

V ENCUENTRO
DE PROFESORES DE ESPAÑOL
DE ESLOVAQUIA

ACTAS
(vol. I)



Bratislava
20, 21 y 22 de noviembre de 2000

Los autores:

Dr. Demetrio Estébanez Calderón – *Asesor Técnico de Educación en la Embajada de España en la República checa*

Luis Pardiñas Béjar – *Asesor Técnico de Educación en la Embajada de España en Eslovaquia*

Ignacio de las Heras Moreno – *Lector de español en la Facultad de Filosofía de la Universidad Constantino el Filósofo de Nitra*

Prof. Dr. Ladislav Trup, PhD. – *Universidad Comenio de Bratislava*

Dr. Juan Gutiérrez Cuadrado – *Director del Instituto Cervantes de Viena*

Dr. Silvia Iglesias Recuero – *Profesora Titular de Lengua Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid*

Dr. Francisco Aliaga García – *Profesor Titular de Lengua Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid*

Dr. Eva Palkovičová – *Traductora*

Mónica Sánchez Presa – *Traductora*

Consejo editorial: Prof. Dr. Ladislav Trup, PhD.; Dr. Juan G. Cuadrado;
Dr. Jaroslav Šoltys; Dr. Demetrio Estébanez Calderón

Director del consejo editorial: Luis Pardiñas Béjar

© de los textos: los autores

© de la edición: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España

Impreso en Bratislava (República Eslovaca)

Fecha de publicación: *marzo de 2001*

Imprime: *AnaPress Bratislava*

ISBN 80-968234-6-9

ÍNDICE

- 7 **Presentación**
Excmo. Sr. Embajador de España en Eslovaquia
D. Estanislao de Grandes

CENTENARIO DE CALDERÓN

- 9 **La recepción europea del teatro de Calderón.**
El escollo de los dramas del honor
Demetrio Estébanez Calderón
- 33 **El teatro religioso en el Siglo de Oro. Calderón**
y los Autos Sacramentales
Luis Pardiñas Béjar

CENTENARIO DE CARLOS V

- 53 **Utilización de la figura de Carlos V en la clase de ELE**
Ignacio de las Heras Moreno

CENTENARIO DE MARÍA MOLINER

- 63 **Elogio de doña María Moliner en su Diccionario**
Juan Gutiérrez Cuadrado
- 77 **Diccionarios y vocabularios bilingües**
Ladislav Trup
- 99 **Léxico y gramática en la enseñanza del español**
como lengua extranjera: observaciones y materiales
Francisco Aliaga García
Silvia Iglesias Recuero

SEMINARIO DE TRADUCCIÓN

- 121 **Sobre la traducción, especialmente la literaria**
Eva Palkovičová

- 127** **Algunos ejemplos de traducción literaria**
Mónica Sánchez Presa
ACTUALIDAD DEL ESPAÑOL EN ESLOVAQUIA
- 133** **El español en Eslovaquia: estado actual, novedades
y proyectos**
*(Información resumida por José Antonio Cases Ares,
profesor en el Instituto Bilingüe F. G. Lorca de Bratislava)*

Las presentes Actas, divididas en dos volúmenes, recogen, en su primer volumen, las comunicaciones expuestas en el V Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia, que tuvo lugar en Bratislava los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2000, y fue organizado por la Asesoría Técnica de Educación de la Embajada de España en Bratislava en colaboración con el Ministerio de Educación de la República Eslovaca y financiado por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte de España.

En su quinta edición el Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia ha seguido la línea trazada de los anteriores encuentros: recordar los acontecimientos culturales más relevantes que han tenido lugar en el año 2000 sin olvidar las cuestiones metodológicas de la enseñanza del español y de la traducción.

Dividido en bloques temáticos que perseguían dar variedad a los temas tratados, en el Encuentro se conmemoraron los centenarios de Carlos V, de Calderón y de María Moliner, y siguiendo uno de los objetivos principales común a todos los encuentros, se hizo combinando el criterio teórico de divulgación con el práctico de aplicación a la enseñanza del español. Además, se expusieron experiencias y ejemplos en el campo de la traducción literaria y se presentaron los últimos proyectos y trabajos realizados en Eslovaquia con relación al español.

