoncer du vin et offrir du vinaigre.*

Se dice cuando alguien pretende «meter gato por liebre».

72 aquél es de llorar que tuvo mucho i vino en mal.

esp.: quien tuvo mucho y poco ha, realmente es de llorar.

fr.: *celui-là est à plaindre qui, après avoir possédé une grande fortune, est tombé dans la misère.*

73 aquellos lodos trusheron estos polvos.

esp.: aquellos polvos trajeron estos polvos.

fr.: *ces boues-là ont donné naissance à cette poussière.*

Se dice de los males y calamidades consecuencia de imprudencias y desaciertos de tiempos pasados.

Véase, en cambio: «aquellos polvos trusheron estos lodos».

74 aquellos polvos trusheron estos lodos.

esp.: aquellos polvos trajeron estos lodos.

aquellos polvos traen estos lodos (Bergua).

con esos polvos se hicieron estos lodos (Bergua).

fr.: *ce sont les poussières de naguère qui ont donné naissance aux fondrières présentes.*

Véase, en cambio: «aquellos lodos trusheron estos polvos».

75 arremédiate con lo que tienes i no demandes de ninguno.

esp.: arréglate con lo que tienes y no pidas a nadie.

fr.: *suffis-toi de ce dont tu peux librement disposer et n'aie pas recours à quiconque.*

76 arremenda tu paño, lo llevarás otro un año; arreméndalo otra vez, lo llevarás otro un mes.

esp.: remienda tu paño, y lo podrás llevar otro año; remiéndalo otra vez, y aún te servirá otro mes.

remienda paño, y pasarás año (Bergua).

remienda tu sayo, y te durará otro año; vuélvelo a remendar, y te volverá a durar; remiéndalo otra vez, y te durará un mes (M. Kleiser, 55.016).
fr.: *raccommode ton vêtement, et tu pourras le porter encore un an; raccommode-le de nouveau, et tu pourras le porter un mois encore.*

77 arrodrear la Seca i la Meca.

esp.: andar de la Ceca a La Meca.
fr.: *aller partout, à travers les contrées.*

En cuanto al nombre de La Meca, está bien claro. Respecto a «la Seca» (en español «la Ceca», o más exactamente «la ceca») es para nosotros una clara alusión al lugar en que se acuñaba la moneda. La locución, a nuestro modo de ver, hace alusión a quien anda de los lugares de negocio a los lugares de oración.

78 arrova pitas*, i besa mezusás*.

esp.: roba «pitas» y besa la «mezusá».
fr.: *il vole des «pitas» et il embrasse la «mezousa».*

Se dice del hipócrita que trata de aparentar mucha piedad y devoción, besando la «mezusá»; pero no se priva de robar «pitas» la víspera del sábado por la noche.

79 arrozhar la piedra i esconder la mano.

esp.: tirar la piedra y esconder la mano.
fr.: *lancer la pierre et cacher sa main.*

Se dice del hipócrita que las «mata callando».

80 árvol tuerto, nunca se enderecha.

esp.: árbol que de pequeño va torcido, ya nunca se endereza.
fr.: *fût d'un arbre qui pousse tordu, ne se redresse jamais.*

Se dice para significar que un defecto o un vicio hereditario o contraído de pequeño no se suele corregir, sino que queda para toda la vida.

81 árvoles pecan, ramales lo lloran.

esp.: los árboles pecan, y las ramas lo sufren.

fr.: *les arbres commettent les péchés, et les branches en subissent les conséquences.*

Se dice para significar que los administrados sufren las consecuencias de las equivocaciones y de los fallos de sus jefes.

82 asegún da el aire, abolta* la vela.

esp.: según sopla el viento, gira la vela.
fr.: *la voile tourne dans la direction du vent.*

Se dice de quien cambia fácilmente de opinión según las circunstancias. Y también de quien «cambia de chaqueta» según sople el viento.

83 asegún el tiempo, cura* el lienso.

esp.: con el tiempo enría el lienzo.
fr.: *le linge rouit d'après le temps qu'il fait.*

Se dice para significar que conviene saberse adaptar a las circunstancias y evitar toda intransigencia.

84 asegún fazes, te farán.

esp.: según te portes, se portarán contigo.
con la misma moneda serás pagado.
fr.: *on se conduira envers toi comme tu te seras conduit avec les autres.*
tu seras payé de la même monnaie.

85 asegún la naris, el panaris.

esp.: según tengas la nariz, así será su grano.
fr.: *à petit nez, petit grain: à grand nez, grand son grain.*

Se dice para significar que siempre hay que tener cuenta de la medida y de las proporciones.

86 asegún tiene la cara, tiene el corazón.

esp.: la cara es el espejo del alma (Cantera II, 1352).
los ojos son el espejo del alma (Cantera II, 1623).
el mal y el bien, en la cara se ven (Bergua).

fr.: *le visage est le miroir des sentiments* (Cantera I, 842).

Véase también: «el mal i el bien, en la cara se ven».

87 asegún va el jhidió, lo ayuda el Dio.
esp.: a cada uno le ayuda Dios según sus méritos.

Dios da el frío según la ropa (Cantera II, 819).

fr.: *Dieu aide chacun suivant ses mérites.*

Dieu donne la robe selon le froid (Cantera I, 295).

88 asebra vergas para que le ajarven*.

esp.: siembra varas para que con ellas le azoten.

fr.: *il sème des verges pour qu'on lui en flagelle.*

Se dice de los desagradecidos que, tras recibir favores, pagan mal por bien.

Véase: «bislea* la grazha*, para que te quite el ozho».

89 ashugar* i contado* te puedo dar, la buena ventura vátela a buscar.

esp.: equipo de novia y dote te los puedo dar; pero la felicidad tú te la has de procurar.

fr.: *je puis t'accorder le trousseau et la dot; quant au bonheur dans le mariage, c'est à toi de savoir te l'assurer.*

Así dice el padre a su hija casamentera.

90 asno batlán*, provecho para la malá*.

esp.: asno desocupado, gran provecho para el barrio.

fr.: *d'un âne laissé errant, tout le quartier en profite.*

Se dice del que, sin una ocupación real, se dedica a solucionar toda clase de problemas a los demás.

91 asno callado, por savio es contado.

esp.: el tonto, si es callado, por sesudo es reputado (Cantera II, 1070).

callando, el necio es habido por discreto (Cantera II, 501).

loco que sabe callar, por cuerdo es tenido (Cantera II, 1546).

fr.: *fou qui se taît, passe pour sage* (Cantera I, 367).

Véase también: «bovo callado, por savio es tomado».

Recuérdese la paremia española que dice: «alquimia probada tener la lengua refrenada» (Bergua).

92 asno nasió, asno quedó; si asno entrare, asno sarlá.

esp.: asno nació, y asno quedó; si asno entra, asno saldrá.

fr.: *il est né âne, et il est resté âne; s'il entre âne, il en sortira âne.*

Nehama decía ver en esta paremia una parodia de Éxodo 21, 3: «Si entró solo, saldrá solo; si tenía mujer, saldrá con él su mujer».

Véase: «si no la trushiste con ti, no la bushques en Salamanca».

93 asno no muere de tequía*.

esp.: burro no muere de agotamiento.

fr.: *un âne ne meurt pas d'épuisement.*

Se dice del bobo que vive su vida sin preocuparse por nada.

94 ay oras de arrozhar piedras i oras de arrezozher piedras.

ay tiempos de acozher piedras i tiempos de arrozhar piedras.

esp.: hay un tiempo para arrojar piedras; y otro, para recogerlas.

fr.: *il y a un temps pour jeter les pierres, et un temps pour les ramasser.*

Esta paremia viene a responder a la primera parte del versículo 5 del capítulo 3 del Eclesiastés.

95 ayúdate, i el Dio te ayudará.

esp.: ayúdate, y Dios te ayudará (Cantera II, 390).

ayúdate, y te ayudaré (Cantera II, 391).

a Dios rogando, y con el mazo dando (Cantera II, 66).

a quien madruga, Dios le ayuda
(Cantera II, 338).

tiene ventura, el que se la procura
(Cantera II, 2751).

fr.: *aide-toi, le Ciel t'aidera* (Cantera I, 30).

⁹⁶ **azeita el carro para que camine.**

esp.: para que anden los carros, hay que untarlos (Cantera II, 2196).

fr.: *les poules pondent par le bec.*

Véase también: «si no se unta el carro, no arrodea».

⁹⁷ **azeitunas en bivda, azeitunas en casada.**

esp.: aceitunas de viuda, y aceitunas de casada.

fr.: *veuve, elle ne pouvait se nourrir que d'olives; elle s'est remariée, et elle se nourrit toujours d'olives.*

Se dice cuando, a pesar de cambiar de estado o de profesión, en nada mejoran las condiciones de vida.

B

⁹⁸ **belá* que se escapa con parás* no es belá*.**

esp.: daño de dinero, tiene remedio (Cantera II, 698).

fr.: *plaie d'argent n'est pas mortelle* (Cantera I, 1091).

⁹⁹ **bendicho sea el mal cuando viene solo.**

bienvenido sea el mal cuando viene solo.

esp.: bien vengas, mal, si vienes solo (Cantera II, 417).

¿a dónde vas mal? —adonde hay más (Cantera II, 73).

¿a dó vas duelo? —a do suelo (Cantera II, 77).

las desgracias son como las cerezas: que unas a otras se llevan (Bergua).

las desgracias nunca vienen solas (Cantera II, 1492).

fr.: *un malheur ne vient jamais seul* (Cantera I, 1431).

Se dice, al surgir un mal, expresando así el deseo de que la llegada de ese mal no sea presagio de otros más.

Véase también: «al cavallo sarnozo, le viene la moshca» y «¿ónde cae la sentella? ¡en el ozho de la siega!».

¹⁰⁰ **besa mano que quies cortar.**

esp.: besa la mano que quieres cortar.

fr.: *fais mine d'embrasser la main que tu voudrais couper.*

Paremia notablemente cruel que se dice para significar que se ha de ser muy prudente para disimular las intenciones de venganza.

¹⁰¹ **bien bueno en poder negro.**

esp.: gran fortuna en poder de quien no la sabe disfrutar.

fr.: *fortune importante au pouvoir de qui ne sait pas en jouir.*

¹⁰² **bienvenido sea el mal cuando viene solo.**

Véase en «bendicho sea el mal cuando viene solo».

¹⁰³ **bislea* la grazha* para que te quite el ozho.**

esp.: cría cuervos, y te sacarán los ojos (Cantera II, 610).

fr.: *oignez vilain, il vous poindra* (Cantera I, 978).

Véase también: «asembra vergas para que te ajarven*».

¹⁰⁴ **¡biva el devdor con el arrekavdador!**

esp.: ¡vivan el deudor y su acreedor!

fr.: *vivent le débiteur et son créancier!*

Se dice con un cierto matiz de ironía al aplazar el pago de una deuda.

¹⁰⁵ **¡biva la gallina i biva con su pepita!**

esp.: ¡viva la gallina y viva con su pepita! (Cantera II, 2869).

¡viva la gallina, aunque sea con su pepita! (Cantera II, 2869).

fr.: *vive la poule, eût-elle la pépie!*
(Cantera I, 1462).

Se dice como consuelo cuando surge alguna enfermedad no mortal o alguna contrariedad no demasiado grave.

106 boca dulce abre puerta de fierro.

esp.: una boca dulce abre una puerta de fierro.

fr.: *une bouche douce ouvre une porte de fer.*

Se dice para significar que muchas veces se consigue más con buenas palabras que pretendiendo imponerse por las bravas.

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «mejor es lamiendo que mordiendo» (Cantera II, 1779), «más vale el ruego del amigo que el hierro del enemigo» (Cantera II, 1715) y «más moscas se cogen con miel que no con hiel» (Cantera II, 1682), a las que corresponden las francesas: «plus fait douceur que violence» (Cantera I, 1096), «on prend plus de mouches avec du miel qu'avec du vinaigre» (Cantera I, 1024).

107 boda i gwerta, las del vezino.

esp.: boda y huerta, las del vecino.

fr.: *noce et jardin, ceux de mon voisin.*

Se dice para significar que es muy agradable disfrutar de las fiestas y también de los placeres de un bonito jardín con tal de que los gastos corran a cargo de otro.

108 boda tenga quien bodas quiere.

esp.: bodas tenga quien bodas quiera.

fr.: *les noces pour ceux qui les désirent.*

Se dice para significar la parte negativa de una boda: gastos y jaleo sobre todo.

109 bostezho de mi nuera, es de tripas llenas; bostezho de mi suegra, es de tripas vazías.

esp.: bosteza mi nuera, las tripas tiene llenas; bosteza mi suegra, es que las tiene vacías.

fr.: *ma bru baille, c'est qu'elle s'est empiffrée; ma belle-mère bâille, c'est qu'elle ne mange pas sa faim!*

Véase también: «regolda mi nuera, tripas llenas; regolda mi fizha, tripas vazías.

110 bovo callado, por savio es tomado.

esp.: el bobo, si es callado, por sesudo es reputado (Cantera II, 899). tonto que calla, por sabio pasa (Cantera II, 2775).

el necio callando, es tenido por sabio (Cantera II 1011).

callando el necio, es habido por discreto o parece discreto (M. Kleiser, 8.675).

el necio callando, es habido por discreto, como por cumplido el escaso encubierto (Cantera II, 1011).

fr.: *fou qui se taît, passe pour sage* (Cantera I, 367).

Véase también: «asno callado, por savio es contado». Y asimismo: «en boca serrada no entra moshca».

111 boy* de grillo, boz de marinero.

esp.: tamaño de grillo, y voz de marinero.

fr.: *taille de grillon, et voix de marin.*

112 boz del pueblo, boz del Dio.

boz del pueblo, boz del Sielo.

esp.: voz del pueblo, voz de Dios (Cantera II, 2873).

voz del pueblo, voz del Cielo (Bergua).

fr.: *voix du peuple, voix de Dieu* (Cantera I, 1465).

voix du peuple, voix du Ciel.

Es la conocida paremia latina que dice: «Vox populi, vox Dei».

113 boz de puerco, no suve al sielo.

esp.: gruñido de cerdo, no llega al cielo.

fr.: *grognement de cochon, ne monte pas jusqu'au ciel.*

Se dice para significar que el Cielo no atiende las súplicas y los ruegos de las personas perversas.

114 buen vezino, vale más que ermano i sobrino.

esp.: más vale buen vecino que pariente ni primo (Cantera II, 1704).

fr.: *qui a bon voisin, a bon matin* (Cantera I, 1157).

Recuérdese la paremia española que dice: «el vecino es medio amigo y medio primo» (M. Kleiser, 62.260). Y también la que dice: «no hay tal hermano como el vecino más cercano» (M. Kleiser, 62.262).

115 buen vino no quiere pregonero.

esp.: el buen vino, no ha menester pregonero (Cantera II, 910).

el buen vino, la venta trae consigo (Cantera II, 910).

taberna vieja, no necesita ramo (Cantera II, 2717).

el buen paño, en el arca se vende; mas el malo, ver se quiere (Cantera II, 908).

fr.: *à bon vin, point d'enseigne* (Cantera I, 9).

à bon vin, il ne faut pas de bouchon (Cantera I, 9).

116 buena es la novia, siega de un ozho.

esp.: bien está la novia, aunque tuerta.

fr.: *la fiancée est parfaite, sauf qu'elle est borgne.*

Se dice de alguien o de algo que se acaba de alabar o que se está alabando, pero que tiene un serio defecto que no se revela.

C

117 cacarea, i no mete gwevo.

esp.: cacarea, y no pone huevos (Cantera II, 444).

fr.: *il s'agite beaucoup, mais il ne fait rien d'utile.*

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «del dicho al hecho, hay gran trecho» (Cantera II, 733) y «uno es prometer, y otro cumplir» (Cantera II, 2822), con sus correspondientes francesas: «il y a loin de la parole aux actes» (Cantera I, 556) y «promettre et tenir sont deux» (Cantera I, 1122). Y también: «una cosa es predicar, y otra dar trigo».

118 cada arnasio* tiene sus uzos i costumbres.

esp.: a nuevos tiempos, nuevas costumbres (Cantera II, 305).

fr.: *autres temps, autres moeurs* (Cantera I, 110).

Recuerda, en cierto modo, la paremia española que dice: «en cada tierra, su uso; y en cada casa, su costumbre» (Cantera II, 1093), que equivale a las francesas: «à chaque pays, sa coutume» (Cantera I 16) y «autres pays, autres moeurs» (Cantera I, 109).

119 cada baño, con su daño.

esp.: cada baño, con su daño.

fr.: *tout bain peut devenir nuisible.*

Se trata de una advertencia respecto a los peligros de los baños, sobre todo en lo que se refiere a las caídas. Y se dice para prevenir de cualquier peligro por falta de inadvertencia o descuido.

120 cada becerro i becerro, por su pachá* lo encolgan.

cada carnero i carnero, por su pachá* lo encolgan.

esp.: todo becerro acabará colgado por la pata.

todo carnero acabará colgado por la pata.

fr.: *tout veau finira par être suspendu par la patte au crochet de la boucherie.*

tout mouton finira par être suspendu par la patte au crochet de la boucherie.

Se dice para significar que, tarde o temprano, todo crimen y toda injusticia recibirá su castigo. Aunque naturalmente ni becerro ni carnero hayan jamás cometido ninguna fechoría.

121 cada cosa a su día.

esp.: cada cosa a su tiempo (Cantera II, 449).

cada cosa a su tiempo, y los nabos en Adviento (Cantera II, 449).

fr.: *chaque chose en son temps* (Cantera I, 233).

Se dice para significar que cada cosa debe ser hecha a su debido tiempo.

122 cada día que amanese, cosa nueva acontese.

esp.: cada día tiene su afán (Cantera II, 452).

fr.: *à chaque jour suffit sa peine*
(Cantera I, 14).

123 cada día faze boda.

esp.: cada día hace boda.

fr.: *chaque jour a sa noce.*

Se dice para significar que hay que saber aprovechar en cada momento cualquier circunstancia que se nos presente.

124 cada gallo i gallo, en su gallinero canta.

esp.: cada gallo canta en su mular (Cantera II, 543).

cada gallo canta en su gallinero (Cantera II, 543).

fr.: *chaque coq ne chante volontiers que dans son propre poulailler.*

charbonnier est maître chez soi
(Cantera I, 241).

Con esta paremia se quiere significar que el ambiente favorable, el propio ambiente contribuye al buen éxito de una empresa o actividad.

125 cada gargazho i gargazho, a su paladar es dulce.

cada moco i moco, a su paladar es dulce.

Véase en: «a cada paladar su gargazho es dulce».

126 cada suvida tiene su abashada.

esp.: toda subida conoce su caída.

fr.: *toute montée connaît aussi sa descente.*

Se dice para poner en guardia sobre el peligro de un exceso de optimismo en los momentos propicios, pues, con frecuencia, luego viene la caída.

Cabe recordar la paremia española que dice: «a gran subida, gran caída» (Cantera II, 93) y su correspondiente francesa: «à grande montée, grande chute» (Cantera I, 29).

127 cada uno, con gana; i la viezha, con la érrema* tallarina.

cada uno con lo suyo; i la viezha, con la érrema* tallarina.

esp.: cada cual con su preocupación; y la vieja con su manía de preparar tallarines.

fr.: *quand tous dans la famille affrontent mille difficultés, l'aïeule, qui paraît ne se douter de rien, demande qu'on lui procure de la pâte pour faire des nouilles, afin de passer agréablement son temps.*

Se dice de alguien que, cuando los demás están preocupados por algún problema, él sigue obsesionado con su propio capricho, como si no pasara nada.

Cabe recordar, a este respecto, la paremia española que dice: «cada loco con su tema» (Cantera II, 457) y su correspondiente francesa «à chaque fou sa marotte» (Cantera I, 13).

128 cada uno con su ventura nase.

esp.: unos nacen con estrella, y otros nacen estrellados (Cantera II, 2829).

unos nacieron para moler, y otros para ser molidos (Cantera II, 2830).

fr.: *le sort de chacun est fixé à sa naissance.*

tel en pâtît qui n'en peut mais
(Cantera I, 1334).

129 cada uno da según su poder.

esp.: cada uno da según sus posibilidades.

fr.: *chacun donne suivant ses moyens.*

Véase: «más da el duro que el desnudo».

Recuérdense también las paremias españolas que dicen: «no da quien quiere, sino quien tiene y quiere» (M. Kleiser, 19.599) y «harto da el que no tiene» (Bergua).

130 cada uno favla a sabor de su paladar.

esp.: cada uno habla de la feria según le va en ella (Cantera II, 480).

fr.: *chacun juge les choses selon son intérêt.*

131 cada uno i uno es jaján* en su ofisio.

esp.: cada uno en su oficio es un rey (Cantera II, 476).

cada uno, en su arte (Cantera II, 473).

zapatero, a tus zapatos (Cantera II, 2879).

fr.: *à chacun son métier* (Cantera I, 12).

à chacun son métier, les vaches seront bien gardées (Cantera I, 12).
charbonnier est maître chez soi (Cantera I, 241).

132 cada uno por sí, i el Dio por todos.

esp.: cada uno en su casa, y Dios en la de todos (Cantera II, 474).

fr.: *chacun pour soi, et Dieu pour tous* (Cantera I, 220).

133 cada uno saluda con el capeo que tiene.

esp.: cada uno ha de saludar según sea su sombrero.

fr.: *on doit saluer avec son propre chapeau*.

Se dice para significar que debemos medir nuestras propias posibilidades y no hacer como la rana de la fábula que se quiso poner tan gorda como el buey.

134 cada uno se arrasca onde le come.

esp.: cada uno se rasca donde le come (Cantera II, 493).

cada uno lleva la lengua donde le duele la muela (Cantera II, 483).

fr.: *chacun se gratte où ça lui démange* (Cantera I, 224)

135 cada uno viste según su gusto.

esp.: cada uno viste según su propio gusto.

cada uno se divierte a su manera (Cantera II, 492).

fr.: *chacun s'habille suivant son goût personnel*.

chacun prend son plaisir où il le trouve (Cantera I, 222).

136 caeron los anillicos, quedaron los dedicos.

Véase en: «se fueron los anillicos, quedaron los dedicos».

137 cale comer para bivir, i no bivir para comer.

esp.: se ha de comer para vivir, y no vivir para comer.

comer para vivir, y no vivir para comer (Bergua).

fr.: *il faut manger pour vivre, et non vivre pour manger*.

138 cara tuerta, ventura derecha.

esp.: la suerte de la fea, la bonita la desea (Cantera II, 1509).

fr.: *mieux vaut chance que beauté. le sort de la laide, la plus jolie souvent la souhaite*.

139 caras veremos, corazones no conosemos.

esp.: la cara, sí la vemos; pero el corazón, no lo conocemos.

fr.: *le visage, nous le voyons bien; mais le coeur, on ne le connaît pas du tout*.

Se emplea para significar que es difícil, por no decir imposible, adivinar el pensamiento más secreto de los demás por una simple observación de la cara. Recuérdese, sin embargo, la paremia española que dice: «los ojos son el espejo del alma» (Cantera II, 1623), y su correspondiente francesa: «les yeux sont le miroir de l'âme» (Cantera I, 827).

140 carne poca, i ver al Dio en la cama.

esp.: poca carne, pero ver a Dios en la cama.

fr.: *il vaut mieux faire des économies dans la nourriture que de négliger le logement*.

Con la expresión «ver al Dio en la cama» quiere decir: disponer de una buena vivienda con sol.

141 carnero viezho, da buen caldo.

esp.: de viejo carnero, buen caldo tendremos.

carne vieja, da buen caldo.

la vieja gallina, hace gorda la cocina (Cantera II, 1527).

fr.: *de vieux béliet, bouillon gras. la vieille poule fait le meilleur bouillon* (Cantera I, 690).

Se dice unas veces en serio, y otras de forma irónica acerca de los consejos de las personas mayores.

Véase también: «gallina viezha asolta buen caldo».

142 cartas buenas no vienen de Yerusalam.

esp.: buenas nuevas no llegan de Jerusalén.

fr.: *de Jérusalem il ne vient jamais des nouvelles agréables.*

A principios del siglo XX muchas personas mayores se retiraban a Jerusalén para pasar allí sus últimos días. Y naturalmente, en las cartas que de allí venían solían llegar noticias de su enfermedad o de su muerte.

143 casa nueva, vida nueva.

esp.: casa nueva, vida nueva.

fr.: *une maison neuve, une vie nouvelle.*

Al cambiar de vivienda parece vivirse una nueva vida.

144 cavello i cantar, no cumplen la ashugar*.

esp.: bella cabellera y arte de bien cantar no suplen el equipo de la novia.

fr.: *belle chevelure et l'art de bien chanter ne remplacent nullement le trousseau de la fiancée.*

145 cavesa esgwenga*, meollo corto.

esp.: mucha cabeza, pero poco meollo.

fr.: *à longue tête, peu de cervelle.*

146 cavesa que se abocó*, no se acortó.

esp.: cabeza que se inclina, de ser cortada se libra.

fr.: *tête qui sait s'incliner, échappe à l'épée.*

Se dice para significar que, sometiéndose a tiempo, cabe salvar la vida.

147 come con quien comes, i favla con quien te entiende.

esp.: come con quien comes, y habla con quien te entiende.

fr.: *mange avec qui tu peux manger et parle avec qui peut te comprendre.*

Se dice para significar que lo más prudente es tratar con gentes de la misma condición.

148 comida de cavalleros, vergwenza de cusineros.

esp.: comida de caballeros, vergüenza para los cocineros.

fr.: *dîner de chevaliers, honte pour les cuisiniers.*

Se dice cuando falla la comida o bien por su escasez o bien por su calidad. El mejor cocinero se las ve y se las desea cuando de improviso tiene que preparar una comida con poco tiempo y sin medios suficientes.

149 como asebras, acozhes.

lo que asebras, acozhes.

lo que se asebra, se acozhe.

esp.: como sembraredes, cogeredes (Cantera II, 551).

como sembrares, cogerás (Bergua). quien bien siembra, bien coge (Cantera II, 2373).

quien siembra, recoge (Cantera II, 2560).

ara bien hondo, y cocerás pan en abondo (Bergua).

fr.: *comme tu sèmeras, tu moissonneras* (Cantera I, 257).

Véase también: «quien asebra, acozhe».

150 con altares, se levantan muladares.

esp.: los altares se han vuelto muladares; y los muladares, altares (Cantera II, 1601).

abájense los altares, y álzanse los muladares (Cantera II, 3).

fr.: *les autels s'écroulent, et les cloaques font l'objet de vénération. le plus saint est devenu vilain; et le vilain, saint.*

Se dice cuando se olvidan los hechos gloriosos y, en cambio, se ensalza el deshonor.

151 con dinero baila el perro.

esp.: por dinero baila el perro; y por pan, si se lo dan (Cantera II, 2263).

- todo lo alcanza el dinero (Cantera II, 2758).
fr.: *l'argent fait danser le chien. l'argent fait tout* (Cantera I, 666).
- ¹⁵² **con los años viene el séjel***.
esp.: tras los años viene el juicio (Cantera II, 2782).
fr.: *la raison vient avec l'âge* (Cantera I, 662).
Véase, sin embargo, la paremia que dice: «si a los quinze no vino, a los veinte no lo asperes».
- ¹⁵³ **con llorar, no se amaja* la dolor.**
esp.: con llorar, no se cura el dolor.
fr.: *ce n'est pas par des pleurs qu'on fait cesser la douleur.*
Recuérdese la paremia española que dice: «antes faltarán lágrimas que causa para llorarlas».
- ¹⁵⁴ **con pedos no se boyadean* gwevos.**
esp.: con pedos no se colorean los huevos de Pascua.
fr.: *on ne colore pas les oeufs de Pâques en soufflant dessus avec des pets.*
Para hacer bien las cosas hay que valerse de medios apropiados.
- ¹⁵⁵ **con un golpe no se rompe un leño. con una baltada* no se rompe un leño.**
esp.: de un solo hachazo no se corta un leño.
un solo golpe no derriba un roble (Bergua).
fr.: *on ne brise pas une bûche d'un seul coup de hache.*
Con esta paremia se quiere significar que, para obtener algo, es preciso trabajar y esforzarse con perseverancia.
Cabe recordar la paremia española que dice: «un solo acto no hace hábito» (Cantera II, 2839) y su correspondiente francesa: «une fois n'est pas coutume» (Cantera I, 1416).
- ¹⁵⁶ **con un quibrit* se quema la sivdad.**
esp.: por una simple cerilla puede arder una ciudad.
- de pequeña centella, gran hoguera (Cantera II, 757).
fr.: *une allumette suffit pour brûler une ville. petite cause, grands effets* (Cantera I, 1086).
- ¹⁵⁷ **con una baltada* no se rompe un leño.**
Véase en: «con un golpe no se rompe un leño».
- ¹⁵⁸ **con una parte de la cuchara te do de comer; con la otra, te quiero quitar el ozho.**
esp.: con una parte de la cuchara te doy de comer; y con la otra, te quiero sacar el ojo.
fr.: *d'un côté de la cuillère je porte la soupe à tes lèvres; de l'autre, j'ai bien envie de te crever un oeil.*
Se dice del hipócrita que, mostrándose muy afectuoso y complaciente, abriga muy malas intenciones.
- ¹⁵⁹ **consezhó, ande el viezho.**
esp.: del viejo, el consejo (Cantera II, 747).
fr.: *du vieillard, le conseil.*
- ¹⁶⁰ **consezhó de chicos, fragua de palicos.**
esp.: consejo de chicos, construcción muy frágil.
fr.: *conseil de jeunes, construction facile.*
Recuérdese la paremia española que dice: «ni de malva, buen vencejo; ni de estiércol, buen olor; ni de mozo, buen consejo; ni de puta, buen amor» (Cantera II, 1877).
- ¹⁶¹ **considera, para que te consideren.**
esp.: considera a los demás, para que los demás también te consideren a ti.
fr.: *respecte les autres pour que les autres aussi te respectent.*
- ¹⁶² **corte de sastre, i punto de ajhamí*.**

esp.: corte de sastre, y costura de aprendiz.

fr.: *coupe de tailleur, et couture d'apprenti*.

Se dice de un plan perfectamente trazado, pero mal ejecutado.

163 costura no escapada*, no la muestres ni a suegra, ni a cuñada, ni a vezina mal fadada*.

esp.: costura no acabada, no la muestres ni a tu suegra, ni a tu cuñada, ni a tu vecina de no buenas intenciones.

labor comenzada, no la muestres a suegra ni cuñada hasta que esté acabada (Bergua).

obra comenzada, no te la vea suegra ni cuñada (M. Kleiser, 59.043).

fr.: *abstiens-toi de montrer un travail inachevé ni à ta belle-mère, ni à ta belle-soeur, ni à une voisine malveillante*.

Se recomienda para evitar así críticas malintencionadas.

164 covra buena fama, i échate a arrovar.

toma buena fama, i échate arrovar.
toma buen nombre, i échate a arrovar.

esp.: cobra buena fama, y échate a robar.

cobra buena fama, y échate a dormir (Cantera II, 537).

cobra buena fama, y échate a robar: pero mira no te pierdas (Cantera II, 537).

buena fama, hurto encubre (M. Kleiser, 24.064).

fr.: *acquiers bonne renommée, et tu pourras voler sans être soupçonné. acquiers bonne renommée, et dors la grasse matinée* (Cantera I, 23).

Se dice para significar que de la persona que ha logrado tener buena fama no suele en principio sospecharse nada malo, aunque pueda ser realmente ella la autora del hecho delictivo que se ha producido.

Cabe recordar, sin embargo, la paremia española que dice: «la buena fama es como el ciprés,

que, si una vez quiebra, no reverdece después» (Bergua).

165 crese el día, crese el frío, crese la merenda de los fizhos.

esp.: crecen los días, crece el frío, crece la merienda de los hijos.

fr.: *les jours grandissent, le froid devient plus rigoureux et la ration de pain des enfants augmente*.

Eso ocurre al llegar la «janucá»*, fiesta judía para conmemorar la restauración del Templo en el año 165 antes de la era cristiana. Viene a coincidir con la Navidad cristiana. De ahí que, en cierto modo, coincide esta paremia con la española que dice: «por Santa Lucía menguan las noches y crecen los días» (Cantera II, 2296), que se corresponde con la francesa: «à la Sainte-Luce les jours croissent du saut d'une puce» (Cantera I, 37). Hay que tener en cuenta que, antes de la reforma del calendario en tiempos del papa Gregorio XIII, la fiesta de Santa Lucía venía a coincidir con el solsticio de invierno.

Véase también: «después de janucá*, los días crecen de una patada de gallo».

166 ¿cuál dedo de la mano se corta que no duele?

esp.: ¿qué dedo de la mano, si se corta, no duele?

fr.: *quel que soit le doigt qu'on ampute, on a mal*.

Se dice para significar que siempre duele tener que sacrificar una parte por el interés general. Cualquier sacrificio, en efecto, es doloroso.

167 cuando ajarvan* al fizho, a la madre le bulle.

Véase en «al fizho ajarvan*, a la madre le duele».

168 cuando «¡jala!», «¡jala!»; cuando nada, nada.

esp.: cuando «¡jea!», «¡jea!»; cuando nada, nada.

fr.: *tantôt débordant d'entrain, tantôt apathique. tantôt généreux, tantôt pingre*.

169 cuando el Dio está arrayado, descarga su espada que es el árcol*.

esp.: cuando Dios se enfada, descarga su espada que es el arco iris.

fr.: *quand Dieu est irrité, il dégainé son épée qui est l'arc-en-ciel.*

Se trata de una creencia popular, según la cual Dios muestra su enfado por los pecados de los hombres haciendo aparecer en el cielo el arco iris.

170 cuando el Dio está contigo, no te espantes de tu enemigo.

esp.: cuando Dios está contigo, no temas a tu enemigo.

si Dios con nosotros, ¿quién contra nosotros?

fr.: *quand Dieu est de ton côté, ne redoute pas ton ennemi.*

171 cuando el farinero se sacude la barva, iné* sale una buena bogacha*. cuando el molinero se sacude la barva, iné* sale una buena bogacha*.

esp.: cuando el molinero se sacude la barba, le sale una buena empanada.

fr.: *quand le meunier secoue sa barbe, il en tire une bien grande brioche.*

Con esta paremia se quiere significar que, cuando uno maneja mucho dinero, siempre le quedan buenos beneficios.

172 cuando el padre da al fizho, ríe el padre i ríe el fizho: cuando el fizho da al padre, lloira el padre i lloira el fizho.

esp.: cuando el padre da al hijo, ríe el padre y ríe el hijo; pero cuando el hijo da al padre, lloira el padre y lloira el hijo.

fr.: *quand le père donne à son fils, père et fils sont heureux; mais quand c'est le fils qui donne à son père, père et fils sont malheureux.*

173 cuando el prove va casar, se rompe el pandero.

esp.: cuando el pobre se va a casar, se rompe el pandero.

para los desgraciados, todos los días son martes (Cantera II, 2194).

fr.: *le jour de la noce du pauvre le tambourinaire lui annonce que son tambour vient de crever.*

un malheur ne vient jamais seul (Cantera I, 1431).

174 cuando el sol sale, sale para todos.

esp.: cuando el sol sale, para todos sale (Cantera II, 630).

cuando Dios amanece, para todos amanece (Cantera II, 624).

fr.: *le soleil luit pour tout le monde.*

175 cuando la viezha demandó carne, no degollaron los carneros.

esp.: cuando la abuela quiso comer carne, no habían sacrificado reses.

fr.: *quand l'aïeule a eu envie d'un bifteck, il n'y avait pas de viande à la boucherie.*

Se dice con cierta amargura cuando parece que todo se pone en contra.

176 cuando los jhidiós se farán buenos, el enverano se les va fazer envierno. cuando los jhidiós vos farés buenos, el enverano yo lo faré envierno.

esp.: cuando los judíos se hagan buenos, el verano se les convertirá en invierno.

cuando los judíos os hagáis buenos, el verano os lo convertiré en invierno.

fr.: *quand les Juifs ne pécheront plus, l'été sera remplacé pour eux par l'hiver.*

quand vous, Juifs, vous ne pécherez plus, je vous remplacerai l'été par l'hiver.

Suele decirse cuando en la buena estación se presenta mal tiempo.

177 cuando lloran las bvdas, lloran los casados.

esp.: cuando lloran las viudas, lloran también los casados.

fr.: *quand les veuves pleurent, les mariés pleurent eux aussi.*

Se dice para significar que a Dios le desagradan los duros de corazón que no se preocupan de las viudas y de los desgraciados.

¹⁷⁸ **cuando no está el gato, los ratones bailan.**

los ratones bailan cuando se va el gato.

esp.: cuando el gato no está, los ratones bailan (Cantera II, 268).

fr.: *quand le chat est parti, les souris dansent* (Cantera I, 1132).

¹⁷⁹ **cuando más oscura está la noche, más presto amanese.**

Véase en: «cuanto más oscura está la noche, más presto amanese».

¹⁸⁰ **cuando no tenemos a quien llorar, fazemos guayas* por Vianelo* que se murió mansevo.**

esp.: cuando no tenemos por quien llorar, lo hacemos por la muerte de Vianelo que murió joven.

fr.: *quand on n'a pas qui pleurer, on pleure la mort de Vianelo qui est mort tout jeune encore.*

Se dice de los que siempre hallan pretexto para lamentarse.

¹⁸¹ **cuando se está sudando, no cale meterse al corriente.**

esp.: cuando se está sudando, no hay que meterse en corriente.

fr.: *quand on est en transposition, il ne faut pas s'exposer à un courant d'air.*

¹⁸² **cuando sea martes, un día antes.**

esp.: cuando sea martes, un día antes.

fr.: *plutôt que mardi, un jour avant.*

Se dice para animar en un momento difícil. Recuérdese que el martes es considerado día desgraciado. Por eso, se recomienda en español que «en martes, ni te cases, ni te embarques» (Cantera II, 1137).

Cabe recordar la paremia española que dice: «cada martes tiene su domingo» (Cantera II, 459) que cabría traducir en francés por: «après la pluie, le beau temps» (Cantera I, 73).

¹⁸³ **cuando tadrán las luvias, tadrán las plantas, los trigos i los frutos.**

esp.: cuando se retrasan las lluvias, también se retrasan las plantas, los trigos y los frutos.

fr.: *quand les pluies sont tardives, les plantes, les blés et les fruits tardent aussi à pousser.*

¹⁸⁴ **cuando una puerta se sierra, otra se abre.**

cuando una puerta se sierra, sien se abren.

cuando una puerta se sierra, las puertas del Dio se abren.

esp.: cuando una puerta se cierra, ciento se abren (Cantera II, 658).

cuando una puerta se cierra, otra se abre (Cantera II, 658).

donde una puerta se cierra, otra se abre (Cantera II, 850).

fr.: *quand une porte vous est fermée, bien d'autres vous sont ouvertes.*

Se dice para animar en un momento de apuro o de dificultad.

Recuérdese la paremia española que dice: «para todo hay remedio, menos para la muerte» (Cantera II, 2199) y su correspondiente francesa: «il y a remède à tout» (Cantera I, 560). Y también la que dice: «Dios aprieta, pero no ahoga» (Cantera II, 815) con su correspondiente francesa: «Dieu donne la robe selon le froid» (Cantera I, 295).

Véase también: «el Dio ajarva* con una mano i afalaga* con la otra».

¹⁸⁵ **cuanto más oscura está la noche, más presto amanese.**

cuando más oscura está la noche, más presto amanese.

esp.: cuanto más oscura la noche, más presto amanese.

a lo más oscuro amanese Dios (Bergua).

fr.: *plus la nuit semble sombre, plus le soleil se lève.*

Se dice para dar ánimos en los momentos de apuro y agobio. No hay que desesperar, pues, como dice la paremia española: «después de la tempestad, viene la calma» (Cantera II, 770), que se corresponde con la francesa: «après la pluie, le beau temps» (Cantera I, 73).

¹⁸⁶ **cuchillada en puerpo azhenó, no duele.**

esp.: cuchillada en cuerpo ajeno, no duele.

fr.: *un coup de couteau frappé dans le corps d'autrui ne cause aucune douleur à celui qui le porte.*

¹⁸⁷ **cuento arreglado, es medio pagado.**

cuento reglado, es medio pagado.

esp.: cuenta reglada, medio pagada.
fr.: *compte approuvé par les deux parties, peut être considéré comme à moitié payé.*

Véase también: «fecho empesado, es medio escapado».

¹⁸⁸ **cuento de casa, no vale en la plaza. el cuento de en casa, no sale a la plaza.**

el jaspón* de en casa, no sale a la plaza.

esp.: cuenta privada, no vale en la plaza.

fr.: *compte privé, ne vaut pas dans le marché.*

Recuérdense también las paremias españolas: «las cuentas claras, y el chocolate espeso» (Cantera II, 1491) y «cuenta bien hecha, volver sobre ella», con su correspondiente francesa: «à tout bon compte, revenir» (Cantera I, 87).

Se dice a veces para significar que la realidad desmiente con frecuencia la pura teoría y la especulación.

CH

¹⁸⁹ **chico de boy*, grande de alfezía*.**

esp.: chico de estatura, grande en su ciencia.

joven aún, pero con gran experiencia.

fr.: *petit de taille, mais très intelligent.*

jeune d'âge, mais de grande expérience.

Recuérdese la paremia española que dice: «la esencia fina se vende en frasco pequeño» (Cantera II, 1382), que se corresponde con la francesa: «dans les petites boîtes, les bons onguents» (Cantera I, 273).

D

¹⁹⁰ **dame godrura, te daré ermosura. dame godrura, te faré ermosura.**

esp.: dame gordura, darte he hermosura (Cantera II, 693).

la gordura no es hermosura, pero muchos defectos disimula (Cantera II, 1396).

la carne sobre el hueso, relumbra como espejo (Cantera II, 1354)

a la mujer y a la mula, por el pico les entra la hermosura (Cantera II, 127).

donde hay flacura, no hay hermosura (Cantera II, 836).

no hay tal espejo como el unto so el pellejo (Cantera II, 2039).

fr.: *jamais belle chair ne fut près des os* (Cantera I, 569).

femme bien nourrie, femme jolie (Cantera I, 356).

¹⁹¹ **dádivas y buenas razones, ablandan los corasones.**

esp.: dádivas y buenas razones ablandan peñas y corazones (Cantera II, 691).

dádivas quebrantan peñas (Cantera II, 690).

todo lo alcanza el dinero (Cantera II, 2758).

fr.: *le don humilie rocher et mont* (Cantera I, 709).

l'argent peut tout (Cantera I, 670).

¹⁹² **dar i guadrar, no es dar.**

esp.: dar y retener, no puede ser (Cantera II, 700).

fr.: *donner et retenir, ne vaut* (Cantera I, 307).

¹⁹³ **de boca en boca, se va a las orezhas del rey.**

esp.: de boca en boca, llega hasta los oídos del rey.

fr.: *de bouche en bouche, les nouvelles arrivent jusqu'aux oreilles du roi.*

194 de boca en boca, una pulga se faze gamello.

esp.: de boca en boca, una pulga se convierte en un camello.

fr.: *de bouche en bouche, une puce devient un chameau.*

Se dice para significar que, con frecuencia, la noticia de algo insignificante va tomando unas proporciones desmesuradas según se va transmitiendo de uno a otro.

195 de dinero i buendad, quítale la metad.

esp.: de dinero y santidad, la mitad de la mitad.

de dinero y calidad, la mitad de la mitad (Bergua).

fr.: *on ne doit retenir que la moitié des éloges faits sur la bonté et la richesse de quelqu'un.*

196 de dolor que va i viene, no te espantes.

esp.: dolor que va y viene, preocupar no nos debe.

fr.: *douleur qui va et vient, ne doit nous inquiéter.*

197 de buen lavoro, resale siempre profito.

esp.: de un buen trabajo, siempre se saca provecho.

todo esfuerzo merece su recompensa (Cantera II, 2756).

quien hace dos mandados, se come los bocados (Cantera II, 2434).

fr.: *tout travail mérite salaire* (en Cantera I, 1070).

198 de buen vezino, buen dotrino.**de buen vezino, se ambeza*.**

esp.: de buen vecino, siempre se aprende.

de buena compañía, siempre se aprende.

allégate a los buenos, y serás uno de ellos (Cantera II, 245).

fr.: *on s'instruit en fréquentant un bon voisin.*

fréquente les bons, et tu seras bon (Cantera I, 368).

199 de la caveza fiede el peshe.

esp.: por la cabeza hiede el pez.

fr.: *c'est la tête, chez le poisson, qui pourrit la première.*

Se dice del jefe que da mal ejemplo a sus subordinados.

200 de la rosa sale el espino.

esp.: no hay rosa sin espinas (Cantera II, 2037).

fr.: *il n'y a pas de rose sans épines* (Cantera I, 525).

toute rose a des épines (Cantera I, 1371).

Se dice para significar que en la mejor familia puede salir un hijo indigno, una «oveja negra» (une «brebis galeuse»).

201 de lo roto, no comas; de lo sano, no partas.

esp.: del pan cortado, no comas; del pan entero, no cortes.

fr.: *garde-toi de manger du pain qui est entamé; et n'entame pas le pain qui est toujours intact.*

Se dice de manera irónica cuando uno se encuentra sin saber qué hacer por recibir órdenes contrarias.

202 de lunes a martes, pocas son las artes.

esp.: de lunes a martes no hay tiempo para hacer grandes cosas.

fr.: *de lundi à mardi, on dispose de peu de temps pour agir.*

Se dice cuando el tiempo concedido para hacer un trabajo es insuficiente.

203 de poco a nada ay diferencia.

esp.: más vale algo que nada (Cantera II, 1696).

algo es algo (Cantera II, 177).
menos es nada.

fr.: *mieux vaut peu que rien du tout* (Cantera I, 926).

gardez-vous de ne rien dédaigner (Cantera I, 373).

204 de un carnero no se quitan dos cueros.

esp.: de un carnero no se sacan dos cueros.

no se puede chiflar y beber agua (Cantera II, 2092).

no se puede hacer a la par sorber y soplar (Cantera II, 2094).

no se puede repicar y andar en la procesión (Cantera II, 2098).

dormir y guardar las eras, no hay manera (Cantera II, 855).

no todo puede ser: dormir y guardar las eras (Cantera II, 2122).

nadie da lo que no tiene (Cantera II, 1842).

no se puede chiflar y beber agua (Cantera II, 2092).

fr.: *on ne peut tirer deux peaux d'un seul bélier.*

on ne peut pas boire et siffler en même temps (Cantera I, 1018).

on ne peut pas souffler et humer ensemble (Cantera I, 1022).

on ne peut pas être à la fois au four et au moulin (Cantera I, 1015).

d'un sac à charbon on ne peut pas tirer farine blanche (Cantera I, 313).

205 debazho de mi manto al rey mato.

esp.: debajo de mi manto, al rey mato (Bergua).

hago de mi capa un sayo.

mientras en mi casa estoy, rey me soy (Cantera II, 1799).

cada uno en su casa hace al rey cabrón (Bergua).

cada gallo canta en su muladar (Cantera II, 543).

fr.: *charbonnier est maître chez soi* (Cantera I, 241).

206 dedo que se corta con jhustizia, no duele.

esp.: dedo que con justicia es cortado, no duele.

fr.: *un doigt coupé en vraie justice ne fait pas mal.*

Se dice para significar que un castigo impuesto en plena justicia, no debe crear sentimiento alguno de enojo.

207 del Dio i del vezino, no se puede esconder.

esp.: ni de Dios ni de tu vecino, se puede nada esconder.

fr.: *on ne peut rien cacher ni à Dieu ni à son voisin.*

208 del pasado al contarlo. del pasado al contarlo, se pierde la mitad.

esp.: del dicho al hecho, hay gran trecho (Cantera II, 733).

de la mano a la boca, se pierde la sopa (Cantera II, 727).

fr.: *il y a loin des paroles aux actes* (Cantera I, 556).

il y a loin de la coupe aux lèvres (Cantera I, 565).

209 delante de mi vino, no vendas tu vinagre.**enfrente de mi vino, no vendas tu vinagre.**

esp.: delante de mi vino, no vendas vinagre.

fr.: *ne viens pas vendre du vinaigre devant mon débit de vin.*

Se dice de la persona envidiosa que ve con malos ojos cualquier éxito, por pequeño que sea, de su prójimo.

210 desfazer una keilá* para tomar un clavo.**derrocar una keilá* para tomar un clavo.**

esp.: destruir una sinagoga para coger un clavo.

fr.: *démolir une synagogue pour se procurer un simple clou.*

Se dice de quien absurdamente es capaz de hacer un gran estropicio para obtener un menudado beneficio.

211 después de janucá*, los días cresen un patada de gallo.

esp.: por santa Lucía, achica la noche y agranda el día un paso de gallina (Cantera II, 2296).

fr.: *à la Sainte-Luce les jours croissent du saut d'une puce* (Cantera I, 37).

Véase también: «crese el día, crese el frío, crese la merenda de los fizhos».

212 después de un buen pleito, una buena paz.

esp.: después de un buen pleito, viene una buena paz.

después de la tormenta, viene la bonanza (Cantera II, 770).

fr.: *une parfaite entente succède très souvent à une chaude querelle.*

après la pluie, le beau temps (Cantera I, 73).

213 después de vendimia, embudo.

esp.: después de vendimias, cuévanos (Cantera II, 774).

la casa quemada, acudir con el agua (Cantera II, 1356).

después de la liebre ida, palos a la cama (Cantera II, 769).

el conejo ido, el consejo venido (Cantera II, 920).

fr.: *arriver avec les pompiers de Nanterre* (Cantera I, 83).

de la moutarde après dîner (Cantera I, 284).

après la mort, le médecin (Cantera I, 72).

Véase también: «después que se fuyó el cavallo del ajir*».

214 después que se fuyó el cavallo del ajir*.

esp.: cerrar la cuadra cuando ya se ha escapado el caballo.

fr.: *fermer l'écurie après que le cheval s'en est évadé.*

Véase «después de vendimia, embudo».

215 dime con quien vas, i te diré quien sos.

esp.: dime con quien andas, y te diré quién eres (Cantera II, 806).

fr.: *dis-moi qui tu hantes, et je te dirai qui tu es* (Cantera I, 301).

216 dos con uno, lo quitan del mundo.

esp.: dos frente a uno, mal para el que va solo.

fr.: *on est vite battu quand on doit lutter à la fois contre deux adversaires.*

217 dos de boda, tres de tañedores.

esp.: dos para la boda, y tres para la música.

fr.: *ne dépenser que deux pour la noce, et trois pour la musique.*

Se dice cuando se hace un gasto excesivo en cosas secundarias, de una manera desproporcionada con los gastos necesarios.

218 dos ideas valen mizhor que una.

esp.: más ven cuatro ojos que dos (Cantera II, 669).

fr.: *deux avis valent mieux qu'un* (Cantera I, 293).

quatre yeux voient mieux que deux (Cantera I, 1154).

219 dos veses amesures, una vez corta.

esp.: mide dos veces antes de cortar una.

fr.: *mesure par deux fois avant de couper une fois.*

Se dice para significar que hay que reflexionar antes de actuar.

E

220 echar sal i meter escova detrás de la puerta.

esp.: echar sal y poner una escoba detrás de la puerta.

fr.: *verser une poignée de sel et mettre un balai derrière la porte.*

Creencia popular, según la cual esas prácticas son eficaces para que una visita molesta o excesivamente larga se decida a despedirse.

221 échate sin sena, i no con devda.

- esp.: acuéstate sin cenar, pero no con una deuda.
acuéstate sin cena, y amanecerás sin deuda (Cantera II, 57).
prívate de comer y de deudas contraer.
más vale acostarse sin cena que levantarse con deuda (Bergua).
fr.: *prive-toi de souper, et tu te trouveras le matin sans dettes.*
prive-toi de nourriture et évite de faire des dettes.
Véase: «quien come i desha, cada día mete mesa» y «saca de la boca i mete en la bolsa».
- 222 el agua de mi vezina es melezina.**
esp.: el agua de mi vecina es medicina.
fr.: *l'eau de ma voisine est tellement bonne qu'elle agit comme un médicament.*
Se aplica a las personas que sienten envidia de cuanto ven en el prójimo.
Véase también: «el pan de mi vezina es melezina» y «los gwevos de mi vezina tienen dos yemas».
- 223 el aspro*, para el día malo.**
Véase en: «guadra el aspro* para el día malo».
- 224 el amozhado no se espanta de la luvia.**
esp.: el que ya está mojado, no se espanta de la lluvia.
de perdidos, al río.
fr.: *celui qui est mouillé, ne craint pas la pluie.*
Se dice del que, por haberlo perdido todo, ya no tiene que temer nada por no tener ya nada que perder.
- 225 el baño, lo tiene aconjhurado*; lo preto* no lo faze blanco.**
esp.: jurado ha el baño, de negro no hacer blanco (Cantera II, 1337).
es perder el tiempo, querer volver blanco lo prieto (Cantera II, 1196).
¿para qué va al baño la negra, si negra se queda? (Cantera II, 2197).
fr.: *c'est perdre son temps vouloir débrouiller un nègre* (Cantera I, 200).
à blanchir la tête d'un nègre, on perd sa lessive (Cantera I, 3).
Véase también: «quien negro nase, jhamai se enderecha».
- 226 el bien agudese, i el mal entontese. el mal entontese, i el bien agudese.**
esp.: el bien, el espíritu agudece; las privaciones, en cambio, lo entontecen.
fr.: *le bien-être aiguise l'esprit; la vie de souffrance l'abêtit.*
Recuérdense, en cambio, las paremias españolas que dicen: «el hambre agudiza el ingenio» (Cantera II, 961) y «la necesidad agudiza el ingenio» (Cantera II, 1444) y sus correspondientes francesas: «la faim aiguise l'esprit» (Cantera I, 597) y «nécessité est mère d'industrie» (Cantera I, 949).
- 227 el bien i el aver, en la cara se ven.**
esp.: el bien, en la cara se ve.
fr.: *le bien-être éclate sur le visage.*
- 228 el bien llevar, aformezea; el mal llevar, embrutese.**
esp.: la buena vida produce hermosura; la mala, en cambio, embrutece.
fr.: *vivre dans l'aisance et la quiétude embellit; vivre dans la misère et les transes continuelles enlaidit.*
- 229 el buey i la ovezha, todos en la misma érrema* consezha.**
esp.: el buey y la oveja, uno y otra en el mismo negro propósito.
fr.: *le boeuf et la brebis, l'un et l'autre ont la même idée pour me nuire.*
Se dice para significar que cuantos están alrededor de alguien se han puesto de acuerdo para perjudicarlo.
- 230 el buen ganar, faze el buen gastar.**
esp.: quien mucho gana, mucho puede gastar.
fr.: *à gains abondants, large dépense.*
- 231 el comer i el arrascar, todo es empesar.**

esp.: el comer y el rascar, todo es empezar (Cantera II, 919).

fr.: *l'appétit vient en mangeant* (Cantera I, 658).

Se dice para animar a comer a quien dice no tener apetito.

232 el conezho de la muzher es flaco, ma el que no lo toma es loco.

esp.: el consejo de la mujer es poco; y el que no lo toma es loco (Bergua). el consejo de la mujer puede que sea superficial; pero quien no lo tiene en cuenta, loco es integral.

fr.: *l'avis de la femme est peut-être superficiel, mais bien fou qui le méprise.*

Véase también: «el meollo de la muzher es poco, ma quien no lo toma es loco» y «quien no escucha a la muzherica, se arretuarse la orezhica».

233 el cuento de en casa, no sale a la plasa.

Véase en: «cuento de casa, no vale en la plasa».

234 el chico de la casa es el grande de la colada.

esp.: el más chico de la casa es el más importante de la colada.

fr.: *c'est le plus jeune de la famille qui salit le plus de linge.*

235 el dar presto es como dar dos veses.

esp.: quien da primero, da dos veces (Cantera II, 2398).

fr.: *qui donne tôt, donne deux fois* (Cantera I, 1190).

c'est obliger deux fois qu'obliger promptement (Cantera I, 198).

236 el día bueno, entrátelo adientro. el día bueno, échatelo al pecho.

esp.: a la ocasión, la pintan calva (Cantera II, 132).

a la ocasión, la pintan calva; y hay que cogerla por los pelos (Cantera I, 132).

fr.: *il faut saisir l'occasion par les cheveux* (Cantera I, 433).

Recuérdese el latín: «carpe diem».

237 el día que no barrí, vino quien no pensí.

esp.: el día que dejé de barrer, quien yo no pensaba me vino a ver. el día que no me afeité, vino a mi casa quien no pensé (Bergua).

fr.: *juste le jour où j'ai négligé de faire le ménage, nous avons reçu une visite imprévue.*

Se dice cuando de una manera inesperada se nos presenta una circunstancia o una persona cuya llegada nos preocupa.

238 el Dio ajarva* con una mano i afalaga* con la otra.

el Dio castiga con una mano i afalaga* con la otra.

esp.: el Dios, que da la llaga, da la medicina (Cantera II, 826).

no da Dios a nadie más frío de como anda vestido (Cantera II, 1908).

fr.: *Dieu châtie d'une main et soulage de l'autre.*

Dieu donne la robe selon le froid (Cantera I, 295).

à brebis tondue, Dieu mesure le vent (Cantera I, 10).

Cabe recordar la paremia española que dice: «Dios aprieta, pero no ahoga» (Cantera II, 815). Véase también: «cuando una puerta se sierra, otra se abre».

239 el Dio ajhidea* al ladrón, ma quiere bien al patrón.

esp.: Dios se compadece del ladrón, pero asimismo quiere bien a la que es víctima del robo.

fr.: *Dieu s'apitoie sans doute sur le sort de l'individu qui est poussé au vol par le besoin, mais il protège aussi la victime du vol.*

240 el Dio aparezha la melezina antes de la llaga.

el Dio da la llaga con la melezina.

esp.: Dios da la medicina antes que la llaga.

fr.: *Dieu prépare le remède avant que ne vienne la plaie.*

Esta paremia trae a la memoria las españolas que dicen: «Dios que da la llaga, da la medicina» (Cantera II, 826) y «para todo hay remedio menos para la muerte» (Cantera II, 2199), con sus correspondientes francesas: «Dieu donne la robe selon le froid» (Cantera I, 295) y «il y a remède à tout, sauf à la mort» (Cantera I, 560) respectivamente.

241 ¡el Dio ayuda a los negros*!

esp.: ¡Dios ayuda a los malvados!

fr.: *Dieu favorise les méchants!*

Téngase en cuenta que en judeoespañol la palabra «negro» equivale a «malo», «malvado».

Se dice, con un cierto desencanto, cuando se ve el éxito de los malos frente a las desgracias de los buenos. Cabe recordar la famosa dolora de Campoamor que dice: «llegaron los sarracenos y nos molieron a palos; que Dios ayuda a los malos cuando son más que los buenos».

242 el Dio castiga con una mano, i afalaga* con la otra.

Véase en: «el Dio ajarva* con una mano, i afalaga* con la otra».

243 el Dio da almendras al que no tiene muelas.

esp.: da Dios almendras al que no tiene muelas (Cantera II, 688).

Dios le da confites al que no puede roerlos.

Dios da pañuelo al que no tiene narices (Cantera II, 620).

fr.: *Dieu donne des amandes à qui n'a point de dents.*

244 el Dio da barva a quien no tiene queshada.

esp.: da Dios barbas al que no tiene quijadas (Cantera II, 688).

fr.: *Dieu donne de la barbe à qui n'a point de menton.*

245 el Dio da la llaga con la melezina.

Véase en: «el Dio aparezha la melezina antes de la llaga».

246 el Dio da la yelada asegún la muntaña.

esp.: Dios da la helada según la montaña.

Dios da el frío según la ropa (Cantera II, 819).

fr.: *Dieu dispense les glaciers à la mesure de la montagne.*

Dieu donne la robe selon le froid (Cantera I, 295).

Se dice para significar que, así como el espesor de los glaciares se corresponde con la altura de la montaña, los castigos y las contrariedades también suelen ser proporcionados.

247 el Dio es duro para enseñar, i lizhero para afalagar*.

esp.: Dios es duro para enseñar, pero pronto para consolar.

fr.: *Dieu se fâche difficilement, et il pardonne volontiers.*

248 el Dio es tadrioso, ma no olvidadizo.

esp.: Dios, a veces tarda; pero no olvida.

fr.: *bien que peut-être avec quelque retard, Dieu châtie et récompense toujours.*

249 el Dio no echa con zembelico*.

esp.: Dios no da con un capacho. Dios no da a manos llenas.

fr.: *Dieu n'envoie pas la fortune dans un cabas.*

Se dice para significar que el esfuerzo y el trabajo son necesarios, que hay que ganarse la vida con el sudor de la frente, que el maná sólo se da en ocasiones muy excepcionales. Así se expresa a veces un padre ahorrador con su hijo derrochador.

250 el Dio paga asegún lo que fazes.

esp.: según lo que hagas, así te pagará Dios.

fr.: *Dieu paye d'après les actes qu'on accomplit.*

251 el Dio tiene cuidado de todos los criados.

esp.: Dios cuida de todas sus criaturas.

fr.: *Dieu a soin de toutes les créatures.*

Véase la paremia siguiente.

252 el Dio tiene cuidado de una formiga, al shequén* del fizho del ombre.

el Dio tiene cuidado de una formiga, no se quiere dicho del fizho del ombre.

esp.: si Dios cuida de una hormiga ¿qué no hará con el hijo del hombre?
fr.: *Dieu prend soin de la fourmi, à plus forte raison de l'être humain (fait à son image et à sa ressemblance).*

Se dice, a manera de consuelo, cuando alguien sufre una contrariedad.

253 el espanto guadra la viña.

Véase en: «el miedo guadra la viña».

254 el farto no cree al fambrento.

esp.: el que está harto, no cree al que está hambriento.

fr.: *celui qui est saoul, ne croit pas celui qui a faim.*

Se dice de quien, no faltándole nada, no piensa en los que carecen de todo.

255 el favlar, es de plata; i el callar, es de oro.

esp.: el hablar, es de plata; y el callar, es de oro.

fr.: *la parole est d'argent, mais le silence est d'or* (Cantera I, 639).

Son numerosas las paremias españolas que insisten en la conveniencia de saber callar. Por ejemplo: «aprended a bien callar, para que sepáis bien hablar» (Cantera II, 321); «el buen saber es callar, hasta ser tiempo de hablar» (Cantera II, 909); «más vale buen callar que buen hablar» (Cantera II, 1702); «muchas veces me arrepentí de haber hablado, y nunca de haber callado» (Cantera II, 1813); «unas veces conviene hablar y otras callar» (Cantera II, 2809). Recuérdese también la que dice: «hablar poco, es oro; y mucho, es lodo» (M.Kleiser, 29.324).

256 el fiado es dos veces pagado.

esp.: lo que recibes fiado, dos veces lo habrás pagado.

fr.: *on paye toujours trop cher ce qu'on achète à crédit.*

257 el figo bueno, se lo come la grazha*.

esp.: el higo mejor, se lo come el cuervo.

fr.: *de la figue la plus mûre, c'est le corbeau qui en profite.*

Se dice para significar que, con frecuencia, la suerte favorece a quien menos se lo merece.

258 el fizho gasta, al padre le tulle*.

esp.: gasta el hijo, y al padre le toca pagar.

fr.: *le fils se livre à la dépense, et son père en subit la gêne.*

Recuerda, en cierto modo, la paremia española que dice: «a padre ganador, hijo gastador» (Cantera II, 310), que se corresponde con las francesas: «père ménager, fils prodigue» (Cantera I, 1082) y «à père avare, fils prodigue» (Cantera I, 65).

259 el gamello no ve su corcova*, ve la del de enfrente.

esp.: el camello no ve su joroba, pero sí ve la de sus compañeros.

el corcovado no ve su corcova y ve la otra (Bergua).

fr.: *le chameau ne voit pas sa bosse, mais il voit celles de ses congénères.*

En español solemos decir: «vemos la paja en el ojo ajeno, y no vemos la viga en el nuestro» (Cantera II, 2854). Y en francés: «nous voyons la paille dans l'oeil du voisin, mais nous ne voyons pas la poutre dans le nôtre» (Cantera I, 971). Se trata de una sentencia neotestamentaria que podemos leer en San Mateo 7, 3: «quod autem vides festucam in oculo fratris tui, et trabem in oculo tuo non vides?», según la Vugata. Y muy parecido en San Lucas 6, 41. También se dice en español: «en el ojo de la vecina ve una paja, y en el suyo no ve una tranca» (Cantera II, 1111).

260 el ganar i el pedrer son ermanos: onde ay ganar, ay también pedrer. el ganar i el pedrer son javerim*. el pedrer i el ganar son ermanos.

esp.: ganar y pedrer, hermanos son: allí donde hay ganar, también hay perder.

fr.: *le gain et la perte sont frères: là où l'on gagne, aussi on y perd.*

261 el gasterío trae la miseria consigo.

esp.: el despilfarro acarrea miseria.
fr.: *gaspillage engendre misère.*

262 el gato no aferra al ratón por el alma de su padre, sino para comerle la cavesa.

esp.: el gato no caza al ratón por cumplir con un deber, sino para poderse lo comer.

fr.: *ce n'est guère par devoir que le chat attrape la souris, mais pour lui croquer la tête.*

Se dice de quien, aparentando obrar por altruismo, tan sólo busca su propio interés.

263 el gwevo de mi vezina tiene dos yemas.

Véase en: «los gwevos de mi vezina tienen dos yemas».

264 el jaspón* de en casa, no sale a la plasa.

Véase en: «cuento de casa, no vale en la plasa».

265 el loco da, el sezudo toma.

esp.: el loco da, y el sensato recoge.
fr.: *le fou éparpille ses biens, le sage les recueille.*

266 el loco gasta, el savio gosa.

esp.: el loco lo gasta, y el sensato lo disfruta.
fr.: *le fou le dépense, et le sage en jouit.*

267 el lovo tiene el piscueso godro porque se faze él propio sus mandados.

esp.: el lobo tiene gordo el pescuezo porque él mismo se hace los recados.

fr.: *le loup a la nuque bien fournie en graisse parce qu'il fait lui-même ses commissions.*

Se dice para significar que nadie mejor que uno mismo para ocuparse de sus propios asuntos.

Recuérdese la paremia española que dice: «hacienda, tu amo te vea; y si no, que te venda» (Cantera II, 1255) con su correspondiente francesa: «rien ne vaut l'oeil du maître» (Cantera I, 1288).

268 el mal entontese, i el bien agudese.

Véase en: «el bien agudese, i el mal entontese».

269 el mal entra a quintales, i se va a meticales*.

el mal viene a quintales, i se va a meticales*.

esp.: el mal entra por quintales, y sale por adarmes (Cantera II, 985).

el mal entra a brazadas, y sale a pulgaradas (Cantera II, 985).

fr.: *le mal vient à cheval, et s'en retourne à pied* (Cantera I, 722).

270 el mal i el bien, en la cara se ven.

esp.: el mal y el bien, en la cara se ven.

los ojos son el espejo del alma (Cantera II, 1623).

en los ojos y en la frente, se lee el corazón (Cantera II, 1135).

fr.: *les yeux sont le miroir de l'âme* (Cantera I, 827).

Véase también: «asegún tiene la cara, tiene el corazón».

271 el mal pagar mata al emprestar.

esp.: a quien mal paga, no se ha de prestar.

fr.: *on ne prête pas au mauvais payeur.*

272 el mal viene a quintales, i se va a meticales*.

Véase en: «el mal entra a quintales, i se va a meticales*».

273 el más grande pásharo se abate cuando le detienen las dos alas.

esp.: hasta el más grande de los pájaros se cae cuando le inmovilizan las dos alas.

fr.: *quelque grand que soit l'oiseau, on l'immobilise en l'empoignant par ses deux ailes.*

Se dice para significar que hasta los más poderosos de este mundo tienen su punto débil por donde son vulnerables.

274 el mazal* de la fea, la ermoza lo desea.

esp.: la suerte de la fea, la bonita la desea (Cantera II, 1509).

fr.: *le sort de la laide, la plus jolie souvent la souhaite.*

275 el melder* no es el icar*, ma las fechas*.

esp.: lo que más importa no es el rezar, sino el bien obrar.

fr.: *l'essentiel n'est pas de prier, mais d'accomplir les bonnes oeuvres.*

276 el meollo de la muzher es poco, ma quien no lo toma es loco.

esp.: aunque la inteligencia de la mujer fuera realmente limitada, quien no le hace caso es un insensato.

fr.: *même si l'intelligence féminine était limitée, bien fou serait qui en mépriseraient les suggestions.*

En nuestra interpretación, así española como francesa, hemos preferido corregir el menoscabo que en la paremia judeoespañola podría parecer que se hace a la inteligencia de la mujer, para nosotros, evidentemente igual, cuando no superior a la del hombre.

Véase también: «el consezho de la muzher es flaco, ma el que no lo toma es loco» y «quien no escucha a la muzherica, se arretuerse la orezhica».

277 el meollo del ombre es una tela de sevoya.

el meollo es una tela de sevoya.

esp.: la inteligencia humana es como una monda de cebolla.

fr.: *la raison humaine est aussi délicate qu'une fragile pelure d'oignon.*

Se dice para significar que la razón humana es tan frágil que fácilmente se puede perder ca-

yendo en la sinrazón, en lo absurdo o en la locura.

278 el meollo no se echa con cucharica.

esp.: la inteligencia no se sirve con cucharilla.

fr.: *l'intelligence ne se verse pas à la cuillère.*

Véase también: «si no la trushiste con tu, no la bushques en Salamanca».

279 el miedo quadra la viña.

el espanto quadra la viña.

esp.: el miedo guarda la viña (Cantera II, 1002).

el miedo guarda la viña, y no el vinatero (Cantera II, 1002).

fr.: *la peur du gardien éloigne de la vigne les voleurs.*

la peur du gendarme est le commencement de la sagesse (Cantera I, 648).

280 el moso i el gallo, un año; al de dos, una cos.

esp.: el mozo y el gallo, un año; al de dos, dales una coz.

fr.: *le domestique, comme le coq, ne sont bons que pour un an; au second, le domestique devient trop familier et le coq trop dur à cuire.*

281 el moso jaragán* da muchos consezhos.

esp.: el mozo vago suele dar muchos consejos.

fr.: *le domestique paresseux aime prodiguer des conseils.*

Suele decirse de quien gusta hablar mucho para así interrumpir el trabajo y evitar el esfuerzo.

282 el mundo es un bonete: quien lo quita i quien lo mete.

este mundo es un bonete: quien lo quita i quien lo mete.

esp.: este mundo es como un bonete: unos se lo quitan y otros se lo ponen.

fr.: *le monde est comme un bonnet: les uns le ôte, les autres le mettent.*

Se dice para significar que la suerte es arbitraria y ciega: lo mismo favorece a unos como perjudica a otros.

Esta paremia recuerda, en cierto modo, la española que dice: «el mundo es a manera de escala: que uno sube y otro baja (Cantera II, 1008).

283 el mundo se manea, ma no cae.

esp.: el mundo se mueve, pero no cae.

fr.: *la terre bouge, mais elle ne s'effondre pas.*

Se dice para dar ánimos en momentos de apuro. No hay que hacer una tragedia de las contrariedades. Hasta las más difíciles y desesperadas suelen acabar por ser superadas.

284 el negro pagador se echa a olvidar de sus devdas.

esp.: el mal pagador finge olvidar sus devdas.

fr.: *le mauvais payeur fait semblant d'oublier ses dettes.*

Recuérdense, en cambio, las paremias españolas que dicen: «al buen pagador, no le duelen prendas» (Cantera II, 154) y «quien piensa pagar, no teme firmar» (Cantera II, 2526), con su correspondiente francesa: «qui veut payer, bien se doit obliger» (Cantera I, 1264).

285 el ombre arreyeva* más que la piedra.

esp.: el hombre resiste más que la piedra.

fr.: *l'être humain a une résistance supérieure à celle de la pierre.*

286 el ombre propone, ma el Dio dispoza.

esp.: el hombre propone, y Dios dispone (Cantera II, 971).

fr.: *l'homme propose, et Dieu dispose* (Cantera I, 854).

287 el ombre se faze el nombre.

esp.: el nombre, se lo hace el hombre.

fr.: *chacun a la réputation qu'il mérite.*

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «más vale perderse el hombre que, si es bueno, perder el nombre» (Cantera II, 1738) y «más vale buen nombre que las muchas riquezas» (Cantera II, 1703).

Véase también: «tal nombre, tal ombre».

288 el ombre se gosa el nombre.

esp.: el hombre goza su nombre.

cada hombre tiene su nombre (Bergua).

fr.: *on a tout à gagner d'une bonne renommée bien méritée.*

Cabe recordar la paremia española que dice: «más vale perderse el hombre que, si es bueno, perder el nombre» (Cantera II, 1738).

289 el ombre va fina onde puede, i no fina onde quiere.

esp.: el hombre llega hasta donde puede y no hasta donde quiere.

fr.: *l'homme va jusqu'où lui permettent ses forces, et non jusqu'où voudrait son désir.*

290 el ozho del ombre se inche solo con un puñadico de tierra.

esp.: basta un puñadito de tierra para que se hinche el ojo del hombre.

cuanto más se tiene, más se desea y quiere (en Cantera II, 2470).

fr.: *seule une pincée de terre est capable de combler l'oeil humain. plus on en a, plus on veut en avoir* (Cantera I, 1099).

Se emplea para significar que el hombre es insaciable en sus deseos, y hay no pocos que cuanto ven lo desean poseer. Tan sólo la muerte (representada en esta paremia judeoespañola por el puñado de tierra que suele echarse sobre el ataúd al ser bajado a la tumba) es capaz de apagar esa ansia desmesurada de conseguirlo todo.

291 el ozho del patrón engodrese la gallina.

esp.: el ojo del señor es el pienso mejor (Cantera II, 1016).

el ojo del amo engorda el caballo (Cantera II, 1016).

el ojo del dueño, estiércol es para la heredad (en Cantera II, 1039).

fr.: *l'oeil du maître engraisse la volaille.*

l'oeil du maître engraisse le cheval (Cantera I, 866).

l'oeil du fermier, vaut du fumier (Cantera I, 865).

292 el ozho ve, el alma dezea.

esp.: el ojo ve, y el alma desea.

fr.: *l'oeil voit, et l'âme désire.*

Se dice para significar que la simple vista de las cosas bien presentadas las hace apetitosas.

Recuérdese a este respecto la sabia paremia española que dice: «lo que los ozhos no ven, el corazón no lo desea» (Cantera II, 1590), con su correspondiente francesa: «loin des yeux, loin du coeur» (Cantera I, 867). Y también la que dice: «ojos que no ven, corazón que no siente» (en Cantera II, 2150).

293 el pan de la vezina es melezina.

esp.: el pan de mi vecina es medicina.

fr.: *le pain de ma voisine est salutaire.*

Así parecen pensar la envidiosa y el envidioso, que siempre piensan que lo del prójimo es mejor que lo suyo propio y siente por ello envidia.

Véase también: «el agua de mi vezina es melezina» y «los gwevos de mi vezina tienen dos yemas».

294 el pedrer i el ganar son ermanos.

Véase en: «el ganar i el pedrer son ermanos: onde ay ganar, ay también pedrer».

295 el perro no come la mano del que le da a comer.

esp.: el perro no muerde la mano del que le da de comer.

fr.: *le chien ne mord pas la main de celui qui le nourrit.*

Se dice para significar que debemos ser agradecidos y no causar el más mínimo daño a quien nos ha hecho o nos hace bien.

Recuérdese la paremia española que dice: «a la garganta del perro échale un hueso si le quieres amansar presto» (M. Kleiser, 49.991).

296 el peshe grande se come al chico.

esp.: el pez grande se come al chico (Cantera II, 1037).

fr.: *les gros poissons mangent les petits* (Cantera I, 778).

297 el prove i el rico se amezuran con el mismo pico*.

Véase en: «al rico i al prove, con el mismo pico* los amezuran».

298 el puerco no mira al sielo.

el puerco no mira en alto.

esp.: el cerdo no mira al cielo.

fr.: *le porc est incapable de lever les yeux au ciel.*

Se dice de la persona retorcida y poco de fiar que rehuye la mirada de su interlocutor, como si temiera que, al vérselo los ojos, pudiera leerse en ellos sus intenciones y sus más íntimos pensamientos. Cabe recordar, a este respecto, las paremias españolas que dicen: «los ojos son el espejo del alma» (Cantera II, 1623) y «en los ojos y en la frente, se lee el corazón» (Cantera II, 1135), con su correspondiente francesa: «les yeux sont le miroir de l'âme» (Cantera I, 827).

el que ...

Véase en: quien ...

299 el rey podrá cortar cavesas, pan no corta.

esp.: el rey podrá cortar cabezas; pero el pan no lo puede cortar.

fr.: *le souverain peut ordonner de couper des têtes; mais il ne peut pas nous priver du pain.*

Se dice para significar que nadie puede privar del derecho a trabajar para ganarse el pan. El derecho al trabajo es sagrado.

300 el rico come lo que quiere; el prove, lo que puede.

esp.: el rico come lo que quiere; el pobre, lo que puede.

fr.: *le riche mange ce qu'il veut; le pauvre, ce qu'il peut.*

301 el rico, cuando emprovese, es como cuando el prove se enriquece.

esp.: el rico, cuando empobrece, es como cuando el rico se enriquece.

fr.: *le riche qui s'appauvrit arrive au même niveau du pauvre qui s'enrichit.*

302 el río pasa, el arenal queda.

esp.: el río pasa, el arenal queda.

fr.: *les eaux du fleuve passent, mais le gravier reste.*

Se dice para significar que las enfermedades y los disgustos pasan, pero no sin dejar consecuencias y recuerdos.

303 él se la tañe, él se la canta, él se la baila.

él se lo corta, él se lo cuze.

él se lo guiza, él se lo cume.

esp.: como Juan Palomo: yo me lo guiso, yo me lo como.

el herrero de Arganda, él se lo sopla y él se lo macha, y él se lo saca a vender a la plaza (Bergua).

fr.: *il fait tout par soi-même.*

Se dice de la persona que pretende hacerlo todo por sí mismo, sin ayuda ni colaboración de nadie.

304 el selo i la embidia, quitan al ombre del mundo.

esp.: celos y envidia, a la muerte llevan.

fr.: *la jalousie et la convoitise mènent l'homme au tombeau.*

305 el shójad* faze siegar ozhos de savios.

esp.: el soborno ciega incluso a los sabios.

hasta los mejores son susceptibles de corrupción.

fr.: *un pot-de-vin rend aveugles même les plus sages.*

même les plus sages se laissent corrompre devant les pots-de-vin.

306 el sodro, para mal siente.

esp.: el sordo oye precisamente lo que no quiere oír.

fr.: *le sourd perçoit juste ce qu'il ne convient pas qu'il entende.*

307 el taní* del jhidió, ¡guay del pan del otro día!

esp.: ayuno del judío ¡ay del pan del otro día!

fr.: *le Juif a jeûné: attention maintenant au pain!*

Se dice de quien, después de una abstinencia, parece mostrarse insaciable.

308 el tiempo cura el lienso.

esp.: con el tiempo enría el lino.

el tiempo cura al enfermo, que no el unguento (Cantera II, 1058).

el tiempo todo lo cura y todo lo muda (Cantera II, 1067).

días y ollas componen todas las cosas (en Cantera II, 793).

fr.: *le temps fait rouir la tige de lin. le temps est le meilleur remède* (Cantera I, 830).

le temps et l'argent arrangent bien des choses (Cantera I, 832).

309 el tiempo es curto i la ovra mucha.

esp.: el tiempo es corto y la obra mucha.

fr.: *le temps dont nous disposons est bref tandis que l'oeuvre à accomplir est considérable.*

310 el tiñozo es venturozo.

esp.: el tiñoso es venturoso.

fr.: *le teigneux est chanceux.*

Según la creencia popular, la tiña da buena suerte. Frente a este concepto tan positivo para el tiñoso, procede recordar el peyorativo de la paremia: «los tiñozos son mentirozos».

311 el viezho tura porque se cura.

esp.: el viejo dura porque se cuida.

fr.: *les vieilles personnes prolongent leurs jours quand elles observent les règles concernant la santé.*

312 el vino faze cantar.

esp.: el vino hace cantar.

fr.: *le vin provoque le chant.*

Se dice del borracho alegre que se siente animado a cantar para expresar su alegría.

Recuérdese también la paremia española que dice: «de la panza sale la danza» (Cantera II, 729) y su correspondiente francesa: «car de la panse vient la danse».

313 el vino piedre el tino.

esp.: el vino hace perder el tino.
fr.: *le vin fait perdre la raison*.

314 el vino quita ajuera lo que ay adientro.

esp.: después de beber, cada uno da su parecer (Cantera II, 767).

el vino no es bueno para guardar secretos.

fr.: *le vin délie les langues* (Cantera I, 839).

le vin fait dévoiler les pensées secrètes les plus intimes.

315 en boca serrada no entra moshca.

esp.: en boca cerrada, no entran moscas (Cantera II, 1090).

fr.: *en bouche close, jamais mouche n'entra* (Cantera I, 317).

Se dice para significar que callar a tiempo evita muchos perjuicios.

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «una aguja para la bolsa, y dos para la boca» (M. Kleiser, 8.571); «un nudo para la bolsa, y dos para la boca» (Bergua); y «boca cerrada, más fuerte es que muralla» (Cantera II, 418). Y también las que dicen: «aprended a bien callar, para que sepáis bien hablar» (Cantera II, 321) y «harto sabe quien no sabe, si callar sabe» (Cantera II, 1263).

Véase también: «bovo callado, por savio es tomado».

316 en cada casa i en cada cashón ay un dolor de corasón.

esp.: en cada casa y en cada cajón hay un dolor de corazón.

fr.: *les soucis sont choses communes dans toutes les familles.*

317 en casa del jhugador, poco tura la alegría.

esp.: en casa del jugador, poco dura la alegría.

fr.: *la joie dure peu dans la maison du joueur.*

Se dice para significar que el juego es siempre muy arriesgado, pues a una ganancia suceden enseguida pérdidas.

Recuérdese la paremia española que dice: «el que pone al juego sus dineros, no ha de hacer cuenta de ellos» (Cantera II, 2530).

318 en casa llena, presto se guisa la sena.

esp.: en casa llena, presto se hace la cena (Bergua).

en casa llena, presto se guisa la cena; y en la vacía, más aína (M. Kleiser, 282).

fr.: *il est aisé d'improviser un repas en un tournemain quand le ménage est bien pourvu de toutes sortes de provisions.*

319 en calzal* sin perros, camina con palo.

esp.: en poblado sin perros, camina con un palo.

fr.: *même s'il n'y a pas de chiens dans le village que tu te disposes à traverser, munis-toi d'un gourdin.*

Se dice para significar que conviene ser muy precavido aun en los casos en que no haya aparentemente peligro alguno, ya que «de donde menos se piensa salta la liebre» (Cantera II, 716 bis). Y por otra parte, exceso de precaución no daña, pues, como dice otra paremia española: «de los escarmentados nacen los avisados» (Cantera II, 740).

320 en el lodo, no cave manía.

esp.: en el lodo, no cabe andar con manías ni con remilgos.

fr.: *on ne peut pas salir la boue.*

321 en el lugar que irás, asegún verás, farás.

esp.: por donde fueres, haz lo que vieres (Cantera II, 2264).

en cada tierra, su uso; y en cada casa, su costumbre (Cantera II, 1093).

fr.: *il faut vivre à Rome comme à Rome* (Cantera I, 447).

à chaque pays sa coutume (Cantera I, 16).

322 en el pozho donde bevides aguas, no escupas.

esp.: en el pozo del que bebiste agua, no se te ocurra escupir.

fr.: *ne crache pas dans le puits dont tu as bu de l'eau.*

Se dice para censurar la ingratitud. Cabe recordar, a este respecto, entre otras, las paremias españolas que dicen: «cría cuervos, y te sacarán los ojos» (Cantera II, 610) y «regala a la gata, y saltarte ha a la cara» (Cantera II, 2607), con su correspondiente francesa: «oignez vilain, il vous poindra» (Cantera I, 978) y «graissez les bottes d'un vilain, il dira qu'on les lui brûle» (Cantera I, 375).

323 en la mesa del rey, bien cave una bogacha*.

esp.: en la mesa del rey, bien cabe una «bogacha».

fr.: *sur la table du roi, il y a tous jours la place pour une «bogacha».*

Se dice para significar que un regalo nunca está de más, ni siquiera para el más rico.

324 en martes, ni fihos cases, ni paños cortos.

esp.: en martes, ni te cases, ni te embarques (Cantera II, 1137).

fr.: *évite, le mardi, de célébrer le mariage d'un de tes enfants et de renouveler ta garde-robe.*

325 en paga* de un asno, ató un caballo.

esp.: en lugar de un asno, enganchó un caballo.

fr.: *au lieu d'un âne, il a attelé un cheval.*

Se dice cuando, al despedirse un empleado mediocre, es reemplazado por otro mucho más eficaz, aunque en las mismas condiciones económicas.

326 en pleito, no se desparten confites. en pleito, no se esparten confites.

esp.: en un pleito, no se reparten confites.

fr.: *à l'occasion d'une dispute, on ne distribue pas de douceurs.*

A diferencia de lo que se hace con ocasión de las reuniones agradables en que se reparten dulces, en las reuniones desagradables y conflictivas no procede repartir dulces.

327 en sivdad de siegos, el que ve de un solo ozho es rey.

esp.: en tierra de ciegos, el tuerto es rey (Cantera II, 1130).

fr.: *au royaume des aveugles, les borgnes sont rois* (Cantera I, 98).

328 en tiempo de landra*, todos se fazen de gwerco*.

esp.: en tiempo de peste, todos se hacen hostiles.

fr.: *quand sévit la peste, tout le monde devient hostile.*

Se dice para significar que, en los momentos de adversidad, desaparecen los amigos y todos se muestran hostiles.

329 enfrente de mi vino, no vendas tu vinagre.

Véase en: «delantre de mi vino, no vendas vinagre».

330 entrar con boca chica, i salir con boca grande.

esp.: entrar con boca chica, y salir con boca grande.

fr.: *montrer au début des prétentions fort modestes (pour se faire admettre) et devenir très exigeant par la suite une fois qu'on est installé dans la place.*

331 entre «daca el gallo» i «toma gallo», quedan las plumas en la mano.

esp.: entre «dame ese gallo» y «toma el gallo», quedan las plumas en la mano.

fr.: *entre «donne-moi ce coq» et «prends le coq», les plumes restent dans la main.*

Se dice para significar que muchas veces, al disputarse algo, lo que está en litigio acaba por echarse a perder.

332 entre dos litigantes, el terser la gana.

entre dos litigantes, el terser se lo gosa.

esp.: dos se disputan, y el tercero se aprovecha.

fr.: *quand deux bonhommes se cha-maillent, survient parfois un troisième qui emporte l'objet du litige.*

333 entre ermanos, no cabe pleito.

esp.: entre hermanos, no cabe pleito.
fr.: *les brouilles entre frères ne devraient jamais se produire.*

Véase también: «pleito de ermanos, aljeña de manos».

334 entre ermanos, no metas manos.

esp.: entre hermanos, no metas tus manos.
entre padres y hermanos, nunca metas tus manos (Cantera II, 1161).
entre dos muelas cordales, nunca metas tus pulgares (Cantera II, 1158).

fr.: *entre l'arbre et l'écorce, il ne faut pas mettre le doigt* (Cantera I, 329).

ne mets pas ton doigt entre le marteau et l'enclume (Cantera I, 956).

335 entre la cumadre i la partera enterraron a la criatura.

esp.: entre la comadre y la comadrona llevaron a la tumba a la pobre criatura.

fr.: *la sage-femme et l'accouchée, toutes deux inexpertes, on fait mourir le nouveau-né.*

Se dice de una empresa que se ha ido o se está yendo a pique por la inexperiencia o por la torpeza de sus gestores.

336 entre la suegra i la nuera deshan la casa sin barrer.

esp.: entre la suegra y la nuera, la casa sin barrer.

fr.: *la belle-mère, comptant sur sa bru, et la bru comptant sur sa belle-mère, la maison n'est pas balayée.*

En español suele decirse: «el uno por el otro, la casa sin barrer», o también: «los unos por los otros, la casa sin barrer». Y se dice cuando, por no ponerse de acuerdo sobre quien va a hacer algo o si se ha de hacer en colaboración, nadie lo hace.

Cabe recordar la paremia española que dice: «barre la nuera lo que ve la suegra» (Bergua) o «eso barre la nuera que ve la suegra» (M. Kleiser, 46.132).

337 ermano, para el día malo.

esp.: hermano, para el día malo.
fr.: *un frère, pour les jours de détresse.*

Se dice para significar que el apoyo y la ayuda de un hermano viene muy bien en los momentos de dificultad y de apuro.

338 ermanos i amigos, en la bolsa no tocaremos.

Véase en: «amigos i ermanos seremos, en la bolsa no toquemos».

339 ermozo no es lo que es ermozo; ermozo es lo que plase a la persona.

esp.: hermoso no es lo que es hermoso; hermoso es lo que a la persona gusta.

fr.: *rien n'est beau en soi; beau pour chacun de nous est ce qui nous plaît.*

Recuérdese la paremia que dice: «nada es bueno ni es malo; todo depende del cristal con que se mire».

340 esclavo jhidió, no ay.

esp.: ningún judío es esclavo.

fr.: *il n'y a pas d'esclave juif.*

De acuerdo con Levítico 25,46, todo judío debe rescatar a cualquier otro judío caído en esclavitud.

341 escova nueva, barre nuevo.

esp.: con escoba nueva, bien se barre (Cantera II, 560).

escoba nueva, barre bien.

fr.: *le balai neuf balaie bien.*

le bon outil fait le bon ouvrier (Cantera I, 700).

Se dice del empleado recién contratado, que suele tener interés en hacer méritos.

342 escribe antes que des i después que tomes.

esp.: escribe antes que des, y recibe antes que escribas (Bergua).

lee antes de firmar; y cuenta antes de guardar (M. Kleiser, 24.747).

antes de contar, escribe; y antes de firmar, recibe (Bergua).

fr.: *note toujours par écrit avant de donner et après avoir reçu.*

Se trata de un consejo muy prudente.