En el marco del encuentro de profesores ha tenido lugar por segundo año consecutivo la reunión de directores de los institutos bilingües eslovaco-españoles con el departamento de institutos del Ministerio de Educación eslovaco y, por primera vez, la reunión de profesores del área de ciencias de estos institutos con un objetivo preciso: tratar de unificar los programas, temarios y textos de cada asignatura, tarea en la que ya están trabajando. También, y como cada año, se ha celebrado la reunión de la Asociación de Profesores de Español.

De particular importancia fue la propuesta surgida durante el encuentro de la necesidad de elaborar un nuevo diccionario eslovaco-español español-eslovaco que supere las deficiencias del hasta ahora único existente. Su redacción, proyecto de largo alcance, se llevaría a cabo por un grupo encabezado por el profesor Trup.

Este tipo de propuestas hace que los encuentros de profesores de español sean algo vivo y enriquecedor para la hispanística eslovaca, y, precisamente, y fruto de una iniciativa surgida en el IV Encuentro de 1999, en el segundo

volumen de estas Actas saludamos la publicación de las traducciones que de la lengua española se han hecho al eslovaco. Los datos han sido recopilados por el Sr. Šoltys y la Sra. Palkovičová, coautores de la obra, que se complementa con la editada por separado referida a las publicaciones de los hispanistas eslovacos. A partir de ahora, pues, será accesible consultando ambas publicaciones toda la información acerca de todas las traducciones hechas al eslovaco, monografías, estudios, métodos y libros de texto, diccionarios y vocabularios y artículos aparecidos en Eslovaquia sobre la lengua y la literatura en español.

La organización renueva su agradecimiento a la Universidad Complutense de Madrid, al Instituto Cervantes de Viena y a la Asesoría Técnica de Educación en Praga por su presencia y colaboración en el Encuentro; a la Casa de Relaciones Internacionales del Ministerio de Educación de la República Eslovaca (Dom zahraničných stykov Ministerstva školstva ŠR) por su eficiente presencia; a la Consejería de Educación en Berlín por su mediación en la realización del V Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia; a la Asociación de Profesores de Español, siempre cercana, y, en fin, a todos los ponentes y a los asistentes, profesores y estudiantes, futuros profesores de español, destinatarios y verdaderos protagonistas de estas jornadas.

La publicación de las Actas a comienzos de cada año, coincide con los primeros trabajos de preparación del siguiente encuentro, que, en este caso, será el VI, y para el cual queremos seguir la orientación temática de los anteriores. Así, en el ámbito de las celebraciones culturales, nos esperan tres grandes acontecimientos: los centenarios de Leopoldo Alas “Clarín”, de Baltasar Gracián y de Garcilaso de la Vega. Para su realización, esperamos las sugerencias, colaboración y apoyo de todos.

Bratislava, enero 2001

PRESENTACIÓN

Por quinto año consecutivo hemos podido celebrar el Encuentro de Profesores de Eslovaquia. Hasta ahora y en lo concerniente a participación y a temas tratados, creo que podemos felicitarnos de verdad: universidades españolas que año tras año colaboran generosamente con el encuentro y envían profesores a representarlas por medio de sus conferencias, entidades como el Instituto Cervantes de Viena, la Asesoría de Educación en la República Checa, profesores eslovacos y lectores españoles en universidades eslovacas, hispanistas, todos ellos hacen que los encuentros sean la actividad esperada de cada noviembre; mes en el que se dan cita profesores de español venidos de toda Eslovaquia y aprovechan los días que dura el encuentro para intercambiar, además, sus experiencias. Sin olvidar el interés mostrado por los estudiantes universitarios, futuros profesores de español, que asisten igualmente a las conferencias.

Y en cuanto a los temas tratados, en los encuentros habidos se ha podido presentar un amplio arco de la cultura española. Si nos remontamos a hace tres años y hasta la actualidad, por los encuentros de profesores de español de Eslovaquia han desfilado Federico García Lorca, la Generación del 98 –Unamuno y Antonio Machado, en particular-, Felipe II, el Cid, la Celestina, Velázquez, el Camino de Santiago y, en este último, Carlos I (o V, según desde donde se considere), Calderón, María Moliner. Este aspecto de los encuentros, el de mostrar la cultura española en Eslovaquia representa una valiosa aportación a las actividades culturales de la Embajada y viene a complementar la misma, por lo que puede decirse que, aun siendo una Representación sin instituto de cultura propio, ha podido cubrir un amplio espectro de actividades en el terreno cultural: literatura, música, cine, artes gráficas (pintura y fotografía), danza, gastronomía.