343 escrito está en la mano lo que tiene que sufrir el alma.

escrito está en la palma de la mano lo que deve de llevar el alma.

esp.: la suerte de cada uno, escrita está en la palma de su mano.

fr.: *chacun a son sort inscrit dans la paume de sa main.*

chacun a son sort fixé dès sa naissance et rien peut le changer.

Esta paremia responde a la creencia en la quiromancia.

344 escuza de muchos, escuza de bovos.

esp.: excusa de muchos, excusa de tontos.

fr.: *excuse de plusieurs, excuse d'idiots.*

Recuerda la paremia española que dice: «mal de muchos, consuelo de tontos» (Cantera II, 1644).

345 espande la pachá* fina onde te alcanza la colcha.

esp.: estira la pierna hasta donde te alcanza la colcha.

cada uno extiende la pierna como tiene la manta (Bergua).

nadie extiende la pierna sino hasta donde la sábana llega (Cantera II, 1851).

fr.: *n'étends pas ta jambe au-delà de la couverture.*

n'étends tes jambes qu'à la longueur du tapis (Cantera I, 963).

Se dice para significar que se han de medir las fuerzas antes de emprender algo, pues en modo alguno conviene ir más allá de las propias posibilidades.

346 espántate de aire de calezha i de pedo de viezha.

guádrate de aire de calezha i de pedo de viezha.

esp.: guárdate de corriente de aire de calleja y de ventosidad de vieja.

fr.: *préserve-toi des courants d'air qui soufflent dans les rues et des gaz suspects émis par les vieilles femmes.*

Recuérdese la paremia española que dice: «sudado, no estés al aire parado» (M. Kleiser, 59.038).

347 espántate de jaján* fizho de amaares* i de rico fizho de prove. espántate de savio fizho de amaares* i de rico fizho de prove.

esp.: guárdate de sabio hijo de padre inculto y de rico hijo de padre menesteroso.

fr.: *redoute le savant fils d'illettré et le riche fils de pauvre.*

348 espántate de los callados, de los que caminan arrez de paré.

guádrate de los callados, de los que caminan arrez de paré.

esp.: guárdate de los callados, de los que caminan junto a la pared.

fr.: *redoute ceux qui ne disent mot, et ceux qui marchent tout près du mur.*

349 espántate de savio fizho de amaares* i de rico fizho de prove.

Véase en: «espántate de jaján* fizho de amaares* i de rico fizho de prove».

350 estar sin padre ni madre ni perro que ladre.

esp.: estar sin padre ni madre ni perro que ladre.

fr.: *être seul au monde, sans père ni mère, sans même un chien qui se lamente à votre mort.*

351 este mundo es un bonete, quien lo quita i quien lo mete.

Véase en: «el mundo es un bonete, quien lo quita i quien lo mete».

352 esuegra, ni de barro buena.

Véase en: «suegra, ni de barro buena».

F

353 favla con calmo, i ten en mano una buena verga.

esp.: habla con calma, pero ten siempre a mano una buena vara.

fr.: *parle doucement, mais tiens toujours en main un gros bâton.*

Con esta paremia se recomienda no enfadarse ni levantar la voz, exponiendo más bien con calma las razones; pero siempre precavidos para defenderse si fuera menester.

354 favlar quiero i no puedo, la garganta me duele.

esp.: hablar quiero, pero no puedo: me duele la garganta.

fr.: *je voudrais bien dire mon mot; mais mon mal de gorge m'en empêche.*

Prudente consejo para que aprendamos a medir nuestras palabras.

355 fazer de una pulga un gamello.

esp.: hacer de una pulga un camello.

fr.: *faire d'une puce un chameau.*

Se dice cuando alguien exagera de una manera sorprendente.

356 faz bien, i no mires a quien.**faz plaser, i no mires a quien.**

esp.: haz bien, y no mires a quien (Cantera II, 1294).

fr.: *fais ce que dois, advienne que pourra* (Cantera I, 945).

357 faz tu sabá* en semana, i no tengas menester de las crianzas.

esp.: trabaja incluso en sábado con tal de no tener que depender de los demás.

fr.: *travaille même le samedi, afin de ne pas être réduit à quemander l'aide d'autrui.*

El sábado es día de reposo absoluto de acuerdo con la ley mosaica.

358 fecho empesado, es medio escapado. lavor empesado, es medio escapado.

esp.: obra empezada, medio acabada (Bergua).

cosa empezada, medio acabada.

barba remojada, medio afeitada (M. Kleiser, 1.354).

fr.: *travail entamé, à demi achevé.*

Se dice para significar que el ponerse manos a la obra ya supone una buena parte de la tarea que se ha de realizar.

Véase también: «cuento arreglado, es medio pagado».

359 fiar me quiero que el gallo me metió gwevo.

esp.: creer quiero que el gallo me ha puesto un huevo.

fr.: *je veux bien croire que mon coq a pondu un oeuf.*

Se dice a propósito de una noticia increíble.

360 fina que al rico le sale la gana, al prove le sale el alma.

esp.: en espera de que el rico se decida a ayudar al pobre, éste se muere.

fr.: *le pauvre risque de mourir de faim, en attendant que le riche se décide à lui venir en aide.*

361 fizha ventanera, negra cuzinera.

esp.: hija ventanera, mala cocinera.

fr.: *fille fenêtrière, piètre cuisinière.*

Recuérdese la paremia española que dice: «dueña que mucho mira, poco hila» (Bergua).

Véase también: «niña ventanera, desha la casa sin barrer» y «niña ventanera, jhamai será buena compañera».

362 fizhos de reyes, no se depiedren.

esp.: hijos de reyes, no se pierden.

fr.: *filz de rois, ne se perdent pas.*

Se dice para dar ánimos a una persona de alto rango que está pasando por momentos de apuro.

G

363 gallina que canta como el gallo, ¡dególlala!

esp.: gallina que canta como el gallo, ¡deguéllala!

gallina que canta como el gallo, apriétale la garganta (M. Kleiser, 25.467)

fr.: *si ta poule chante comme un coq, tue-la!*

Por creencia de que está embrujada.

Se dice de la mujer que pretende ser hombre.

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «en casa de Gonzalo, más manda la gallina que el gallo» (Bergua); «en casa de Miguel, él es ella y ella es él» (Bergua); «en casa del ruin, la mujer es alguacil» (Bergua); «en casa del mezquino, más manda la mujer que el marido» (Bergua); «en casa de mujer rica, ella manda y él obedece» (Bergua).

³⁶⁴ **gallina viezha asolta buen caldo.**

esp.: gallina vieja hace buen caldo (Cantera II, 1527).

fr.: *la vieille poule fait le meilleur bouillon* (Cantera I, 690).
de vieille poule, gras bouillon.

Se dice a veces, para significar que las personas mayores, por su experiencia, pueden dar buenos consejos.

Véase también: «carnero viezho da buen caldo».

³⁶⁵ **gallo i muchacha, no más de un año.**

esp.: gallo y sirvienta, no más de un año.

fr.: *ni le coq ni la bonne à tout faire ne valent rien au bout d'un an.*

Se dice para significar que, lo mismo que la carne del gallo de más de un año resulta dura y poca apetitosa, también la sirvienta, después de un año en la casa, pierde su celo y cobra demasiada confianza.

³⁶⁶ **gasta el loco para que coma el savio.**

esp.: el loco gasta para que el inteligente coma.

con lo que gasta el loco, come el cuerdo.

fr.: *l'écervelé dépense, et ce sont les gens avisés qui en profitent.*

³⁶⁷ **gato con gantes no aferra ratón.**

esp.: gato con guantes no caza ratones.

fr.: *chat ganté n'attrape pas de souris.*

³⁶⁸ **gato escaldado, s'espanta del agua fría.**

esp.: el gato escaldado, del agua fría huye (Cantera II, 955).

quien de la culebra está mordido, de la sombra se espanta (Cantera II, 2401).

quien del alacrán está picado, la sombra le espanta (Cantera II, 2402).

al espantado, la sombra le espanta (Bergua).

fr.: *chat échaudé, craint l'eau froide* (Cantera I, 245).

³⁶⁹ **grano a grano, la gallina hincha el papo.**

esp.: grano a grano, hincha la gallina el papo (Cantera II, 1228).

fr.: *grain à grain, la poule emplit son ventre* (Cantera I, 374).

Recuerda, entre otras, la paremia española que dice: «poco a poco, hila la vieja el copo» (Cantera II, 2247) y la francesa: «petit à petit, l'oiseau fait son nid» (Cantera I, 1084). Y también la que dice: «gota a gota, se llena la bota» (Cantera II, 1225).

³⁷⁰ **guadra a la mansevez, para topar a la vezhés.**

esp.: cuida tu juventud para poder llegar a la vejez.

si quieres llegar a viejo, cuídate cuando eres mancebo.

guarda mozo, y hallarás viejo (Bergua).

si quieres llegar a viejo, guarda el aceite en el pellejo (Bergua).

el que tuvo y retuvo, guardó para la vejez (Bergua).

fr.: *soigne-toi quand tu es encore jeune, et tu pourras vivre longtemps.*

³⁷¹ **guadra el aspro* para el día malo. el aspro* para el día malo.**

esp.: no dejes de ahorrar para cuando lo habrás menester.

fr.: *sois économe pour parer aux mauvais jours qui pourraient venir.*

³⁷² **guadra que comer, i no que fazer.**

esp.: retrasa tu comida, pero no tu tarea.

fr.: *retarde ton repas plutôt que ta tâche.*

³⁷³ **guádrate de aire de calezha i de pedo de viezha.**

Véase en: «espántate de aire de calezha i de pedo de viezha».

³⁷⁴ **guádrate de los callados, de los que caminan arrez de paré.**

Véase en: «espántate de los callados, de los que caminan arrez de paré».

³⁷⁵ **guádrate, i el sielo te guadrará.**

esp.: guárdate, y Dios te guardará. ayúdate, y Dios te ayudará (Cantera II, 390).

ayúdate, y el Cielo te ayudará (Bergua).

fr.: *garde-toi, et le Ciel te gardera. aide-toi, et le Ciel t'aidera* (Cantera I, 30).

³⁷⁶ **¡guay de aquella nave con muchos capitanes!**

esp.: ¡ay de la nave con varios capitanes!

fr.: *malheur au navire où commandent plusieurs capitaines!*

Se dice cuando en una empresa quieren mandar varios a la vez.

³⁷⁷ **¡guay de las aguas de parir cuando no se traen con sí!**

esp.: ¡ay de las aguas de la fertilidad cuando no se llevan en la propia naturaleza!

fr.: *les eaux fécondantes pour combattre la stérilité restent sans effet si l'on est congénitalement stérile.*

Recuérdese también: «si no la truzhiste con ti, no la bushques en Salamanca».

³⁷⁸ **¡guay del malo i el vezino del lado!**

esp.: ¡ay del malo, y también del vecino de a lado!

fr.: *hélas! quand l'heure du châtiement arrive pour le méchant, les voisins en pâtissent eux aussi!*

³⁷⁹ **gveso que te cayó en parte, llévate con arte.**

esp.: la parte que te correspondió, no dejes de aprovecharla.

fr.: *use avec habileté de l'aubaine que le sort t'a accordée.*

³⁸⁰ **guzano que entra, no sale más.**

esp.: una vez metido el gusano, ya no sale.

fr.: *quand le ver y est entré, il n'en sortira jamais.*

Se dice para significar que, una vez adquirido un vicio, es muy difícil, por no decir imposible, deshacerse de él.

I

³⁸¹ **ir a la mar, i no topar agua.**

esp.: ir al mar, y no encontrar agua.

fr.: *aller à la mer, et n'y point trouver d'eau.*

Se dice para significar el colmo de la torpeza o inutilidad de alguien, o también su extrema mala suerte.

³⁸² **ir por lana, i salir tresquilado.**

esp.: ir por lana, y salir trasquilado (en Cantera II, 1290).

a las veces, donde cazar queremos, cazados quedamos (Cantera II, 140).

fr.: *aller pour tondre, et être tondu. tel est pris qui croyait prendre* (Cantera I, 1336).

J

³⁸³ **jen* i grazia que dé el Dio, la ermozura ya me la trago yo.**

esp.: atractivo y gracia, que me las conceda Dios, porque hermosura me la puedo proporcionar yo.

fr.: *la grâce et l'élégance naturelle sont des dons divins; la beauté, de sa part, peut être l'effet d'un savant arrangement.*

Recuérdese la paremia española que dice: «no hay hermosura sin ayuda» (Cantera II, 1974).

384 jhidió bovo, no hay.

esp.: judío bobo, no lo hay.

fr.: *le Juif ne se laisse pas leurrer.*

Suele decirse cuando alguien pretende enganar a un judío.

385 jhidió en casa, ombre en la plasa.

esp.: judío, en casa; en los negocios y en la vida social, hombre como todos los demás.

fr.: *juif à la maison; un homme courant comme tous les autres, dans les affaires et dans la vie sociale.*

Así se manifiestan algunos judíos, distinguiendo entre la vida social y sobre todo los negocios por una parte, y sus prácticas religiosas por otra.

386 jaján* i mercader, alegría de la muzher.

esp.: intelectual y negociante, alegría para la mujer.

fr.: *homme d'études et homme d'affaires à la fois, fait le bonheur de son épouse.*

Se dice así porque el hombre dedicado al estudio y a los negocios suele ser ordenado y metódico y cuidadoso en sus cosas. dando así poco trabajo al ama de casa.

387 janún* durmiendo, el mazal* despierto.

esp.: mientras la muchachita duerme, su buena suerte está despierta.

fr.: *tandis que la jeune fille dort, son bon sort est en éveil.*

Se dice de la chica que, ignorándolo todo de la vida, su futuro sin embargo se le puede augurar feliz y dichoso.

L

388 la bolsa del rico se vazía, i la del prove no se incha.

la casa del rico se vazía, i la del prove no se incha.

esp.: la bolsa del rico se vacía, pero la del pobre no se llena.

la casa del rico se vacía, pero la del pobre no se llena.

fr.: *la bourse du riche s'épuise, sans pourtant que celle du pauvre se remplisse.*

la maison du riche s'épuise, sans pourtant que celle du pauvre se remplisse.

Se dice para significar que resulta muy difícil llegar a remediar por completo la miseria de los pobres.

389 la bovedad me pasa, ¿para qué quiero el érremo* séjel*?

esp.: si con mi ignorancia me definiendo en la vida, ¿para qué buscar aumentar mi inteligencia?

fr.: *si malgré mon ignorance je réussis, à quoi bon de chercher à augmenter mon intelligence?*

Se dice, con cierta ironía, del necio que, envanecido por un éxito casual, rehuye cultivar su inteligencia y hace gala de prescindir de los consejos ajenos.

390 la butica faze casa, la casa no faze butica.

la gruta faze casa, la casa no faze gruta.

esp.: los negocios hacen la casa; la casa no hace los negocios.

fr.: *l'argent investi dans les affaires enrichit la maison; tandis que l'argent investi dans la maison n'enrichit pas les affaires.*

Se dice para censurar el exceso de gastos en la vivienda a costa de lo que debería ser dedicado al negocio.

391 la cama es una cosa buena: si no se duerme, se arrepoza.

esp.: la cama es buena cosa: quien no puede dormir, reposa (M. Kleiser, 8.858).

fr.: *le lit est une chose excellente: si l'on n'y dort pas, au moins on s'y repose.*

392 la casa del rico se vazía, i la del prove no se incha.

Véase en: «la bolsa del rico se vazía, i la del prove no se incha».

393 la fizha, a la fasha*; la dota, a la casha*.

esp.: aún está la chica en pañales, y ya tiene su dote en la caja.

fr.: *la fillette est encore dans ses langes, et sa dot est déjà prête.*

Se dice de las chicas de familias adineradas que ya nacen sin problema económico para cuando sean casamenteras.

394 la gallina beve agua, i mira al sielo.

esp.: la gallina bebe agua, y mira al cielo.

la gallina después de beber, mirando al cielo lo sabe agradecer (M. Kleiser, 25.471).

fr.: *la poule boit de l'eau, et elle lève la tête au ciel.*

Se dice para significar que también el hombre debe levantar con frecuencia los ojos al cielo, tener confianza en Dios, darle gracias por los bienes recibidos y cobrar ánimos.

395 la gruta faze casa; la casa no faze gruta.

Véase en: «la butica faze casa; la casa no faze butica».

396 la limpieza es media riqueza.

esp.: la limpieza es media riqueza.

fr.: *la propreté est vraiment comme une demie richesse.*

Se dice para significar que la riqueza da un aspecto de bienestar a la vivienda más pobre y a las ropas más modestas.

397 la luenga no tiene gweso, ma acreventa gweso.

esp.: la lengua no tiene hueso; pero quebranta huesos.

fr.: *la langue n'a pas d'os; mais elle peut broyer les os.*

Esta paremia pretende poner de manifiesto el poder de la razón expresada por la elocuencia.

398 la lumbre i la ventana quitan a la niña jaragana*.

esp.: la lumbre y la ventana pueden hacer que la chica se haga vaga.

fr.: *le bon chauffage et la fenêtre donnant sur la rue peuvent donner à la fille le goût de la paresse.*

399 la madre con la fizha, al dar i al tomar son amigas.

esp.: madre e hija se entienden de maravilla cuando la primera da y la segunda recibe.

fr.: *mère et fille s'entendent à merveille quand la première donne et la deuxième reçoit.*

400 la madre galana* quita a la fizha jaragana*.

esp.: una madre demasiado pendiente de su propia compostura da a su hija ejemplo de frivolidad y puede hacer de ella una vaga.

fr.: *une mère trop adonnée à sa parure donne à sa fille des exemples de frivolité et peut la faire paresseuse.*

401 la madre olgana* quita la fizha jaragana*.

esp.: de madre vaga, hija holgazana.

fr.: *à mère paresseuse, fille faïnéante.*

402 la mentira no tiene pie.

esp.: la mentira no tiene pies (Cantera II, 1430).

más presto se coge a un mentiroso que a un cojo (Cantera II, 1684).

fr.: *le mensonge ne va pas loin. on attrape plus vite un menteur qu'un voleur* (Cantera I, 988).

403 la morena, fizha del Dio; la blanca, fizha del platero.

lo moreno, lo fizo el Dio; lo blanco, lo fizo el platero.

esp.: la morena, hija de Dios; la blanca, hija del platero.

fr.: *la brune, est l'oeuvre de Dieu; la blanche, elle est faite par l'or-fèvre.*

Esta paremia, que revela muy bien la preferencia por las morenas, aparece como estribillo en una canción sefardí de Oriente. Cabe recordar la paremia española que dice: «si la morena tiene gracia, más vale que la blanca».

Véase también: «la nieve pisan los cavallos; la pimienta comen los reyes».

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «la buena tierra negra, buen pan lleva; la blanca, como alcanza» (Bergua) y «la gallina negra es la que pone huevos de dos yemas» (M. Kleiser, 31.707).

404 la moshca no mata, bulanderea*.

esp.: la mosca no mata, pero repugna.

fr.: *la mouche ne tue pas, mais elle dégoûte.*

Se dice de la persona pesada y molesta.

405 la mulica de Pinjás, al lugar de ir adelante, va atrás.

esp.: es como la mula de Pinjás, que en lugar de ir para adelante, va para atrás.

hace como el cangrejo, que en lugar de avanzar, va para atrás.

fr.: *il fait comme la mule de Pinjas, qui recule au lieu d'avancer.*

Pinjás es un personaje legendario en las tradiciones populares de los sefardíes de Oriente.

Se emplea esta paremia para hacer alusión al mal estudiante y también al aprendiz que no hace progresos. Y asimismo se emplea para referirse al hombre de negocios que no va para adelante.

406 la muzher savia fragua la casa; la loca la derroca.

esp.: la mujer inteligente consolida su casa; la loca, la conduce a la ruina.

fr.: *la femme sage édifie et consolide la maison; la folle la ruine*

407 la negra compañía abastadrea los uzos i las maneras de los fizhos.

esp.: las malas compañías corrompen las costumbres y las maneras de los hijos.

fr.: *les mauvaises compagnies corrompent les habitudes et les manières de nos enfants.*

408 la nieve pisan los cavallos; la pimienta comen los reyes.

la pimienta comen los reyes; la nieve pisan los cavallos.

esp.: la nieve, la pisan los cavallos; la pimienta negra, la toman los reyes.

negra es la pimienta y cómenla los hidalgos; y blanca es la nieve y písanla los cavallos (M. Kleiser, 45.318).

fr.: *tandis que la neige est foulée par les chevaux, le poivre va sur la table des rois.*

Se dice para ensalzar a las morenas, frente a las de cutis blanco. Véase también la paremia que dice: «la morena, fizha del Dio; la blanca, fizha del platero».

409 la nochada es consezhera.

esp.: dormiréis sobre ello, y tomaréis acuerdo (Cantera II, 854).

antes de hacer nada, consultar con la almohada (Cantera II, 288).

fr.: *la nuit porte conseil* (Cantera I, 635).

410 la noche luvia i el día sol, alegría del sembrador.

esp.: lluvia por la noche y de día sol, alegría del sembrador.

fr.: *la pluie la nuit et le soleil le jour, font la joie du cultivateur.*

411 la ocazión faze el ladrón.

esp.: la ocasión hace al ladrón (Cantera II, 1453).

fr.: *l'occasion fait le larron* (Cantera I, 862).

Entre las muchas paremias españolas en relación con ésta, cabe recordar las siguientes: «en casa abierta, el justo peca» (Cantera II, 1094); «puerta abierta, al santo tienta» (Cantera II, 2328); «quitar la ocasión, quitaréis el pecado» (Cantera II, 2601); «quien quita la ocasión, quita el peligro» (Cantera II, 2546); «entre santa y santo, pared de calicanto» (Cantera II, 1162).

412 la pasiencia es media siensia.

esp.: la paciencia es media ciencia.

fr.: *la patience équivaut presque à la sagesse.*

Esta paremia está muy cerca de la española que dice: «más que la ciencia puede la paciencia» (Cantera II, 1686) que, a su vez, recuerda la francesa que dice: «patience passe science» (Cantera I, 1077).

413 la pimienta comen los reyes: la nieve pisan los cavallos.

Véase en: «la nieve pisan los cavallos; la pimienta comen los reyes».

414 la práctica vale más que la gramática.

esp.: la práctica vale más que la gramática.

fr.: *la pratique vaut mieux que la théorie.*

Recuérdese la paremia española que dice: «la práctica hace maestro» (Cantera II, 945).

415 la puerta del Dio está siempre abierta.

esp.: la puerta de Dios está siempre abierta.

fr.: *la porte de Dieu est toujours ouverte.*

Se dice para significar que Dios está siempre atento para oír nuestras oraciones y nuestras súplicas.

416 la sedacá* balda* la guezerá*.

esp.: la limosna libera del castigo divino.

fr.: *l'aumône fléchit la vengeance du Ciel.*

417 la suegra con el yerno, como el sol de invierno.

esp.: amor de suegra y yerno, como el sol de invierno.

amistad de yerno, como el sol de invierno (Cantera II, 263).

fr.: *les bons rapports entre la belle-mère et son gendre durent comme le soleil d'hiver.*

amitié de gendre, et soleil d'hiver, ne dure pas (Cantera I, 55).

Véase también: «amistad de yerno, sol de invierno» y «yerno, como al sol de invierno».

418 la tizna* le dise a la caldera: «¡vate, vate, que sos preta!»

esp.: dijo la sartén a la caldera: «¡quítate allá, culinegra!» (Cantera II, 805).

fr.: *c'est la poêle qui se moque du chaudron* (Cantera I, 185).

419 la vaca es vaca; el codredo es agua.

esp.: la vaca es vaca; y el cordero es agua.

fr.: *la vache est de la vache; et l'agneau n'est que de l'eau.*

le boeuf est du boeuf; et l'agneau n'est que de l'eau.

Se dice para significar que la carne de vaca («la viande de boeuf») es nutritiva; y, en cambio, la de cordero apenas tiene valor nutritivo, según esta paremia, aunque la realidad no sea ésa.

420 la vedrá va enriva como la azeite.

esp.: la verdad es como el aceite, que siempre queda encima (Cantera II, 1522).

fr.: *la vérité, comme l'huile, s'élève au-dessus de tout* (Cantera I, 685).

421 la ventura, por quien la perdura.

esp.: la ventura, para quien con insistencia la busca.

fr.: *le bien-être, on l'atteint par le travail et par l'effort.*

422 la viezha no se quiería muerir por más ver i oír.

esp.: la vieja no quería morir para ver más y oír más.

fr.: *la vieille femme souhaite de retarder le moment de quitter ce monde pour en voir et en entendre encore davantage.*

423 las cosas no son según paresen.

esp.: las cosas no son como parecen ser.

las apariencias engañan (Cantera II, 1486).

fr.: *les choses ne sont pas comme on dirait qu'elles sont.*

l'apparence est souvent trompeuse (Cantera I, 657).

424 las gracias por el vino, van a quien lo eche; i no a quien lo pague.

esp.: las gracias por el vino van a quien lo sirve; y no a quien lo paga.

fr.: *le remerciement pour le vin que l'on boit va à l'échanson, et non à l'amphitryon.*

425 las niñas tienen siete almas.

esp.: las niñas tienen siete vidas.

fr.: *les filles ont l'âme accrochée au corps.*

Paremia un tanto dura e injusta, pues a veces se dice con una cierta pena. Responde a que, con frecuencia, en ciertos ambientes, hace menos ilusión el nacimiento de una niña que el de un chico. Véase: «pará* jazina* no se muere».

En español suele decirse de alguien que «tiene siete vidas, como los gatos».

Aunque algunas nos puedan llegar a producir una justa indignación, procede recordar las paremias españolas que dicen: «dichosa la puerta por donde sale la hija muerta» (Bergua); «hija primera, ni nazca ni muera» (M. Kleiser, 30.514); «parto largo y parto malo, e hija al cabo» (Cantera II, 2208); «mala noche, y parir hija» (Cantera II, 1643); «trabajar toda la noche, y parir hija» (Bergua). Suelen ponerse en relación con las que dicen: «mala cosa nunca muere» (Cantera II, 1640); «hierba mala nunca muere» (Cantera II, 1306); «hierba mala no la empece la helada» (Cantera II, 1305); «la mala hierba presto crece» (Cantera II, 1417). Recordemos, sin embargo, también la que dice: «una hija, una maravilla» (M. Kleiser, 30.516); «al hombre venturero, la hija le nace primero» (M. Kleiser, 30.509) y «a mujer casada, hija la primera» (M. Kleiser, 30.509).

426 las palavrás son como las seresas, la una trava las otras.

Véase en: «una palavra trava la otra».

427 las palavrás tienen cuatro cantonadas.

esp.: las palabras tienen muchas interpretaciones.

fr.: *les propos que l'on émet peuvent être interprétés de façon multiple et diverse.*

428 las paredes tienen oídos.

esp.: las paredes tienen oídos.

las paredes oyen (Cantera II, 1504). en consejas, las paredes han orejas (Cantera II, 1104).

fr.: *les murs ont des oreilles* (Cantera I, 804).

429 las puertas de geinán* están siempre abiertas.

esp.: las puertas del infierno están siempre abiertas.

fr.: *les portes de l'enfer sont constamment ouvertes.*

430 lavios claros, corazón oscuro.

esp.: en los labios, la miel; en el corazón, la hiel (Cantera II, 1133).

fr.: *bouche de miel, coeur de fiel* (Cantera I, 143).

431 lavor empesado, es medio escapado.

Véase en: «fecho empesado, es medio escapado».

432 lavor empesado, no amostres ni a suegra, ni a cuñada, ni a vezina alborotada.

esp.: trabajo empezado, no lo muestres ni a suegra, ni a cuñada, ni a vecina que no sea de fiar.

harina abalada, no te vea suegra ni cuñada (M. Kleiser, 29.811).

fr.: *abstiens-toi de montrer un travail que tu commences à ta belle-mère ou à ta belle-soeur, ou à une voisine superficielle.*

Téngase en cuenta que «harina 'abalada' es -según Hernán Núñez- la que está fofa en la artesa y parece mucha siendo poca».

433 lavor fecho, dinero aspera.

esp.: obra hecha, dinero espera (M. Kleiser, 46.255).

obra acabada, venta aguarda (M. Kleiser, 46.254).

trabajo acabado, espera ser pagado.
fr.: *travail réalisé, doit être payé.*

434 le das un dedo, quiere el puerpo entero.

esp.: al villano, dadle el dedo, y se tomará la mano (Cantera II, 236).
fr.: *tu lui cèdes un doigt, et voilà qu'il exige tout le corps.*

Se dice del que recibe un favor, y enseguida quiere y exige mucho más.

435 lo amargo faze dulce.

esp.: lo amargo, a veces resulta dulce.
fr.: *ce qui est amer au goût peut amener la guérison.*

Se dice a los niños y a ciertos enfermos para animarles a tomar una medicina desagradable.

Cabe recordar la paremia española, casi contraria a ésta, que dice: «a gusto dañado, lo dulce le es amargo» (Cantera II, 99).

436 lo barato es caro; i lo caro es barato.

esp.: lo barato es caro, y lo caro es barato (Cantera II, 1540).
fr.: *le bon marché revient cher; et ce qui est cher revient bon marché* (Cantera I, 697).

437 lo comido, por lo lazdrado*.

lo comido, por lo servido.

esp.: lo comido, por lo servido.
fr.: *au pair.*

Se dice cuando el salario o la recompensa que se recibe por un trabajo apenas da para poderse mantener.

438 lo echas por la puerta, i entra por la ventana.

esp.: lo echas por la puerta, y entra por la ventana.
fr.: *tu le chasses par la porte, il pénètre par la fenêtre.*

Se dice de una persona pesada que se las arregla para colarse y dar la lata.

439 lo moreno, lo fizo el Dio; lo blanco, lo fizo el platero.

Véase en: «la morena, fizha del Dio; la blanca, fizha del platero».

440 lo provizorio se faze, en vezes, de tura*.

esp.: no pocas veces, lo provisional se hace eterno.

fr.: *parfois le provisoire s'éternise.*

441 lo que asebras, acozhes.

Véase en: «como asebras, acozhes».

442 lo que es bueno para la vientre, no es bueno para la diente.

esp.: lo que es bueno para el vientre, no es bueno para el diente.

fr.: *ce qui est bon pour la santé n'est souvent pas agréable au goût.*

443 lo que fazes con tus manos, no te lo faze ni tu ermano.

esp.: lo que con tus propias manos haces, ni tu hermano te lo hace.

si quieres ser bien servido, sírvete a ti mismo (Cantera II, 2688).

fr.: *ce que tu fais par toi-même, ne le ferait aussi bien ni ton frère.*

on n'est jamais si bien servi que par soi-même (Cantera I, 1032).

444 lo que la viezha quiería, entre esjueños le venía.

esp.: lo que la vieja quería, en sueños le venía.

fr.: *ce que la vieille femme désirait, en rêve il lui venait.*

445 lo que me envelunta* el Dio, aquello es.

esp.: lo que para mí quiere Dios, eso es.

que se haga siempre la santa voluntad de Dios.

fr.: *ce que le Ciel décide, devra se réaliser.*

j'accepte volontiers la sainte volonté de Dieu.

446 lo que no quieres para ti, no lo quieras para el de enfrente.

lo que no quieres para ti, no lo quieras para tu javer*.

lo que no quieres que te fagan, no lo fagas a tu javer*.

esp.: lo que no quieras para ti, no lo quieras para otro (Cantera I, 1593).

fr.: *ne fais pas aux autres ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse* (Cantera I, 954).

447 lo que se faze a la boda, no se faze en ninguna ora.

esp.: lo que se hace en la boda, no se hace en ninguna hora.

fr.: *ce que l'on fait à l'occasion de la noce, on ne le fait pas ailleurs.*

448 lo que pasa en la casa, no pasa a la plasa.

esp.: lo que se hace en casa, no se hace en la plaza.

fr.: *ce que l'on fait à la maison, on ne le fait pas ailleurs.*

Se dice para significar que la manera de conducirse en público no puede ser la misma que la manera de conducirse en casa o en privado.

449 lo que queda del ladrón, se lo lleva el endevino*.

esp.: lo que no se han llevado los ladrones, se lo lleva el adivino.

fr.: *ce que le voleur n'a pas emporté, c'est le devin qui le prend.*

Se dice para significar que lo que han dejado los ladrones, se lo suelen llevar de otra manera los leguleyos que entienden del robo.

450 lo que se asebra se acozhe.

Véase en: «como asebras, acozhes».

451 lo que se da, se toma.

esp.: la calidad de la mercancía se corresponde con su precio.

lo barato es caro (Cantera II, 1540).

fr.: *la qualité répond à son prix. le bon marché revient cher* (Cantera I, 697).

Se dice para advertir que se debe tener mucho cuidado con algunas gangas, ya que no suelen ser tales, y a la larga resultan más caras que a un precio normal. Conviene cobrar y pagar el precio justo.

452 lo que tienes que fazer martes, fazlo un día antes.

esp.: lo que has de hacer en martes, hazlo un día antes.

no dejes para mañana lo que puedes hacer hoy (Cantera II, 1912).

fr.: *ne remets pas au lendemain ce que tu peux faire aujourd'hui* (Cantera I, 475).

453 lo que va fazer el tiempo, que lo faga el meollo.

esp.: lo que va a hacer el tiempo, que lo haga tu cerebro.

fr.: *accomplis dès à présent toi-même l'oeuvre utile que le temps fera dûrement, mais à la longue.*

Se trata de un consejo talmúdico.

454 lonjhe de ozho, lonjhe de corasón. lonjhe de vista, lonjhe de corasón.

esp.: ojos que no ven, corazón que no siente (Cantera II, 2150).

cuan lejos de ojos, tan lejos de corazón (Cantera II, 664).

espaldas vueltas, memorias muertas (Cantera II, 1189).

fr.: *loin des yeux, loin du coeur* (Cantera I, 867).

455 los años no se van en balde.

esp.: los años no se pasan en balde (Cantera II, 1603).

fr.: *les années qui passent comptent toujours.*

456 los averes pasan, las buenas fechas* quedan.

esp.: los bienes materiales pasan; las buenas acciones quedan.

fr.: *les fortunes sont passagères, tandis que les bonnes actions comptent toujours.*

457 los buenos cuentos fazen los buenos amigos.

esp.: las cuentas claras hacen los buenos amigos (Cantera II, 1490).
cuentas claras, amistades largas (Cantera II, 674).

cuenta y razón sustentan amistad y unión (Bergua).

cuenta y razón conservan amistad y unión (Cantera II, 676).

cuentas claras, alegran las caras; cuentas turbias, los entrecejos arrugan (M. Kleiser, 14.730).

fr.: *les bons comptes font les bons amis* (Cantera I, 758).

Recuérdese asimismo la paremia española que dice: «las cuentas claras, y el chocolate espeso» (Cantera II, 1491).

458 los catalanes, de las piedras sacan panes.

esp.: los catalanes, de las piedras sacan panes.

fr.: *les Catalans sont capables de faire sortir du pain même des pierres.*

Los sefardíes orientales de origen catalán (las familias de los Salliel, de los Altchen, entre otras) son tan extremadamente tenaces en su trabajo que con su esfuerzo son capaces de sacar pan hasta de las mismas piedras.

459 los de la novia, a la cusina; los del novio, a la curtina.

esp.: los de la novia, a la cocina; los del novio, al salón.

fr.: *les invités de la fiancée, à la cuisine: ceux du fiancé, au salon.*

Así se dice para significar que el lugar de honor en una boda debe quedar reservado para la familia del novio. La de la novia, en cambio, y sus invitados, que se coloquen donde buenamente puedan.

460 los gwesos que acabas de roer, no me los des a comer.

esp.: los huesos que acabas de roer, no me los des a comer.

fr.: *les os que tu viens de ronger, ne me les donne pas à manger.*

Se dice cuando, en un reparto, uno se ve tratado con desdén y menosprecio.

461 los gwevos de mi vezina tienen dos yemas.

el gwevo de mi vezina tiene dos yemas.

esp.: los huevos de mi vecina tienen dos yemas.

fr.: *les oeufs de ma voisine ont deux jaunes.*

Véase también: «el agua de mi vezina es melezina».

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «la gallina de mi vecina, más huevos pone que la mía» (M. Kleiser, 21.671); «gallina que otro cría pone huevos más gordos que la mía» (M. Kleiser 21.672) y «la gallina de mi vecina, siempre es más gorda que la mía» (Bergua).

Una paremia judeoespañola recogida por M. Kleiser (21.676) dice así: «el huevo de mi vecina tiene dos 'güemas'».

Se dice para significar que a algunos envidiosos siempre les parece que el prójimo tiene más suerte que uno mismo.

462 los males no se van por las montañas; van por la cavesa de los ombres.

esp.: las enfermedades no andan por las montañas; andan por los cuerpos de los humanos.

fr.: *les maladies n'errent pas parmi les solitudes des montagnes; elles frappent les humains.*

Se dice para animar a la resignación cuando uno se ve afectado por alguna enfermedad.

463 los padres cumieron agraza, i a los fizhos se les escruzheron los dientes.

esp.: unos comen el agraz, y otros tienen la dentera (Cantera II, 2825).
uno come la fruta aceda, y otro tiene la dentera (Cantera II, 2825).

pagan justos por pecadores (Cantera II, 2166).

la culpa del asno, echarla a la albarda (Cantera II, 1370).

fr.: *les innocents paient pour les coupables* (Cantera I, 783).

on frappe sur le sac pour que l'âne le sente (Cantera I, 998).

464 los ratones bailan cuando se va el gato.

Véase en: «cuando no está el gato, los ratones bailan».

465 los tiñosos son mentirozos.

esp.: los tiñosos son mentirosos.

fr.: *le teigneux est menteur.*

Frente al concepto peyorativo del tiñoso en esta paremia, cabe recordar el positivo en la que dice: «el tiño es venturozo». El caso es hacer rima en uno y otro caso.

466 los unos la gozan; los otros la lloran.

esp.: unos la gozan, y otros la lloran.

fr.: *les uns s'en réjouissent; les autres le déplorent.*

467 los unos nacen con ventura; los otros, con potra* i crevadura*. quien nase con ventura, quien con potra* i crevadura*.

esp.: unos nacen con estrella, y otros nacen estrellados (Cantera II, 2829).

unos nacieron para moler, y otros para ser molidos (Cantera II, 2830).

fr.: *les uns sont destinés au bonheur, et les autres au malheur. tel en pâtit qui n'en peut mais* (Cantera I, 1334).

le sort est souvent aveugle et injuste.

il y aura toujours des pauvres et des riches (Cantera I, 565).

468 lunes da; martes no da.

esp.: el lunes es día propicio; el martes, día nefasto.

fr.: *le lundi est un jour faste; le mardi, par contre, un jour néfaste.*

De acuerdo con la creencia popular que atribuye al martes mal agüero.

469 lluvia i sol, casa el gwerco*.

esp.: lluvia y sol: se ha casado el demonio.

fr.: *pluie et soleil: le diable célèbre ses noces.*

De acuerdo con una creencia popular, cuando aparece el arco iris por hacer sol al mismo

tiempo que llueve, es para celebrar la boda del demonio.

LL

470 llevar fina la fuente, i no dar agua.

esp.: llevar hasta la fuente, y no dar agua.

fr.: *conduire quelqu'un jusqu'à la fontaine et lui refuser l'eau.*

Es en definitiva, el suplicio de Tántalo.

M

471 madrastra, que el nombre le abasta.

esp.: madrastra, el nombre le basta (M. Kleiser 37.979).

fr.: *marâtre, le nom en dit assez.*

472 madre paridera, que sea tapadera.

esp.: madre paridera, que sea tapadera.

la hija paridera, y la madre cobertera (Bergua).

la hija paridera, y la madre tapadera (M. Kleiser, 38.032).

fr.: *que la mère qui a de nombreux enfants s'arrange pour cacher les fautes de ses filles encore non mariées.*

Véase: «quien no es tapadera, no sea paridera».

Recuérdese la paremia española que dice: «la hija puta, y la madre alcahueta» (Bergua).

473 mal covrador, faze mal pagador.

esp.: mal cobrador, hace mal pagador (Bergua).

el mal pagador hace ruin pagador (M. Kleiser, 10.997).

fr.: *l'encaisseur négligent fait les mauvais payeurs.*

Véase: «a mal pagador, buen arrecavador».

474 mal de cavesal*, no ay negro mal.

esp.: mal de almohada, no cabe peor mal.

fr.: *mal d'oreiller, c'est le pire des maux.*

Se dice para significar que no cabe peor desgracia que la de no haber acertado en el matrimonio y tener, por ejemplo, por esposa una mujer de carácter desabrido.

475 mal de muchos, consolación de bovos.

esp.: mal de muchos, consuelo de tontos (Cantera II, 1644).

fr.: *malheur de plusieurs, consolation des idiots.*

476 mal llevando, bien esperando.

esp.: mal llevando, pero peor esperando.

fr.: *on souffre beaucoup à présent; mais on s'attend à des jours meilleurs.*

477 mal por durera*, peor por shushunera*.

esp.: mal con estreñimiento; peor con diarrea.

fr.: *mal quand on est constipé; et pis encore quand on a les selles faciles.*

Se dice de la persona «quejica», que siempre halla motivo para lamentarse y para quejarse.

478 mal que se escapa con parás*, no es mal.

esp.: daño de dinero, tiene remedio (Cantera II, 698).

fr.: *plaie d'argent n'est pas mortelle* (Cantera I, 1091).

479 maldicho el pásharo que en su nido caga.

esp.: pájaro de mal natío, el que se ensucia en su nido (Cantera II, 2168).

mal haya la pájara que en su nido caga (Bergua).

aquella ave es mala que en su nido caga (Cantera II, 327).

fr.: *c'est un vilain oiseau que celui qui salit son nid* (Cantera I, 207).

Se dice de la persona que denigra a los suyos y renuncia a su familia.

480 maldisión de gwérfano i de vivda alcansa.

esp.: maldición de huérfano y de viuda no deja de causar efecto.

fr.: *la malédiction de l'orphelin et de la veuve est toujours opérante.*

481 mama i delantal, tapan mucho mal.

esp.: mamá y delantal, tapan mucho mal.

fr.: *la maman et le tablier cachent bien des misères.*

Se dice de la madre que, en su afán de salvar el honor y la buena reputación de su hija, se las ingenia para ocultar sus defectos o sus torpezas.

482 mano de gato, su ayuda es.

esp.: mano de gato, ayuda es.

fr.: *même la main du chat peut nous être utile.*

Se dice para significar que, incluso una ayuda al parecer insignificante, puede resultar de gran utilidad.

483 marido en casa, dolor de queshada*.

esp.: marido en casa, dolor de quijada.

fr.: *le mari à la maison, mal aux dents.*

Se dice para significar que, cuando el marido se pasa el día en el domicilio, el ama de casa tiene doble trabajo.

484 marido celoso, no tiene reposo.

esp.: marido celoso, no tiene reposo.

fr.: *le mari jaloux vit dans de constantes alarmes.*

485 más come el ozho que la boca.

esp.: más come el ojo que la boca.

fr.: *on a l'oeil plus gros que le ventre.*

Se dice para significar la importancia de una buena presentación de las comidas.

486 más da el duro que el desnudo.

esp.: más da el duro que el desnudo (Cantera II, 1669).

fr.: *l'avare pourra toujours donner plus que celui qui n'a rien.*

Véase: «cada uno da según su poder».

487 más da el que quiere que el que puede.

esp.: más da el que quiere que el que puede.

fr.: *la générosité dépend plus du bon vouloir que de fortune.*

488 más duele la palavrada del amigo que la cuchillada del enemigo. más duele la palavrada del amigo que la piedrada del enemigo.

esp.: más hiera mala palabra que espada afilada (Bergua).

más hiera mala palabra de amigo que espada afilada de enemigo.

fr.: *un propos blessant venant d'un ami fait plus de mal qu'un coup de pierre (ou qu'un coup de couteau) venant d'un ennemi.*

489 más save un loco en su casa que un savio en casa de otro.

esp.: más sabe un loco en su casa que el cuerdo en la ajena (Cantera II, 1691).

fr.: *un fou se reconnaît mieux chez lui qu'une personne très avisée dans la demeure d'autrui.*

chacun son métier, les vaches seront bien gardées (en Cantera I, 12).

490 más tiene, más quiere.

esp.: cuanto más tiene, más quiere.

fr.: *plus il possède, plus il convoite.*

Se dice del avaricioso insaciable.

491 más vale buen esmerar* que un buen ganar.

esp.: más vale bien comprar que buen ganar.

fr.: *savoir employer son argent en des achats judicieux vaut plus que de savoir le gagner.*

492 más vale caer en un río curiente que en bocas de la jhente.

más vale caer en un río furiente que en bocas de la jhente.

esp.: más vale caer en un torrente que en boca de la gente.

fr.: *il vaut mieux tomber dans un torrent que de devenir la proie de la médisance publique.*

493 más vale dar que tomar.

esp.: más vale dar que tomar.

más vale ser de los dadores que de los tomadores.

fr.: *il vaut mieux donner que recevoir.*

494 más vale el jazán* que todo el cal*.

esp.: mejor el oficiante que toda la comunidad.

fr.: *plutôt l'officiant que toute la communauté.*

Esta paremia se emplea en un doble sentido. Unas veces, en favor del jefe, para significar que está por encima de todos y que debe salvarse, aunque todos los demás sucumban. Y otras, en cambio, para significar todo lo contrario: que el jefe debe sacrificarse por todos aun a costa de su propia vida.