Pero, como además se trata de una actividad dirigida a los profesores de español, en los encuentros se ha cuidado su dimensión práctica y metodológica a fin de que los profesores participantes puedan aplicar en su labor docente lo allí enseñado. Y para ellos, y para los que no han podido acudir, están las Actas como memoria viva de todo lo tratado en los encuentros.

Quiero destacar una vez más que estos encuentros no hubieran sido posibles sin el entusiasmo y la dedicación de Luis Pardiñas, Asesor Técnico de Educación de la Embajada. Además, ha sido esencial la participación y el apoyo entusiasta de los hispanistas y profesores universitarios eslova-

cos; de los directores y profesores de las cinco secciones bilingües, cada vez más pujantes, y de los lectores de español, todos ellos, con la activa cooperación del Ministerio Eslovaco de Educación, Cultura y Deporte y, en especial, el apoyo del Secretario de Estado Martin Fronc, hacen posible una actividad que es reflejo de la importancia e interés creciente que tiene el español en Eslovaquia.

Bratislava, enero de 2001

*Estanislao de Grandes
Embajador de España*

LA RECEPCIÓN EUROPEA DEL TEATRO DE CALDERÓN. EL ESCOLLO DE LOS DRAMAS DEL HONOR

Demetrio Estébanez Calderón

Celebramos este año el cuarto centenario del nacimiento de Calderón. En la crítica literaria actual se ha consolidado la idea de que él es el autor más importante del teatro del Barroco y de que su obra, parangonada a partir del Romanticismo con la de Shakespeare, constituye una de las aportaciones más notables de las letras europeas a la dramaturgia universal. Sin embargo, en la historia de su recepción crítica, han surgido diferentes e incluso contrapuestas interpretaciones de su obra y de su personalidad: para unos se trataría de “el dramaturgo de la Inquisición” (Simonde de Sismondi) y defensor del inhumano código del honor en tragedias como *El médico de su honra*, para otros, de un inconformista social (Mehring) en textos como *El alcalde de Zalamea*, y para algunos críticos actuales (A. Regalado) un humanista tolerante y abierto, que incluso pudo ser objeto de vigilancia por parte de la misma Inquisición, debido a su espíritu independiente y a su posición crítica frente al rigorismo moral de la época y al despotismo político basado en la razón de Estado. No obstante, unos y otros coinciden en reconocer la gran calidad estética de su producción dramática y el influjo decisivo de su obra en el teatro posterior europeo.

El éxito de Calderón como dramaturgo fue constante en España desde su aparición temprana en los teatros madrileños, y su fama se expandió por diversos países europeos. A los veintitrés años estrenó su primera obra (*Amor, honor y poder*, 1623) en los salones del Alcázar y, antes de cumplir los treinta, gozaba ya del aplauso de un público que le habría de ser fiel hasta sus últimas obras. Hay que subrayar que dicho éxito era merecido, si se considera que para 1630 Calderón había escrito ya varias de sus mejores producciones dramáticas: *La dama duende*, *La devoción de la cruz*, *El astrólogo fingido*, *La cisma de Inglaterra*, *El príncipe constante* y, probablemente, la primera versión de *La vida es sueño*, publicada en 1636. La escritura de estas dos últimas obras supone en Calderón, antiguo alumno del Colegio Imperial de los jesuitas y posteriormente de las universidades de Salamanca y Alcalá, una madurez intelectual y artística insólitas para su edad. Por otra parte, es sorprendente que sus obras, al igual que había ocurrido con las de Lope de Vega, lograran colmar las expectativas de los públicos más diversos, de forma que, escritas unas veces para fiestas pala-

ciegas fueran luego representadas con magnífica acogida en los corrales, y que, a su vez, las que se destinaban en principio a estos teatros populares se pusieran en escena posteriormente en los salones reales del Buen Retiro o del Alcázar.

Pero lo que más llama la atención es la extraordinaria perfección y soltura con la que aborda, en su extensa producción artística, los más variados subgéneros teatrales: desde dramas de hondura filosófica como el último citado, hasta tragedias de admirable factura clásica como *La hija del aire*, representaciones mitológicas como *Eco* y *Narciso*, *La estatua de Prometeo* y *El laurel de Apolo*, óperas como *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, zarzuelas como *El jardín de Falerina* o *El golfo de las sirenas*, comedias de enredo (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende*), de tema religioso (*El mágico prodigioso*, *El purgatorio de San Patricio*), histórico (*El sitio de Breda*) y bíblico (*Los cabellos de Absalón*), o los autos sacramentales (*El gran teatro del mundo*, *La cena del rey Baltasar*, etc.) o, finalmente, piezas de teatro menor: entremeses (*La casa holgona*, *El toreador*), jácaras (*Jácara del Mellado* y *Jácara del Carrasco*), mojigangas (*El pésame de la viuda*, *Los guisados*), etc.

Añádase a ello dos aspectos destacables de la personalidad artística del dramaturgo: el primero, su dominio excepcional de la forma y de la mecánica teatral (Calderón había asimilado a la perfección las técnicas y recursos utilizados por Lope de Vega para mantener en vilo al espectador desde el comienzo de la obra hasta la bajada del telón, mediante un calculado desarrollo de la intriga a través de la oportuna y graduada intervención e interacción de las figuras que componen esa especie de juego de ajedrez que es la pieza teatral), y el segundo, su capacidad para desempeñar una función que hoy estaría reservada al director de escena. Preocupado por lograr un adecuado montaje de sus obras, sobre todo en las representaciones palaciegas de gran aparato, Calderón seguía de cerca la organización del decorado, la utilización de la música y de las artes plásticas, en especial la pintura, los efectos de tramoya, la iluminación, el vestuario, y hasta la organización del espacio escénico y la posición de los actores. Un ejemplo de esa organización directa ocurre con la puesta en escena, en una de las fiestas reales del Retiro, de su obra *El mejor encanto amor* (1635).

Es precisamente esa faceta del Calderón maestro del juego teatral que divierte y encandila a sus espectadores, sobre todo en sus comedias de enredo, la que va a provocar la primera recepción de su teatro en ciertos países europeos como Francia e Inglaterra. De hecho, las dos primeras

obras que se vierten al francés son *La dama duende* (1642) y *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1643). De la primera se hizo una adaptación, que se puso en escena por La Comédie Française y que llegó hasta 344 representaciones¹. Hay que destacar que estas obras se habían publicado en la Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1636), en la que figuraban, además, *La vida es sueño*, *La devoción de la cruz*, etc., que no fueron traducidas al francés, como tampoco *El médico de su honra*, que apareció en la *Segunda parte de comedias...* (1637), de la que, sin embargo, se tradujo *Peor está que estaba* (1645). Lo cual significa que el interés de los traductores franceses, en atención, probablemente, a las expectativas de su público, se centró en el Calderón de las divertidas comedias de enredo, dando de lado al Calderón de las tragedias del honor y las obras de temática filosófica y religiosa, con lo que la visión que en un principio se pudo tener del dramaturgo español en Francia resultaba incompleta. Hay que advertir, en este sentido, que su magna obra, *La vida es sueño*, no llegó a los escenarios franceses hasta 1717, y fue gracias a una compañía italiana, la de Luigi Riccoboni².

Sobre la presencia de estas obras de Calderón y de otros autores dramáticos del teatro español del Siglo de Oro en la escena francesa y sobre su influencia en los dramaturgos de su país, los críticos franceses la han puesto de relieve desde un principio. Así, Saint-Evremond llegó a afirmar en 1684 que “les Esprits de Madrid son plus fertiles en inventions que les nostres; et c'est ce qui nous a fait tirer d'eux la pluspart de nos sujets”³. En este sentido, bastaría recordar, p. e., a propósito de Corneille, sus dependencias respecto de Guillén de Castro y de Ruiz de Alarcón, en la redacción de *Le Çid* y *Le menteur*, respectivamente. Ya antes, en 1674, Chappuzeau, en un estudio comparativo sobre los distintos teatros europeos, atribuía a los autores españoles, en especial a Calderón, una “gravité naturelle ou affectée”, que echaba de menos en los dramaturgos italianos, incapaces para lo trágico y para la sicología de caracteres, lo que explicaría, en opinión de M. Franzbach, “la preferencia francesa por el teatro español en general y por el calderoniano en particular”⁴.

La recepción francesa de la obra de Calderón condiciona, a su vez, a la inglesa, cuyo contacto con la comedia española se realiza a través de las versiones en francés; de ahí, la misma predilección por las comedias de enredo, a las que hay que añadir dos obras que aparecen en la *Tercera parte de comedias* (1664) y que son adaptadas al inglés por William Wycherley: *Mañanas de abril y mayo* (*Love in a wood*, 1671) y *El maestro de danzar*

(*The gentleman dancing-master*, 1672); en este mismo año, John Dryden adapta al inglés *Con quien vengo vengo*, teniendo como base, según F. Meregalli, la versión italiana de dicha obra realizada por Angiola d'Orso en 1660⁵.