495 más vale fortuna* en tierra que bonacha* en la mar.

esp.: más vale tempestad en tierra que bonanza en la mar.

fr.: *mieux vaut être en butte à un orage sur la terre ferme que de traverser une mer calme.*

496 más vale la salsa que el peshe. más de salsa que de peshe.

esp.: más vale la salsa que el pez. más vale la salsa que los caracoles (en Cantera II, 2845).

a las veces cuesta más el salmorejo que el conejo (Cantera II, 139).

fr.: *la sauce est plus chère que le poisson* (Cantera I, 676).

⁴⁹⁷ **más vale mil años de cadena que uno debasho de tierra.**

más vale sien años de galera que uno debasho de tierra.

mil años de cadena, i no uno debasho de tierra.

mizhor sien años en galera que uno debasho de tierra.

esp.: más vale mil años de cadena que uno bajo tierra.

más vale cien años de galera que uno bajo tierra.

fr.: *la prison perpétuelle est préférable à la mort.*

⁴⁹⁸ **más vale pan con amor que gallina con dolor.**

más vale pan con amor que gallina con sitafón*.

más vale pan solo con paz que gallina con agraz.

esp.: más vale pan con amor que gallina con dolor (Cantera II, 1735).

más vale pedazos de pan con amor que en gallina con dolor (M. Kleiser, 49.179).

más vale pan seco a gusto que faisán a disgusto (M. Kleiser, 49.184).

más vale en paz pan y cebolla que en guerra olla y polla (M. Kleiser, 49.181).

más vale sopa con amor que gallina con dolor (Cantera II, 1735).

más vale vaca en paz que pollos en agraz (Bergua).

fr.: *mieux vaut en paix un oeuf qu'en guerre un boeuf* (Cantera I, 910).

mieux vaut amour et pauvreté que richesse et discorde (Cantera I, 905).

Véase también: «pan i queso i tañedores, i no gallina con dolores».

⁴⁹⁹ **más vale picado que guzaneado.**

esp.: más vale picado que con gusano.

fr.: *mieux vaut être piqué par les insectes que véreux.*

Se dice para significar que es conveniente poner remedio al principio, para evitar que el mal avance.

⁵⁰⁰ **más vale poco que nada.**

esp.: más vale poco que nada (Cantera II, 1740).

fr.: *mieux vaut peu que rien* (Cantera I, 926).

⁵⁰¹ **más vale ser covesa de ratón que coda de león.**

que seamos siempre por covesera i no por coda.

esp.: más vale ser cabeza de ratón que cola de león (Cantera II, 1750).

fr.: *mieux vaut être le premier dans son village que le dernier à Rome* (Cantera I, 914).

Se dice para significar que es preferible ser de los que dirigen y mandan en lugar de ser de los que obedecen y van detrás.

Recuérdese también la paremia española que dice: «más vale ser amo de cabaña que mozo de campaña» (Bergua).

Véase la paremia siguiente.

⁵⁰² **más vale ser coda de león que covesa de ratón.**

esp.: más vale ser cola de león que cabeza de ratón.

fr.: *mieux vaut être le dernier dans son village que le premier à Rome.*

Se dice para significar que es preferible ser parte, aunque muy modesta, de una entidad fuerte y próspera que jefecillo de un grupo insignificante.

Véase la paremia anterior.

⁵⁰³ **más vale solo que mal acompañado.**

esp.: más vale estar solo que mal acompañado (Cantera II, 1719).

fr.: *mieux vaut être tout seul qu'en mauvaise compagnie.*

⁵⁰⁴ **más vale tadre que nunca.**

esp.: más vale tarde que nunca (Cantera II, 1758).

fr.: *mieux vaut tard que jamais* (Cantera I, 934).

505 más vale un amigo en plasa que dinero en casa.

esp.: más vale un amigo en plaza que dineros en el arca (Cantera II, 1760).

fr.: *mieux vaut amitié que richesse* (Cantera I, 904).

506 más vale un asno que me lleva que un cavallo que me echa.

esp.: más quiero asno que me lleve que caballo que me derrueque (M. Kleiser, 5.424)

más vale asno que me lleve que caballo que me derrueque (M. Kleiser, 5.425).

fr.: *je préfère un âne qui me porte au lieu du cheval qui me précipite à terre.*

507 más vale un buen amigo que pariente i primos. más vale un buen amigo que pariente i sobrinos.

esp.: más vale un buen amigo que pariente ni primo (Cantera II, 1761). más quiero un buen amigo que no pariente mezquino (M. Kleiser, 3.264). más vale un buen amigo que un ruin pariente (M. Kleiser, 3.263).

más vale un buen amigo que pariente rico (M. Kleiser, 3.266).

fr.: *un bon ami vaut mieux qu'un parent* (Cantera I, 1405).

508 más vale un buen gastar que un buen ganar.

esp.: más vale un buen gastar que un buen ganar.

fr.: *mieux vaut dépenser prudemment que gagner abondamment.*

509 más vale un gwevo oy que gallina mañana.

esp.: más vale un huevo hoy que gallina mañana.

fr.: *mieux vaut un oeuf aujourd'hui qu'une poule promise pour demain.*

Véase también: «más vale un pásharo en la mano que dos bolando».

510 más vale uno malo conosido que un bueno por conoser.**más vale un negro* tomado conosido que un bueno por conoser.**

esp.: más vale malo conocido que bueno por conocer (Cantera II, 1728).

fr.: *mieux vaut un mal connu qu'un bonheur incertain* (Cantera I, 937).

511 más vale un negro* avenimiento que un buen procheso.

esp.: más vale mal ajuste que un buen pleito (Cantera II, 1727).

fr.: *un mauvais arrangement vaut mieux qu'un bon procès* (Cantera I, 1433).

512 más vale un negro* tomado conosido que un bueno por conoser.

Véase en: «más vale un malo conosido que un bueno por conoser».

513 más vale un pásharo en la mano que dos bolando.

esp.: más vale pájaro en mano que ciento volando (Cantera II, 1763).

fr.: *le moineau pris vaut mieux que l'oie qui vole* (Cantera I, 726).

Véase también: «más vale un gwevo oy que gallina mañana».

514 más vale un «toma» que dos «te daré».

esp.: más vale un «toma» que dos «te daré» (Cantera II, 1766).

fr.: *un «tiens» vaut mieux que deux «tu l'auras»* (Cantera I, 1442).

515 más valen dientes que parientes.

esp.: antes son mis dientes que mis parientes (Cantera II, 302).

la caridad bien entendida empieza por uno mismo (Cantera II, 1353).

fr.: *charité bien ordonnée commence par soi-même* (en Cantera I, 1120).

516 más vale sien años de galera que uno debajho de tierra.

Véase en: «más vale mil años de cadena que uno debajho de tierra».

517 matar dos pásharos con una piedrada.

esp.: matar dos pájaros de una piedrada.

con un tiro matar dos pájaros (Bergua).

matar dos pájaros de un tiro.

hacer de un camino dos mandados (Cantera II, 1251).

fr.: *faire d'une pierre deux coups* (Cantera I, 341).

518 médico viezho, berber* mansevo.

esp.: médico viejo y barbero mozo (M. Kleiser, 40.419).

el médico viejo, y mozo el barbero (M. Kleiser, 40.425).

médico de sesenta; y barbero que no pase de treinta (M. Kleiser, 40.421).

médico viejo, cirujano joven y boticario cojo (M. Kleiser, 40.423).

fr.: *vieux médecin, jeune barbier*.

En el médico debe privar la experiencia; en el barbero (que era practicante y comadrón), la seguridad de su pulso.

Cabe recordar la paremia española que dice: «ni médico novel, ni confesor doncel» (M. Kleiser, 40.425).

Véase: «yerro de médico, la tierra lo covizha». Y recuérdense al respecto de estas dos paremias las españolas que dicen: «todo médico nuevo hincha el cementerio» (M. Kleiser, 40.427); «médico nuevo, en dos años le echa una solería al cementerio» (M. Kleiser, 40.428); y «médico nuevo mata a medio pueblo» (M. Kleiser, 40.429).

519 meldar mantiene el esprito.

esp.: el estudio mantiene el espíritu.

fr.: *l'étude maintient l'esprit*.

520 meter escova detrás de la puerta. meter la escova detrás de la puerta.

Véase en: «echar sal i meter escova detrás de la puerta».

521 mi fizho no jhuga a los dados, jhuga a los malos mandados.

mi fizho no jhuga a los dados, jhuga a los negros* mandados.

esp.: mi hijo no es jugador; pero se encarga de atender a todo el mundo.

fr.: *mon fils n'est pas joueur; mais il assume toutes sortes de corvées qui l'absorbent*.

522 mi vezino tenga bien, i yo también.

esp.: que a mi vecino le vaya bien, y a mí también.

fr.: *je désire toutes sortes de chances pour mon voisin, et aussi pour moi-même*.

523 mil años en cadenas, i no debajho de tierra.

Véase en: «más vale mil años de cadena que uno debajho de tierra».

524 mil mosas para un mansevo, i mil mansevos para una mosa.

esp.: mil mozas para un mozo; y mil mozos para una moza.

fr.: *il y a mille jeunes filles pour un garçon; et mille garçons pour une jeune fille*.

Se dice, a manera de consuelo, al romperse las relaciones entre novios.

525 mil muertes i un selo no.

esp.: antes morir mil veces que ser víctima de celos una.

fr.: *il est préférable mourir mille fois que d'être victime de la jalousie*.

526 mizhor ser envidiado que ajhideo*.

esp.: más vale ser envidiado que compadecido (Cantera II, 1751).

más vale que nos tengan envidia que no lástima.

fr.: *mieux vaut faire envie que pitié* (Cantera I, 917).

527 mizhor sien años en galera que uno debajho de tierra.

Véase en: «más vale mil años de cadena que uno debajho de tierra».

528 mizhor sin sena i no sin candil.

esp.: más vale quedarse sin cena que sin candil.

antes buena luz que buena cena.

mejor es gastar en luz que en comida.

fr.: *il est préférable de faire des économies sur la nourriture plutôt que sur la lumière.*

529 mizhor sudar que sarnudar*.

esp.: más vale sudar que estornudar (M. Kleiser, 59.036).

fr.: *transpirer inquiète moins qu'éternuer.*

Para la creencia popular un alza repentina de la temperatura es menos importante que una serie de estornudos.

530 mucha carne i mal sabá*.

esp.: mucha carne y mal sábado.

fr.: *beaucoup de viande et un mauvais samedi.*

Se dice cuando uno tiene de todo para celebrar el sábado, pero le falta lo principal: tranquilidad y alegría.

531 mucha miel da dolor de vientre.

esp.: mucha miel produce dolor de vientre.

todo lo demasiado enfada (Cantera II, 2759).

lo poco agrada, lo mucho enfada (Cantera II, 1568).

fr.: *l'excès de miel provoque la colique. l'excès en tout est un défaut* (Cantera I, 844).

Se dice para significar que no conviene exagerar las manifestaciones de afecto.

532 muchiguar* riquezas es muchiguar* ansias.

esp.: acumular riquezas es acumular ansias.

fr.: *accumuler des biens c'est multiplier ses soucis.*

533 mucho correr i nada alcansar.

esp.: mucho correr y no alcanzar nada.

fr.: *se démener beaucoup sans parvenir à rien.*

534 mucho favlar, mucho yerrar.

esp.: quien mucho habla, mucho yerra (Cantera II, 2478).

fr.: *plus on parle, plus on risque de se tromper.*

trop gratter, cuit; trop parler, nuit (Cantera I, 1392).

535 mucho lavorar con comer poco, aflaca.

esp.: trabajar mucho y comer poco, delgadez produce.

fr.: *quand on travaille beaucoup et qu'on se nourrit insuffisamment, on maigrit.*

536 muera pato, muera farto.

esp.: muera Marta, y muera harta (Cantera II, 1831).

fr.: *meure l'oie, mais qu'elle meure repue.*

Así se expresa quien, aun sabiendo que el mucho comer o que ciertos manjares le son nocivos, los toma porque le apetecen.

537 muera Shinshón* con cuantos son.

esp.: muera Sansón y cuantos con él son.

aquí morirá Sansón, y cuantos con él son (Bergua).

fr.: *meure Sanson entraînant avec lui tous ceux qui l'entourent.*

Así suele expresarse una persona que, al verse perdida, acusa a los demás para que también caigan con él. Y también se emplea al referirse a la terminación desastrosa de un asunto o negocio.

N

538 nada no reushe si no viene la ora del Dio.

esp.: nada ocurre sino cuando Dios lo tiene dispuesto.

fr.: *rien n'arrive si ce n'est à l'heure fixée par la volonté de Dieu.*

- ⁵³⁹ **nada se alcanza sin sudar.**
 esp.: esfuerzo quieren las cosas.
 fr.: *aucun bien n'est acquis sans un rude travail.*

- ⁵⁴⁰ **nasen palos para endorar, nasen palos para ajarvar*.**

esp.: unos palos nacen para adorno; y otros, para lástigo.
 maderos hay que endoran, maderos hay que queman (Bergua).
 maderos han dicha y maderos non: de unos hacen santos y de otros carbón (M. Kleiser, 37.962).
 fr.: *certains roseaux poussent pour être dorés; tandis que d'autres, pour devenir des verges.*

Esta paremia está en relación con la española que dice: «unos nacieron para moer; y otros, para ser molidos» (Cantera II, 2830).

Véase: «los unos nasen con ventura; los otros, con potra* i crevadura*».

- ⁵⁴¹ **nasido en viernes.**
 esp.: nacido en viernes.
 nacido en martes.
 nacido bajo mal agüero.
 fr.: *voué au malheur par sa naissance.*

- ⁵⁴² **ni al bailador le digas «¡baila!», ni al cantador le digas «¡canta!»**
 esp.: ni al bailador le digas «¡baila!», ni al cantador le digas «¡canta!»
 fr.: *ne force pas les autres à faire ce qu'ils doivent faire.*

- ⁵⁴³ **ni al grande le digas «¡échate!», ni al chico «¡alevanta!»**
 esp.: ni digas al grande de acostarse ni al chico de levantarse.
 fr.: *ne dis pas au grand de se coucher ni au gamin de se lever.*

- ⁵⁴⁴ **ni al rico devas, ni al prove acometas*.**

esp.: ni a rico no debas, ni a pobre no prometas (M. Kleiser, 17.504).

fr.: *garde-toi de contracter une dette envers un riche ni de faire une promesse à un pauvre.*

Porque el rico no dejará de reclamar y exigir lo que se le debe; y el pobre tampoco dejará de recordar la promesa que se le ha hecho.

- ⁵⁴⁵ **ni bien cumplido, ni mal acavado.**
 esp.: ni bien cumplido, ni mal acabado.

fr.: *il n'existe guère au monde ni bien complet ni mal suprême.*

- ⁵⁴⁶ **ni el navo se faze rávano, ni el rávano se faze navo.**

- ni el rávano se faze navo, ni el navo se faze rávano.**

esp.: ni el nabo se hace rávano, ni el rávano se hace nabo.

quien nace lechón, muere cochino (Cantera II, 2497).

lo que la naturaleza da, nadie lo borrará (Cantera II, 1569).

lo que se ha por natura, hasta la fuesa dura (Cantera II, 1600).

genio y figura, hasta la sepultura (Cantera II, 1220).

fr.: *ni le navet devient un radis, ni le radis devient un navet.*

chassez le naturel, il revient au galop (Cantera I, 243).

- ⁵⁴⁷ **ni el preñado ni el ducado pueden quedar guadrados.**

esp.: ni el embarazo ni el mucho dinero pueden quedar ocultos.

fr.: *on ne peut cacher longtemps ni la grossesse ni la richesse.*

- ⁵⁴⁸ **ni el rávano se faze navo, ni el navo se faze rávano.**

Véase en: «ni el navo se faze rávano, ni el rávano se faze navo».

- ⁵⁴⁹ **ni los diez ni los dos dan abasto a los treintadós.**

esp.: ni los diez ni los dos dan abasto para los treinta y dos.

fr.: *ni les dix ni les deux suffissent à nourrir les trente-deux.*

Los diez = los diez dedos de las manos. Los dos = los dos pies. Los treinta y dos = los treinta y dos dientes.

Con esta paremia se quiere significar que, a pesar de mucho trabajar (con manos y pies) algunos no llegan a ganar lo suficiente para una normal manutención.

⁵⁵⁰ **ni muzher ni tela no escozhgas a la candela.**

esp.: ni mujer ni tela no las escojas con luz de candela.

a la luz de la candela, toda rústica parece bella (Bergua).

fr.: *abstiens-toi de choisir ta femme ou ton tissu à la lumière d'une chandelle.*

Cabe poner en relación esta paremia con la española que dice: «de noche todos los gatos son pardos» (Cantera II, 751) y con la francesa: «la nuit, tous les chats sont gris» (Cantera I, 636).

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «la mujer y la tela, a la luz de la candela» (M. Kleiser, 37.415) y «a la luz de la tea, no hay mujer fea» (M. Kleiser, 37.419), ya que la luz de la candela puede contribuir a embellecer.

⁵⁵¹ **ni novia sin sezha, ni boda sin quesha.**

esp.: ni novia sin ceja, ni boda sin queja.

fr.: *ni une fiancée sans sourcil, ni une noce sans critique.*

Porque en Oriente no se concibe una novia que vaya a su boda sin haberse arreglado muy cuidadosamente cejas y ojos, ni tampoco suele darse una ceremonia de boda sin que alguien no haga alguna crítica.

⁵⁵² **ni olla descubierta, ni casa sin puerta.**

esp.: ni olla descubierta, ni casa sin puerta (Bergua).

ni casa sin puerta, ni olla descubierta (M. Kleiser, 53.495).

fr.: *ni le pot sans son couvercle, ni une maison sans porte.*

No debe dejarse de tapar la olla, como tampoco debe dejarse de cerrar la puerta.

Téngase presente que en español también se dice: «ni olla descubierta, ni casa con dos puer-

tas» (M. Kleiser, 53.494) por ser ésta más difícil de guardar.

⁵⁵³ **ni oy es sabá*, ni el ducado está en basho.**

esp.: ni hoy es sábado, ni hay ducado en el suelo.

fr.: *aujourd'hui ce n'est pas samedi; et d'autre part, il n'y a pas de ducat d'or par terre.*

Es la respuesta que se atribuye a un rabino doctor de la Ley a quien le preguntaron si en sábado está permitido recoger del suelo un ducado de oro.

⁵⁵⁴ **ni palavra ni piedrada no atornan atrás.**

piedra i palavra arrojadas, no atornan atrás.

esp.: vase la piedra de la honda, y la palabra de la boca no torna (Cantera II, 2850).

palabra y piedra suelta, no tienen vuelta (Cantera II, 2178).

vase la piedra de la honda, y la palabra a la boca no torna (M. Kleiser, 48.434).

ni la piedra vuelve a la honda, ni la palabra dicha a la boca (M. Kleiser, 48.435).

palabra echada, mal puede ser retornada (Bergua).

la piedra y la palabra, no se recoge después de echada (Bergua).

fr.: *ni propos maladroit prononcé ni pierre lancée, ne peuvent se rattraper.*

⁵⁵⁵ **ni por mucho madrugar, amanese. ni por mucho madrugar, más pronto amanese.**

esp.: no por mucho madrugar, amanese más temprano (Cantera II, 2062).

fr.: *ce n'est pas parce qu'on se lève de très bon matin que le jour se lèvera plus tôt.*

⁵⁵⁶ **ni quites uzo, ni metas uzo.**

esp.: donde fueres, haz como vieres (Cantera II, 2264).

en cada tierra, su uso; y en cada casa, su costumbre (Cantera II, 1093).

fr.: *il faut vivre à Rome comme à Rome* (Cantera I, 447).

557 ni todos comen a la misma sabor, ni todos visten de la misma color. ni todos visten de la misma color, ni todos comen a la misma sabor.

esp.: sobre gustos, no hay disputa (Cantera II, 2698).

de gustos, no hay nada escrito (Cantera II, 719).

fr.: *des goûts et des couleurs, il n'en faut point parler* (Cantera I, 289).

558 ni todos ríen en un día, ni todos lloran el mismo día.

esp.: ni todos ríen un mismo día; ni todos lloran un mismo día.

fr.: *tandis que les uns rient, les autres sont en train de pleurer.*

559 ni todos visten de la misma color, ni todos comen a la misma sabor.

Véase en: «ni todos comen a la misma sabor, ni todos visten de la misma color».

560 ni viezha sin pedo, ni boda sin pandero.

esp.: ni vieja sin pedo, ni boda sin pandero.

fr.: *il n'est guère de vieille femme qui ne pète, ni de noce sans musique.*

Véase también: «no ay boda sin pandero».

561 ni vites al asno ni preto* ni blanco.

esp.: di que no has visto asno, ni negro ni blanco.

fr.: *presse-toi de dire que tu n'as vu aucun âne, ni noir ni blanc.*

Sabio consejo de no meterse en líos. Si hablan del robo de un burro, di enseguida que tú no has visto ninguno, ni negro ni blanco.

562 ningún perro fuye de la boda.

esp.: ningún perro huye de la boda.

fr.: *nul chien n'a garde de s'éloigner du lieu où il y a une noce.*

Los perros, naturalmente, no se marchan voluntariamente del lugar en que, por celebrarse una boda en el campo, pueden encontrar comida. De la presencia de los perros en las bodas en ciertos medios es asimismo testimonio la paremia española que dice: «el perrillo de muchas bodas, no come en ninguna por comer en todas» (Cantera II, 1033).

Véase: «¿qué perro fuye de la boda?».

Recuérdense, sin embargo, las paremias españolas que dicen: «como el perro de muchas bodas, que en ninguna come por comer en todas» (Cantera II, 548) y «el perrillo de muchas bodas, no come en ninguna por comer en todas» (Cantera II, 1033), que inmediatamente nos trae a la memoria la que dice: «el que mucho abarca, poco aprieta» (Cantera II, 2477), con su correspondiente francesa «qui trop embrasse, mal étirent» (Cantera I, 1253).

563 ningún prizonero se quita de la prizión.

esp.: ningún preso se libra por sí solo de la cárcel.

fr.: *aucun prisonnier ne peut se libérer sans l'aide d'autrui.*

Se dice para significar lo conveniente que es contar con la ayuda de los demás, sin confiar demasiado en sólo sus propias fuerzas.

564 ningún sibur* es prove, i no ay más prove que el sibur*.

esp.: ninguna comunidad es pobre; pero tampoco existe más pobre que la comunidad.

fr.: *toute collectivité est riche et pauvre à la fois.*

Se trata de una doble paremia de origen talmúdico.

565 ninguna madre quiere mal a su fizho.

esp.: no hay madre que quiera mal a su hijo.

fr.: *nulle mère ne souhaite du mal à son enfant.*

Cabría recordar la paremia española que dice: «una madre para cien hijos, y no cien hijos para una madre» (Cantera II, 2802).

- ⁵⁶⁶ **ninguno faze que la piedra.**
 esp.: el que la hace, la paga.
 fr.: *tôt ou tard, on reçoit son châti-ment.*
- ⁵⁶⁷ **ninguno fuye su suerte.**
 esp.: nadie escapa a su suerte.
 fr.: *nul n'échappe à sa destinée.*
- ⁵⁶⁸ **ninguno muere si el Dio no lo quiere.**
 esp.: nadie muere hasta que Dios quiere (Cantera II, 1852).
 nadie se muere hasta que no llega su hora (Cantera II, 1861).
 fr.: *chacun meurt quand arrive son heure* (Cantera I, 218).
- ⁵⁶⁹ **ninguno save el mal de la olla sino la érrema* cuchara que la menea. ninguno save lo que ay en la olla sino la érrema* cuchara que la menea.**
 esp.: nadie sabe lo que hay en la olla salvo la triste cuchara que la revuelve.
 fr.: *personne ne sait ce qu'il y a dans le pot, sauf la triste cuillère qui la remue.*
 Se dice para significar que sólo los más allegados están enterados de las cosas más íntimas.
- ⁵⁷⁰ **ninguno se arrelumbra con su candela.**
 esp.: nadie se alumbrá con su candela.
 fr.: *nul ne s'éclaire à sa chandelle.*
- ⁵⁷¹ **ninguno se arremedia de su solombra.**
 esp.: nadie se aprovecha de su propia sombra.
 fr.: *nul ne profite de son ombre.*
- ⁵⁷² **niña ventanera, desha la casa sin barrer.**
 esp.: moza ventanera deja la casa sin barrer.
 fr.: *fille fenêtrière laisse le ménage à l'abandon.*
- Véase también: «fizha ventanera, negra cuzinera» y «niña ventanera, jhamai será buena compañera».
- ⁵⁷³ **niña ventanera, jhamai* será buena compañera.**
 esp.: moza ventanera, nunca será buena esposa.
 joven ventanera, mujer casera (M. Kleiser, 43.373).
 fr.: *fille fenêtrière ne fera jamais une bonne épouse.*
 Véase también: «fizha ventanera, negra cuzinera» y «niña ventanera, desha la casa sin barrer».
- ⁵⁷⁴ **no amanese como anochese, ni anochese como amanese.**
 esp.: ni amanese como anochece, ni anochece como amanese.
 fr.: *la nuit ne présage pas les événements de l'aube, ni l'aube ne présage guère ceux de la nuit.*
 Suele decirse para referirse a una persona de carácter cambiante.
- ⁵⁷⁵ **no ay bien cumplido, ni mal aca- vado.**
 esp.: ni hay felicidad cumplida ni desgracia completa.
 fr.: *il n'est pas de bonheur parfait ni de malheur suprême.*
- ⁵⁷⁶ **no ay boda sin pandero.**
 esp.: no hay boda sin pandero.
 fr.: *point de noce sans accompagnement de musique.*
 Véase también: «ni viezha sin pedo, ni boda sin pandero».
- ⁵⁷⁷ **no ay casa onde no aiga un dolor de cavesa.**
 esp.: no hay casa donde no haya algún dolor de cabeza.
 fr.: *il n'y a guère de famille où ne sévisse quelque gros souci.*
- ⁵⁷⁸ **no ay dinero a la bolsa sin que aiga dolor en boca.**
 esp.: no hay dinero en la bolsa sin que también haya preocupación.

fr.: *dès que l'escarcelle s'emplit, les soucis affluent.*

579 no ay mal que por bien no venga.

esp.: no hay mal que por bien no venga (Cantera II, 1978).

fr.: *à quelque chose, malheur est bon* (Cantera I, 80).

Bonita paremia que anima al optimismo.

580 no ay más sodro del que no quiere sentir.

esp.: no hay peor sordo que el que no quiere oír (Cantera II, 2014).

fr.: *il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre* (Cantera I, 504).

581 no ay miércoles sin sol.

esp.: no hay miércoles sin sol. no hay sábado sin sol ni moza sin amor.

fr.: *point de mercredi sans soleil.*

Muy posiblemente esta paremia judeoespañola responda al hecho de que, en el relato bíblico, el sol fue creado por Dios el cuarto día de la creación, es decir en miércoles.

582 no ay mizhor dueledor que el patrón.

esp.: no hay mejor interesado en un negocio que su propio dueño.

fr.: *rien ne vaut l'oeil du maître.*

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «hacienda, tu amo te vea; y si no, que te venda» (Cantera II, 1255); «quien tiene tienda, que la atienda» (Cantera II, 2750); «el ojo del amo engorda el caballo» (Cantera II, 1016); etc.

583 no ay mizhor mandado del que yo me fago.

esp.: si quieres ser bien servido, sírvete a ti mismo (Cantera II, 2688). no hay mejor remiendo que el del mismo paño (Cantera II, 1989).

fr.: *on n'est jamais si bien servi que par soi-même* (Cantera I, 1032).

584 no ay mizhor mentira que la vedrá.

esp.: no hay mejor mentira que la verdad.

fr.: *il n'y a pas de meilleur mensonge que la vérité toute nue.*

Véase «no ay nada mizhor que la vedrá». Recuérdense las paremias españolas que dicen: «quien dice la verdad, a Dios alaba» (M. Kleiser 63.051) y «el que dice la verdad ni peca ni miente». Y también la judeoespañola recogida por M. Kleiser (40.770): «mejor mentira que la verdad no hay».

585 no ay mosa sin amor.

esp.: no hay moza sin amor.

fr.: *point de jeune fille sans amour.*

Véase también: «no ay miércoles sin sol».

586 no ay nada mizhor que la vedrá.

esp.: no hay nada mejor que decir siempre la verdad.

nada mejor que la verdad por delante.

fr.: *il n'y a rien de mieux que la vérité.*

Véase «no ay mizhor mentira que la vedrá». Recuérdese la paremia española que dice: «el que dice la verdad, ni peca ni miente» (Bergua).

587 no ay que fiar ni en la camisa de enriva.

esp.: no se puede uno fiar ni de su propia camisa.

fr.: *méfie-toi même de ta chemise.*

588 no ay rosa sin espino.

esp.: no hay rosas sin espinas (Cantera II, 2037).

fr.: *il n'y a pas de rose sans épines* (en Cantera I, 1371).

Se dice para significar que, aun las personas y las cosas que nos parecen más perfectas también tienen sus defectos y sus imperfecciones.

589 no cavemos en pies, i el gato mos parió tres.

esp.: no cabemos de pie, y el gato nos parió tres gatitos.

no cabemos en el fuego, y parió mi suegra (Bergua).

éramos pocos, y parió la abuela (Bergua).

fr.: *nous ne tenons même pas debout dans notre appartement et, par surcroît, la chatte vient de mettre bas trois chatons.*

⁵⁹⁰ **no cayó la asuca al agua.**

esp.: aún no ha caído el azúcar en el agua.

fr.: *le sucre n'est pas encore tombé dans l'eau.*

Se dice cuando aún queda esperanza. Y también para expresar que quizá el peligro no sea tan grande como podría parecer.

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «mientras hay vida, hay esperanza» (Cantera II, 1800) y «la esperanza es lo último que se pierde». Y, en cierto modo, aunque con muy distinto significado: «aún está la pelota en el tejado» (Bergua), «aún está el rabo por desollar» (Bergua), «aún hay sol en las bardas» (Cantera II, 374) y la que podría ser su correspondencia francesa: «le dernier mot n'est pas encore dit».

⁵⁹¹ **no con quien nases, sino con quien pases.**

esp.: no con quien naces, sino con quien pases (Cantera II, 1903).

fr.: *ce n'est pas ta naissance, mais ton entourage.*

⁵⁹² **no conviene mucho escarvar.**

esp.: mejor es no menعالlo (Cantera II, 1781).

fr.: *il ne convient pas de trop fouiner.*

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «la mierda, cuanto más se revuelve, más huele» (Cantera II, 1432); «la mierda, cuanto más la hurgan, más hiede» (Cantera II, 1432); «la caca, callarla» (Cantera II, 1349); «la caca, es peor urgalla» (Cantera II, 1350); «la mierda, dejarla estar queda» (Cantera II, 1433) y la correspondiente francesa «plus on remue l'ordure, plus elle pue» (Cantera I, 1101).

⁵⁹³ **no des conezho al que no te lo demanda.**

esp.: no des consejo a quien no te lo pida.

fr.: *ne donne pas conseil si on ne te le demande pas.*

⁵⁹⁴ **no digas del día si no anochese.**

esp.: no digas nada del día mientras no haya anocheado.

fr.: *c'est seulement quand la journée est finie qu'on est en droit d'en médire.*

⁵⁹⁵ **no es savio el que para sí no save.**

esp.: no es sabio el que sólo para sí sabe.

fr.: *n'est guère sage qui ne l'est que pour soi-même.*

⁵⁹⁶ **no fagas a tu sercano lo que no quieras que te fagan a ti.**

esp.: lo que no quieras para ti, no lo hagas a otro (Cantera II, 1593). no quieras para los otros lo que no quieras para ti (Cantera II, 2065).

fr.: *ne fais pas aux autres ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse.*

⁵⁹⁷ **no fagas bien al malo ni mersed ni grado.**

esp.: al malvado no le hagas bien, ni le otorgues perdón ni gracia.

fr.: *ne t'avise pas de faire du bien au méchant et ne te presse pas de lui accorder pardon ou grâce.*

⁵⁹⁸ **no jhusgues a tu javer* fina que allegues a su lugar.**

no jhusgues a tu javer* sin no que allegues a su lugar.

esp.: no juzgues a tu prójimo hasta que te veas en su misma situación.

fr.: *mets-toi à la place de ton prochain avant de le critiquer.*

⁵⁹⁹ **no jhusgues para que no te jhusguen.**

esp.: no juzgues, y no serás juzgado.

fr.: *évite de critiquer les autres si tu ne veux pas qu'on te critique.*

⁶⁰⁰ **no me des por espozha a la que presto ríe i presto llora.**

esp.: no me des por esposa a una que tan pronto se ríe como tan pronto llora.

fr.: *ne me propose pas comme épouse une fille qui tantôt ríe et tantôt pleure.*

Porque eso revela que tiene un carácter superficial y no maduro.

601 no mos se vaya este señor i mos venga otro peor.

esp.: no se nos vaya este señor y nos venga otro peor.

más vale malo conocido que bueno por conocer (Cantera II, 1728).

después de mí otro vendrá que bueno me hará.

fr.: *craignons qu'en perdant ce maître, il ne soit remplacé par un autre pire.*

souvent la peur d'un mal nous conduit dans un pire (Cantera I, 1325).

mieux vaut un mal connu qu'un bonheur incertain (Cantera I, 937).

602 no muere brusha si no desha brusha.

esp.: no muere una bruja sin dejar su sustituta.

fr.: *sorcière ne meurt pas sans laisser qui la remplace.*

La brujería se solía transmitir de madre a hija.

603 ¡no pasan chachas*!

¡no pasan shacás*!

esp.: ¡basta ya de pamplinas!

fr.: *pas de balivernes!*

ne plaisantons pas!

604 no se puede tener el meollo en mil lugares.

esp.: no se puede tener la cabeza en mil lugares.

fr.: *on ne peut pas s'occuper d'une multitude de choses à la fois.*

605 no se rompe por delgado, se rompe por mal hilado.

esp.: no se quiebra por delgado, sino por gordo y mal hilado (Cantera II, 2102).

fr.: *elles ne sont pas fragiles parce qu'elles sont minces, mais parce qu'elles sont mal préparées.*

Recuérdense, sin embargo, las paremias españolas que dicen: «quiebra la sogá por lo más delgado» (M. Kleiser, 15.229) y «la sogá siempre quiebra por lo más delgado» (Bergua).

606 no te fíes del estrellado, ni del marido de al lado.

esp.: no te fíes del cielo estrellado, ni del marido de a lado.

fr.: *ne te fie pas au ciel étoilé pour prédire le beau temps, ni au mari qui dort à tes côtés.*

Recuerda la paremia española que dice: «las apariencias engañan» (Cantera II, 1486) y su correspondiente francesa: «l'apparence est souvent trompeuse» (Cantera I, 657).

607 no vayas ende el médico, sino ende quien lo pasa.

esp.: en lugar de acudir al médico, infórmate con el que padece tu misma enfermedad.

fr.: *bien mieux que le médecin, c'est celui qui souffre du même mal dont tu pâtes qui pourra te renseigner.*

608 novia chica, novia grande, su tálamo quiere.

esp.: novia chica, novia grande, su tálamo quiere.

fr.: *qu'elle soit petite, qu'elle soit grande, la fiancée désire son dais nuptial.*

Se dice para significar que algunos gastos son indispensables, sean cuales sean las circunstancias.

O

609 o bien baño, o bien pastel.

o bien jamán*, o bien pastel.

esp.: o bien baño, o bien pastel.

fr.: *ou bien le bain, ou bien un gâteau.*

Así parece decir el ama de casa a su marido antes de disponerse a encender la lámpara en la víspera del sábado. Como no tiene tiempo para todo, le ofrece que elija entre la preparación del baño o la preparación de un pastel.

Se dice cuando hay que escoger entre dos cosas.

⁶¹⁰ **oigan tus oídos lo que dize tu boca.**

oigan tus oídos lo que dizen tus labios.

esp.: oigan tus oídos lo que dice tu boca.

oigan tus oídos lo que dicen tus labios.

fr.: *que tes oreilles entendent ce que dit ta bouche.*

que tes oreilles entendent ce que disent tes lèvres.

⁶¹¹ **onde ay bien querer, no cave mal meter.**

esp.: donde existe sincero querer, no cabe malmeter.

fr.: *la médisance n'a point de prise là où règne la véritable affection.*

⁶¹² **onde ay mamón*, hay cavod*.
yesh* mamón*, yesh* cavod*.**

esp.: donde hay dinero, hay honor.

fr.: *les riches sont toujours comblés de marques de respect.*

Recuerda, en cierto modo, la paremia española que dice: «poderoso caballero es don dinero» (Cantera II, 2251) que, en su filosofía, se corresponde con la francesa: «qui a de l'argent, a des coquilles» (Cantera I, 1160).

⁶¹³ **onde ay abrasizhos, ay mucha falsía.**

esp.: abundancia de abrazos, hipocresía en no pocos casos.

fr.: *excès de mamours dénote fausseté.*

⁶¹⁴ **¿onde cae la sentella? ¿en el ozho de la siega!**

esp.: ¿dónde cae la chispa? ¿en el ojo de la ciega!

las desgracias, nunca vienen solas (Cantera II, 1492).

las desgracias, son como las cerezas, unas a otras se llevan (Cantera II, 1493).

¿a dó vas, duelo? -a do suelo (Cantera II, 77).

todos los golpes van a parar al dedo malo (Cantera II, 2769).

fr.: *où va tomber l'étincelle? -dans l'oeil de l'aveugle!*

un malheur n'arrive jamais seul (Cantera I, 1431).

le malheur attire le malheur (Cantera I, 719).

Véase también: «bendicho sea el mal cuando viene solo».

⁶¹⁵ **onde come uno, comen dos.**

onde comen dos, comen tres.

onde comen tres, comen cuatro.

esp.: donde come uno, comen dos.

donde comen dos, comen tres.

donde comen dos, comerán tres; si más, tocarán a menos (Bergua).

donde comen tres, comen cuatro.

donde comen tres, comen cuatro; salvo que no tocarán a tanto (Bergua).

donde comen tres, comerán cuatro, añadiendo más en el plato (Bergua).

donde comen cuatro, pueden comer cinco; pero comen mejor tres».

en la mesa de San Francisco, donde comen cuatro comen cinco (M. Kleiser, 11.575).

fr.: *là où il y a de quoi manger pour une (deux, trois) personne(s), on peut accueillir une deuxième (une troisième, une quatrième).*

Cabe también recordar la graciosa paremia española que dice: «donde comen más, comen menos» (M. Kleiser, 11.574).

⁶¹⁶ **onde entra el sol, no entra dotor.**

esp.: donde entra el sol, no entra el médico.

fr.: *là où le soleil entre, le médecin n'entre pas.*

617 ¿onde irás que más varlás?

esp.: ¿dónde irás, que más valgas?

fr.: *tu auras beau changer de lieu, tu n'y seras pas mieux.*

Recuerda, en cierto modo, la paremia española que dice: «¿a dó irá el bucy, que no are?» (Cantera II, 69).

Se dice, con una cierta amargura, del infortunado que, dondequiera que vaya, parece perseguido por la mala suerte y la desgracia.

618 onde no ay baño, no ay daño; ma ay caño*.

esp.: donde no hay baño, no hay daño; pero sí hay mugre.

fr.: *si tu t'abstiens du bain, tu évites l'occasion d'accident; mais, gare à la crasse!*

619 onde no ay beneficio, ay piedrita.

Véase en: «onde no ay profito, ay daño».

620 onde no ay conducho*, entra pan mucho.

esp.: donde no hay conducho, entra pan mucho (M. Kleiser, 48.489).

quien no come conducho, come pan mucho (M. Kleiser, 11.556).

donde no hay acompañamiento al pan, se come mucho pan.

fr.: *quand on ne mange que du pain, on en mange beaucoup.*

Esta paremia recuerda, en cierto modo, la española que dice: «pan con pan, comida de tontos» (Cantera II, 2181), que en francés podría interpretarse diciendo: «pain sur pain, nourriture de sot vilain».

Recuérdese la paremia española que dice: «quien bien come el pan, no ha menester manjar» (M. Kleiser, 48.628).

621 onde no ay farina, ay mofina.

esp.: donde no hay harina, hay mohina (Cantera II, 844).

donde no hay harina, todo es mohina (Bergua).

en casa del pobre, todos riñen y todos tienen razón (Cantera II, 1100).

en casa del pobre dura poco la alegría (Cantera II, 1099).

fr.: *où il y a de la gêne, il n'y a point de plaisir* (Cantera I, 1061).

También se dice en español: «donde no hay pan, vase hasta el can» (Cantera II, 844), «donde no hay olla, el diablo mora» (Cantera II, 844), y también: «en casa del pobre, todos gritan, y todos tienen razón» (Cantera II, 1100).

622 onde no ay profito, ay daño.

onde no ay que ganar, ay que pechar*.

onde no ay beneficio, ay piedrita.

esp.: donde no hay beneficio, hay pérdida.

donde no hay provecho, hay daño. donde no hay ganancia, cerca está la pérdida (Bergua).

fr.: *là où il n'y a pas de bénéfice, il y a des pertes.*

623 onde no ay sustancia, no ay ansia.

esp.: donde no hay riqueza, tampoco hay ansia.

fr.: *là où n'existe pas d'intérêt matériel, il n'y a pas non plus matière réelle à conflit.*

624 onde no lo asebran, lo acozhen.

onde no se undea, sale.

esp: donde menos se espera, salta la liebre (Cantera II, 716 bis).

fr.: *les choses arrivent au moment où l'on s'y attend le moins.*

625 onde se fue la gallina, ¡que se vaya i el caldo!

esp.: adonde se fue la gallina, ¡que se vaya también su caldo!

fr.: *au diable le bouillon quand la poule a péri!*

Se dice para significar que, si ha fallado lo esencial, ¿para qué queremos lo accesorio?

Podría ponerse en relación, en cierto modo, con la paremia española que dice: «muerto el perro, se acabó la rabia» (Cantera II, 1832), que se corresponde con la francesa: «morte la bête, mort le venin» (Cantera I, 945).

626 onde se fue lo vedre, que se vaya lo seco.

esp.: allí donde se fue lo verde, que se vaya también lo seco.

fr.: *là où est allé le vert, que le sec aussi s'en aille.*

Se dice con cierta resignación ante un desastre que supone la pérdida de lo más importante.

627 onde se mete el oro, arrelumbra.
esp.: el oro, siempre reluce (Cantera II, 1023).

el oro majado, luce, y el remajado, reluce (Cantera II, 1022).

fr.: *l'or brille toujours.*

Se dice para significar que los méritos sobresalientes de una persona no pueden ni deben quedar ocultos.

628 onde tiene los dientes, tiene las mientes.

esp.: allí donde tiene los dientes, tiene las mientes.

fr.: *il ne pense qu'à sa nourriture.*

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «se pierden los dientes, mas no las mientes» (Cantera II, 2642) y el «lobo pierde los dientes, mas no las mientes» (Cantera II, 981), que cabría traducir en francés por: «chassez le naturel, il revient au galop» (Cantera I, 243) y «le loup mourra dans sa peau» o «dans sa peau mourra le renard» (Cantera I, 323).

629 onde va la grulla, va con su buena ventura.

onde va la grulla, va con su mala ventura.

esp.: allá donde va la grulla, va con su ventura.

fr.: *là où va la grue, elle porte sa guigne.*

En francés suele decirse: «la cigogne porte sa guigne partout où elle va», pues según la creencia popular de algunas regiones la cigüeña es ave de mal agüero.

630 oy contante, a mañana fiado.

esp.: hoy no se fía, mañana sí (Cantera II, 1318).

hoy no se fía aquí; mañana sí (M. Kleiser, 24.613).

no fío nada hasta mañana; y mañana nunca lo vi; y ansí no fío ni un maravedí (M. Kleiser, 24.615).

ya no se fía: ha muerto el crédito a mano de los malos pagadores (Cantera II, 2875).

ya se murió el emprestar, que lo mató el malpagar (Bergua).

fr.: *aujourd'hui on vend au comptant; demain on fera crédit.*

demain on fera crédit (Cantera I, 287).

crédit est mort: les mauvais payeurs l'ont tué (Cantera I, 267).

631 oy vezir*, mañana rezil*.

esp.: hoy, visir; mañana, un perro vil.

hoy, figura; mañana, sepultura (Bergua).

fr.: *aujourd'hui, vizir; demain, un pauvre vilain.*

Recuerda la sentencia latina «sic transit gloria mundi».

632 ozhos de gato no están en jajhlic*.

esp.: los ojos del gato no anuncian intención de salir en peregrinación.

fr.: *les yeux du chat ne présagent guère envie de pèlerinage.*

Se dice de una visita pesada que se eterniza.