La recepción francesa de Calderón influye igualmente en los Países Bajos, donde las refundiciones de temas calderonianos se basan en modelos franceses, aunque los críticos señalan una mejor asimilación del espíritu de la comedia española, probablemente porque ésta, con su mezcla de lo trágico y lo cómico y su independencia y libertad frente a la normativa clásica y académica, cuadraba más con los gustos del público holandés. Se da mayor entrada a los elementos populares, a la ruda comicidad, cercana a la farsa y a un diálogo más realista. Por ello, adquiere especial relevancia la figura del gracioso, que en una versión de *La dama duende* (1670), realizada por Meyer, el gracioso se desdobra en una pareja de criados: Flip y Katrijn. Sin embargo, la recepción de Calderón en Holanda sobrepasa el modelo francés al introducir una versión directa del español, precisamente, de *La vida es sueño*, versión elaborada por Schouenbergh: *Het leven is maer droom* (1647), que más tarde la titulará: *Sigismundus, Prince van Polen* (1662).

La recepción de Calderón en Italia se realiza inicialmente a través de tres autores: G. A. Cicognini, que adapta *El mayor monstruo del mundo* (1856), *La vida es sueño* (1559), *El mágico convertido* (1663), *Los cabellos de Absalón (Il figlio ribello ovvero Davide dolente)*, y *El secreto a voces* (1669); G. Rospigliosi, nuncio apostólico en Madrid, desde 1644 hasta 1653, donde tuvo ocasión de conocer a Calderón y de seguir el desarrollo de su obra. De vuelta a Roma (será elevado al papado con el nombre de Clemente IX), adaptó para la ópera la obra de Calderón *Peor está que estaba* (1658). Finalmente, Angiola D'Orso tradujo dos obras del dramaturgo español: *Mejor está que estaba* (1656) y *Con quien vengo vengo* (1660). Dos aspectos importantes hay que tener en cuenta en la adaptación de estas obras al ámbito italiano: su predominante vinculación a la ópera y la peculiar configuración del personaje del gracioso. En este segundo aspecto, cabe advertir que la relación señor-criado del teatro del Siglo de Oro español y, en concreto, del de Calderón, introducía elementos cómicos desconocidos en la *Commedia dell'Arte*, lo que explica que los graciosos de las óperas de Rospigliosi parecieran “demasiado españoles”. Por eso, los criados que aparecen en óperas posteriores, p. e., el Mattascione y la Colombina de la ópera de Bempopoli (*L'armi e gli amori*, 1682, adaptación de la obra de Calderón *Los empeños de un acaso*) se insertan “en la tradición de la pienza

popular napolitana y de la Commedia dell'arte” y abundan en localismos y referencias temporales al contexto italiano⁶. Esta tendencia llega a su culminación con las adaptaciones de Gozzi, ya en el siglo XVIII (de las comedias de capa y espada *El secreto a voces*, 1772, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, 1772), en las que, sencillamente, sustituye al gracioso por los tipos de la Commedia dell'arte⁷.

Por lo que respecta al área lingüística del alemán, la recepción de Calderón presenta una peculiaridad notable. En primer lugar, dadas las relaciones familiares de los Habsburgo de la Corte de Madrid y los de la de Viena, en esta ciudad “llegan a estrenarse comedias de Calderón incluso antes de su presentación en el Buen Retiro”⁸. De hecho, entre 1667 y 1673 se representaron unas doce obras de Calderón, algunas incluso en español, como *Darlo todo y no dar nada*, *El secreto a voces*, *Fineza contra fineza*. Lo más llamativo es que ésta última fue incluso editada en Viena en 1671, y que, por lo tanto, es anterior a la que se venía considerando como editio princeps, la publicada en Madrid en 1672. En la presentación de la obra aparece el título y el motivo de su edición y dedicatoria: FINEZA CONTRA FINEZA. / COMEDIA, / Con que festeja / LOS FELICES AÑOS / DE LA / SERENISSIMA / REYNA DE ESPAÑA / D. MARIANA / DE AUSTRIA, / De Orden / DE SUS MAG:es CES:as AUG:mos/ LEOPOLDO,/ Y MARGARITA, / el Excel:mo; Señor/ MARQUES DE LOS BALBASSES, Embax:or de España, etc. / En 22. De Diciembre de 1671. / Compuesta por / D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA, / Cav:ro de la Orden de Santiago. / En Viena de Austria, En la Emprenta de Matheo Cosmorovio, Impressor de S. M. Ces./