633 ozhos que no ven, corasón que no duele.

esp.: ojos que no ven, corazón que no llora (Cantera II, 2150).

fr.: *loin des yeux, loin du coeur* (Cantera I, 867).

P

634 paga a quien debes, saves lo que tienes.

esp.: paga lo que debes, verás lo que tienes (Cantera II, 2165).

paga lo que debes, y después sabrás lo que tienes (M. Kleiser, 17.496).

paga lo que debes, sanarás del mal que tienes (Bergua).

- fr.: *paie tes dettes, et tu sauras au juste ce qui est à toi.*
qui paie ses dettes, s'enrichit (Cantera I, 1223).
 Cabe recordar la paremia española que dice: «quien debe y paga, no debe nada» (M. Kleiser, 17.519), o «quien debe y paga, cuenta saldada» (Cantera II, 2399) que cabe poner en relación con la francesa: «qui paie ses dettes, s'enrichit» (Cantera I, 1223).
- 635 pagan jhustos por pecadores.**
 esp.: pagan justos por pecadores (en Cantera II, 2665).
 fr.: *les innocents paient pour les coupables* (Cantera I, 783).
les bons paient pour les mauvais (Cantera I, 762).
- 636 pan, con buracos*; queso, sin buracos*.**
 esp.: el pan, bien poroso; y el queso, no poroso.
 el pan con ojos; el queso ciego; y el vino añejo (M. Kleiser, 48.500).
 el pan con ojos, el queso sin ellos; y el vino, que salte a ellos (M. Kleiser, 48.499).
 pan con ojos y queso sin ellos, quitan a mi hijo los entojos (M. Kleiser, 48.501).
 fr.: *le pain, bien levé; et le fromage, bien compact.*
- 637 pan con pan, se ríe el Dio.**
 esp.: pan con pan, comida de tontos (Cantera II, 2181).
 fr.: *du pain sur du pain, nourriture de bon vilain.*
 Se dice del que se ve obligado a no comer sino pan y pastas.
- 638 pan con sal, i pan con sabor.**
 esp.: pan con sal, pan sabroso.
 fr.: *pain quelque peu salé, est agréable au palais.*
 Se dice para significar que lo más importante al comer es hacerlo con gusto y placer.
- 639 pan i queso i tañedores, i no gallina con dolores.**
pan i queso i tañedores, i no gallina con sitafones*.
 esp.: pan y queso con música, y no gallina con dolor.
 más vale pan con amor que gallina con dolor (Cantera II, 1735).
 fr.: *mieux vaut en paix un oeuf qu'en guerre un boeuf* (Cantera I, 910).
 Véase también: «más vale pan con amor que gallina con dolor».
- 640 pan solo, se faze la boca de oro i el culico godro.**
 esp.: con pan solo, la boca se hace de oro y el culo gordo.
 bollo crudo, engorda el culo (Bergua).
 pan crudo, engorda el culo (M. Kleiser, 48.644).
 fr.: *le pain sec te fera la bouche toute en or et des fesses dodues.*
 Se dice a los niños cuando se les da pan solo para la merienda.
- 641 para bien, no puede; para mal, s'esforsa.**
para bien, no puede; para mal, se jadra*.
para bien, no puede; para mal, se presta.
 esp.: para bien, no puede; para mal, se esfuerza.
 fr.: *il est incapable de faire du bien; mais il se prodigue quand il s'agit de nuire autrui.*
- 642 para cada olla ay una tapadera.**
para cada tenjhere* ay su capac*.
cada tenjhere* topa su capac*.
 esp.: a cada olla, su cobertera (Cantera II, 40).
 no hay olla tan fea que no halle su cobertera (Cantera II, 2002).
 fr.: *il n'est si méchant pot qui ne trouve son couvercle* (Cantera I, 512).

Cabe poner en relación esta paremia con la que dice: «la suerte de la fea, la bonita la desea» (Cantera II, 1509). Y también, en cierto modo, con la que dice: «nunca falta un roto para un descosido» (Cantera II, 2134).

643 para el mentirozo, un sarnudo* es un ayudo.

para el mentirozo, un sarnudo* es una ayuda.

esp.: para el mentiroso, un simple estornudo es un pretexto.

fr.: *pour le menteur, un simple éternuement est un bon prétexte.*

644 para la muerte solo, no ay remedio.

Véase en: «para todo ay remedio, menos para la muerte».

645 para lo pasado, no ay remedio.

esp.: a lo hecho, no hay remedio (Cantera II, 202).

a lo hecho, no hay remedio; y a lo por hacer, consejo (Cantera II, 202).
a lo hecho, no hay remedio para no ser hecho (Cantera II, 202).

a lo hecho, pecho (Cantera II, 203).
lo hecho, hecho está (Cantera II, 1556).

a mal hecho, ruego y pecho (Cantera II, 203).

fr.: *à chose faite, point de remède* (Cantera I, 166)).

ce qui est fait, est fait (Cantera I, 1556).

646 para moabet*, no se quiere candil.

esp.: para charlar no hace falta candil.

fr.: *pour bavarder, on n'a nullement besoin de chandelle.*

647 para secreto, no des parás*; presto de suyo lo sabrás.

esp.: para obtener un secreto, no gastes dinero; muy pronto lo conocerás por sí solo.

fr.: *ne paie pas pour connaître un secret; bien vite il sera divul-*

gué tellement que tu pourras le connaître.

648 para todo ay remedio, menos para la muerte.

para la muerte solo, no ay remedio.

esp.: para todo hay remedio, sino para la muerte (Cantera II, 2199).
a todo hay maña, sino a la muerte (Cantera II, 368).

fr.: *il y a remède à tout, hors à la mort* (Cantera I, 560).

649 pará* jazina*, no se muere.

esp.: moneda defectuosa, no se pierde.

fr.: *monnaie défectueuse ne s'égaré pas.*

Según Nehama, «pará jazina» (= moneda enferma, moneda defectuosa) se empleaba para designar a las hijas, ya que su nacimiento no era recibido con la misma alegría que la de los chicos. Su enfermedad, por otra parte, no solía preocupar demasiado, ya que se daba por seguro que saldrían adelante, de acuerdo con la filosofía de «mala hierba, nunca muere» (Cantera II, 1641). Véase: «las niñas tienen siete almas».

650 pasan cuchilladas, i no malas palavradas.

esp.: sanan cuchilladas, y no malas palabras (Cantera II, 2628).

más daña lengua que lanza (Cantera I, 1670).

fr.: *un coup de langue est pire qu'un coup de lance* (Cantera I, 1411).

651 pato curiendo, gato asegiyido.

esp.: corriendo escapa el pato perseguido por el gato.

fr.: *oie effrayée, échappe au chat qui est à ses trousses.*

Se dice de la persona torpona que trata de ir de prisa como si alguien la persiguiera.

652 pecado atorgado, es medio pedronado.

esp.: pecado declarado, es medio perdonado (Cantera II, 2214).

fr.: *péché avoué, est à demi pardonné* (Cantera I, 1079).

Aunque de sentido distinto, cabe recordar la paremia española que dice: «pecado encelado, es medio perdonado» (Cantera II, 2215), con sus correspondencias francesas: «péché caché, à demi pardonné» (Cantera I, 1080) y «péché secret, n'est pas péché» (Cantera I, 1081).

653 pela el brisco* a tu amigo, i la pera a tu enemigo.

esp.: pela el melocotón a tu amigo, y la pera a tu enemigo.

fr.: *pèle la pêche à ton ami, et la poire à ton ennemi.*

Para captar el significado de esta paremia conviene tener presente que la piel del melocotón es molesta para comer y además retiene el polvo, en tanto que la de la pera es más suave y además se dice que es nutritiva.

654 pelisco en puerpo asheno, no duele.

esp.: pellizco en cuerpo ajeno, no duele.

fr.: *un pinçon appliqué sur le corps d'autrui ne cause aucune douleur à celui qui le fait.*

655 pensa i arrepensa antes de casarte.

esp.: antes que te cases, mira lo que haces (Cantera II, 300).

antes que te cases, mira lo que haces, que no es nudo que así desates (Cantera II, 300).

fr.: *réfléchis bien avant de te marier.*

656 pensando a la vezhés, no se gosa de la mansevés.

esp.: pensando en la vejez, no se goza de los años jóvenes.

fr.: *le souci des besoins que l'on aura quand on sera vieux, empêche de jouir de la jeunesse.*

657 peor lo roto que lo descusido.

esp.: es peor lo roto que lo descusido (Cantera II, 1192).

fr.: *une rupture est pire que brouille.*

Recuérdese la paremia española que dice: «nunca falta un roto para un descusido» (Cantera II, 2134).

658 perro con perro, no se modren.

esp.: lobo a lobo no se muerden (Cantera II, 1543).

nunca el perro muerde a la perra (Bergua).

un lobo no muerde a otro (Bergua).

nunca el lobo mata al lobo (Bergua).

fr.: *les loups ne se mangent pas entre eux* (Cantera I, 786).

659 perro de cazal*, ni durme ni desha durmir.

perro de gwertelano, ni durme ni desha durmir.

esp.: el perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las deja comer (Cantera II, 1035).

fr.: *le chien du jardinier ne mange pas les choux, et n'en laisse pas manger aux autres* (Cantera I, 704).

660 perro que grita, no modre.

perro que ladre, no modre.

esp.: perro ladrador, poco mordedor (Cantera II, 248).

perro ladrador, mal mordedor, pero buen avisador (M. Kleiser, 50.052).

perros y ríos no son temibles los que hacen ruido (M. Kleiser, 50.055).

fr.: *chien qui aboie, ne mord pas.*

En la misma línea están las paremias españolas que dicen: «gato maullador, nunca buen cazador» (Cantera II, 1219) y «hombre besador, poco empreñador» (Cantera II, 1314).

Recuérdense asimismo las paremias españolas que dicen: «del perro que no ladra y del hombre que no habla, de esos te guarda» (M. Kleiser, 50.058) y «perro que mucho ladra, bien guarda» (M. Kleiser, 50.041).

661 piedra i palavra arrojadas, no atornan atrás.

Véase en: «ni palavra ni piedrada atornan atrás»

662 pleito de ermanos, aljeña* de manos.

esp.: pleito de hermanos, como aljeña en las manos.

- riña de hermanos, es agua de manos.
fr.: *querelle de frères dure peu*.
Se dice para significar que un pleito entre hermanos suele pasar pronto, como también desaparece pronto el color de la alheña con que se pintaban las uñas las mujeres en Turquía.
Véase también: «entre ermanos, no cabe pleito».
- ⁶⁶³ **pleito de mercaderes, alegría de jhubajís*.**
esp.: pleito de mercaderes, alegría de logreros.
fr.: *querelle de marchands, joie de profiteurs*.
- ⁶⁶⁴ **poco tosego*, no entosega*.**
esp.: poco veneno, no envenena.
fr.: *peu de poison, n'empoisonne pas*.
- ⁶⁶⁵ **poco favlar, i mucho entender. poco favlar, i mucho sentir. poco favlar, salud para el puerpo.**
esp.: a buen entendedor, pocas palabras (Cantera II, 153).
a buen entendedor, con pocas palabras basta (Cantera II, 153).
fr.: *a bon entendeur, salut!* (Cantera I, 8).
- ⁶⁶⁶ **poco favlar, poco yerrar.**
esp.: cuanto menos se habla, menos se yerra.
fr.: *moins on parle, et moins on se trompe*.
- ⁶⁶⁷ **poco favlar, poco pecar.**
esp.: cuanto menos se habla, menos se peca.
fr.: *moins on parle, et moins on pêche*.
- ⁶⁶⁸ **poco favlar, salú para la bovedá*. poco favlar, salú para el puerpo.**
esp.: cuanto menos se habla, mejor se oculta la necesidad.
fr.: *moins on parle, et moins on a l'occasion d'étaler sa sottise*.
- ⁶⁶⁹ **poco favlar, viene bueno para la salú.**
esp.: el hablar poco, bueno es para la salud.
fr.: *moins on parle, et moins on se fait tort*.
- ⁶⁷⁰ **por dezir «fuego», no se quema la boca.**
esp.: por decir «fuego», no se quema la boca.
fr.: *ce n'est pas parce qu'on prononce le mot «feu» que l'on se brûle la bouche*.
- ⁶⁷¹ **por mancansa de una ventana, no se escurese una casa.**
esp.: por falta de una ventana, no es oscura una casa.
fr.: *faute d'une fenêtre de plus, toute une maison n'est pas réputée sombre*.
Se dice para significar que la falta de un simple detalle no debe echar a perder todo un conjunto.
- ⁶⁷² **por menester, se va al bedakisé*.**
esp.: por necesidad, se va al retrete.
fr.: *quand on en a besoin, on va à la selle*.
Se dice para significar que, aunque a disgusto, hay que atender a las necesidades de la vida cotidiana.
- ⁶⁷³ **por un «amén» que no quede.**
esp.: por un «amén» que no quede.
fr.: *qu'il ne soit pas dit que, faute d'un «amen», l'affaire a échoué*.
Aunque su filosofía es otra, cabe recordar la paremia española que dice: «muchos amenes al cielo llegan» (Cantera II, 1822) y su equivalente: «amén, amén, al cielo llega» (Cantera II, 257).
- ⁶⁷⁴ **por un dinsiz*, se quiere un imansiz*.**
esp.: a un descreído, otro más descreído.
a un descreído, un impío.

fr.: à méchant, méchant et demi
(Cantera I, 40).

Recuérdese la paremia española que dice:
«a un pícaro, pícaro y medio (Cantera II, 318).

⁶⁷⁵ **primera muzher, escova; segunda, señora.**

esp.: la primera mujer, escoba; la segunda, señora.

fr.: *la première femme est vouée aux vulgaires soins de la maison; la seconde, qui remplace la première, morte ou divorcée, c'est la maîtresse de maison choyée.*

⁶⁷⁶ **prove, i gaviento*.**

esp.: pobre, pero altivo.

fr.: *pauvre, mais hautain.*

⁶⁷⁷ **prove, no es el que tiene poco; es el que codisia lo del otro.**

esp.: pobre, no es el que tiene poco; sino el que codicia lo de su prójimo.

fr.: *n'est pas pauvre celui qui possède peu, mais celui qui envie ce que possède autrui.*

Q

⁶⁷⁸ **¿qué perro fuye de boda?**

esp.: ¿qué perro huye de una boda?

fr.: *y a-t-il un chien qui échappe d'une noce?*

Véase también: «ningún perro fuye de la boda».

⁶⁷⁹ **¿qué se fizo la farina? -macarrones i tallarines.**

esp.: ¿qué ha se ha hecho con la harina? -se han hecho macarrones y tallarines.

fr.: *qu'est donc devenue la farine? -des macaroni et des nouilles.*

Se dice de las cosas de primera necesidad malgastadas en tonterías y nimiedades.

⁶⁸⁰ **quien a dos reyes sirve, ni a uno ni a otro accontenta.**

quien a muchos servió, a todos descontentó.

esp.: quien a dos reyes sirve, ni a uno ni a otro satisface.

nadie puede servir a dos señores (Cantera II, 1854).

quien a dos liebres corre, tal vez caza una; y muchas veces, ninguna (Cantera II, 2414).

no hay que correr dos liebres a la vez (Cantera II, 2021).

fr.: *on ne peut pas servir deux maîtres à la fois* (Cantera I, 1020).

on ne peut pas courir deux lièvres à la fois (Cantera I, 1014).

⁶⁸¹ **quien a Purim* veló, su tiempo pedrió.**

esp.: quien en «Purim» veló, su tiempo perdió.

fr.: *celui qui «Purim» a veillé, a perdu son temps.*

Porque la fiesta de «Purim» es fiesta de alegría y regocijo, y cada cosa debe hacerse a su tiempo. Recuérdese, a este respecto, la paremia española que dice: «cada cosa en su tiempo, y los nabos en Adviento» (Cantera II, 449), con su correspondiente francesa: «chaque chose en son temps» (Cantera I, 233).

⁶⁸² **quien acomete*, en devda se mete. quien apromete, en devda se mete.**

quien promete, en devda se mete.

esp.: quien fía y promete, en deuda se mete (Cantera II, 2425).

lo prometido es deuda (Cantera II, 1569).

cosa prometida, es medio debida; y debida enteramente, si quien promete no consiente (Cantera II, 608).

fr.: *tel qui promet, contracte une dette.*

chose promise, chose due (Cantera I, 249).

⁶⁸³ **quien ajarva* a la puerta, siente su repuesta.**

quien da a la puerta, siente su repuesta.

- esp.: quien llama a la puerta, recibe su respuesta.
fr.: *tel qui frappe à la porte, entend vite la réponse.*
Recuérdese la sentencia neotestamentaria que dice: «llamad, y se os abrirá».
- ⁶⁸⁴ **quien al Dio llama, no se engaña.**
esp.: quien a Dios invoca, no se equivoca.
fr.: *tel qui invoque Dieu, ne se trompe nullement.*
- ⁶⁸⁵ **quien al rico sirvió, su tiempo pedrió.**
esp.: quien a rico sirvió, su tiempo perdió.
fr.: *tel qui sert un riche, perd son temps.*
- ⁶⁸⁶ **quien al sielo escupe, en la cara le cae.**
esp.: quien al cielo escupe, en la cara le cae (Cantera II, 2350).
fr.: *celui qui crache en l'air, il lui retombe sur le nez* (Cantera I, 387).
En esa misma línea está la paremia española que dice: «quien piedra al alto echa, cáele en la cabeza» (Cantera II, 2524).
- ⁶⁸⁷ **quien alma tiene, alma cree.**
~~esp.: quien alma tiene, de los demás se compadece.~~
fr.: *quand on est accessible à la pitié, on compatit aux peines d'autrui.*
- ⁶⁸⁸ **quien apromete, en devda se mete.**
Véase en: «quien acomete, en devda se mete».
- ⁶⁸⁹ **quien apunta las estrellas con el dedo, le salen barrugas.**
Véase en: «al que apunta las estrellas con el dedo, le salen barrugas».
- ⁶⁹⁰ **quien arrova, peca una vez; quien sospecha, tres i cuatro.**
esp.: el que roba, peca una vez; el que sospecha, tres y cuatro.
- fr.: *tel qui commet un vol, pêche une fois; tandis que celui qui soupçonne autrui à la légère, pêche trois et quatre fois.*
Véase: «sospechar es pecar».
- ⁶⁹¹ **quien arrova del ladrón, tiene siete años de perdón.**
esp.: quien roba a un ladrón, ha cien años de perdón (Cantera II, 2547).
fr.: *tel qui dévalise un voleur, s'assure sept années d'indulgence pour ses péchés.*
Recuérdese asimismo la paremia española que dice: «justa razón, engañar al engañador» (Cantera II, 1340); «engañar al engañador, no hay cosa mejor» (M. Kleiser, 21.321); «quien engaña al engañador, cien días gana de perdón» (M. Kleiser, 21.322); y «no hay mejor invención que engañar al engañador» (Cantera II, 1984), con su correspondiente francesa que dice: «qui trompe un trompeur et vole un larron, gagne cent jours de vrai pardon» (Cantera I, 1252).
- ⁶⁹² **quien asebra, acozhe.**
esp.: quien bien siembra, bien cosecha.
quien bien siembra, bien coge (Cantera II, 2373).
fr.: *qui sème, récolte.*
Véase también: «como asebras, acozhes».
- ⁶⁹³ **quien bavas envía, mocos arresive.**
Véase en: «quien mocos manda, bavas arresive».
- ⁶⁹⁴ **quien bendizho a la azeite, bendizherá al vinagre.**
esp.: quien bendijo el aceite, bendicirá el vinagre.
fr.: *Dieu qui a béni l'huile, voudra bien bénir le vinaigre.*
Se refiere al aceite puesto en la lámpara para iluminar las fiestas litúrgicas. Y al vinagre puesto por inadvertencia con ese mismo fin en la lámpara, en lugar de aceite.
Se dice para manifestar la confianza en que Dios sabrá perdonar cualquier error o equivocación.
- ⁶⁹⁵ **quien bien faze, mal falla; no fagas bien, para no topar mal.**

esp.: quien bien prodiga, mal halla;
no hagas bien para no topar mal.

fr.: *abstiens-toi de faire du bien; tu ne récolterais en échange que de l'ingratitude.*

Amargo consejo, producto sin duda de la decepción sufrida por la ingratitud de algunos.

Recuérdese, en cambio, la paremia española que dice: «haz bien, y no mires a quien» (Cantera II, 1294), que se corresponde con la francesa: «fais ce que dois, advienne que pourra» (Cantera I, 345).

696 quien bien se quiere, en poco lugar cave.

esp.: quien bien se quiere, en poco lugar cabe.

fr.: *qui connaît son intérêt, sait, au besoin, se suffire de peu.*

697 quien bive esperando, muere crepando.

esp.: quien vive de esperanza, muere de desesperanza.

fr.: *à espérer toujours en vain, on crève de désespoir.*

698 quien boca tiene, a Roma va. quien lengua a, a Roma va.

esp.: quien lengua ha, a Roma va (Cantera II, 2454).

preguntando se va a Roma (Cantera II, 2317).

teniendo lengua (y qué comer) irá el hombre por do quier (Cantera II, 2744).

fr.: *qui langue a, à Rome va* (Cantera I, 1202).

qui sait s'expliquer, trouve toujours son chemin.

699 quien camina derecho, se da a la paré. quien camina derecho, topa a la paré.

esp.: quien recto quiere ser, a veces se da con la pared.

fr.: *l'excès de droiture peut faire heurter contre le mur.*

700 quien come i desha, cada día mete mesa.

esp.: el que come y deja, dos veces pone la mesa (Bergua).

quien come y condesa, dos veces pone la mesa (Cantera II, 2387).

quien come y guarda, asegura su mesa para todos los días.

fr.: *tel qui a l'esprit d'économie, est assuré d'avoir à manger tous les jours.*

Véase también: «échate sin sena i no con devda» y «saca de la boca i mete en la bolsa».

701 quien come la mañana, no se engaña.

esp.: quien come por la mañana, no se engaña.

fr.: *tel qui commence la journée par un bon repas, ne se trompe pas.*

Se dice para significar que es muy conveniente hacer un buen desayuno.

702 quien con fierro mata, con fierro muere.

esp.: quien a hierro mata, a hierro muere (Cantera II, 2349).

fr.: *qui frappe par l'épée, périra par l'épée* (Cantera I, 2349).

Se trata de una sentencia neotestamentaria, que puede leerse en San Mateo 26, 52.

703 quien con pulgas se echa, con llagas se alevanta.

esp.: quien con pulgas se acuesta, con llagas se levanta.

fr.: *tel qui se résigne à dormir avec des puces, se lève avec des plaies.*

704 quien consogra con parientes, se le apretan los dientes.

esp.: a quien consuegra con parientes, se le apretan los dientes.

fr.: *les unions matrimoniales contractées dans les parentés donnent lieu à des dissensions aiguës et persistantes.*

705 quien da a la puerta, siente su repuesta.

Véase en: «quien ajarva* a la puerta, siente su repuesta».

706 quien da el asprico*, tañe el chufletico*.

esp.: si quieres soplar en el silbato, paga el óbolo debido.

al que algo quiere, algo le cuesta (Cantera II, 217).

fr.: *seul a le droit de souffler dans le sifflet celui qui a payé.*

rien ne vient sans peine (Cantera I, 1289).

Se dice para significar que nada se da «gratis et amore».

707 quien da, el Dio le da.

esp.: a quien da, Dios le da.

fr.: *Dieu récompense les coeurs généreux.*

708 quien da i toma, le sale la córcova*.

esp.: a quien da y luego lo toma, le sale la joroba.

fr.: *celui qui donne et ensuite reprend ce qu'il a donné, mérite de venir bossu.*

Se trata en buena parte, de una creencia popular corriente entre los niños.

Recuérdese, a este respecto, el dicho infantil español que dice: «Santa Rita, Rita, Rita, lo que se da, no se quita».

709 quien da primero, da con miedo; quien da segundo, da con gusto.

esp.: quien da primero, da con miedo; quien da segundo, da con gusto.

fr.: *celui qui frappe le premier, a peur de frapper; tandis que celui qui frappe le second, frappe bien volontiers.*

Recuérdese, sin embargo, la paremia española que dice: «quien da primero, da dos veces» (Cantera II, 2398) y su correspondiente francesa: «qui donne tôt, donne deux fois» (Cantera I, 1190).

710 quien da su bien en vida, merese apedreado.

esp.: quien en vida da su heredad, merecería castigo sin piedad.

el que da lo suyo antes de muerte, merece que le den con un canto en los dientes (Bergua).

fr.: *tel qui cède ses biens de son vivant, mériterait d'être lapidé.*

711 quien deajuera verná, en medio de la calle te meterá.**quien deajuera verná, en medio de la calle vos meterá.**

esp.: quien de fuera vendrá, en medio de la calle te meterá.

de fuera vendrá quien de casa os echará (Bergua).

fr.: *l'intrus reçu à la maison, vous mettra bientôt vous-même à la porte.*

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «acogí al ratón en mi agujero, y tornóseme heredero» (Cantera II, 48) y «mete al mendigo en tu pajero, y hacésete ha heredero» (Cantera II, 1791).

712 quien de la miel menea, algo se le apega.

esp.: a quien miel menea, miel se le pega (Cantera II, 340).

quien trata en miel, siempre se le pega dél (Cantera II, 2592).

administrador que administra y enfermo que enjuaga, algo traga (Cantera II, 67).

quien el aceite mesura, las manos se unta (Cantera II, 2416).

fr.: *quand on met la main à la pâte, il en reste toujours quelque chose aux doigts* (Cantera I, 1146).

Recuérdese también, a este respecto, la paremia española que dice: «quien parte y reparte, se queda con la mejor parte» (Cantera II, 2523).

713 quien de los suyos quita el mercado, quien favla alto, quien favla bazho.

esp.: quien a los suyos critica en público, unas veces oye críticas en alto, y otras las oye en voz baja.

fr.: *tel qui dénigre les siens en public, s'expose à des critiques tantôt virulentes, tantôt discrètes.*

- 714 quien de otro aspera, dezespera.**
 esp.: quien espera, desespera (Cantera II, 2420).
 fr.: *qui trop attend, perd patience.*
- 715 quien de otro viste, en medio de la calle lo desnudan.**
 esp.: al que de ajeno se viste, en la calle le desnudan (Bergua).
 quien con ropa de otro viste, se expone a que le dejen desnudo en medio de la calle.
 fr.: *tel qui se pare des vêtements d'autrui, risque d'être démasqué au milieu de la rue.*
 Se dice como aviso a quien se viste con ropas ajenas y sobre todo al plagiario.
- 716 quien del Dio aspera, no dezespera.**
 esp.: quien de Dios espera, no desespera.
 fr.: *tel qui met sa confiance en Dieu, finit toujours par en être satisfait.*
- 717 quien del Dio se espanta*, no viene en falta.**
 esp.: quien a Dios teme, en error no se mete.
 fr.: *qui respecte Dieu, n'erre point.*
- 718 quien demanda sedacá*, no se echa sin senar.**
 esp.: quien limosna pide, para no acostarse sin cenar recibe.
 pobre porfiado, saca bocado (Cantera II, 2242).
 fr.: *tel qui s'enhardit à demander l'aumône, ne risque pas d'aller au lit à jeun.*
 Véase también: «quien la mano espande, no muere de fambre».
- 719 quien demanda poco, es loco.**
 esp.: quien poco pide, bien no rige.
 fr.: *bien fou est celui qui exige une rémunération modérée.*
- 720 quien desparte, del Dio tema, i la más mucha parte se detiene. quien esparte, del Dio tema, i la más mucha parte se detiene.**
 esp.: quien parte y reparte, se quedá con la mejor parte (Cantera II, 2523).
 fr.: *tel qui procède à un partage, s'attribue la meilleure part. on n'est jamais si bien servi que par soi-même* (Cantera II, 1032).
- 721 quien dize la vedrá, piedra la amistad.**
 esp.: quien dice la verdad, pierde la amistad.
 fr.: *tel qui dit la vérité, s'expose à perdre ses amitiés.*
 Recuérdesse también la paremia española que dice: «la verdad es amarga, y la mentira es dulce» (Cantera II, 1519). Y también la francesa: «il n'y a que la vérité qui offense» (Cantera I, 535).
- 722 quien duerme, no alcanza peshe.**
 esp.: quien duerme, no pesca peces.
 no se pescan truchas a bragas enjutas (Cantera II, 2090).
 fr.: *qui dort, n'attrape pas de poissons. rien ne vient sans peine* (Cantera I, 1289).
- 723 quien en buen árbol se arrima, buena solombra lo covizha.**
 esp.: quien a buen árbol se arrima, buena sombra lo cobija (Cantera II, 2345).
 fr.: *tel qui s'appuie à un arbre feuillu, jouit toujours d'une belle ombre.*
 Se dice para significar la importancia de un buen protector.
- 724 quien en mosa no se lo gosa, al otro mundo no arrepoza.**
 esp.: la que de moza no la goza, de mayor no se reposa.
 fr.: *telle qui ne jouit pas de la vie quand elle est jeune, n'aura guère de paix quand elle sera plus âgée.*

725 quien englute amargo, no escupe dulce.

esp.: quien amargo englute, dulce no escupe.

fr.: *tel qui est abreuvé d'amertume, ne peut rien donné de douceur.*

726 quien entra al baño, no sale sin sudar.

esp.: quien en el baño entra, sin sudar no sale.

fr.: *qui entre dans le bain, n'en sort pas sans suer.*

Se dice para significar que es muy difícil salir immune cuando uno se mete en asuntos difíciles y en negocios sucios.

727 quien es de honor, muere con sitafón*.

esp.: quien tiene honor, muere con resignación.

fr.: *tel qui a de la dignité, meurt sans demander pitié.*

728 quien es rey, en la cara se le ve.

esp.: quien es rey, en la cara se le ve.

fr.: *la vraie noblesse se lit sur le visage.*

729 ¿quien es tu enemigo? —el de tu ofizio.

esp.: ¿quién es tu enemigo? —el de tu oficio (Cantera II, 1177).

ése es tu enemigo, el de tu oficio (Cantera II, 1177).

no hay peor astilla que la de la misma madera (Cantera II, 2005).

fr.: *quel est ton ennemi? —celui qui a ton même métier.*

on n'est jamais trahi que par les siens (Cantera I, 1033).

730 quien esmira el aspro*, falla el ducado.

esp.: quien mira la perra chica, falla el ducado.

blanca a blanca, hizo la vieja de oro una teja (Bergua).

cuarto a cuarto, se hace el ducado (M. Kleiser, 1.898).

ochavo a ochavo, se hace el ducado (M. Kleiser (1.900).

maravedí a maravedí, se hace el florín (M. Kleiser, 1514).

muchos poquitos hacen un mucho (Cantera II, 1823).

muchas candelillas hacen un cirio pascual (Cantera II, 1812).

un grano no hace granero, pero ayuda al compañero (Cantera II, 2815).

gota a gota, se llena la bota (Cantera II, 1225).

fr.: *il n'y a pas de petites économies* (Cantera I, 522).

les petits ruisseaux font les grandes rivières (Cantera I, 812).

Véase, en cambio: «quien no esmira al aspro*, no mira el ducado».

731 quien esparte, del Dio tema, i la más mucha parte se detiene.

Véase en: «quien desparte, del Dio tema, i la más mucha parte se detiene».

732 quien está para los besos, está para los pedos.

esp.: quien está para los besos, también debe estar para los pedos.

fr.: *quand on s'aime bien, on se passe tout.*

733 quien faze los mandados, que se coma los bocados.

esp.: quien está a las duras, que esté a las maduras (Cantera II, 2422).

fr.: *que celui qui a été à la peine, soit aussi à l'honneur* (Cantera I, 1155).

734 quien faze un sesto, faze sien.

esp.: quien hace un cesto, hace ciento (Cantera II, 2436).

quien hace un cesto, hace ciento, si le dan mimbre y tiempo (Cantera II, 2436).

fr.: *tel qui sait faire un panier, pourrait en faire cent.*

qui a bu, boira (Cantera I, 1158).

735 quien fragua, se desfragua.

esp.: quien construye, mucho sufre.
quien la hace, la paga.

quien hizo el cohombro, que lo lleve al hombro (Cantera II, 2443).

fr.: *tel qui construit, en aura pas mal de soucis.*

il a fait la faute, qu'il en boive la sauce (Cantera I, 1161).

qui casse les verres, les paie (Cantera I, 1178).

736 quien gasta en lo seco, come en la mar.

esp.: quien en tierra firme compra, en la mar puede comer.

fr.: *tel qui fait ses provisions à terre, peut s'alimenter au cours d'un voyage en mer.*

737 quien gasta viernes, come sabá*.

esp.: quien en viernes hace sus compras, en sábado podrá comer.

fr.: *celui qui fait ses provisions le vendredi, assure sa table pour le samedi.*

738 quien guarra, falla.

esp.: quien guarda, halla (Cantera II, 2428).

fr.: *qui épargne, gagne* (Cantera I, 1192).

Véase también: «saca de la boca i mete a la bolsa». Recuérdese asimismo la paremia española que dice: «poco vale ganar sin guardar» (Bergua).

739 quien guarra para sí, no guarra.

esp.: quien para sí ahorra, no ahorra.

fr.: *tel qui épargne pour soi, n'épargne pas.*

Se dice para significar que quien por avaricia se priva de todo, no ahorra para sí, sino para sus herederos.

740 quien la mano espande, no muere de fambre.

esp.: quien pide limosna, de hambre no muere.

fr.: *qui demande l'aumône, ne risque pas de mourir de faim.*

Véase también: «quien demanda sedacá*, no se echa sin senar».

741 quien la ve, no faze sefté* la semana entera.

esp.: si se la ve, seguro que no se hace venta en toda la semana.

fr.: *si on la voit, bien sûr qu'il n'y aura pas une seule vente durant toute la semaine.*

Se dice de una persona cuyo aspecto rechaza la clientela.

742 quien lo faze, lo topa.

no ay quien no lo faze que no lo tope.

esp.: quien la hace, la paga (Cantera II, 2449).

quien rompe, paga (Cantera II, 2548).

que a la corta, que a la larga, todo se paga (Cantera II, 2333).

quien come la vaca del rey, a los cien años paga los huesos (Cantera II, 2386).

quien come la naranja, que pase la dentera (Cantera II, 2385).

quien piedra al alto echa, cáele en cabeza (Cantera II, 2524).

fr.: *qui casse les verres, les paie* (Cantera I, 1178).

qui mange la vache du roi, à cent ans de là en paie les os (Cantera I, 1207).

743 quien lo pasa, lo cree.

esp.: para saber lo que es, hay que pasarlo.

sólo quien lo pasa, sabe lo que es.

fr.: *seul qui en a subi l'épreuve, peut en concevoir toute la souffrance.*

744 quien lengua a, a Roma va.

Véase en: «quien boca a, a Roma va».

745 quien luze con la cuzina, no luze con la vezina.

esp.: quien luze con la cocina, no luze con la vecina.

fr.: *telle qui met ses plus beaux atours pour faire le ménage, ne fait pas valoir sa garde-robe quand elle fraye ses voisins.*

746 quien madruga, el Dio le ayuda.

esp.: a quien madruga, Dios le ayuda (Cantera II, 338).

si quieres tener buena fama, no te halle el sol en la cama (Cantera II, 2689).

fr.: *Dieu favorise celui qui se lève tôt et s'attelle de bonne heure au travail.*

l'oiseau du matin attrape les plus gros vers (Cantera I, 868).

747 quien mal favla, mal tenga.

esp.: a quien mal habla, mal le vaya.

fr.: *puisse le mal frapper le médisant.*

748 quien mal pensa, para sí se lo pensa.**quien negro* pensa, para sí se lo pensa.**

esp.: quien mal piensa, para sí se lo piensa.

fr.: *tel qui projette de nuire à autrui est souvent lui-même victime de ses mauvais desseins.*

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «quien al cielo escupe, en la cara le cae» (Cantera II, 2350), «en el pecado lleva la penitencia» (Cantera II, 1113) y la francesa «on est toujours puni par où on a péché» (Cantera I, 996).

749 quien más bive, más save.

esp.: quien más vive, más sabe (Cantera II, 2471).

la experiencia es madre de la ciencia (Cantera II, 1387).

buey viejo, surco derecho (Cantera II, 437).

fr.: *plus on vit vieux, plus on acquiert de savoir et de sagesse.*

qui vivra, verra (Cantera I, 1270).

l'expérience rend maître (Cantera I, 845).

750 quien me nombra en bueno, bien tenga; quien no, arrepentido quede. quien me nombra en bueno, bien tenga; quien no, que se modra la luenga i quede peltec* para que sepa lo que es.

esp.: quien me nombre para bien, que le vaya bien; y quien no, que arrepentido quede.

quien me nombre para bien, que le vaya bien; y quien no, que se muerda la lengua y se quede tartamudo para que sepa lo que es.

fr.: *que les biens comblent tel qui parle de moi en termes bienveillants; et tel qui médit de moi ait à le regretter.*

que les biens comblent celui qui parle de moi en termes bienveillants; et tel qui médit de moi se morde la langue et qu'il reste bègue pour la vie, afin que cela lui serve de leçon.

751 ¿quién mete la campanilla al gato?

esp.: ¿quién pondrá el cascabel al gato?

fr.: *qui osera mettre la clochette au chat?*

752 quien mira a la jhente, no vive contente.

esp.: quien de la gente anda pendiente, no puede vivir contento.

fr.: *tel ne vit pas heureux qui se soucie du qu'en-dira-t-on.*

753 quien mocos manda, bavas arresive.**quien bavas envía, mocos arresive.**

esp.: quien mocos envía, babas espera (Bergua).

quien en necio confía, necedad recibe (Cantera II, 2418).

quien con niños se acuesta, cagado se levanta (Cantera II, 2394).

fr.: *qui fol envoie, fol attend* (Cantera I, 1200).

qui se couche avec les chiens, se lève avec les puces (Cantera I, 1237).

754 quien muchigua* bien, muchigua ansias.

esp.: quien sus bienes incrementa, sus ansias aumenta.

fr.: *tel qui entasse des biens, accroît ses soucis*.

755 quien mucho escozhe, peor le venga i no se arrozgha.

esp.: quien mucho quiere escoger, mal le va y no se puede quejar.

fr.: *à trop choisir, on tombe mal; mais on n'a pas le droit de se plaindre*.

Cabe recordar la paremia española que dice: «quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga, no se enoje (Cantera II, 2375), con su correspondiente francesa: «qui ne sait pas accueillir la fortune quand elle vient, ne doit pas se plaindre quand elle s'en va» (Cantera I, 1219).

756 quien mucho favla, a sí se dañá.

esp.: quien mucho habla, a sí se dañá.

mucho hablar empece, y mucho rascar escuece (Cantera II, 1817).

quien mucho habla, mucho yerra (Cantera II, 2478).

fr.: *trop parler nuit* (Cantera I, 1393).

trop gratter cuit; trop parler nuit (Cantera I, 1392).

757 quien nase con ventura, quien con potra* i crevadura*.

Véase en: «los unos nasen con ventura, los otros con potra* i crevadura*».

758 quien negro* nase, jhamai* se enderecha.

esp.: muda el lobo los dientes, mas no las mientes (Cantera II, 1828).

genio y figura, hasta la sepultura (Cantera II, 1220).

aunque muda el pelo la zorra, su natural no despoja (Cantera II, 379). lo que la naturaleza da, nadie lo borrará (Cantera II, 1589).

lo que entra con el capillo, sale con la mortaja (Cantera II, 1578).

prescídase de lo natural, y al instante volverá (Cantera II, 2318).

fr.: *dans sa peau mourra le loup* (Cantera I, 274).

chassez le naturel, il revient au galop (Cantera I, 243).

759 quien negro* pensa, para sí se lo pensa.

Véase en: «quien mal pensa, para sí se lo pensa».

760 quien negro* quiere senar, de noche i al escuro lo vaya a bushcar.

esp.: si quieres cenar mal, de noche y a oscuras prepara tu cena.

si quieres hacer buena comida, con tiempo la has de preparar.

fr.: *quand quelqu'un veut faire un mauvais repas, il le prépare à l'aveuglette*.

pour faire un bon repas, il faut s'y prendre à temps.

Se dice para significar que, para que algo salga bien, no se ha de improvisar ni debe hacerse a deshora.

761 quien no cuse el buraquito*, cuse el buraco*.

esp.: quien no cose un agujerito, cose un agujero.

quien no cose lo poco, cose luego lo mucho.

fr.: *tel qui ne coud pas un trou quand il est tout petit, devra le coudre quand il sera grand*.

762 quien no es tapadera, no sea paridera.

esp.: la que no quiera ser tapadera, que no sea paridera.

fr.: *telle mère qui ne veuille pas cacher les défauts de ses filles, qu'elle n'aie pas de filles.*

Véase: «madre paridera, que sea tapadera».

763 quien no escucha a la madre, escucha a la mala madrastra. quien no siente a la madre, siente a la mala madrastra.

esp.: quien no escucha a su madre, habrá de escuchar a la madrastra.

quien no crea en buena madre, habrá de creer en mala madrastra (Bergua).

fr.: *tel qui n'écoute pas sa mère, écouterà sa marâtre.*

Se dice del hijo que «mata» a disgustos a su madre.

Véase también: «el consezho de la muzher es flaco, ma el que no lo toma es loco» y «el meollo de la muzher es poco, ma quien no lo toma es loco».

764 quien no escucha a la muzherica, se arretuarse la orezhica. quien no siente a la muzherica, se arretuarse la orezhica.

esp.: quien no escucha a su mujer-cita, bien se arrepentirá.

fr.: *tel qui dédaigne les avis de sa femme, s'en repentira amèrement par la suite.*

765 quien no esmira al aspro*, no mira el ducado.

esp.: quien no mira la perra chica, no halla el ducado.

fr.: *tel qui ne fait pas de petites économies, ne tâtera jamais de bons ducats.*

Véase, en cambio «quien esmira el aspro*, falla el ducado».

766 quien no parió, no se adolorió.

esp.: la que no parió, no sabe de los dolores de parto.

fr.: *telle qui n'a pas accouché, ignore les douleurs de l'accouchement.*

Se dice para significar que quien no ha pasado por ciertas experiencias no sabe lo que pasan los otros.

767 quien no quiere consogar, demanda mucha ashugar*.

esp.: quien no quiere consuegrar, pide un equipo excesivo.

fr.: *tel père de famille à qui la jeune fille qu'on lui propose comme fiancée pour son fils n'est pas de son agrément, dissimule par décence son refus en exigeant un trousseau trop riche, qu'il sait ne pas pouvoir obtenir.*

Se dice cuando alguien rechaza una propuesta exigiendo unas condiciones inaceptables por exageradas y excesivas.

768 quien no se consiente, no viene de jhente.

esp.: quien se deja menospreciar, no es de noble cuna.

fr.: *tel qui ne proteste pas quand on le méprise, montre qu'il n'est pas de bonne lignée.*

les gens bien nés ne se laissent pas marcher sur les pieds.

769 quien no siente a la madre, siente a la mala madrastra.

Véase en: «quien no escucha a la madre, escucha a la mala madrastra».

770 quien no siente a la muzherica, se arretuarse la orezhica.

Véase en: «quien no escucha a la muzherica, se arretuarse la orezhica».

771 quien no tiene a la ermoza, besa a la tiñoza.

esp.: quien no la tiene hermosa, besa la tiñosa.

fr.: *qui n'a pas une beauté pour épouse, s'accommode de ce qu'il a et embrasse même une teigneuse.*

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «a falta de pan, buenas son tortas» (Cante-

ra II, 80), «a falta de capón, pan y cebollón» (Cantera II, 80), «a falta de carne, bueno es el caldo» (Cantera II, 80) y «a falta de polla, pan y cebolla» (Cantera II, 80), con su correspondiente francesa: «faute de grives, on mange des merles» (Cantera I, 351).

772 quien no tiene ermano, no tiene pies ni manos.

esp.: quien no tiene hermano, no tiene pies ni manos.

fr.: *celui qui n'a pas de frère, est semblable au paralytique privé de l'usage de ses quatre membres.*

773 quien no tiene meollo, que tenga pachás*.

esp.: quien no tiene cabeza, tiene que tener pies (Cantera II, 2512).

fr.: *quand on n'a pas une bonne tête, il faut avoir de bonnes jambes* (Cantera I, 1149).

774 quien no tiene ventura, no avría de naser.

esp.: quien no tiene buena estrella, no debería haber nacido.

fr.: *tel qui est né sous une mauvaise étoile, n'aurait pas dû naître.*

775 quien paga, comanda.

esp.: quien paga, manda (Cantera II, 2519).

fr.: *qui paie, commande.*

Recuérdense también las paremias españolas que dicen: «quien paga, descansa» (Cantera II, 2518) y «quien debe y paga, cuenta saldada» (Cantera II, 2399) y la francesa: «qui paie ses dettes, s'enrichit» (Cantera I, 1223).

776 quien paga el peshe adelantado, se lo come fedido.

esp.: quien paga el pez por adelantado, lo come podrido.

paga adelantada, paga viciosa (Cantera II, 2164).

quien paga adelantado, aténgase al resultado (M. Kleiser, 28.249).

a dineros pagados, brazos cansados (M. Kleiser, 48.240).

tamborilero pagado, hace mal son (M. Kleiser, 48.248).

fr.: *tel qui paie son poisson d'avance, le mange pourri.*

qui paie d'avance, est mal servi.

Se dice para significar que no conviene pagar por adelantado, sino sólo al recibir la mercancía y comprobarla conforme.

777 quien parió, que meshe*.

esp.: quien parió, que acune.

fr.: *c'est à la mère qu'incombe le soin du berceau.*

Se dice para significar que cada uno ha de hacerse responsable de sus incumbencias.

778 quien pasiensia terná, de la fozha del árbol vestirá.

esp.: quien tenga paciencia, de la hoja del árbol se vestirá.

con el tiempo maduran las uvas (Cantera II, 566).

con tiempo y paja, maduran los nísperos (Cantera II, 590).

con el tiempo y la esperanza, todo se alcanza (Cantera II, 568).

paciencia y barajar (Cantera II, 2162).

fr.: *qui sait patienter pourra voir le feuillage des arbres se transformer graduellement en tissus et même en vêtements.*

tout vient à temps à qui sait attendre (Cantera I, 1387).

779 quien pepitas vende, pepitas gana.

esp.: quien pepitas vende, pepitas gana.

fr.: *qui vend des babioles, ne gagne que des liards.*

780 quien poco da porque poco tiene, da con su alma; quien mucho da porque mucho tiene, da de su bolsa.

esp.: quien da poco porque poco tiene, da con su alma; quien mucho da porque mucho tiene, da de su bolsa.

fr.: *tel qui donne peu parce qu'il possède peu, donne de bon coeur;*

tandis que celui qui donne beaucoup parce qu'il a beaucoup, donne de sa bourse.

781 quien promete, en devda se mete.

Véase en: «quien acomete*, en devda se mete».

782 quien quiere lo mucho, piedra lo poco i lo mucho.

esp.: quien quiere lo mucho, pierde lo poco y lo mucho.

quien todo lo quiere, de rabia muere (Bergua).

la codicia rompe el saco (Cantera II, 1359).

codicia desordenada, trae pérdida doblada (Cantera II, 541).

el abad avariento, por un bodigo pierde ciento (Cantera II, 877).

galgo que muchas liebres levanta, ninguna mata (Bergua).

fr.: *on risque de tout perdre en voulant tout gagner* (Cantera I, 199).

la convoitise rompt le sac (Cantera I, 590).

783 quien quiere moso, que coma poco.

esp.: quien quiere tener sirviente, que ahorre en la comida.

fr.: *celui qui veut avoir un valet de chambre doit faire des économies dans sa nourriture.*

784 quien se alava con su boca, merese apedreado.

quien se avanta con su boca, merese apedreado.

esp.: quien a sí mismo se alaba, merecía ser apedreado.

fr.: *tel qui fait son propre éloge, mériterait d'être lapidé.*

785 quien se arrova una meshquita*, se aparezha el quilif*.

esp.: quien se atreve a robar un minarete, se las arregla para disponer de un estuche en que meterlo.

fr.: *tel qui se hasarde à voler un minaret, a bien soin de se ménager un étui pour le dissimuler.*

786 quien se atrive a arrovar, se atrive a jhurar.

esp.: quien se atreve a robar, se atreve a jurar.

fr.: *tel qui ose voler, est bien résolu à nier son vol par des serments.*

787 quien se casa con amor, bive con dolor.

esp.: quien se casa con amor, vive con dolor.

fr.: *le mariage par amour réserve des durs mécomptes.*

788 ¿quien se comió el queso? —los ratones.

esp.: ¿quién se ha comido el queso? —han sido los ratones.

fr.: *qui donc a mangé le fromage? —bien sûr que les souris.*

Se dice, con cierta ironía, cuando se trata de dar una respuesta fácil a un problema no demasiado sencillo.

789 quien se echa con criaturas, se levanta cagado.

esp.: quien con niños se acuesta, cagado se levanta (Cantera II, 2394).

fr.: *qui se couche avec les chiens, se lève avec les puces* (Cantera I, 1237).

790 quien se engrandese sin tener valor, presto cae.

esp.: quien a sí mismo se engrandece más de la cuenta, presto se cae.

fr.: *tel qui exagère ses mérites, tombera tout de suite sans aucun doute.*

791 quien se esconde detrás de un dedo, se le ve el puerpo entero.

esp.: a quien se esconde detrás de un dedo, se le ve el cuerpo entero.

fr.: *tel qui se cache derrière un doigt, laisse voir tout son corps.*

Se dice de una excusa torpe e inconsistente.

Recuérdese, sin embargo, la paremia española que dice: «cada cabello hace su sombra en el suelo» (Cantera II, 448) con su correspondiente francesa: «un cheveu même a son ombre» (Cantera I, 1408).

⁷⁹² **quien se faze miel, se lo comen las moscas.**

quien se faze salvado, se lo comen los patos.

esp.: al que se hace de miel, las moscas se lo comen (Cantera II, 221).

fr.: *faites-vous miel, les mouches vous mangeront* (Cantera I, 349).

Recuérdese también la paremia española que dice: «la oveja mansa, cada cordero la mama» (Cantera II, 1459).

⁷⁹³ **quien se guadró, su madre no lo lloró.**

esp.: a quien se cuidó de no ponerse en peligro, su madre no lo lloró.

fr.: *tel qui ne s'expose pas témérairement au danger, ne risque pas de mourir jeune.*

⁷⁹⁴ **quien se quema, debasho lo lleva.**

esp.: quien se quema, debajo lo lleva.

quien primero lo huele, debajo lo tiene.

fr.: *tel qui se brûle, a le feu dessous.*

Se dice de quien, por sentirse culpable, se cree aludido por cualquier insinuación.

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «quien se excusa, se acusa» (Cantera II, 2552) y «quien se pica, ajos come» (Cantera II, 2554) con sus correspondientes francesas: «qui s'excuse, s'accuse» (Cantera I, 1246) y «qui se veut morveux, se mouche» (Cantera I, 1245) respectivamente.

⁷⁹⁵ **quien se quema la chorbá*, asopla en el yagur.**

esp.: quien se quema con la sopa, sopla sobre el yagur.

quien una vez se quemó con la sopa, a otra vez sopla (M. Kleiser, 22.006).

fr.: *qui se brûle la langue avec la soupe, souffle sur le yagourt.*

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «el gato escaldado, del agua fría huye» (Cantera II, 955), «quien del alacrán está picado, de la sombra se espanta» (Cantera II, 2402), «el escarmentado bien conoce el vado» (Cantera II, 947), «vieja escarmentada, arrezagada pasa el agua» (Cantera II, 2860) y «la vieja raposa, con lazo no se tomó» (Cantera II, 1528) y la correspondiente francesa: «chat échaudé, craint l'eau froide» (Cantera I, 2459).

Martínez Kleiser cita la paremia judeoespañola «quien se quema en la sopa, asopla en la fruta» (22.005).

⁷⁹⁶ **quien se quiere, en poco lugar cave.**

esp.: quien bien se quiere, en poco lugar cabe.

fr.: *tel qui connaît ses intérêts, se garde de faire le difficile.*

⁷⁹⁷ **quien se toma con jhidió, negra* fin aspera.**

esp.: quien con judío se mete, mal acaba.

fr.: *tel qui s'en prend aux Juifs, doit s'attendre à une fin tragique.*

⁷⁹⁸ **quien siente a la jhente, no bive contento.**

esp.: quien se preocupa de lo que dice la gente, no puede vivir alegre.

fr.: *tel qui se préoccupe beaucoup de l'opinion des autres n'est jamais heureux.*

⁷⁹⁹ **quien suda i come, no tiene callentura.**

esp.: quien suda y come, no tiene calentura.

fr.: *qui sue et mange, n'a pas de fièvre.*

Se dice para significar que quien come lo que ha ganado con el sudor de su frente hace bien la digestión.

⁸⁰⁰ **quien te dio leche, te dio fiel; quien te dio pachás*, te dio miel.**

**quien te dio pachás*, te dio miel;
quien te dio leche, te dio hiel.**

esp.: quien te dio leche, te dio hiel;
quien te dio piernas, te dio miel.
fr.: *celle qui t'a donné le lait, t'a
donné le fiel; tandis que celle qui
t'a donné ses jambes, t'a donné le
miel.*

Así parece expresarse amargamente la madre a su hijo, un tanto celosa de su nuera.

801 ¿quién te empobreció? —lo barato.

esp.: ¿quién te ha empobrecido?
—lo barato.
fr.: *qui est-ce qui t'a fait pauvre?*
—les choses bon marché.

Recuérdese la paremia española que dice: «lo barato es caro» (Cantera II, 1540) y su correspondiente francesa: «le bon marché revient cher» (Cantera I, 697).

**802 ¿quién te hizo cocinera? —el
safrán i la pimienta.**

esp.: quién te ha hecho cocinera?
—el azafrán y la pimienta.
fr.: *qu'est-ce qui t'a fait passer
comme un cuisinier hors ligne?*
—le safran et le poivre.

**803 quien te quiere bien, te faze llo-
rar; quien te quiere mal, te faze reir.**

esp.: quien bien te quiere, te hará
llorar (Cantera II, 2374).
quien mal te quiera, te hará reír;
quien bien te quiera, te hará llorar
(Cantera II, 2468).
fr.: *tel qui te gronde, te veut du bien,
tandis que celui qui te veut du mal,
te fera rire.*
qui aime bien, châtie bien (Cante-
ra I, 1164).

**804 quien tiempos tiene, no tiene
devda.**

esp.: quien plazo tiene, no tiene
deuda.
fr.: *qui terme a, n'a point de dette.*
Se dice porque una deuda no existe legal-
mente hasta el día fijado para ser pagada.

805 quien tiene azeite, no la pierde.

esp.: quien tiene aceite, no lo pierde.
fr.: *celui qui a de l'huile, ne le perd pas.*

Se dice para animar a alguien en una situa-
ción difícil: si en el destino está escrito que
conservará la vida, nada lo podrá cambiar.

**806 quien tiene buen vezino, ambeza*
buen dotrino.**

**quien tiene vezino, ambeza* buen
dotrino.**

esp.: quien tiene buen vecino, tie-
ne un buen ejemplo.
quien tiene buen vecino, tiene buen
matino (Cantera II, 2577).
fr.: *qui a bon voisin, a bon matin*
(Cantera I, 1157).

Recuérdese la paremia española que dice:
«allégate a los buenos, y serás uno de ellos»
(Cantera II, 245) con su correspondiente fran-
cesca: «fréquenté les bons, et tu seras bon» (Can-
tera I, 368).

**807 quien tiene cavallo al ajir*, no es
vergwenza que camine a pie.**

esp.: para quien tiene caballo en la
caballeriza, no es vergüenza que ca-
mine a pie.
fr.: *tel qui a son cheval dans
l'écurie, ne déchoit pas quand il va
à pied.*

Cabe recordar las paremias españolas que di-
cen: «las apariencias engañan» (Cantera II,
1486), «bajo una mala capa se esconde un buen
caballero» (Cantera II, 396), «debajo del sayal,
hay al» (Cantera II, 703), «aunque vestido de
lana, no soy borrego» (Cantera II, 383), e incluso
«el hábito no hace al monje» (Cantera II, 959),
con sus correspondientes francesas: «l'habit ne
fait pas le moine» (Cantera I, 848), «l'apparence
est souvent trompeuse» (Cantera I, 657) y «on
ne connaît pas plus l'homme au chapeau que le
vin au cerceau» (Cantera I, 1005).

**808 quien tiene el bien, que lo gose;
quien no, que se lo gorme*.**

esp.: quien tiene el bien, que lo
goce; quien no, que se aguante.
fr.: *tel que la fortune favorise, se
presse d'en jouir; tel, par contre,
que la fortune ne favorise pas, qu'il
s'en afflige.*

809 quien tiene fambre, no mira por guzano.

esp.: quien tiene hambre, no mira si hay gusano.

hambre larga, nunca repara en sal-
sas (Cantera II, 1260).

a buen hambre, no hay pan duro
(Cantera II, 21).

fr.: *tel qui a faim, ne se montre pas
exigeant sur la qualité des aliments.
il n'est chère que d'appétit* (en Can-
tera I, 508).

810 quien tiene fizhos, no muere de afito*.

esp.: quien tiene hijos, no muere de
indigestión.

fr.: *tel qui a des enfants, ne risque pas
de mourir pour avoir trop mangé.*

811 quien tiene mal al dedo, se faze pregonero.

esp.: quien tiene mal en un dedo, se
hace de ello pregonero.

fr.: *celui qui a mal au doigt, le
publie à tout vent.*

Se dice para significar que quien se ha de
enfrentar con alguna situación difícil o con
algún problema, se siente tentado a pregonarlo,
buscando ayuda o al menos consuelo.

812 quien tiene ofizio, tiene beneficio.

esp.: quien ha oficio, ha beneficio
(Cantera II, 2441).

el que trabaja, medra (Bergua).

fr.: *qui a métier, a rente* (Cantera I,
1172).

*il n'y a point de si petit métier qui
ne nourrisse son maître* (Cantera I,
532).

813 quien tiene pan al sesto, ni farto ni fabrento.

esp.: quien tiene pan en su cesto, ni
harto ni hambriento.

fr.: *tel qui jouit d'une bonne
aisance, se nourrit normalement
sans excès ni privation.*

Se dice para significar que quien tiene asegu-
rada su subsistencia, puede llevar una vida tran-
quila y segura, sin tener que hacer excesos ni
verse expuesto a sufrir privaciones.

814 quien tiene tezhado de vidrio, que no arrozhe piedras al vezino.

esp.: quien tiene tejado de vidrio, no
tire piedras al de su vecino (Cante-
ra II, 2585).

fr.: *qui a sa maison de verre, sur
le voisin ne jette pierre* (Cantera I,
1173).

Recuérdese también la paremia española que
dice: «la honra y el vidrio, no tiene más que
un golpecillo» (Bergua).

815 quien tiene vezino, ambeza* buen dotrino.

Véase en: «quien tiene buen vezino, tiene
buen dotrino».

816 quien toca sangre, no muere de fambre.

esp.: quien toca sangre, no muere
de hambre.

fr.: *ceux qui manipulent le sang,
ne risquent pas de mourir de
faim.*

Se dice de carniceros y charcuteros, cuyos
negocios son considerados como prósperos y
lucrativos en Oriente.

817 quien tuvo lumbre, bivió; quien tuvo pan, murió.

esp.: quien tuvo lumbre, vivió;
quien tuvo pan, murió.

fr.: *tel qui a eu du feu, a survécu;
tel que a eu du pain, a trouvé la
mort.*

Se dice para significar que en los inviernos
muy crudos es preferible disponer de fuego
que disponer de comida. Y por consiguiente,
se ha de hacer provisión de combustible con
tiempo suficiente.

Cabe recordar la paremia española que dice:
«en diciembre, leña y duerme» (Bergua).

818 quien ve i no deprende*, de otros depende.

esp.: quien ve y no aprende, de otros
depende.

fr.: *tel qui ne tire pas profit des leçons de l'expérience, restera toute sa vie un subordonné.*

819 quien ve i no deprende*, no viene de jhente.

esp.: quien ve y no aprende, de buena cuna no viene.

fr.: *tel qui ne tire pas profit de l'expérience, ne provient pas d'une bonne lignée.*

820 quien viene después de mí, que serre la puerta.

esp.: quien viene detrás de mí, que cierre la puerta.

fr.: *que celui qui me suit se soucie de fermer la porte.*

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «quien venga atrás, que arree» (Cantera II, 2598) y «después de mí, el diluvio» (Cantera II, 772), con su correspondiente francesa: «après moi, le déluge» (Cantera I, 76).

Se dice del egoísta que sólo se ocupa de sí mismo.

821 quiered me bien, por zorlá* no ay.

esp.: queredme bien, pero no por la fuerza.

fr.: *aimez-moi bien, mais ne le faites pas par la force.*

822 ¿quieres matar a un savio? métele un loco al lado.

esp.: si quieres acabar con un sabio, métele un loco a su lado.

fr.: *si tu veux causer le malheur d'une personne sage, donne-lui un loufoque pour compagnon.*

823 quita la causa, quita el pecado.

esp.: quita la causa, quitarás el pecado (Cantera II, 2601).

en arca abierta, el justo peca (Cantera II, 1086).

muerto el perro, se acabó la rabia (Cantera II, 1832).

perro muerto, no muerde (Cantera II, 2231).

fr.: *morte la bête, mort le venin* (Cantera I, 945).

un chien mort, ne mord plus (Cantera I, 1409).

l'occasion fait le larron (Cantera I, 862).

824 quitar del gancho, i meter al palo.

esp.: librar a alguien de la horca, y condenarlo al suplicio del empalamiento.

fr.: *sortir quelqu'un du gibet pour le mettre au supplice du pâl.*

Se dice cuando alguien, aparentando hacer un favor, en realidad lo que hace es proporcionarle un daño mayor.

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «descalabrar al alguacil y acogerse al corregidor» (Cantera II, 762); «guardóse de la mosca y comióse la araña» (Cantera II, 1236); «escapar del charco y caer en el lodazal» (Cantera II, 1169); «salir del lodo y caer en el arroyo» (Cantera II, 2623); «salir de lodazales y entrar en cenegales» (Cantera II, 2623); «salir de las llamas y caer en las brasas» (Cantera II, 2621); «salir de la sartén y dar en las llamas» (Bergua); «salir de Málaga y entrar en Malagón» (Cantera II, 2624); «salir de Guatemala y entrar en Guatepeor» (Cantera II, 2620); «salir de Escila y caer en Caribdis» (Cantera II, 2625); con sus correspondientes francesas: «tomber de fièvre en mal chaud» (Cantera I, 1351) y «tomber de Charybde en Scylla» (Cantera I, 1350).

825 quitar i no meter, al fondo allega.

esp.: a do sacan y no pon, presto llegan al hondón (Cantera II, 76).

quien siempre quita y nunca pon, presto llega al hondón (Cantera II, 2563).

quien no pone y siempre saca, suelo halla (Cantera II, 2501).

donde hay saca y nunca pon, presto se acaba el bolsón (Bergua).

donde sacan y no echan, buscan y no encuentran (Bergua).

fr.: *quand on dépense et on ne remplace pas, bientôt de l'argent il n'en reste pas.*

R

- ⁸²⁶ **razón de muchos, razón de bovos.**
 esp.: ovejas bobas, por donde una va, allá van todas.
 donde una cabra va, allá quieren ir todas (Cantera II, 849).
 mal de muchos, consuelo de tontos (Cantera II, 1644).
 fr.: *à la presse vont les fous* (Cantera I, 36).

Se dice contra los que tratan de justificar una conducta suya no procedente alegando que otros hacen lo mismo. Frente a esta necia manera de comportarse procede actuar por sí y ante sí de acuerdo con su justo entender.

- ⁸²⁷ **razonar con un loco no tiene ningún senso.**
 esp.: con un loco no vale invocar razones.
 fr.: *faire entendre raison à un fou n'aboutit à rien.*

- ⁸²⁸ **refrán mentirozo no hay.**
 esp.: no hay refrán que no sea verdadero (Cantera II, 2034).
 fr.: *tout proverbe exprime une vérité.*

Suele decirse al citar una paremia cuya filosofía viene muy a propósito para la circunstancia en que se dice.

Hay, evidentemente, refranes que expresan ideas contradictorias. Por ejemplo: «a quien madruga, Dios le ayuda» (Cantera II, 338) por un lado, y «no por mucho madrugar amanece más temprano» (Cantera II 2062) por otro. Depende de las circunstancias y también del punto de vista bajo el que se contempla.

- ⁸²⁹ **regolda mi nuera, tripas llenas, regolda mi fizha, tripas vazías.**

esp.: eructa mi nuera, es que tiene las tripas llenas; eructa mi hija, es que las tiene vacías.

mi hija hipa, de hambre está ahita; mi nuera que bosteza, de harta está tesa (M. Kleiser, 46.138).

fr.: *ma bru rote? naturellement elle est gavée de boustifaille! Ma fille rote? la pauvre! c'est parce qu'elle ne mange pas à sa faim.*

Cabe recordar la paremia española que dice: «aquella es mi nuera, la de los pabilones en la rueca; y aquella es mi hija, la que bonito hila» (Bergua).

Indica cómo para la propia hija siempre se busca una explicación favorable; y en cambio, cómo al enjuiciar cualquier conducta de la nuera o hija política, siempre se enfoca negativamente.

Véase también: «bostezho de mi suera, es de tripas llenas; bostezho de mi suegra, es de tripas vazias».

- ⁸³⁰ **remendo de jeshu* en sayo de seda.**

esp.: remiendo de yute en un sayo de seda.

fr.: *rapiècement de grossière jute sur un manteau en soie.*

Se dice cuando un simple detalle de mal gusto echa a perder algo que en principio es excelente o exquisito.

Recuérdese a este respecto la paremia española que dice: «no hay mejor remiendo que el del mismo paño» (Cantera II, 1989).

- ⁸³¹ **ruda* menuda que nunca se amurcha*.**

esp.: ruda menuda no se marchita nunca.

fr.: *rue menue tarde à se fâner.*

Así se dice porque la ruda, de folíolos menudos conserva durante mucho tiempo un aspecto bastante fresco y lozano.

Se dice de una persona delgada a quien se quiere animar recordándole que la delgadez puede favorecer la conservación de un aspecto siempre joven.

S

- ⁸³² **saca de la boca i mete a la bolsa.**

esp.: si no miras más que al papo ¡guay del saco! (Cantera II, 2676).

cuídate de hacer excesos en la comida si no quieres dañar la bolsa.

fr.: *grande chère, petit testament* (Cantera I, 377).

fais des économies sur les victuailles et tu empliras ton escarcelle.

Véase también: «quien guadra, falla»; «échate sin sena i no con devda»; y «quien come i desha, cada día mete mesa».

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «quien mucho pone mesa, no tendrá la bolsa retesa» (Cantera II, 2480); «si no miras más que al papo, ¡guay del saco!» (Cantera II, 2676); «buen comer trae mal comer» (Bergua); «buena olla y mal testamento» (Cantera II, 428). Y las francesas: «grande chère, petit testament» (Cantera I, 377) y «grasse cuisine, petit testament» (Cantera I, 379). Cabría también recordar la paremia española que dice: «alquimia probada tener renta y no gastar nada» (Cantera II, 225).

833 saco vacío no se detiene en pies.
 esp.: saco vacío no se tiene en pie.
 fr.: *sac vide ne peut se tenir debout.*
 Se dice de quien pretende hacer creer que ayuna cuando en realidad se cuida bien.

834 se casó la tuerta i metió el mundo en revuelta.
 esp.: se casó la tuerta y metió todo el mundo en revuelta.
 fr.: *la fille borgne vient de se marier et tout le monde en est bouleversé.*
 Se dice cuando un suceso sin especial importancia es motivo de graves disturbios, de peleas y disensiones.

835 se echó asno i se levantó jaján*.
 esp.: al acostarse, burro; y al levantarse, maestro.
 ayer asno, y hoy sabio.
 fr.: *hier âne, et aujourd'hui savant. savant du jour au lendemain.*
 Se dice del intelectualoide y de quien, sin preparación alguna, pretende saber más que nadie.

836 se fueron los anillicos, quedaron los dedicos.
caeron los anillicos, quedaron los dedicos.

esp.: desaparecieron los anillos, han quedado los dedos.
 fr.: *les bagues n'y sont plus, les doigts sont toujours là!*
 Se dice o bien cuando, recordando tiempos pasados de prosperidad, uno se lamenta por la difícil situación en que se encuentra, o bien cuando alguien, consciente de la difícil situación económica por la que atraviesa, recuerda tiempos mejores pero se consuela pensando que al menos sobrevive.

837 se van el bien i el aver, queda el lodo a la paré.
se van el oro i el aver, queda el lodo a la paré.

esp.: al agotarse los bienes es cuando aparecerán los defectos.
 fr.: *les biens s'épuisent et les travers qu'ils faisaient oublier deviennent apparents.*

Se dice cuando empieza a agotarse la dote aportada por una mujer para compensar sus defectos lo mismo los físicos que los morales.

838 sedasico nuevo, al de tres días a la paré.

esp.: cedacito nuevo, tres días en estaca (Cantera II, 533).
 cedazo nuevo, al cabo de tres días colgado en la pared.
 fr.: *tout nouveau, tout beau* (Cantera I, 1381).

Una cosa nueva suele entusiasmar en el primer momento; pero, frecuentemente, al cabo de poco tiempo, al acostumbrarnos a ella, dejamos de apreciarla y de hacerle caso.

839 según va el jhidió, le ayuda el Dio.
 Véase en: «asegún va el jhidió, le ayuda el Dio».

840 semos cornudos, no demos cuenta a ningunos.

esp.: culpables somos, ya lo sabemos; pero no hay por qué hacernos de ello pregoneros.
 fr.: *nous sommes coupables, bien sûr mais il n'y a pas pourquoi le prêcher à tout vent.*

Se dice para significar que, aunque esté muy bien reconocer las propias faltas, tampoco procede ponerlas de manifiesto ante cualquiera.

841 sentiste el gallo cantar, ma no entendiste de onde.

esp.: oyó el gallo cantar y no sabe en qué muladar (Bergua).
 oyeron cantar y no saben en qué muladar (Bergua)
 oír campanas, y no saber dónde (Bergua).
 fr.: *tu n'as compris qu'à moitié.*

Se dice de quien, teniendo una muy ligera idea de algo, se pone a pontificar sobre ello como si fuera una auténtica autoridad

842 serra tu puerta, alava a tu vezino.

esp.: cierra tu puerta, y alaba a tus vecinos (Bergua).

cuando vayas a hacer comentarios de un vecino, no dejes de cerrar la puerta, aunque sean comentarios favorables.

fr.: *même pour faire l'éloge de ton voisin aie soin de fermer ta porte.*

Este sabio consejo nos advierte que hemos de ser muy prudentes en nuestros comentarios, pues se corre el riesgo de que, incluso si son favorables, pueden ser mal interpretados.

Recuérdese también la paremia española que dice: «ni tras pared ni tras seto digas tu secreto» (Cantera II, 1896). Y asimismo las que dicen: «cuando fueres por camino, no digas mal de tu enemigo» (M. Kleiser, 53.406) y «cuando hablares de alguien, mira de quién, adónde y qué, cómo, cuándo y a quién» (M. Kleiser, 53. 404).

843 sevoya dulce no ay.

esp.: cebolla dulce no hay.

fr.: *il n'y a pas d'oignon doux.*

Según Nehama, esta paremia es empleada para poner en guardia a los judíos que conviven con la población turca sobre los riesgos de no ser muy cautos en sus relaciones con esa población pues en el fondo tiene hacia ellos una no disimulada enquina.

Véase también: «vinagre dulce no ay».

844 si a los quinze no vino, al de vente no lo asperes.

esp.: si a los quince no le vino aún el juicio, desconfía de que lo tenga a los veinte.

fr.: *si la jugeote ou le bon sens fait encore défaut à un enfant quand il a déjà atteint ses quinze ans, il faut en perdre l'espoir pour toute sa vie.*

Véase también: «si no la trushiste con ti, no la bushques en Salamanca».

Recuérdese, sin embargo, la paremia que dice: «con los años viene el séjel».

845 si el fierro da al vidrio, guay del vidrio! i si el vidrio da al fierro, guay del vidrio!

si el vidrio da al fierro, guay del vidrio! i si el fierro da al vidrio, guay del vidrio!

si la piedra da al vidrio, guay del vidrio! i si el vidrio da a la piedra, guay del vidrio!

esp.: si el hierro da al vidrio ¡ay del vidrio! y si el vidrio da al hierro ¡ay también del vidrio!

si el vidrio da al hierro ¡ay del vidrio! y si el hierro da al vidrio ¡ay también del vidrio!

si la piedra da al vidrio ¡ay del vidrio! y si el vidrio da a la piedra ¡ay también del vidrio!

fr.: *si le fer heurte le verre, hélàs pour le verre! et si le verre heurte le fer, hélàs encore pour le verre!*

si le verre heurte le fer, hélàs pour le verre! et si le fer heurte le verre, hélàs encore pour le verre!

si la pierre heurte le verre, hélàs pour le verre! et si le verre heurte la pierre, hélàs encore pour le verre!

Esta paremia nos advierte que el más fuerte lleva siempre las de ganar, lo mismo cuando él ataca al más débil que cuando éste le ataca a él. Cabe sin embargo recordar la paremia que nos recuerda que no hay enemigo pequeño.

Recuérdese asimismo la paremia española que dice: «si da el cántaro en la piedra, o la piedra en el cántaro, mal para el cántaro» (Cantera II, 2651) con su correspondiente francesa: «c'est le pot de terre contre le pot de fer» (Cantera I, 194).

Esta paremia toma en español diversas formas. Cabe recordar: «si da el cántaro en la piedra, o la piedra en el cántaro, mal para el cántaro» (Cantera II, 2651); «si da el cántaro en la piedra, mal para el cántaro; si la piedra da en el cántaro, mal para el cántaro» (M. Kleiser, 15.233); «si la piedra da en el cántaro, mal para el cántaro; y si el cántaro da en la piedra, mal para el cántaro, no para ella».

846 si el rey se mete quiep*, iné* rey parese.

esp.: aunque el rey vista un manto muy basto, no por eso deja de ser rey.

fr.: *la noblesse se révèle même sous l'accoutrement le plus grossier.*

Aunque respondan a otra filosofía, cabe recordar las paremias que dicen: «el hábito no hace al monje» (Cantera II, 959) por un lado y «aunque se vista de seda, la mona mona se queda» (Cantera II, 378) por otro, con sus correspondientes francesas: «l'habit ne fait pas le moine» (Cantera I, 848) y «le singe est toujours singe, fût-il déguisé en prince» (Cantera I, 781).

847 si la piedra da al vidrio, guay del vidrio! i si el vidrio da a la piedra, guay del vidrio!

Véase en: «si el fierro da al vidrio, guay del vidrio! i si el vidrio da al fierro, guay del vidrio!

848 si me endevinas lo que llevo en la falda, te do un razimo.

esp.: si aciertas lo que llevo en la cesta, te doy un racimo.

fr.: *si tu devines ce que je porte dans mon tablier, je t'en donne une grappe.*

849 si me vites, burli*; si no me vites, vos engañí.

esp.: si se me descubre, diré que ha sido una broma; si nadie se da cuenta, quedaré muy contento de haberos engañado.

fr.: *si vous vous en apercevez, je dirai que je l'ai fait pour plaiser, pour vous faire une miche, et, si cela passe inaperçu, eh bien, j'en fais mon bien et je m'en félicite de vous avoir berné.*

850 si negra* la fecha*, más negra* la desfecha*.

esp.: si mal está lo hecho, peor aún el intento de su remedio.

es peor el remedio que la enfermedad (Cantera II, 1191).

fr.: *si l'acte envisagé est répréhensible, ce que l'on fait pour y remédier l'est bien davantage. le remède est pire que le mal* (Cantera I, 741).

Suele decirse cuando la disculpa alegada pone las cosas peor de lo que estaban.

851 si no esclarese, no amanese.

esp.: si no ha esclarecido, no ha amanecido.

a la aurora le precede el alba.

principio quieren las cosas (Cantera II, 2325)

fr.: *l'aube précède nécessairement l'aurore.*

il faut un commencement à tout (Cantera I, 445).

Todo asunto, sobre todo si es complicado, requiere ser tratado con tacto y se ha de ir paso a paso.

852 si no ay bolsa, que no aiga boca.

esp.: gobierna la boca según tu bolsa (Cantera II, 1223).

si no tienes con qué pagar, sé moderado en tus gastos.

fr.: *selon la bourse, gouverne ta bouche* (Cantera I, 1303).

si l'on est démuní d'argent, il faut être sobre et se contenter de peu.

853 si no la trushiste con ti, no la bushques en Salamanca.

lat.: *quod natura non dat, Salmantica non praestat.*

esp.: quien bestia va a Roma, bestia retorna.

quien asno va a Roma, asno retorna (Cantera II, 2366).

muchos entran en la Corte que la Corte no entra en ellos; y si van toscos, vuelven groseros (Bergua).

el que tonto va a la guerra, tonto vuelve de ella (Bergua).

fr.: *l'intelligence est un don inné et les études ne l'engendrent pas.*

d'un sac à charbon on ne peut tirer blanche farine (Cantera I, 313).

sot de naissance, restera sot quoi qu'il fasse.

Recuérdese, sin embargo, la paremia española que dice: «quien quiera saber, vaya a Salamanca a aprender» (Cantera 15.060).

La Universidad de Salamanca ha sido muy famosa por su sabio magisterio. Pero esta paremia nos advierte que no basta pasar por la Universidad, sino que se requieren unas dotes y unas condiciones mínimas. Cabría añadir, aun-

que no es ése el espíritu de la paremia, que la cuestión tampoco es pasar por la Universidad sino que la Universidad pase por uno.

Véanse también las paremias jueoespañolas que dicen: «guay de las aguas de parir cuando no se traen con sí»; «si a los quince no vino, al de vente no lo asperes». Y asimismo la que dice: «asno nació, asno quedó; si asno entrare, asno sarlá». Y también: «el meollo no se sirve con cucharica».

854 si no llora la criatura, no le dan leche.

esp.: quien no llora, no mama (Cantera II, 2499).

fr.: *nourrisson qui ne pleure pas, ne reçoit pas sa tétée.*

qui ne demande rien, n'a rien (Cantera I, 1212).

855 si no se unta el carro, no arrodea.

esp.: para que anden los carros, hay que untarlos (Cantera II, 2196).

fr.: *point d'argent, point de Suisse. les poules pondent par le bec* (Cantera I, 817).

Con esta paremia se quiere significar que, lo mismo que para conseguir que una rueda gire bien es necesario que esté engrasada, también se ha de untar con sobre, gratificación o soborno a quien se pretende que favorezca la buena marcha de un asunto.

Véase también la paremia que dice: «azeita el carro para que camine».

856 si no viene el gwerco*, envía al moso.

esp.: si no acude el demonio en persona, acude a su ayudante.

fr.: *si le diable ne vient pas à ton aide, appelle son suppléant.*

857 si no viene Sevó*, no te quites el samarrón*.

esp.: hasta el cuarenta de mayo no te quites el sayo (Cantera II, 1265).

fr.: *en avril, n'ôte pas un fil; en mai fais ce qu'il te plaît* (Cantera I, 314).

Con esta paremia se nos advierte que debemos ser muy prudentes con la ropa que nos quitamos al llegar el buen tiempo. Sin embargo, en español también se dice: «para mayo, guarda el sayo» (Cantera II, 2195).

858 si te corre ¿para qué corres? si no te corre ¿para qué corres?

esp.: hagas lo que hagas, tu suerte está echada.

no por mucho correr se llega antes (Cantera II, 2061).

no por mucho madrugar amanece más temprano.

fr.: *rien ne sert de courir; il faut partir à point* (Cantera I, 1284).

il a beau s'efforcer, il n'y arrivera jamais.

Se trata, en definitiva, de una norma imbuida de fatalismo: ¿para qué trabajar y esforzarse si el destino ya está escrito?

859 si te sovran parás*, sal garante; si te sovra tiempo, sal shaed*.

esp.: si te sobra el dinero, puedes salir fiador; y si te sobra el tiempo, puedes ofrecerte a ser testigo.

fr.: *si tu as trop d'argent, prête ta garantie aux autres; si tu as du temps de reste, prête-toi comme témoin en justice.*

Recuerda que quien sale fiador corre el riesgo de perder su dinero y que quien se ofrece como testigo está abocado a perder mucho tiempo.

860 si tu enemigo te quiere matar, madruga i mávalo.

esp.: si ves que tu enemigo te quiere matar, anticipáte tú y mávalo antes de que él te pueda eliminar.

fr.: *si ton ennemi est résolu de te tuer, devance-le et tue-le.*

déjoue les desseins néfastes de ton rival.

861 sin tomar alma, alma no da.

esp.: no te rindas por las buenas. más vale matar que dejarse matar.

fr.: *on doit vendre cher son âme. il vaut mieux tuer que de se laisser tuer.*

862 sol madrugador, poco turador*.

esp.: sol que mucho madruga, poco dura.

sol de la mañana, luego pasa.

fr.: *soleil trop matinal, ne dure pas beaucoup.*

Se dice de quien destaca y brilla mucho en un principio y tal vez prematuramente.

863 solo las muntañas no se encuentran.

esp.: encuéntanse los hombres, y no los montes (Cantera II, 1107).

tópanse los hombres y no los montes (Bergua).

fr.: *seules les montagnes ne se rencontrent pas* (Cantera I, 1307).

Por difícil que nos pueda parecer llegar a alcanzar algo, no hay que desalentarse, sino al contrario, hay que esforzarse y poner los medios para conseguirlo.

Suele decirse cuando se pretende conseguir un encuentro difícil entre dos personas.

864 solo los ammales* ganan cada día.

esp.: sólo el soguilla tiene asegurada su ganancia cada día.

fr.: *seul le gagne-petit a l'occasion d'attraper de menus gains chaque jour.*

Se dice, a manera de consuelo, a quien está pasando apuros por la marcha de sus negocios cuando apenas se producen ventas.

865 sospechar es pecar.

esp.: la simple sospecha ya es pecado.

fr.: *a grand tort celui qui porte des soupçons à la légère.*

Recuérdese, en cambio, la paremia española que dice: «piensa mal, y acertarás» (Cantera II, 2239), que incluso es a veces corregida diciendo: «piensa mal y te quedarás corto». En cambio, también cabría decir: «más vale equivocarse pensando bien que acertar pensando mal».

Véase también: «el que arrova, peca una vez; el que sospecha, tres i cuatro».

866 suegra, ni de barro buena. suegra, ni de barro buena.

esp.: una suegra, ni de barro puede ser buena.

cuñada y suegra, ni de barro buena; nuera, ni de barro, ni de cera (M. Kleiser, 14.934).

suegra, ni de azúcar buena; nuera ni de barro, ni de cera (M. Kleiser, 59074).

suegra, ni de azúcar buena; nuera, ni de pasta, ni de cera (Bergua).

fr.: *même représentée par une statue en terre glaise, une belle-mère est toujours indésirable.*

Tan poco favorable es la fama de las suegras que, ni aun en figura, aunque sea de cerámica, puede ser buena. Todas estas paremias indican el poco favor de que suelen gozar suegras, nueras y cuñadas.

Cabe recordar a este respecto la paremia española que dice: «en cuanto fui nuera, nunca tuve buena suegra; y en cuanto fui suegra, nunca tuve buena nuera» (M. Kleiser, 46.127 y 59.054).

867 suve escalón i toma javer*; abasha escalón i toma muzher.

Véase en: «abasha escalón i toma muzher; suve escalón i toma javer*».

T

868 tal árbol, tal fruto.

esp.: como es el árbol, así es el fruto.

por su fruto se conoce el árbol (Cantera II, 2301).

como es el pan, será la sopa (Cantera II, 549).

de tal cepa, tal vino (Cantera II, 778).

fr.: *tel arbre, tel fruit.*

on reconnaît l'arbre à ses fruits (Cantera I, 1046).

869 tal mano, tal dado.

esp.: cual la mano, tal lo dado.

de tal cabeza, tal sentencia (Cantera II, 777).

fr.: *telle la main, tel le cadeau.*

Se dice para criticar la manera mezquina o miserable de proceder de alguien de quien, por otra parte, no cabría esperar mejor comportamiento.

870 tal nombre, tal ombre.

esp.: como es su nombre, así es el hombre.

fr.: *tel est son nom, tel est l'homme*.
Se suele decir de una persona poco simpática y desagradable.

Recuérdese la paremia española que dice: «más vale perderse el hombre que, si es bueno, perder el nombre» (Cantera II, 1738).

Véase también: «el ombre se faze nombre».

871 tal padre, tal fizho.

esp.: como es el padre, así es el hijo. cual es la madre, así las hijas salen (Cantera II, 618).

de tal palo, tal astilla (Cantera II, 783).

fr.: *tel père, tel fils* (Cantera I, 1342).

Se dice lo mismo para lo bueno que para lo malo, generalmente en plan más bien de broma.

Véase también: «tal árbol, tal fruto».

872 tan godra que sea la gallina iné* tienes de menester de tu vezina.

esp.: por gorda que sea tu gallina, aun así necesitas de tu vecina.

fr.: *quelque grasse que soit la poule que tu mets au pot, elle n'assure pas ton plein bien-être*.

Quiere significar que no todo consiste en tener asegurado el puchero. Para gozar de la vida es menester tener buen trato con la gente y saber convivir con los demás.

873 tanto dezir amén, fina que cae el tallé*.

esp.: de tanto decir amén se le va a caer el «talé».

fr.: *il répète tellement les améns qu'il va faire tomber son «tallet»*.

Cada vez que se dice «amén» al terminar una oración el ritual hebreo recomienda hacer una inclinación de cabeza. De tanto repetir esta reverencia, sobre todo si la inclinación es profunda, puede producirse la caída del «talé».

Se emplea esta paremia para criticar a quien exagera en sus buenos modales.

874 tanto grita el ladrón fina que se acalla el patrón.

esp.: antes de que grite el patrón ya ha gritado el ladrón.

fr.: *le voleur pousse des cris afin d'étouffer ceux de sa victime*.

Se dice cuando el culpable se anticipa acusando él antes de ser acusado.

875 tanto va el cántaro a la fuente fina que se rompe.

esp.: tanto va el cántaro a la fuente que se rompe (Cantera II, 2736).

fr.: *tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse*.

Se dice para recordar que la buena voluntad también tiene su límite y que no se ha de abusar de ella.

876 tener mashá* i quemarse la mano.

esp.: disponer de pinzas y quemarse la mano.

fr.: *disposer de pincettes et se brûler la main*.

Se dice cuando uno se empeña en realizar por sí mismo una tarea o un trabajo difícil sin recurrir a otros y sin usar los medios de los que puede disponer.

877 tengo un fizho ganador: se va con tres i vuelve con dos.

esp.: tengo un hijo muy ganador: sale con tres, y vuelve sólo con dos.

fr.: *j'ai un fils très travailleur: il s'en va avec trois et, quand il rentre, il n'en a plus que deux*.

Se dice, con cierta ironía, para referirse a alguien que, en lugar de obtener beneficios, obtiene pérdidas.

878 todas las oras son unas. todos los tiempos son unos.

esp.: no son todos los tiempos unos (Cantera II, 2112).

no son todos los días iguales.

fr.: *toutes les heures ne se ressemblent pas*.

les jours se suivent et ne se ressemblent pas (Cantera I, 784).

Se dice para significar que no siempre está uno del mismo humor y estado de ánimo ni con las mismas disposiciones. Y también para dar ánimos en momentos de contrariedad y de desánimo.

879 todo lo dejhado es pedrido.

esp.: lo que hoy dejas prestado, dalo mañana por perdido.

fr.: *tout ce qui est prêté est perdu.*

Recuerda la paremia española que dice: «amigos al prestar, enemigos al devolver» (Cantera II, 260).

880 todo lo que fazen los sielos es por bien.

esp.: cuanto los cielos hacen, por nuestro bien lo hacen.

Dios escribe derecho con líneas al parecer torcidas.

no hay mal que por bien no venga (Cantera II, 1978).

fr.: *tout ce qui vient du Ciel est pour notre bien.*

881 todo lo que reluze no es oro.

esp.: no todo es oro lo que reluce (Cantera II, 2121).

las apariencias engañan (Cantera II, 1486).

fr.: *tout ce qui reluit n'est pas or* (Cantera I, 1362).

Se dice para significar que no debemos dejarnos engañar por las apariencias.

882 todo lo que se faze aghilé*, se faze negro*.

esp.: lo que se hace deprisa no suele salir bien.

más vale despacio y bien que deprisa y mal.

despacio y buena letra.

fr.: *tout ce qui se fait à la hâte, se fait d'une façon imparfaite.*

Con esta paremia se quiere significar que lo importante no es acabar pronto, sino hacer las cosas bien y con cuidado para que así queden bien hechas.

Recuérdense las siguientes paremias españolas, que responden a esa misma filosofía: «anda despacio si quieres llegar temprano» (Cantera II, 279); «date prise de espacio, y llegarás temprano» (Cantera II, 701); «quien va despacio y con tiento, hace dos cosas a un tiempo» (Cantera II, 2596); «vísteme despacio, que tengo prisa» (Cantera II, 2868).

883 todo su ganado, para sapatetas i clados*.

todo su lezdrado*, para sapatetas y clados.

esp.: todo cuanto gana, en calzado y adornos se lo gasta.

fr.: *tout ce que lui rapporte son travail il le gaspille en belles chaussures et en oeillets pour sa boutonnière.*

Se dice de quien gasta cuanto gana en cosas superfluas.

884 todos locos; el chelebí*, sezudo.

esp.: todos están locos, menos el jefe que todo lo sabe y en todo acierta.

el jefe no se equivoca nunca ni se puede equivocar.

el jefe siempre tiene razón.

fr.: *toute la maisonnée s'abuse, seul le maître de séant garde son bon séant.*

Se dice con ironía cuando alguien pretende tener la razón frente a todos los demás.

885 todos los arroyos a la mar baten.

Véase en: «todos los ríos a la mar baten».

886 todos los conezhos son de varón, lo solo es lo que dise el Dio.

esp.: el hombre propone y Dios dispone (Cantera II, 971).

fr.: *l'homme propose et Dieu dispose* (Cantera I, 854).

Recuérdense las paremias españolas que dicen: «Dios dijo lo que será» (Cantera II, 821); «cuando Dios quiere, con todos vientos llueve» (Cantera II, 625) y su correspondiente francesa: «quand Dieu veut, tout est prospérité» (Cantera I, 1126).

887 todos los dedos de la mano no son unos.

esp.: los dedos de la mano no son todos iguales (Cantera II, 1607).

fr.: *tous les doigts de la main ne sont pas égaux.*

Se dice para significar que, así como todos los dedos de la mano no tienen la misma longitud, tampoco las personas humanas somos todos iguales ni tenemos el mismo valor. Hay que aceptar que unos valgan más que otros.

888 todos los duelos con comer son buenos.

esp.: los duelos con pan son menos (Cantera II, 1610).

fr.: *abondance de pain diminue le chagrin.*

le plaisir de manger fait passer douleurs et soucis.

889 todos los ríos, a la mar baten.

todos los arroyos, a la mar baten.

esp.: todos los ríos van a dar a la mar.

las aguas van a la mar (Cantera II, 1482).

siempre recurrimos a la misma tabla de salvación.

fr.: *tous les fleuves aboutissent à la mer.*

l'eau va à la rivière (Cantera I, 693).

Se dice de alguien a quien siempre se acaba recurriendo en cualquier momento de apuro o de necesidad.

890 todos los sayos le vienen jhustos.

esp.: cualquier sayo le va bien.

fr.: *tous les sayons lui conviennent.*

Se dice de una persona de tan buen conformar que todo le parece bien y todo lo acepta sin poner el más mínimo reparo.

891 todos los tiempos no son unos.

Véase en: «todas las oras no son unas».

892 todos saven cuzir samarra, ma los pelos los embarasan*.

esp.: todos pretenden saber coser una zamorra; pero no todo consiste en coserla sino en bien coserla.

fr.: *chacun s' imagine savoir travailler la fourrure; il n'y a que les poils qui leur causent de l'embaras.*

Se dice del vanidoso que pretende saberlo todo y saber siempre más que nadie; pero que, en la práctica, lo hace con no poca imperfección y torpeza, cometiendo no pocos fallos.

893 toma buena fama, i échate a arrovar.

toma nombre bueno, i échate a arrovar.

Véase en: «cobra buena fama, i échate a arrovar».

894 tómame cuando me ves, i no cuando me quies.

esp.: tómame cuando puedas, y no cuando quieras.

la ocasión, la pintan calva (Cantera II, 1454).

la ocasión, asírla por el copete (Cantera II, 1452).

no me dejes pasar cuando me presente, pues luego querrás y no podrás.

cuando pasan los rábanos, comprarlos (Cantera II, 651).

fr.: *saisis-moi quand j'apparais et non quand tu voudras.*

il faut saisir l'occasion par les cheveux (Cantera I, 433).

Se dice para significar que no hay que dejar pasar la ocasión cuando se presenta. Recuérdese la paremia española que dice: «hombre apercebido, vale por dos» (Cantera II, 1312), con su correspondiente francesa: «un homme averti en vaut deux» (Cantera I, 1425).

895 traed con vos, comed con dos.

esp.: traed con vos, y podremos comer los dos.

fr.: *apportez les provisions nécessaires, et il y en aura assez et pour vous et pour moi.*

Palabras atribuidas al ama de casa dirigiéndose a su marido cuando éste se queja de la escasez o de las deficiencias de la comida, sin haber aportado los suficientes medios para una buena economía doméstica.

896 tres cosas son de muerir: asperar i no venir, asentarse a la mesa i no comer, echarse a la cama i no dormir.

esp.: tres cosas son como para morir: esperar y que no lleguen, sentarse a la mesa y no comer, meterse en la cama y no dormir.

esperar y no venir, tener sueño y no dormir, penas son muy de sentir (M. Kleiser, 23.029).

fr.: *trois choses sont désespérantes: attendre quelqu'un qui s'attarde ou qui ne vient pas, se mettre à table et ne pas manger, se mettre au lit et ne pas pouvoir dormir.*

En esta misma línea está la paremia española que dice: «esperar y no alcanzar ni venir; estar en la cama y no dormir; servir y no medrar ni subir: son tres males para morir» (Bergua).

Cabe recordar, en cierto modo, la paremia española que dice: «humo y gotera y mujer parlera echan al hombre de su casa fuera» (Cantera II, 1324).

⁸⁹⁷ **tres en un plato, presto lo dan en basho.**

esp.: tres para un mismo plato, muy pronto lo dejan como lamido por los gatos.

fr.: *l'assiette où trois convives puisent à la fois est vite torchée.*

Se dice para significar que una fortuna, por buena que sea, luego se acaba cuando son varios a comer de ella. Recuerda la paremia que dice: «quitar i no meter, al fondo allega».

⁸⁹⁸ **tripa amarga, embeve i encalca*.**

esp.: tripa vacía, corazón sin alegría (Cantera II, 2790).

tripa ya hecha a la amargura, que se prepare para seguir con muy poca fortuna.

fr.: *entrailles toujours comblées d'affliction, recevez donc encore cet appoint de chagrin.*

Se dice, a manera de amarga resignación, cuando alguien está recibiendo una tras otra toda una serie de contrariedades.

⁸⁹⁹ **troca cazal*, troca mazal*.**

esp.: cambia de barrio, y cambiarás de presagio.

si ves que la suerte te es adversa en un sitio, trata de cambiar de residencia para ver si así te van mejor las cosas.

fr.: *si le sort t'est contraire quelque part, va t'établir ailleurs et ton destin pourra changer.*

⁹⁰⁰ **tuerto vaya, derecho venga.**

esp.: aunque las cosas no te vayan por buen camino, sigue adelante para ver si tienes mejor tino.

fr.: *les choses, certes, ne vont pas à souhait, mais ne soyons pas trop regardants.*

Son palabras de ánimo cuando las cosas no van como sería de desear.

U

⁹⁰¹ **un año más, un séjel* más.**

un día más, un séjel* más.

esp.: la experiencia es madre de la ciencia (Cantera II, 1387).

el ejercicio hace maestro (Cantera II, 945).

con el tiempo y la esperanza, todo se alcanza (Cantera II, 568).

fr.: *l'âge enrichit l'expérience.*

l'expérience rend maître (Cantera I, 845).

c'est en forgeant qu'on devient forgeron (Cantera I, 177).

Se dice para significar que con la edad se adquiere experiencia. Año tras año, una persona normal enriquece su saber.

⁹⁰² **un buen alat* escapa* fecho.**

esp.: la buena herramienta lleva a buen término la obra.

fr.: *le bon outil permet de mener vite la tâche à bout.*

⁹⁰³ **un consalú*, mil ducados.**

esp.: una felicitación vale por mil ducados.

la satisfacción de una felicitación vale más que gran riqueza.

fr.: *une félicitation remplit très souvent beaucoup plus qu'une grande richesse.*

Se dice, como testimonio de afecto y cariño, a la persona que estrena algo.

⁹⁰⁴ **un día más, un séjel* más.**

Véase en: «un año más, un séjel* más».

905 un fizho negro* amarga la vida de padre i madre.

esp.: un hijo que sale rana amarga la vida de su padre y de su madre.

fr.: *un mauvais fils rend la vie amère à ses père et mère.*

906 un leño solo no asiende.

esp.: no cabe hacer fuego con un solo leño.

fr.: *il est malaisé de faire du feu avec une seule bûche.*

Suele decirse al solterón recalcitrante.

907 un loco quita sien.

esp.: un loco hace ciento (Cantera II, 2818).

fr.: *il suffit d'un fou dans une compagnie pour tourner la tête à tous ceux qui l'entourent.*

Cabe recordar la paremia española que dice: «los cuerdos siguen los dictados de los locos» (Cantera II, 1605) y su correspondiente francesa: «des fous inventent les modes, les sages les suivent» (Cantera I, 773).

908 una colondrina no faze la primavera.

esp.: una golondrina no hace verano (Cantera II, 1419).

ni un dedo hace la mano, ni una golondrina hace verano (Cantera II, 1897).

una golondrina no hace verano; ni una virtud sola, bienaventurado (M. Kleiser, 9.273)

fr.: *une hirondelle ne fait pas le printemps* (Cantera I, 1419).

Véase también: «una roza no faze la primavera».

909 una madre da su alma por su fizho.

esp.: una madre da su vida por su hijo.

fr.: *une mère se sacrifie et meurt pour sauver son fils.*

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «una madre para cien hijos, y no cien hijos para una madre» (Cantera II, 2802) y

«un padre para cien hijos, y no cien hijos para un padre» (Cantera II, 2836). Y también la francesa que dice: «l'amour des parents descend et ne remonte pas» (Cantera I, 629).

910 una mano lava la otra, i las dos la cara lavan.

esp.: una mano la otra lava, y ambas la cara (Cantera II, 2803).

fr.: *une main lave l'autre* (Cantera I, 1420).

Se dice para señalar los grandes beneficios de la solidaridad y de la ayuda mutua.

911 una palavra trava la otra. las palavras son como las serezas, la una trava las otras.

esp.: las palabras son como las cerezas, que unas a otras llevan.

las palabras y las cerezas, unas con otras se enredan (M. Kleiser, 48.412).

fr.: *un mot attire l'autre; telles les cerises que l'on croque par entraînement, sans se rendre compte* (Nehama).

Cabe recordar las paremias españolas que dicen: «las desgracias son como las cerezas, que unas a otras llevan» (Cantera II, 1493); «los pleitos son como las cerezas; toman pocos, y vienen muchos tras ellos» (Cantera II, 1626); y «lo peor del pleito, que de uno nacen ciento» (Cantera II, 1567).

912 una pazha detiene un molino.

esp.: una sola paja puede detener un molino.

fr.: *une paille suffit pour arrêter un moulin.*

Se dice para significar que una causa muy pequeña e insignificante puede ser motivo de muy graves trastornos.

Cabe recordar la paremia española que dice: «no hay enemigo pequeño» (Cantera II, 1971). Y también las francesas: «il faut se méfier d'un plus petit que soi» (Cantera I, 436) y «un cheveu même a son ombre» (Cantera I, 1408).

913 una roza no faze la primavera.

esp.: una rosa no hace primavera.

fr.: *une rose ne fait pas le printemps.*

Véase también: «una colondrina no faze la primavera».

- ⁹¹⁴ **una vez puta, fiel nunca.**
 esp.: puta una vez, ya nunca jamás fiel.
 puta, no tiene cura.
 quien hizo, hará (Cantera II, 2444).
 quien hace un cesto, hace ciento
 fr.: *telle qui a fauté une fois, a chance de récidiver.*
qui a bu boira (Cantera I, 1158).
- ⁹¹⁵ **uno solo no pelea.**
 esp.: dos no riñen si uno no quiere (Cantera II 660 y 862).
 cuando uno no quiere, dos no riñen.
 cuando uno no quiere, dos no barajan.
 fr.: *il faut être deux pour se quereller.*
pour se battre, il faut au moins être deux.
- ⁹¹⁶ **unos asebran, otros acozhen.**
 esp.: unos lo siembran, y otros lo siegan (Cantera II, 2828).
 fr.: *l'un bat les buissons, et l'autre prend les oiseaux* (Cantera I, 873).
 Se dice a propósito de quien, sin esfuerzo ni riesgo por su parte, sí trata de aprovecharse del esfuerzo y trabajo de los demás.
- V**
- ⁹¹⁷ **va i viene, alma tiene.**
 esp.: va y viene, vida tiene.
 fr.: *cela bouge, donc c'est un être vivant.*
- ⁹¹⁸ **vender un yadrán* para fazer un candelár.**
 esp.: vender un collar de perlas para comprar una palmaria.
 cambiar el oro por el moro (Cantera II, 504).
 cambiar oro fino por metal (Cantera II, 505).
 fr.: *vendre un collier de perles pour acheter un bougeoir.*
- troquer son cheval borgne pour un autre aveugle* (Cantera I, 1394).
 Se dice para ridiculizar a quien hace un mal negocio al trocar algo de cierto valor por una cosa muy inferior o de ningún valor.
- ⁹¹⁹ **veremos la luna, i tomaremos bairán*.**
 esp.: en cuanto aparezca la luna, celebraremos el «bairán».
 fr.: *dès que la lune apparaîtra, on fêtera le «bayram».*
 Se dice como norma de prudencia antes de meterse en un negocio desconocido o en una empresa cuyo porvenir no está claro. Conviene esperar a que se vislumbre alguna señal favorable.
- ⁹²⁰ **viezhó en cama, entrompesio de casa.**
 esp.: viejo encamado, buen estorbo para la casa.
 fr.: *vieille personne allitée, encombrement pour tout son entourage.*
- ⁹²¹ **viezhó onrado, ten tu cavod* en la mano.**
 esp.: viejo honrado, conserva siempre tu dignidad.
 fr.: *ô vieil respectable, conduis-toi toujours avec dignité.*
- ⁹²² **vinagre de balde es dulce.**
 esp.: el vinagre regalado, al paladar le parece dulce.
 fr.: *le vinaigre obtenu sans bourse délier est doux au goût.*
 Véase, sin embargo, la paremia que dice: «vinagre dulce, no hay».
- ⁹²³ **vinagre dulce, no hay.**
 esp.: vinagre dulce, no lo hay.
 fr.: *il n'y a pas de vinaigre doux.*
 Se dice de quien tiene un carácter agrio y desagradable.
 Véase, sin embargo, la paremia que dice: «vinagre de balde es dulce». Y recuérdese la paremia que dice: «sevoya dulce, no hay».
- ⁹²⁴ **vinagre jhuerte, a su atuendo faze daño.**

esp.: vinagre fuerte, a su propio recipiente hace daño.

fr.: *le vinaigre très concentré ronge le récipient qui le contient.*

Se dice para significar que cualquier exageración y toda severidad excesiva suelen resultar contraproducentes.

⁹²⁵ **vizita sin sol, no nase de corasón.**

esp.: visita en día sin sol, no nace de corazón.

fr.: *visite faite par une journée pluvieuse et sombre dénote peu de cordialité.*

Se dice de las visitas hechas para matar el tiempo cuando no se sabe donde ir.

⁹²⁶ **vites al ombre, demanda por el nombre.**

esp.: has conocido al hombre, infórmate por su nombre.

fr.: *tu as connu l'homme, renseigne-toi sur son compte.*

Se dice a quien se siente satisfecho de haber conocido a una persona importante. Se le recomienda que se informe bien antes de fiarse de ella.

⁹²⁷ **vites la barva del vezino quemar, mete la tuya a remozhar.**

esp.: cuando la barba de tu vecino veas pelar, echa la tuya a remojar (Cantera II, 642).

fr.: *si l'on rosse ton voisin, tu peux préparer tes reins.*

Y

⁹²⁸ **yerno, como al sol de invierno.**

esp.: amistad de yerno es como sol de invierno (Cantera II, 263).

fr.: *amitié de gendre et soleil d'hiver, ne dure pas* (Cantera I, 55).

Se dice de las relaciones y afecto de un yerno respecto a su suegra: son tan débiles y superficiales como el calor del sol en invierno.

Véase también: «la suegra con el yerno, como el sol de invierno» y «amistad de yerno, sol de invierno».

⁹²⁹ **yerro de médico, la tierra lo covizha*.**

esp.: lo que el médico yerra, encúbrela la tierra (Bergua).

los errores del que cura, con la tierra han cobertura (M. Kleiser, 40.443).

los yerros del médico, encúbrela la tierra; los del rico, la hacienda (Cantera II, 1633).

el yerro del médico, la tierra lo tapa; el del letrado, el dinero lo sana (Bergua).

fr.: *les médecins font les cimetières bossus* (Cantera I, 796).p

le tombeau dissimule les erreurs du médecin.

Véase: «médico viezho, berber mansevo».

⁹³⁰ **yesh* mamón*, yesh* cavod*.**

Véase en «donde ay mamón*, ay cavod*».

⁹³¹ **yo que esté caliente, i que se ría la jhente.**

esp.: ande yo caliente, y ríase la gente (Cantera II, 283).

fr.: *pourvu que j'aie chaud, des rires me chaut* (Cantera I, 1118).

Se dice para significar que, con tal de estar a gusto y calentito, poco importa que algunos se rían por el aspecto tal vez ridículo al ir abrigado en exceso.

ÍNDICE
DE LAS PALABRAS QUE APARECEN
EN LOS REFRANES JUDEOESPAÑOLES

A

- a pie: 807
a sabor de su paladar: 130
abashada: 126
abashar escalón: 2, 867
abastadrear: 407
abastar el nombre: 471
abatirse: 273
abasto: 549
abierto: 415
ablandar los corasones: 191
abocarse (esp.: inclinarse. fr.: *s'incliner*): 146
aboltar (esp.: girar. fr.: *tourner*): 82
abrazhico: 613
abrir(se) una puerta: 106, 184
acallarse: 874
acavado: 545, 575
acometer (esp.: prometer. fr.: *promettre*): 544, 682
acompañado: 503
aconjurar (esp.: jurar. fr.: *jurar*): 225
acontentar: 680
aconteser: 122
acortarse: 146
acozher(se): 94, 149, 623, 692, 916
acreventar gweso: 397
adelantado: 776
adelantre: 405
adiento: 236, 314
adolorirse: 766
afalagar (esp.: consolar. fr.: *consoler*): 238, 247
aferrar: 262, 367
afito (esp.: a. estreñimiento. b. indigestión. fr.: a. *constipation*. b. *indigestion*): 810
aflacar: 535
aformezear: 228
aghilé (< turco. esp.: 1. s.m. prisa, precipitación. 2. adv. de prisa, de manera precipitada. fr.: 1. s.m. *vitesse*, *précipitation*. 2. adv. à la *hâte*, *précipitamment*): 882.
agradar: 29
agraz: 498
agrazza: 463
agua: 8, 21, 22, 39, 46, 222, 322, 368, 381, 394, 419, 470, 590
aguas de parir: 377
agudeser: 226
aguzha: 54
aire: 82, 346
ajarvar (< hebreo. esp.: a. golpear, azotar. b. maltratar. c. castigar. d. llamar. fr.: a. *battre*, *frapper*. b. *mal-mener*. c. *châtier*. d. *frapper à la porte*): 23, 24, 37, 88, 238, 540, 683
ajhamí (< turco. esp.: aprendiz, principiante. fr.: *apprenti*, *débutant*): 162
ajhidear (< turco. esp.: compadecer. fr.: *compatir*): 239, 526
ajhuntarse: 25, 26, 27
ajir (< turco. esp.: establo, cuadra, caballeriza. fr.: *étable*, *écurie*): 214, 807
ajuera: 68, 314
al curriente: 182
al escurro: 760
al lado: 606
al sereno: 62
al shequén (< hebreo. esp.: con mayor razón. fr.: à *plus forte raison*): 252

- ala: 273
 ¡ala! (esp.: ¡ea!, ¡adelante! fr.: *allons-y!*): 168
 alat (< turco. esp.: herramienta. fr.: *outil*): 57, 902
 alavar(se): 784, 842
 alborotada: 432
 alcansar(se): 345, 533, 539, 722
 alegría: 317, 386, 410, 663
 levantar(se): 543, 703
 alferezía (esp.: experiencia. fr.: *expérience*): 189
 aljeña (esp.: alheña. fr.: *henné*): 662
 allegar(se): 25, 598
 alma: 58, 262, 292, 343, 360, 425, 687, 780, 861, 909 917
 almendra: 243
 altar: 150
 alto: 713
 amaar (< hebreo. esp.: inculto, ignorante, analfabeto. fr.: *illettré, ignorant*): 347
 amajar (esp.: a. curar. b. calmar. fr.: a. *guérir*. b. *calmer*): 153
 amanecer: 122, 185, 555, 574, 851
 amar: 60
 amargar: 905
 amargo: 435, 725, 898
 amasar: 18
 ambezado (esp.: acostumbrado. fr.: *habitué*): 50, 62
 ambezar (esp.: a. aprender. b. conocer. fr.: a. *apprendre*. b. *connaître*) 45, 61, 63, 806
 amén: 673, 873
 amezurar: 52, 219
 amigo: 28, 64, 65, 66, 399, 457, 488, 505, 507, 653
 amistad: 67, 721
 ammal (< turco. esp.: cargador, soguilla. fr.: *porte-faix, porteur*): 864
 amor: 68, 498, 585, 787
 amostar labor: 432
 amozhado: 224
 amurcharse (esp.: marchitarse. fr.: *se faner*): 831
 anillico: 136, 836
 anocheser: 574, 594
 ansia: 532, 622, 754
 año: 152, 280, 365, 455, 691, 901
 aparezhar: 240, 785
 apedreado: 710, 784
 apegarse: 712
 apuntar las estrellas: 49
 apregonar vino: 71
 apretársele los dientes: 704
 aprometer: 682
 árcol (esp.: a. arco. b. arco iris. fr.: a. *arc*. b. *arc-en-ciel*): 169
 arenal: 302
 arnasio (esp.: generación. fr.: *génération*): 118
 arrascar(se): 134, 231
 arrayado (esp.: enfadado, encolerizado. fr.: *fâché, en colère*): 169
 arrecavador: 12, 104
 arrecozher piedras: 94
 arrelumbrar(se) (esp.: lucir. fr.: *luire*): 4, 570, 627
 arremediarse: 75, 571
 arremendar su paño: 76
 arrepensar: 655
 arrepentido: 750
 arrepozar: 391, 724
 arresivir: 752, 753
 arretorserse la orezhica: 764
 arreyevan (esp.: soportar, tolerar, sufrir. fr.: *supporter, tolérer, souffrir*): 285
 arrez de paré: 348
 arrimarse: 723
 arrodear: 77, 855
 arrovar(se): 18, 78, 164, 690, 691, 785, 786
 arrozhar piedra(s): 79, 94, 814
 arrozhgarse: 755
 arte: 61, 202
 árvol: 80, 81, 723, 778, 868
 aseguido: 651
 asegún: 82, 83, 84, 85, 86, 87
 asembrar: 88, 149, 623, 692, 916
 asender: 906
 asentarse a la mesa: 896
 asheno: 654
 ashugar (esp.: equipo de novia. fr.: *trousseau de mariée*): 89, 144, 767

asno: 29, 48, 90, 91, 92, 93, 325, 506, 561, 835
 asoltar buen caldo: 364
 asoplar: 795
 asperar: 433, 714, 716, 797, 844, 896
 asprico (dim. de aspro*): 706
 aspro (Moneda de escaso valor del imperio otomano. esp.: perra chica. fr.: *liard*) 371, 730, 765
 asuca: 590
 atar un cavallo: 325
 atontesar: 226
 atorgado: 652
 atrás: 405
 atrivirse: 786
 atuendo: 924
 avanzarse: 784
 avenimiento: 511
 aver: 227, 456, 837
 avierto: 429
 avrírsele el camino: 56
 ayuda: 482, 643
 ayudar(se): 95, 241, 746
 ayudo: 643
 azeitar el carro: 96
 azeite: 420, 694, 805
 azeituna: 97

B

bailador: 542
 bailar: 151, 178, 303, 542
 bairán (< turco. Fiesta musulmana que se celebra el primer día del mes siguiente al ramadán): 919
 bajo: 713
 baldar (esp.: abolir. fr.: *abolir*): 416
 baltada (esp.: hachazo. fr.: *coup de hache*. del turco baltá: esp.: hacha. fr.: *hache, cognée*): 155
 baño: 119, 225, 609, 617, 726
 barato: 436, 801
 barrer: 237, 336, 341, 572
 barro: 866
 barruga: 49
 barva: 171, 244, 927
 basho: 897

batlán (< hebreo. esp.: ocioso, desocupado. fr.: *oisif, désœuvré*): 90
 bava: 752
 becerro: 120
 bedasiké (< hebreo. esp.: retrete. fr.: *cabinet d'aisances*): 672
 belá (< turco. esp.: desgracia, calamidad. fr.: *malheur*): 98
 bendezhir; bendisir: 31, 694
 bendicho: 99
 beneficio: 812
 berber (esp.: barbero. fr.: *barbier*. En otros tiempos, el barbero solía ser además sacamuelas, partero y en cierto modo cirujano): 518
 besar, bezar: 78, 100, 771
 beso: 732
 beber: 21, 46, 322, 394
 bien: 101, 226, 227, 228, 270, 476, 522, 545, 575, 579, 597, 611, 641, 695, 697, 710, 750, 754, 808, 837, 880
 bienvenido: 99
 biervo: 2
 bislear (< turco. esp.: criar, alimentar, cebar. fr.: *nourrir, élever, engraisser*): 103
 ¡biva!: 104, 105
 bivda: 97, 177
 bivar: 137, 749, 787, 798, 817
 blanco: 225, 403, 561
 boca: 106, 193, 194, 315, 330, 485, 492, 578, 610, 640, 670, 698, 784, 832, 852
 bocado: 34, 733
 boda: 107, 108, 123, 217, 447, 551, 560, 562, 576, 678
 bogacha (< turco. esp.: empanada. fr.: *pâté en croûte, vol-au-vent*): 171, 323
 bolar: 513
 bolsa: 388, 578, 780, 832, 852
 bonacha (esp.: bonanza, calma en la mar. fr.: *bonace, calme plat*): 495
 bonete (esp.: bonete de rabino. fr.: *bonnet de rabbin*): 282
 bostezho: 109
 bovedá (esp.: tontería, necedad. fr.: *bêtise, sottise*): 389, 668

- bovo: 30, 110, 344, 384, 475, 826
 boy (< turco. esp.: tamaño, estatura, formato. fr.: *grandeur, grosseur, format*): 111, 189
 boyadear (esp.: a. pintar, colorear. b. afligir. fr.: a. *colorer*. b. *affliger*): 154
 boz: 111, 112, 113
 bragas: 50
 brisco (esp.: melocotón. fr.: *pêche*): 653
 brusha: 602
 buen, buena, bueno, buenas, buenos: 12, 17, 25, 26, 31, 32, 44, 47, 101, 114, 115, 141, 176, 191, 212, 442, 456, 457, 507, 508, 510, 511, 573, 669, 723, 750, 806, 866, 888, 902
 buena ventura: 89, 629
 buendad: 195
 buey: 4, 48, 229
 bulanderear (esp.: a. fastidiar, molestar. b. causar asco. fr.: a. *déranger, gêner*. b. *dégoûter*): 404
 bullir (esp.: a. hervir. b. escocer. c. doler. fr.: a. *bouillir*. b. *cuire*. c. *faire mal*): 37
 buracar (esp.: agujerear. fr.: *trouer, percer*): 8
 buraco (esp.: agujero. fr.: *trou*): 636, 761
 burlí (1ª pers. s. pret. ind. del verbo «burlar»: esp.: a. bromear. b. tomar el pelo a alguien. fr.: a. *plaisanter*. b. *se moquer de quelqu'un*): 849
 buraquito (dim. de buraco*): 761
 buscar, bushcar: 89, 760, 853
 butica (esp.: tienda, negocio. fr.: *établissement commercial*): 390
- C**
- cacarear: 117
 cada día: 864
 cadena: 497
 caer(se): 19, 34, 136, 283, 492, 590, 614, 686, 790, 873, 789
 cagar en su nido: 479
 cal (< hebreo. esp.: a. sinagoga. b. comunidad religiosa. fr.: a. *synagogue*. b. *communauté religieuse*): 494
 caldera: 418
 caldo: 141, 364, 625
 caler: 137
 calezha: 346
 caliente: 931
 callado: 91, 110, 348
 callar: 255
 calle: 711, 715
 callentura: 799
 calmo: 353
 cama: 140, 391, 896, 920
 caminar: 34, 96, 319, 348, 699, 807
 camino: 56
 camiza: 587
 campanilla: 751
 candela: 550, 570
 candelar: 918
 candil: 528, 646
 cantador: 542
 cantar: 124, 144, 303, 312, 542, 841
 cántaro: 875
 cantonada: 427
 cantor: 363
 caño (esp.: lodo maloliente. fr.: *boue puante*): 617
 capac (< turco). esp.: tapadera. fr.: *couvercle*): 642
 capeo: 133
 capitán: 376
 cara: 86, 138, 139, 227, 270, 686, 728, 910
 carne: 140, 530
 carnero: 120, 141, 175, 204
 caro: 436
 carro: 96, 855
 cartas buenas: 142
 casa: 234, 143, 188, 264, 316, 317, 318, 336, 385, 388, 390, 406, 448, 483, 489, 505, 552, 572, 577, 671, 920
 casada: 97
 casado: 177
 casar(se): 70, 173, 324, 469, 655, 787, 834

- casha (esp.: caja. fr.: *caisse*): 393
 cashón: 316
 castigar: 238, 242
 catalán: 458
 causa: 823
 cavallero: 148
 cavallo: 4, 33, 34, 214, 325, 408, 506, 807
 cavello: 144
 cavesal (esp.: almohada. fr.: *oreiller*): 474
 caver: 320, 323, 589, 696, 796
 cavesa: 11, 145, 146, 199, 262, 299, 462, 501, 502, 577
 cavesera: 501
 cavod (< hebreo. esp.: honor, prestigio, fama. fr.: *honneur, prestige, renommée*): 612, 921
 cavra: 62
 cazal (esp.: aldea, pueblecito. fr.: *hameau, village*): 319, 658, 899
 cielo: 113
 clado (esp.: adorno para el ojal. fr.: *ornement pour la boutonnière*): 883
 claro: 430
 clavo: 210
 cocinera: 802
 coda de león: 501, 502
 codisia: 677
 codredo: 419
 colada: 234
 colcha: 345
 colondrina: 908
 color: 557
 comandar: 775
 comer: 58, 134, 137, 147, 201, 231, 257, 262, 295, 300, 303, 366, 372, 408, 460, 463, 485, 535, 557, 615, 700, 701, 733, 736, 737, 776, 783, 788, 792, 799, 888, 895, 896
 comida: 148
 comido: 437
 como a si mesmo: 60
 compañera: 573
 compañero: 60
 compañía: 407
 conducho (esp.: acompañamiento del pan: queso, aceitunas... fr.: *ce qu'on mange avec du pain: fromage, olives...*): 620
 confite: 29, 326
 conoser: 35, 139, 510
 conosido: 510
 ¡consalú! (esp.: ¡enhorabuena! ¡que lo disfrutes con salud! fr.: *félicitations! meilleurs voeux!*): 903
 consentirse: 768
 consezha: 229
 consezhero: 409
 consezho: 159, 160, 232, 281, 593, 886
 considerar: 161
 consograr: 704, 767
 consolación de bivos: 475
 contado (esp.: dote. fr.: *dot*): 89
 contante: 630
 contar: 208
 contento: 798
 contrariar al loco: 39
 convenir: 592
 corasón, corazón: 86, 139, 191, 316, 430, 633, 925
 córcova (esp.: joroba. fr.: *bosse*): 259, 708
 cornudo: 840
 correr: 34, 533, 858
 cortar(se): 100, 166, 206, 219, 299, 303, 324
 corte de sastre: 162
 corto: 145
 cos: 280
 cosa: 121, 122, 391, 423
 costumbre: 118
 costura: 50, 163 covizhar: (esp.: tapar, esconder. fr.: *cache*): 723, 929
 covrador: 473
 covrar buena fama: 164
 creer: 743
 crepando: 697
 crescer: 165, 211
 crevadura (esp.: hernia. fr.: *hernie*): 467
 criado: 251, 252
 criansa: 357
 criar el fizho: 45
 criatura: 9, 335, 789, 854

cuatro: 427, 615, 690
 cuchara: 158, 569
 cucharica: 278
 cuchillada: 187, 488, 650
 cuedra: 14, 48
 cuento: 187, 188, 457
 cuero: 204
 cuerno: 44
 cuerpo entero: 434
 cuidado: 251
 culico: 640
 cumadre: 335
 cumplido: 545, 575
 cuñada: 163, 432
 curar(se): 308, 311
 curar el lienso (esp.: enriar el lino. fr.: *rouir le lin*): 83
 curiendo: 651
 cortina (esp.: salón. fr.: *salon*): 459
 curto: 309
 cuser, cuzer: 303, 761
 cusina, cuzina: 459, 745
 cuzinera: 361
 cuzinero: 148
 cuzir: 892

CH

chachas (esp.: cuchufleta, pampolina. fr.: *baliverne, sornette*): 603
 chelebí (< turco. Se trata de un título honorífico a una persona de categoría): 884
 chico: 160, 189, 234, 296, 543, 608
 chorbá (< turco. esp.: sopa de arroz. fr.: *soupe au riz*): 795
 chufletico (esp.: silbato. fr.: *sifflet*): 706

D

daca (esp.: ¡dámelo! fr.: *donne-le-moi!*): 311
 dádiva: 191
 dado: 869
 dados: 521

dañarse: 756
 daño: 119, 617, 622
 dar(se): 29, 41, 129, 158, 192, 235, 265, 342, 399, 434, 451, 460, 468, 493, 549, 593, 600, 683, 699, 706, 707, 708, 709, 710, 780, 800, 840, 848, 854, 861, 897, 909
 de balde: 922
 de noche: 760
 de tura (esp.: eterno. fr.: *éternel*): 440
 debajho, debasho: 497, 793
 decir, desir, dezir: 215, 594, 610, 721, 873
 dedal: 54
 dedico: 836
 dedo: 49, 166, 206, 434, 791, 811, 887
 degollar: 175, 363
 dejhado: 879
 delantal: 481
 delgado: 605
 demandar: 75, 175, 593, 718, 719, 767, 926
 depedrerse: 362
 depender: 818
 deprender (esp.: aprender. fr.: *apprendre*): 818, 819
 derecho: 138, 699, 900
 derrocar la casa: 406
 descargar la espada: 169
 descusido: 657
 descubierto: 552
 desdichado: 34
 desear: 274, 292
 desfazer una keilá: 210
 desfecha (esp.: remedio. fr.: *recours, ressource*): 850
 desfraguarse: 735
 deshar: 21, 336, 572, 602, 700
 desjenado (< hebreo «jen*»). esp.: desdichado. fr.: *malheureux*): 34
 desmishado (esp.: desgraciado. fr.: *malheureux*): 34
 desnudar: 715
 desnudo: 486
 despartir(se): 326, 720
 despierto: 387
 dezesperar: 714, 716

- detener(se): 833, 912
 detrás de un dedo: 791
 dever: 544, 634
 devda: 221, 284, 682, 804
 devdor: 104
 día: 121, 122, 123, 165, 236, 237, 337, 371, 410, 558, 594, 838, 864, 901
 diente: 16, 68, 442, 463, 515, 628, 704
 diez: 549
 diferencia: 203
 dinero: 151, 195, 433, 505, 578
 dinsiz (< turco. esp.: a. impío, ateo. b. injusto. fr.: a. *impie*, *athée*. b. *injuste*): 674
 disponer: 286
 doler: 37, 166, 186, 206, 354, 488, 633, 654, 787
 dolor: 153, 196, 316, 483, 498, 531, 577, 578, 616, 639
 dormir: 62, 391, 659, 722, 896
 dos: 216, 217, 218, 219, 235, 256, 332, 461, 513, 514, 517, 549, 615, 680, 877, 895, 910
 dota: 393
 dotrino: 198, 806
 ducado: 547, 553, 730, 765, 903
 dueledor: 582
 duelos: 888
 dulce, dulce: 5, 106, 435, 725, 843, 922, 923
 durera (esp.: a. estreñimiento. b. indigestion. fr.: a. *constipation*. b. *indigestion*): 478
 durmiendo: 387
 duro: 247, 486
- E**
- echar(se): 164, 220, 221, 424, 438, 506, 543, 703, 718, 789, 835, 896
 el Dio: 31, 35, 87, 95, 112, 132, 140, 169, 170, 184, 207, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 286, 383, 403, 415, 445, 538, 568, 637, 684, 707, 716, 717, 720, 746, 886
 embarasar (esp.: estorbar, molestar. fr.: *déranger*, *gêner*): 892
 embever: 898
 embidia: 304
 embudo: 213
 embruteser: 228
 empesado: 358
 empesar: 231
 emplear el alat: 57
 empobreser, emproveser: 301, 801
 emprestar: 271
 en balde: 455
 en basho: 553
 en caliente: 24
 en medio de la calle: 715
 en paga de (esp.: a. en lugar de. b. en recompensa de. fr.: a. *au lieu de*. b. *en récompense à*): 325
 en pies: 589
 en veces: 440
 en vida: 710
 encalcar (esp.: a. amontonar. b. presionar, apretar. fr.: b. *entasser*, *amonceler*. b. *serrer*, *presser*): 898
 encolgar: 120
 encontrarse: 863
 enderechase: 80, 758
 endevinar: 848
 endevino (esp.: adivino. fr.: *devin*): 449
 endorar: 540
 enemigo: 65, 170, 488, 653, 729, 860
 engañar(se): 684, 701, 849
 englutir amargo: 725
 engodreser: 291
 engrandeserse: 790
 enriqueserse: 301
 enriva: 420, 587
 enseñar: 247
 entendedor: 1, 2
 entender: 147, 665, 841
 entero: 791
 enterrar: 335
 entosegar (esp.: envenenar, intoxicar. fr.: *empoisonner*, *intoxiquer*): 664
 entrar: 92, 330, 380, 438, 616, 726

entrompesio: 920
 enveluntar (esp.: desear. fr.: *désirer*):
 445
 enverano: 176
 enviar bavas: 753
 envidiado: 526
 envierno: 67, 176, 417, 928
 ermano: 43, 66, 114, 260, 333, 334,
 337, 443, 662, 772
 ermoza, ermozo: 274, 339, 771
 ermozura: 190, 383
 érremo (esp.: triste, miserable, pobre,
 desgraciado. fr.: *triste, misérable,*
pauvre, malheureux): 127, 229,
 389, 569
 escaldado: 368
 escalón: 20, 867
 escapado: 163
 escapar(se) (esp.: acabar, terminar. fr.:
finir, achever): 478, 902
 escarso (esp.: avaro, tacaño. fr.: *avare,*
harpagon): 36
 escarvar: 592
 esclareser: 851
 esclavo: 340
 escrito: 343
 escribir: 342
 escruzhir los dientes: 463
 esconder(se): 79, 207, 791
 escozher: 550, 755
 escova: 220, 341, 675
 escuchar: 763, 764
 escupir: 322, 686, 725
 escureserse: 671
 oscuro: 185, 430, 760
 escuza: 344
 esforzarse: 641
 esgwengo (esp.: largo. fr.: *long*): 145
 esjueño: 444
 esmerar (esp.: a. comprar. b. adquirir.
 fr.: a. *acheter*. b. *acquérir*): 491
 esmirar el aspro: 730, 765
 espada: 169
 expandir: 345, 740
 espantarse (esp.: temer. fr.: *craindre*):
 170, 196, 224, 346, 347, 348, 368,
 717
 espanto: 279

espartirse confites: 326
 esperar: 476, 697
 espino: 200, 588
 espozha: 600
 esprito: 519
 estrella: 49
 estrellado: 606
 esuegra. Véase en: suegra.

F

fabrento: 813
 fadado. Véase: mal fadado.
 falda: 848
 fallar: 695, 730, 738
 falsía: 613
 falta: 717
 fama: 164
 fambre: 3, 740, 809, 816
 fambrento: 254
 farina: 621, 679
 farinero: 171
 farto: 254, 536, 813
 fasha (esp.: cintura, banda, pañal. fr.:
ceinture, bande, lange): 393
 favlar: 130, 147, 255, 353, 354, 534,
 665, 666, 667, 668, 669, 713, 747,
 756
 fazer: 46, 50, 55, 70, 84, 123, 180,
 321, 356, 372, 390, 566, 596, 695,
 733, 734, 742, 802, 803, 880, 908,
 913, 918, 924
 fazerse: 65, 176, 287, 792, 811, 882
 fea: 274
 fecha (esp.: hecho, acción. fr.: *fait,*
action): 275, 456, 850
 fecho: 358, 902
 feder: 199
 fedido: 776
 ferrozhentearse (esp.: aherrumbrarse.
 fr.: *se rouiller*): 57
 fiado: 256, 630
 fiar(se): 359, 587, 606
 fiel: 800, 914
 fierro: 24, 106, 702, 845
 figo: 257
 fin: 797

fin al ombligo: 28
 fiñir (esp.: amasar. fr.: *pétrir*): 18
 fizha: 47, 361, 393, 399, 400, 401, 403, 829
 fizho: 15, 37, 45, 165, 172, 252, 258, 324, 347, 362, 407, 464, 521, 565, 810, 871, 877, 905, 909
 flaco: 232
 fondo: 825
 formiga: 252
 fortuna (esp.: a. fortuna. b. suerte. c. tempestad (en el mar). fr.: a. *fortune*. b. *sort*, *chance*. c. *tempête (sur la mer)*): 495
 fozha del árbol: 778
 fragua: 160, 735
 fraguar la casa: 406
 frío: 46, 165
 fruto: 183, 868
 fuego: 670
 fuente: 470, 875
 fuir, fuyir: 214, 562, 567, 678
 fuzo: 13

G

galano (esp.: galán, presumido. fr.: *élégant, adonné à la parure, présomptueux*): 400
 gallina: 53, 105, 291, 363, 364, 369, 394, 498, 509, 625, 639, 872
 gallinero: 124
 gallinica: 10
 gallo: 51, 53, 124, 211, 280, 331, 359, 363, 365, 841
 gamello: 194, 259, 355
 gana: 127, 360
 ganado: 883
 ganador: 877 ganar: 230, 260, 332, 491, 508, 779, 864
 gancho: 824
 gantes: 367
 garante: 859
 garganta: 354
 gargazho: 5
 gastador: 15
 gastar: 230, 258, 266, 366, 508, 736, 737
 gasterío: 261
 gato: 178, 262, 367, 368, 482, 589, 632, 651, 751
 gaviento (esp.: arrogante, orgulloso, altivo. fr.: *altier, orgueilleux, hautain*): 676
 geinán (< hebreo. esp.: a. infierno. b. tormento, tortura, sufrimiento. fr.: a. *enfer*. b. *supplice, torture, souffrance*): 429
 godro: 267, 640, 872
 godrura: 190
 golpe: 155
 gormar (esp.: afligir, torturar. fr.: *affliger, torturer*): 808
 gosar, gozar: 266, 288, 332, 466, 656, 724, 808
 gota a gota: 8
 grato: 42, 597
 gramática: 414
 grande: 189, 234, 273, 296, 543, 608
 grano a grano: 369
 grazha (esp.: á. grajo. b. cuervo. fr.: a. *crave*. b. *corbeau*): 103, 257
 grazia, gracia: 383, 424
 grillo: 111
 gritar: 660, 874
 grulla: 629
 gruta (esp.: tienda, almacén, negocio. fr.: *établissement, magasin*): 390
 cuadrado: 547
 cuadrador: 15
 cuadrar: 192, 279, 370, 371, 372, 375, 738, 739
 cuadrarse: 346, 348, 375, 793
 ¡guay! 307, 376, 377, 378, 845
 guaya (esp.: a. lamentación. b. grito de dolor o de indignación. fr.: a. *lamentation*. b. *cri de douleur ou d'indignation*): 180
 guezerá (< hebreo. esp.: a. sentencia. b. condena. c. calamidad, desgracia. d. castigo divino. fr.: a. *sentence*. b. *peine*. c. *malheur*. d. *punition du Ciel*): 416
 guisar, guizar: 303, 318

gusto: 135, 709
 guzaneado: 499
 guzano: 380, 809
 gwerco (esp.: demonio, diablo, Sata-
 nás. fr.: *démon, diable, Satan*): 32,
 328, 469, 856
 gwérfano: 480
 gwerta: 107
 gwertelano: 659
 gweso: 379, 397, 460
 gwevo: 51, 53, 117, 154, 359, 461,
 509

H

hilado: 605
 hinchar. Véase en: *inchar*.

I

ícar (< hebreo. esp.: cosa fundamen-
 tal, cosa esencial, cosa importante.
 fr.: *quelque chose fondamentale ou*
très importante): 275
 idea: 218
 imansiz (< turco. esp.: a. descreído,
 ateo. b. cruel, inhumano. fr.: a.
mécréant, athée. b. cruel, inhu-
 main): 674
 inchar(se), hinchar(se): 13, 290, 369,
 388
 iné (< turco. esp.: 1. conj.: aun así. 2.
 adv.: de nuevo, otra vez. fr.: 1.
 conj.: *quand même*. 2. adv.: *une*
autre fois, encore une fois): 171,
 846, 872
 ir(se): 69, 381, 382, 420, 455, 601,
 836, 837, 877, 900, 917

J

jadrarse (esp.: esforzarse. fr.: *s'effor-*
cer): 641
 jaján (< hebreo. esp.: sabio, erudito,
 instruido, experto, maestro. fr.:

savant, érudit, lettré, expert, maî-
tre): 131, 347, 386, 835
 jajhilia (esp.: peregrinación. fr.: *pèle-*
rinage): 632
 jamán (< turco. esp.: baño. fr.: *bain*):
 609
 jamor (esp.: burro. fr.: *âne*): 11
 janucá (< hebreo. Fiesta judía para
 conmemorar la restauración del
 Templo en el año 165 antes de la
 era cristiana. Viene a caer en la
 segunda quincena de diciembre):
 211
 janún (< turco. Además de su signifi-
 cado para denominar un tipo de
 danza turca, este nombre «janún»
 se emplea también para referirse a
 una niña, a una jovencita, a una
 mujer): 387
 jaragán (esp.: vago. fr.: *parasseux,*
fainéant): 54, 281, 398, 400, 401
 jasbón (< hebreo. esp.: cuenta, cálcu-
 lo. fr.: *compte, calcul*): 188, 264
 javer (< hebreo. esp.: compañero, pró-
 jimo. fr.: *compagnon, camarade,*
copain, autrui): 20, 260, 446, 598,
 867
 javerim (plural hebreo de «javer*».)
 jazán (< hebreo. esp.: oficiante de la
 sinagoga. fr.: *officiant à la syna-*
gogue): 494
 jazino (esp.: a. enfermo. b. defectuo-
 so. fr.: a. *malade*. b. *défectueux*):
 649
 jen (< hebreo). esp.: gracia, atractivo.
 fr.: *grâce, attrait*): 383
 jesha (esp.: tela de saco, yute. fr.:
étouffe grossière, jute): 830
 jhamái (esp.: jamás, nunca. fr.: *ja-*
mais): 573, 758
 jhente: 768, 798, 819, 931
 jhidió: 87, 176, 307, 340, 384, 385,
 797
 jhubají (esp.: logrero, usurero. fr.:
usurier): 663
 jhuerte: 924
 jhugador: 317
 jhugar: 521

jhumerd (< turco. esp.: a. generoso, caritativo. b. derrochador. fr.: a. *généreux, charitable*. b. *gaspilleur*): 36
 jhurar: 19, 786
 jhusgar: 598, 599
 jhustizia: 206
 jhusto: 635, 890

K

keilá (< hebreo. esp.: sinagoga. fr.: *synagogue*): 210
 ¡kish! (Grito o exclamación para que se aparte un niño, y sobre todo para que se vaya un animal doméstico (perro, gato, cerdo, gallina ...): 10

L

la Meca: 77
 la Seca: 77
 ladrar: 350, 660
 ladrón: 239, 411, 449, 691, 874
 lana: 382
 landra (esp.: peste. fr.: *peste*): 328
 lavar: 11, 910
 lavios: 430, 610
 lavor: 358, 432, 433
 lavorar: 535
 lavoro: 197
 lazdrado (esp.: fruto de un duro trabajo. fr.: *fruit d'un dur travail*): 437
 Lea: 40
 leche: 800, 854
 lejhía: 11
 leño: 155, 906
 león: 501, 502
 levantarse: 150, 789, 835
 limpieza: 396
 lienso: 83, 308
 litigante: 332
 lizhero: 247
 llaga: 50, 240, 703
 llamar al Dio: 684

llegar al fondo: 825
 lleno: 318
 llevar: 32, 39, 50, 76, 449, 476, 506, 793, 848
 llorar: 72, 81, 153, 172, 177, 180, 466, 558, 600, 793, 803, 854
 loco: 9, 30, 39, 232, 265, 266, 276, 366, 406, 489, 719, 822, 827, 884, 907
 lodo: 73, 74, 320, 837
 lonzhe de: 454
 lovo: 267
 luenga: 397
 lugar: 598, 604, 696, 796
 lumbre: 398, 817
 luna: 919
 lunes: 202, 468
 luvia: 183, 224, 410, 469
 luzir: 4, 745

M

macarrones: 679
 madrastra: 471, 763
 madre: 37, 350, 399, 400, 401, 472, 565, 763, 793, 905, 909
 madrugador: 31, 862
 madrugar: 555, 746, 860
 mal: 72, 99, 226, 228, 269, 270, 271, 272, 337, 462, 474, 475, 476, 477, 478, 481, 503, 530, 545, 565, 569, 575, 579, 605, 611, 641, 650, 695, 747, 748, 763
 mal covrador: 473
 mal fadado (esp.: a. desgraciado. b. malintencionado. fr.: a. *malheureux, malchanceux*. b. *méchant*): 163
 mal pagador: 12, 473
 malá (< turco. esp.: barrio. fr.: *quartier*): 90
 maldicho: 479
 maldisión: 480
 malo: 26, 41, 42, 43, 378, 510, 521, 597
 mama: 481
 mamón (< hebreo. esp.: dinero, fortuna. fr.: *argent, richesse*): 612

- mancansa: 671
 mandado: 267, 521, 583, 733
 mandar mocos: 752
 maneras: 407
 manía: 320
 mano: 41, 79, 100, 166, 238, 242, 295, 331, 334, 343, 443, 482, 513, 662, 740, 772, 869, 876, 887, 910, 921
 mansevés, mansevez: 370, 656
 mansevo: 180, 518, 524
 manto: 205
 mañana: 509, 630, 631, 701
 mar: 381, 495, 736, 889
 marido: 44, 45, 483, 484, 606
 marinero: 111
 martes: 182, 202, 324, 452, 468
 más vale: 491 a 516
 masa: 18
 mashá (< turco. esp.: pinzas. fr.: *pin-cettes*): 876
 matar: 205, 271, 404, 702, 822, 860
 mazal (< hebreo. esp.: a. signo del zodiaco. b. suerte. c. dicha, felicidad. fr.: a. *signe du zodiaque*. b. *chance*. c. *bonheur*): 274, 387, 899
 medico: 518, 607, 929
 medio: 358, 396, 412, 652
 meldar (< hebreo. esp.: a. leer. b. estudiar. c. rezar, orar. fr.: a. *lire*. b. *étudier*. c. *prier*): 275, 519
 melezina: 222, 240, 293
 menear(se): 283, 569, 712
 menester: 672, 872
 mentira: 402, 584
 mentirozo: 465, 643, 828
 menudo: 831
 meollo: 145, 276, 277, 278, 453, 604, 773
 mercader: 386, 663
 mercado: 713
 merenda: 165
 mereser apedreado: 710, 784
 mersed, merced: 42, 597
 mesa: 323, 700, 896
 mesher (esp.: acunar, mecer. fr.: *bercer*): 777
 meshquita (esp.: a. mezquita. b. minarete. fr.: a. *mosquée*. b. *minaret*): 785
 mesquino (esp.: pobre, indigente. fr.: *pauvre, indigent*): 46
 mestro (esp.: amo, maestro. fr.: *patron, maître*): 47
 metad: 195, 208
 meter(se): 51, 53, 61, 282, 359, 556, 682, 700, 711, 824, 825, 832, 834, 846, 927
 metical (< turco. Se trata de una medida de peso turca, con valor de unos 4'80 gramos, empleada para el oro y las perlas): 269
 mezusá (< hebreo. Se trata de un pergamino en el que figuran los versículos 4-9 del capítulo 6 y los versículos 12-20 del capítulo 11 del Deuteronomio): 78
 miedo: 279, 709
 miel: 531, 712, 792, 800
 mientes: 628
 miércoles: 581
 mil: 497, 524,, 604, 903
 mirar: 70, 297, 394, 765, 809
 miseria: 261
 mizhor: 528, 529, 582, 583, 584, 586
 moabet (< turco. esp.: conversación, charla. fr.: *conversation, bavardage*): 646.
 mocos: 752
 modrer(se): 658, 660
 mofina: 621
 moler: 22
 molinero: 171
 molino: 22, 912
 moreno: 403
 morir(se), muerir(se): 93, 180, 422, 536, 537, 568, 602, 649, 697, 702, 727, 740, 810, 816, 817, 896
 mosa: 524, 585, 724
 moso: 47, 280, 281, 783, 856
 moshca: 33, 315, 404, 792
 mostrar: 163
 mover molino: 22
 muchacha: 365
 muchiguar (esp.: a. incrementar. b. enriquecer. fr.: a. *croître*. b. *enrichir*): 532, 754
 mucho: 72, 531, 533, 534, 535, 555, 592, 613, 620, 665, 755, 756, 767, 780, 782

muchos: 344, 475, 826
 muela: 243
 muerte: 525, 648
 muevo: 143
 muladar: 150
 mulica: 405
 mundo: 216, 282, 283, 304, 834
 muntaña: 246, 462, 863
 muzher: 20, 232, 276, 386, 406, 550,
 675, 867
 muzherica: 764

N

nada: 168, 203, 500, 533, 538, 539
 nada mizhor: 586
 naris: 85
 naser: 92, 128, 467, 540, 591, 758,
 774, 926
 nasido: 541
 nave: 376
 navo: 546
 negro (esp.: malo, malvado. fr.: *mé-
 chant*): 27, 34, 44, 101, 241, 284,
 361, 407, 474, 510, 511, 521, 758,
 759, 760, 797, 850, 882, 905
 nido: 479
 nieve: 408
 ninguno: 562 a 571
 niña: 398, 425, 572, 573
 nochada: 185, 409
 noche: 410, 760
 nombrar en bueno: 750
 nombre: 164, 287, 288, 471, 870,
 926
 novia: 116, 459, 551, 608
 novio: 459
 nuera: 68, 109, 336, 829
 nuevo: 341, 838
 nunca: 504, 914

O

ocasión: 411
 ofisio, ofizio: 6, 131, 729, 812
 oído: 428, 610

oír: 422, 610
 olgán (esp.: vago, holgazán. fr.: *fai-
 néant, paresseux*): 401
 olla: 552, 569, 642
 olvidadizo: 248
 ombligo: 28
 ombre: 48, 252, 277, 285, 286, 287,
 288, 289, 290, 304, 385, 462, 870,
 926
 onor: 727
 onrado: 921
 orezha: 193
 orezhica: 764
 ora: 94, 447, 538, 878
 oro: 255, 627, 640, 881
 otro: 677, 724
 ovezha: 229
 ovra: 309
 oy: 509, 553, 630, 631
 ozho: 34, 103, 116, 158, 290, 291,
 292, 305, 327, 485, 614, 632,
 633

P

pachá (< turco. esp.: pierna, pata, per-
 nil. fr.: *jambe, patte, cuissot,
 cuisseau*): 120, 345, 773, 800
 padre: 15, 172, 258, 262, 350, 463,
 871, 905
 pagado: 256
 pagador: 12, 284, 473
 pagar: 250, 271, 424, 634, 635, 775,
 776
 paladar: 5, 130
 palabra: 48, 427, 911
 palavrada: 488, 650
 palico: 160
 palma de la mano: 343
 palo: 319, 540, 824
 papo: 369
 pan: 3, 16, 63, 293, 299, 307, 498,
 620, 636, 637, 638, 639, 640, 813,
 817
 panaris: 85
 pandero: 173, 560, 576
 paño: 76, 324

- pará (< turco. esp.: a. moneda. b. dinero. fr.: a. *monnaie*. b. *argent*): 98, 478, 647, 649, 859
 paré, pared: 348, 428, 699, 837, 838
 pareser: 423, 846
 paridera: 472, 762
 pariente: 507, 515, 704
 parir: 377, 589, 766, 777
 partera: 335
 partir: 201
 pasado: 208, 645
 pasar: 302, 448, 456, 591, 607, 743
 pásharo: 273, 479, 513, 517
 pasiensia: 412, 778
 pastel: 609
 patada de gallo: 211
 pato: 536, 651, 792
 patrón: 10, 239, 291, 582, 874
 paz: 212
 pazha: 912
 pecado: 652, 823
 pecador: 635
 pecar: 81, 690, 865
 pechar (esp.: a. pagar. b. perder dinero. fr.: a. *payer*. b. *perdre de l'argent*): 622
 pedo: 154, 346, 560, 732
 pedrer(se), perder(se): 11, 54, 260, 313, 566, 681, 685, 721, 782, 805
 pedrido: 879
 pedronado: 652
 pelar: 653
 pelear: 915
 pelisco: 654
 pelo: 4, 892
 peltec (< turco. esp.: tartamudo. fr.: *bègue*): 750
 pensar: 655, 656, 748, 759
 peor: 477, 601, 657, 755
 pepita: 105, 779
 pera: 653
 perdurar: 421
 perro: 151, 295, 319, 350, 562, 658, 659, 660, 678
 persona: 339 peshe: 199, 296, 496, 722, 776
 picado: 499
 pico (Medida de longitud de unos 75 centímetros para las tierras y de aproximadamente un metro para los tejidos): 52
 pie: 402, 772, 807, 833
 piedra: 8, 19, 79, 94, 285, 458, 814, 845
 piedrada: 488, 517
 pimienta: 408, 802
 Pinás (Personaje legendario): 405
 pisar la nieve: 408
 piscueso: 267
 pita (Especie de dulce, al parecer de origen portugués, que los sefardíes orientales suelen tomar la víspera del sábado): 78
 planta: 183
 plasa: 188, 264, 385, 448, 505
 plata: 255
 platero: 403
 plato: 897
 plazer: 339
 pleito: 212, 326, 333, 662, 663
 pluma: 331
 poco: 203, 500, 535, 664 a 669, 677, 719, 780, 782, 783
 poder: 101, 129, 354, 487, 641
 polvo: 73, 74
 potra (esp.: bocio. fr.: *goitre*): 467
 pozho: 322
 práctica: 414
 pregonero: 115, 811
 preñado: 547
 prestarse: 641
 presto: 235, 318, 600, 647, 790, 897
 preto (esp.: negro. fr.: *noir*): 225, 418, 561
 primavera: 908, 913
 primera, primero: 675, 709
 primo: 507
 prizión: 563
 prizionero: 563
 prochoso: 511
 profito: 197, 622
 prometer: 682
 pronto: 555
 proponer: 286
 prove: 52, 173, 300, 301, 347, 360, 544, 564, 676, 677

provecho: 90
 provizorio: 440
 pueblo: 112
 puerco: 113, 297
 puerpo: 186, 654, 791
 puerta: 23, 106, 184, 220, 415, 429,
 438, 552, 683, 820, 842
 pulga: 194, 355, 703
 punto de ajhamí: 162
 puñadico de tierra: 290
 Purim (Fiesta judía en honor de la reina Ester y de su tío Mardoqueo que consiguieron la liberación de los judíos de Persia perseguidos por Amán, ministro de Asuero): 681
 puta: 914

Q

quedar: 13, 92, 302, 331, 449, 456,
 836
 quemar(se): 38, 156, 670, 793, 794,
 876, 927
 querer(se): 58, 354, 422, 434, 446,
 487, 490, 565, 568, 580, 596, 611,
 696, 782, 783, 796, 803, 821, 860,
 894
 quesha: 551
 queshada (esp.: quijada, mandíbula. fr.:
mâchoire): 244, 483
 queso: 636, 639, 788
 quibrit (< turco. esp.: cerilla. fr.:
allumette): 156
 quiep (esp.: manto de lana basto. fr.:
gros manteau de laine brute): 846
 quilif (< turco. esp.: estuche, funda.
 fr.: *étui, trousse, gaine*): 785
 quinze años: 17, 844
 quintal: 269
 quitar(se): 103, 158, 216, 282, 304,
 556, 563, 713, 823, 824, 825, 857,
 907

R

Rajél: 40

ramal: 81
 ratón: 51, 53, 178, 262, 367, 501, 502,
 788
 rávano: 546
 razón, rasón: 191, 826
 razimo: 848
 razonar, rasonar: 827
 refrán: 828
 regoldar: 829
 reír(se): 172, 558, 600, 637, 803, 931
 reluzir: 881
 remedio: 645, 648
 remendo: 830
 remozhar: 927
 repozo: 484
 repuesta: 683
 resalir profito: 197
 responder: 23
 reushir: 538
 revuelta: 834
 rey: 193, 205, 299, 323, 327, 362,
 408, 680, 728, 846
 rezil (< turco. esp.: vil, despreciable.
 fr.: *vil, méprisable*): 631
 rico: 51, 52, 53, 300, 301, 347, 360,
 388, 544, 685
 río: 302, 492, 889
 riqueza: 396, 532
 roer gwesos: 460
 Roma: 698
 romperse: 14, 155, 173, 605, 875
 rosa, roza: 200, 588, 913
 roto: 201, 657
 ruda (esp.: ruda. fr.: *rue (plante)*): 831

S

sabá (< hebreo. esp.: sábado: día santo y de descanso obligatorio. fr.:
samedi: jour saint et de repos obligatoire): 357, 530, 553, 737
 saber: 647
 sacar: 458, 832
 saco: 833
 sacudirse la barva: 171
 safrán: 802
 sal: 220, 638

- Salamanca: 853
 salir: 49, 92, 174, 330, 360, 380, 382, 624, 708, 726, 859
 salsa: 496
 salú: 668, 669
 saludar: 133
 salvado: 792
 samarra (esp.: zamarra, pelliza. fr.: *fourrure, pelisse*): 892
 samarrón (esp.: zamarrón, pelliza. fr.: *fourrure, pelisse*): 857
 sangre: 816
 sano: 38, 201
 sapateta (esp.: a. calzado. b. persona despreciable. fr.: a. *chaussure*. b. *personne méprisable*): 883
 sarnozo: 33
 sarnudar (esp.: estornudar. fr.: *éternuer*): 529
 sarnudo (esp.: estornudo. fr.: *éternuement*): 643
 sastre: 54, 162
 saver: 489, 569, 595, 634, 749, 892
 savio: 91, 110, 266, 305, 347, 366, 406, 489, 595, 822
 savón: 11
 sabor: 557, 638
 sayo: 830, 890
 seco: 626, 736
 secreto: 647
 seda: 830
 sedacá (esp.: limosna, caridad, beneficencia. fr.: *aumône, charité, bienéficence*): 416, 718
 sedasico: 838
 sefté (< turco. esp.: primera venta en un negocio. fr.: *première vente dans une affaire*): 741
 segundo: 675, 709
 séjel (< hebreo. esp.: inteligencia, sentido común. fr.: *intelligence, bon sens*): 152, 389, 901
 selo (esp.: a. celo. b. envidia. fr.: *jalousie*): 304, 525
 seloso: 484
 semana: 741
 sembrador: 410
 sena: 221, 318, 528
 senar: 718, 760
 senso: 827
 sentella: 614
 sentir: 306, 580, 665, 683, 764, 798
 señor: 601
 señora: 675
 sercano: 60, 596
 sereza: 911
 serrado: 315
 serrar(se): 185, 820, 842
 servido: 437
 servir: 680, 685
 sexto: 733, 813
 Sevó (< hebreo. esp.: Pentecostés. fr.: *Pentecôte*): 857
 sevoya: 277, 843
 sezha: 551
 sezudo: 265, 884
 shacá (< turco. esp.: chiste, broma. fr.: *blague, plaisanterie*): 603
 shaed (< turco. esp.: testigo. fr.: *témoin*): 859
 Shinshón (esp.: Sansón. fr.: *Samson*): 537
 shójad (< hebreo. esp.: soborno. fr.: *pot-de-vin*): 305
 shushunera (esp.: diarrea. fr.: *diarrrhée*): 477
 sibur (< hebreo. esp.: comunidad, colectividad. fr.: *communauté, collectivité*): 564
 siegar: 305
 siego: 116, 327, 614
 sielo: 297, 375, 394, 686, 880
 sien: 734, 907
 siensia: 412
 siete: 425, 691
 sifra (esp.: obra. fr.: *oeuvre*): 35
 sitafón (< hebreo. esp.: a. tormenta. b. injuria. c. pena, pesar. d. resignación. fr.: a. *orage*. b. *injure*. c. *peine, chagrin*. d. *résignation*): 498, 727
 sivdad: 156, 327
 sobrino: 114, 507
 sodro: 306, 580
 sol: 67, 174, 410, 417, 469, 581, 616, 862, 925, 928

solo: 503, 915
 solombra: 571, 723
 sospechar: 680, 865
 sostansia: 623
 sovrar: 859
 sudar: 181, 529, 539, 726, 799
 suegra, esuegra: 68, 109, 163, 336,
 417, 432, 866
 suerte: 567
 sufrir: 343
 suvida: 126
 suvir: 20, 113, 867

T

tadraz: 183
 tadre: 504
 tadrroso: 248
 tálamo: 608
 tallarina (Se trata de una especie de lasaña que las mujeres sefardíes de Oriente suelen preparar en casa, a veces en ratos perdidos y como distracción o entretenimiento): 127
 tallarines: 679
 tallé, tallet (< hebreo. chal que cubre la cabeza y los hombros durante los oficios religiosos en la sinagoga): 873
 taní (< hebreo. Se trata de un ayuno ritual absoluto en la religión judía): 307
 tañedor: 217, 639
 tañer: 303, 706
 tapadera: 472, 642, 762
 tapar: 481
 tela: 277, 550
 temer: 720
 tener: 58, 72, 353, 490, 634, 747, 750, 780, 799, 804 a 814, 817, 827, 872, 876, 917, 921
 tenjhere (< turco. esp.: a. olla. b. tonto, estúpido. fr.: a. *sot*. b. *idiot*, *stupide*): 642
 tequía (esp.: a. tuberculosis. b. agotamiento. fr.: a. *tuberculose*. b. *épui- sement*): 93
 terser: 332

tezhado de vidrio: 814
 tiempo: 83, 308, 309, 328, 453, 681, 685, 804, 878
 tierra: 290, 495, 497, 929
 tino: 313
 tiñoza: 771
 tiñozo: 310, 465
 tizna (esp.: hollín, negro de humo. fr.: *suie*): 418
 tocar: 66, 816
 todo: 648
 todos: 557, 558, 878 a 892
 tomado por savio: 110
 tomar: 20, 43, 164, 210, 232, 265, 331, 342, 399, 451, 493, 514, 708, 861, 867, 894, 919
 tomarse con jhidíó: 797
 topar: 55, 370, 381, 695, 699, 742
 tosego (esp.: veneno. fr.: *poison*): 664
 toyaca (< turco. esp.: bastón, palo, estaca. fr.: *gros bâton*, *gourdin*, *trique*): 48
 traer: 73, 74, 377, 853, 895
 tragarse la ermozura: 383
 travar (esp.: tirar; atraer. fr.: *tirer*, *attirer*): 14, 911
 treintadós: 549
 tres: 217, 589, 615, 690, 838, 877, 896, 897
 tresquilado: 382
 trigo: 63, 183iè
 tripa: 109, 829, 898
 trocar; 899
 tuerta, tuerto: 80, 138, 834, 900
 tullir (esp.: a. tullir, paralizar. b. causar dolor. fr.: a. *paralyser*. b. *faire mal*): 258
 turador (esp.: duradero. fr.: *durable*): 862
 turar (esp.: durar. fr.: *durer*): 311, 317

U

ulvidar las devdas: 284
 una vez: 219, 690, 914
 undear (esp.: a. sospechar. b. imaginar. fr.: a. *soupçonner*. b. *imaginer*): 624

uno: 216, 218, 615
 unos: 878, 887
 untar el carro: 855
 uzo: 13, 118, 407, 556

V

vaca: 419
 valer: 69, 114, 491 a 516, 617
 valor: 790
 varón: 886
 vazirse la bolsa: 388
 vazío: 833
 vedrá: 420, 584, 586, 721
 vedre: 38, 626
 vela: 82
 velar: 681
 vender: 71, 209, 779, 918
 vendimia: 213
 venir: 72, 99, 152, 444, 601, 711, 717,
 819, 820, 856, 857, 890, 896, 900,
 917
 398, 438, 671
 ventanera: 361, 572, 573
 vente (años): 17, 844
 ventura: 89, 128, 138, 421, 467, 629,
 774
 venturozo: 310
 ver(se): 35, 139, 270, 292, 321, 422,
 561, 633, 728, 818, 819, 849, 894,
 919, 926, 927
 verga: 88, 353
 vergwenza: 148, 807
 vestir: 135, 557, 715, 778
 vez: 690, 914
 vezhés: 370, 656
 vezina: 163, 222, 293, 432, 461, 745,
 872
 vezino: 13, 107, 114, 198, 207, 378,
 522, 806, 814, 842, 927
 vezir (esp.: visir. fr.: vizir): 631

Vianelo (Personaje legendario muerto
 en plena juventud): 180
 vida: 143, 710, 905
 vidro: 814, 845
 vientre: 442, 531
 viernes: 541, 737
 viezha: 127, 175, 346, 422, 444, 560
 viezho: 65, 141, 159, 311, 364, 518,
 920, 921
 vinagre: 71, 209, 329, 694, 922, 923,
 924
 vino: 46, 71, 115, 209, 312, 313, 314,
 329, 424
 viña: 279
 vivda: 480
 vizita: 925
 volver con dos: 877

Y

Yadrán (<turco. esp.: collar. fr.: *collier*):
 918
 yagur: 795
 yelada: 246yema: 461
 yerno: 67, 417, 928
 yerrar: 534, 667
 yerro de médico: 929
 Yerusalaim: 142
 yesh (< hebreo. esp.: hay, existe. fr.:
il y a): 612
 yo: 931
 yoljhí (< turco. esp.: viajero. fr.:
voyageur): 56

Z

zembelico (esp.: capacho de reducido
 tamaño. fr.: *petit cabas*): 249
 zorlá (< turco. esp.: por la fuerza. fr.:
à la force): 821

RESEÑAS

FUENTES, Carlos. *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*. Madrid. Alfaguara. 1996, 309 pp.

Por Rita Gnutzmann

El autor mexicano, novelista, cuentista, dramaturgo y ensayista, uno de los más prolíficos del llamado «boom» de la literatura latinoamericana, vuelve con nuevas fuerzas en su última «entrega»: la «novela en nueve cuentos» *La frontera de cristal*. El tema que envuelve todos los relatos es precisamente la frontera entre Estados Unidos y México, frontera cargada de connotaciones muy diferentes según la persona que la contemple o intente cruzarla: «frontera ilusoria, de cristal, porosa... [de] contrabando, estupefacientes, billetes falsos...» (p. 34) para aquellos que como Rolando Rozas hacen «biznez» en los dos lados; «raya luminosa, línea de división» (p. 110) que rechaza a los hombres o incluso se convierte en línea de fuego y muerte para aquellos otros que buscan trabajo y el pan de cada día al lado norte; frontera cultural y social que exige escoger entre norte (Estados Unidos y la abundancia) y sur (México y la escasez) a los que crecen cerca de ella; «raya del olvido» (p. 107ss.) para el viejo y paralítico ex-abogado, defensor de los obreros mexicanos, ahora abandonado por su propia familia, porque no quiso comprometerse con el poder y así enriquecerse; pero también paso abierto a toda hora para los peces gordos como el empresario y ex-político Leonardo Barroso, hermano del abogado anterior quien sí puede hacer contrataciones y estafas y llevar a su nuera-amante al hotel más lujoso del lado yanqui.

Pero en alguna ocasión la frontera real entre los dos países deja de estar presente para ser sustituida por la diferencia simbólica entre ambos, país de promesas uno y de penurias y de explotación el otro, como en «Las amigas», cuento ubicado en Chicago y en el relato que da el título para todo el libro. En éste, el vidrio de un edificio neoyorquino separa al limpiador (y ex-estudiante con gran futuro) mexicano de la publicista norteamericana.

Todos los textos viven de la ya centenaria oposición entre las dos Américas, anglosajona y latinoamericana (cf. Rodó, *Ariel*), en este caso concreto entre Estados Unidos y México: desierto, oscuridad, polvo del lado de acá (México) y «cúpulas de oro, torres de vidrio», ciudades encantadas del lado de allá (EE.UU.). Pero también la amistad, la fidelidad, la rectitud, la solidaridad y la capacidad de sentir «pena y vergüenza» se comparten en México mientras que de la parte yanqui se encuentran la opresión de los objetos, el desprecio, la injusticia, las apariencias, la violencia exportada (armas «made in USA»), el egoísmo..., en fin, una oposición no del todo libre de algunos clisés y de cierto maniqueísmo, aunque es verdad, que México no sólo debe su pobreza a la cercanía de Estados Unidos (como pensara Porfirio Díaz), sino también a la corrupción de sus gobernadores: «país sacrificado, mal gobernado, corrupto, insensible» (p. 205), país en el que «unos cuantos chingones esclavizan a una bola de agachados» (p. 235).

Otro hilo argumental que enlaza a casi todos los cuentos, a excepción de «El despojo» (III) y «Las amigas» (VI), es la relación que une al todopoderoso Don Leonardo Barroso con la mayoría de los personajes: familiar admirado u odiado por algunos, patrono implacable de otros. Aunque sólo el primer capítulo le esté dedicado, aparece también en otros, a veces en persona y otras como sombra y recuerdo del protagonista del texto en cuestión. Asimismo otros personajes transitan de cuento en cuento, como el chófer Leandro Reyes,

personaje de poca importancia en «La pena» que se convierte en protagonista en «La apuesta». Pero el texto que reúne a casi todos los personajes es el último, «Río grande, Río Bravo» (nueva alusión a la frontera, a la oposición y a la inevitable convivencia y al tema lingüístico); en él volvemos a encontrar a la joven Michelina (ahora algo mayor y aburrida de su suegro-amante) y al tiburón Barroso, al cocinero internacional «Baco», al estudiante homosexual Juan Zamora (ahora médico del Seguro Social), al galán Rolando (convertido en asesino), al abogado paralítico en su silla de ruedas:.. La temática socio-política, obviamente, exige un tiempo contemporáneo y el autor sugiere acontecimientos y fechas tan recientes como el (des)gobierno de Salinas, «la devaluación del 95», etc.

La mayoría de los textos denuncian la violencia (sexual, social, étnica, interfamiliar), el racismo (de los estadounidenses hacia los mexicanos pero también entre éstos), la corrupción de los políticos y grandes empresarios; la avaricia y la falta de escrúpulos entre los poderosos, pero también entre la burguesía (la joven Michelina que se «vende» al poderoso y corrupto Barroso); la venalidad del que no conoce patria, como Ronaldo Rozas que llega hasta el asesinato; la hipocresía de la sociedad norteamericana que permite el «desfogue» homosexual en la juventud siempre que se vuelva al redil de las buenas maneras más tarde como en el caso de «Lord Jim»¹. Pero tampoco faltan los sentimientos positivos, como la fidelidad de la esposa para con su marido encarcelado; el trato humano que dispensa la sirvienta a su egoísta patrona (faulkneriana); la solidaridad entre un hombre de nacionalidad mexicana y otro de norteamericana (de reciente adquisición); el amor sin egoísmo y la comprensión entre una «gachupina» y un mexicano (colonizado).

Reconocemos en esta novela-cuentos al Fuentes de sus grandes relatos desde *La región más transparente*, con su observación crítica e irónica de las clases en ascenso y descenso (burguesía y «aristocracia»), estancadas o en pleno auge. La muerte, aún cerca del mito en la novela mencionada, se ha vuelto elemento concreto en ésta como en el caso del hijito que se ahorca en la pata de la mesa mientras su madre debe trabajar en la fábrica, los ilegales muertos a tiros, o el superboss mexicano asesinado por (instigación de) norteamericanos. Los mitos sólo quedan como recuerdo de algún personaje de la época de su juventud.

GRÜNFELD, Mihai G. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid. Hiperión. 1995, 558 pp.

Por Rita Gnutzmann

El interés por la vanguardia en general y la latinoamericana en particular no ha cesado de crecer en los últimos veinte años, desde que en 1974 Peter Bürger publicara su libro *Teoría de la vanguardia*, precedido por el ensayo de Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, 1965). Desde entonces se han publicado numerosos estudios y antologías de manifiestos, algunos tan valiosos como los de Nelson Osorio (Caracas, 1982) y sus *Manifiestos, proclamas y polémica de la vanguardia literaria* (1988); en 1983 aparece la obra de K. Müller-Bergh, *Poesía de vanguardia y contemporánea*; en 1986 H. Verani edita en Roma *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* y J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* en Madrid en el año 1991, para mencionar sólo algunos de los títulos más importantes, aparte de diversas ACTAS de congresos como, por ejemplo, el que se celebró en Berlín en 1989. Una ayuda indispensable ofrece, además, la bibliografía acerca del tema recopilada por M. Forster y K. D. Jackson (cf. Grünfeld, 52). Otra prueba del constante interés en la vanguardia es la reedición en 1994 del libro de Gloria Videla, *Direcciones del*

¹ Dicho sea de paso que la novela está llena de alusiones literarias a autores y obras latinoamericanos e internacionales; además encontramos un «alter-ego» (greñudo) de Fuentes en el chicano José Francisco, coleccionador y narrador de historias, aunque cantadas en chicano.

vanguardismo hispanoamericano (1990) por el prestigioso Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh.

No sorprende la preocupación por la poesía de vanguardia (preocupación que se extiende, por fin, también a la prosa de los años veinte y treinta), ya que significó la ruptura con los «cadáveres de Campoamor y Núñez de Arce» (en palabras de Ribera Chevremont), pero también con las «manos finas», las «perlas y los cisnes» rubendarianos (cf. O. Girondo y Coronel Urtecho en Grünfeld, 90, 411) y con los nocturnos ensimismados y melodiosos de Silva (cf. de Greiff, id., 258ss.).

Lo que realmente se echaba de menos en España era una antología de poesía de vanguardia como la que ahora nos ofrece la editorial Hiperión. Muchos de los autores son desconocidos aquí, aunque, por suerte, la discutida celebración del V Centenario sirvió al menos para que se publicaran textos hispanoamericanos olvidados o nunca editados en España (diversas crónicas de América en Historia 16) y que la editorial Visor reforzara el número de poetas latinoamericanos en su Colección de Poesía con nombres como Oliverio Girondo, Drummond de Andrade, Martín Adán, Pablo de Rokha, R. González Tuñón...

Mihai Grünfeld, profesor del Vassar College (New York) y autor de una tesis sobre la poesía de Oliverio Girondo, ofrece una breve introducción al ambiente de la época y su fervor experimental; influidos por los movimientos europeos (futurismo, dadaísmo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, surrealismo) los poetas latinoamericanos supieron expresar una identidad propia, en la que coexistían la autoafirmación americanista y la apertura cosmopolita. Temáticamente, la modernidad entra en la poesía con el nuevo estilo de vida de la gran urbe y con todo tipo de máquinas (coche, avión, telégrafo, cinematógrafo) y actividades nuevas (boxeo, jazz, carreras...). El crítico dedica otros apartados al (relegado) papel de la mujer, a la revolución y la guerra y a la poesía pura y surrealista. La segunda parte de la introducción explica el carácter nacional, democratizador y comprometido de gran parte de la poesía vanguardista.

La antología misma está ordenada alfabéticamente por países, criterio usado igualmente dentro de cada nación; en total se contabilizan cincuenta y cinco poetas, entre cuyos orígenes dominan Argentina, Brasil, México, Chile y Perú, éste último con nada menos que once representantes. Cada autor es presentado con una breve nota introductoria, una bibliografía de su obra poética y otra de los estudios críticos más importantes acerca de la misma en lo que a la etapa vanguardista se refiere. Prácticamente están presentes los títulos más importantes; resulta curioso que falte precisamente en Girondo el libro de B. de Nobile; en relación con la obra de Pablo de Rokha se echan de menos los recientes estudios y ediciones realizados por su compatriota Naín Nómez. Por fin, el lector —laico o especialista— puede gozar de una edición amplia que recoge no sólo los autores de siempre (Vallejo, Borges, Neruda, Huidobro...) sino hasta la poesía de Fijman, Lange, Winétt de Rokha, de la Selva e Ipuche. Es comprensible que la limitación del espacio haya exigido la fragmentación de algunos poemas largos, pero duele realmente la mutilación de «Muerte sin fin» de Gorostiza, reducido a tan poca cosa.

AZORÍN. *Páginas escogidas*, prólogo y selección de Azorín, estudio introductorio de Miguel Angel Lozano Marco, homenaje de Mario Vargas Llosa. Altea. Ediciones Aitana. 1995.

Por Javier Huerta Calvo

Hay que felicitarse por la publicación de este libro. Se trata de una reedición de la antología de textos que, bajo el mismo título de *Páginas escogidas*, publicara Azorín en 1917. A la diligencia de quien es uno de los mejores conocedores del autor, Miguel Angel Lozano, se debe el mérito. Por si fuera poco, Mario Vargas Llosa se encarga en un breve y revelador epílogo —en línea con su discurso de ingreso en la Real Academia— de reivindicar la figura, a veces poco comprendida cuando no directamente denostada, de José Martínez Ruiz.

Entre los recuerdos mejores que uno guarda de su Bachillerato está el ejercicio de estilo que un excelente profesor de Literatura nos obligaba a hacer; consistía este en contrastar un pasaje de Azorín con otro de Ricardo León o de cualquiera de los escritores más afectados de fines del siglo XIX. La lección de sintaxis se nos hacía evidente, y el pucro y conciso estilo azoriniano —frente a aquella retórica alambicada— era la mejor cura que podíamos aplicar a nuestra propia y ampulosa forma de escribir.

En su estudio introductorio el profesor Lozano se encarga de justificar la publicación de esta antología, pues permite ver lo que, a la altura de 1917, Azorín «considera la obra que reconoce como apropiada a la sensibilidad de ese momento» (p. 18). De lo que resulta, pues, una especie de condensada guía poética para adentrarse en el territorio azoriniano. Las etapas del viaje por el mismo nos las va marcando el autor, desde la más esencial y para él más importante —«El paisaje»— hasta la de condición más efímera —«La política»—; y entre ambas «Los pueblos», «Los tipos», «Los clásicos», «La crítica»; todo el conjunto de temas que le interesaron a lo largo de su vida.

Después de un prólogo general, cada sección va encabezada por un prologuillo, que hace todavía más didáctico el viaje por el mundo azoriniano. Un mundo asentado en la lectura «vívida» de los clásicos, como el propio autor confiesa en las páginas preliminares: «Los primeros estudios de los clásicos hechos siendo niño, pusieron en mí el gusto por estas lecturas. Luego he vuelto periódicamente a ellos y he tratado de relacionar su espíritu con el paisaje y el ambiente de España» (p. 52). Y esta otra declaración, que vale por toda una poética, al frente de la sección dedicada a «Los pueblos»: «Si amo los clásicos es porque amo los pueblos y el paisaje de España» (p. 91). De donde su inmersión en aquellos escritores que hicieron del paisaje emblema de su estilo: Garcilaso, Fray Luis, San Juan, Cervantes... Las paráfrasis que de los poemas y relatos de estos autores hace Azorín no sólo revelan una extremada sensibilidad sino una forma de acercamiento a los clásicos que ojalá fuera más frecuente entre quienes nos dedicamos a su enseñanza y estudio. Y, en este punto, el todavía joven Azorín tira, sin duda, con bala cuando se refiere a los profesores de literatura como aquellos «hombres encargados de hacer que los muchachos les tomen aversión a los escritores de la antigüedad» (pp. 407-408).

Clarividentes son también las páginas dedicadas al oficio de la crítica literaria. Los autores escogidos —Gracián, Cadalso, Larra, entre otros— testimonian bien a las claras su forma predilecta de escritura, basada en los principios de la claridad, la exactitud y la lógica. No son malos consejos en una época como la actual donde, tanto en la crítica como en la creación, parece reinar lo contrario.

En resumen: quien sienta todavía cierta prevención de leer un libro entero del maestro de Monóvar, por miedo al tedio y a la monotonía —riesgos ciertos de algunas de sus obras menos conseguidas—, tiene en estas *Páginas escogidas* una inmejorable oportunidad para salvar aquella, degustando los primores diversos de una escritura depurada como ninguna y entrañada en las mejores esencias de nuestra tradición literaria.

AMELL, Samuel. *The Contemporary Spanish Novel. An Annotated, Critical Bibliography, 1936-1994*. Westport (Connecticut) y Londres. Greenwood Press, 1996, vii + 273 pp.

Por Enrique Ruiz-Fornells

Antes de la aparición del libro del profesor Amell era imposible encontrar una referencia sistemática a la extraordinaria aportación que desde 1936 ha tenido la novela en la literatura española. Si bien es verdad que listas y bibliografías parciales y más o menos extensas sobre este tema han surgido de manera esporádica, ninguna ha ofrecido una visión de conjunto tan amplia y completa como para que el lector interesado pudiera encontrar la guía correspondiente para la culminación de sus investigaciones. Este nuevo libro suple esa ca-

rencia pues se trata del estudio definitivo que reúne comentarios y críticas sobre la obra de autores sobresalientes en unos años básicos, por todo lo que han supuesto de renovación y cambio, para la historia y las letras de España.

El profesor Amell, catedrático de literatura española contemporánea de la Universidad del Estado de Ohio en Estados Unidos, se ha distinguido desde hace tiempo por sus investigaciones y estudios basados en el desarrollo, desenvolvimiento y progreso de este género literario siguiendo paso a paso sus éxitos, baches y faltas. La consecuencia natural ha sido el presente volumen. Ha reunido en él su autor el material acumulado en sus archivos. Con gran paciencia lo ha sistematizado, ordenado, comprobado y organizado para ofrecerlo metódicamente facilitando que las diferentes citas y referencias sean de sencillo acceso.

El libro, teniendo en cuenta los puntos que se señalan en el párrafo anterior, está dividido en dos capítulos que constituyen el fundamento del trabajo. El primero se refiere a libros generales o específicos escritos sobre la novela española en el tiempo indicado. El segundo sigue la misma pauta pero trata sólo de comentarios y artículos y está organizado bajo las mismas características y el mismo procedimiento que el primero. Además, incluye una introducción así como un índice de autores y otro de títulos.

La primera parte o capítulo, «Libros sobre la novela española de postguerra», sorprende por la variedad y cantidad de publicaciones impresas dentro y fuera de la Península. Abundan claramente las primeras y es de notar que las editoriales privadas, oficiales y universitarias se han preocupado extensamente del tema. El humor, el exilio, la Guerra Civil, la intriga, el cine, el héroe, los españoles y su sociedad, los niños, los intelectuales, la política, la religión, la burguesía y las generaciones son algunas de las notas constantes que se observan al recorrer los títulos que se insertan en las sesenta y tres páginas que comprende este anunciado. Los libros de historia sobre sus antecedentes, significado y dirección dentro de la literatura española del siglo XX son innumerables. Un apartado que llama la atención desde el primer momento son los tratados sobre las novelistas. Más de doce se hacen eco del trabajo femenino realizado durante esos años. En su conjunto destaca la crítica de los Estados Unidos que muestra haberse preocupado por este aspecto de la novela contemporánea española. En ese país se han publicado ocho estudios o bibliografías centrados en la idea de la mujer novelista, cuatro en la propia España y uno en Italia. Se comprueba también que no se ha descuidado el examen de las relaciones literarias con la novela hispanoamericana y con las del resto de la Península con tratados sobre la catalana, gallega, vasca, valenciana y canaria.

«Artículos sobre la novela de postguerra» constituye la segunda parte. Lógicamente se trata de un capítulo más amplio, ciento ochenta y cinco páginas, y supone un esfuerzo considerable por el manejo de numerosas revistas y folletos. Aunque a juzgar por los títulos algunos parecen repetitivos su variedad así como la de sus autores hacen que la contribución de las revistas de crítica literaria al análisis de la novela sea asimismo una aportación importante. Algunas de las que se reseñan con más frecuencia son, por ejemplo, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Cuadernos para el diálogo*, *Letras de Deusto*, *Cuadernos de ALDEEU*, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, *La estafeta literaria*, *Insula*, *El Urogallo*, *Revista de estudios hispánicos*, *Hispania* y una infinidad de otras en España, Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia, Canadá, Méjico...

Por último, en el índice de autores se recogen novecientos cuarenta y cinco nombres, no todos ellos propios de la literatura hispánica aunque sí tienen relación con ella, indicación de los lazos que la novela mantiene con otras extranjeras. En cuanto al índice de títulos arroja igualmente un resultado positivo al contabilizarse un total de quinientas treinta y ocho obras citadas.

Para el lector, sin embargo, la parte que atraerá con fuerza su atención de un total de doscientas once referencias del primer apartado y seiscientas sesenta y siete del segundo, son los juicios críticos que preceden a cada una de ellas. Se trata de comentarios que en ocasiones merecen sólo escasas líneas pero que en ciertos casos se extienden a casi media página. En todos ellos se advierte un criterio riguroso y un juicio justo bajo la opinión pon-

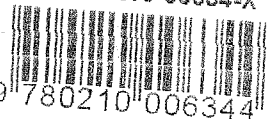
derada del profesor Amell. Las evaluaciones son claras y fáciles de comprender. Las torpezas o aciertos del material que se incluye en la bibliografía están expuestas sin ocultaciones o desviaciones confusas, lo que ayuda, sin duda, a la rapidez de la consulta y a la valoración interpretativa de la referencia que interesa.

The Contemporary Spanish Novel es más que una bibliografía ya que dentro de ella se oculta otro libro de crítica sucinta, concreta, clara, directa y justa, constituido por todas las evaluaciones que acompañan a cada anotación. Es también la prueba palpable de la impresionante extensión e importancia que la novela ha tenido en España a partir de 1936 y el volumen y amplitud de la labor crítica que ha producido.

En resumen, este nuevo libro del profesor Amell llena un vacío que ha interrumpido el aislamiento de criterios, críticas y juicios dispersos uniéndolos en un trabajo que al estudio de nuestra novelística le será imprescindible utilizar.



ISBN 0-210-00634-X



9 780210 006344