La importancia de este hallazgo, del que da cuenta en su estudio citado M.Franzbach, se acrecienta al pensar que el Emperador Leopoldo I y su esposa Margarita eran entusiastas del teatro de Calderón, y que sus estrenos eran seguidos con interés por los Monarcas, como lo atestigua la relación epistolar entre el Emperador y su Embajador en Madrid, el Conde Pötting. Es más: da la impresión de que el escritor español podría haber recibido el encargo de escribir la obra para su estreno en Viena con motivo de festejar allí el cumpleaños de Doña Mariana de Austria. Los que sí debieron escribirse expresamente para dicha Corte fueron la loa y los dos entremeses (*Eurídice y Orfeo* y *La nobia barbuda*), que se representaron como intermedios de la obra, aunque no es seguro que pertenecieran a Calderón⁹. Se ha relacionado este tipo de encargos con la escritura de la comedia *El gran Duque de Gandía*, que debió ser redactada por Calderón a instancias del

emperador Leopoldo I para festejar la canonización de Francisco de Borja, celebrada el 12 de abril de 1671. El manuscrito de esta obra se encontró en la Biblioteca del palacio de Mladá Vozice, cerca de Praga, y era propiedad de la Condesa María Josefa von Harrach, que había vivido parte de su juventud en Madrid, donde su padre fue Embajador de Austria en la Corte española desde 1672. Cuando esta condesa (que sentía una “especial predilección” por el teatro español y, sobre todo, por el de Calderón) contrajo matrimonio con el Conde von Kuemburg, se trasladó con él a su palacio de Mladá Vozice. El profesor Václav Cerný, que publicó la mencionada comedia y que ha investigado los depósitos bibliográficos de esa biblioteca, ofrece, en su prólogo a *No hay que creer ni en la verdad* (una comedia de capa y espada, también de Calderón, estudiada e igualmente publicada por él), una información sorprendente: “De las 201 comedias españolas de los años 1650–1673, aproximadamente, que la biblioteca posee, 32 son de Calderón”, entre las que menciona, como “manuscritos anónimos” traídos de Madrid a Bohemia por la Condesa de Harrach, además de las dos citadas, *La dama y galán de Aquiles* (*El monstruo de los jardines*, R 12) y *El gran príncipe de Fez* (R 18, perdida)”¹⁰.

A la vista de estos datos, se abren nuevas perspectivas para conocer la recepción de Calderón en Austria y en Bohemia, a partir de las mencionadas relaciones de Calderón con la Corte de Viena, donde podría estar considerado como una especie de dramaturgo oficial, gracias a las citadas ediciones y representaciones palaciegas de varias de sus obras.

Por lo que respecta a Alemania, la recepción de Calderón es tardía y se realiza bajo influencia holandesa e italiana. La obra con la que se inicia dicha recepción es, precisamente, *La vida es sueño*, representada en Hamburgo en 1654, con una adaptación de procedencia holandesa realizada por Schouwenger, y volvió a representarse en 1666, 1674, 1690, 1700, 1721 y 1750. En 1672, se pone en escena *El mayor monstruo del mundo*; en 1693, *La hija del aire*, en ópera; en 1747, *El galán fantasma*; en 1754, *Lances de amor y fortuna*; y, en 1760, *La dama duende*. Pero, es *El alcalde de Zalamea*, que había sido traducido en Francia por Linguet en 1770, una de las obras de Calderón que mayor acogida consigue en Alemania en el último cuarto del siglo XVIII. Lo mismo ocurre en Austria: en Viena se repone en veintitrés ocasiones desde 1780 a 1798¹¹. De dicha obra se hicieron adaptaciones en holandés (*De Landman Rechter* –El juez campesino–, 1783, de R. C. Van Goens), en sueco (*Den värdige medbögarem, eller Rättvisan är för alla* –El ciudadano digno–, o sea, la justicia es para todos, 1789, de D. J.

Björn), en danés (*Bonden som Dommer* –El campesino como juez–, 1807, de R. T. Bruun), en polaco (*Burmistrz Poznanski* –El alcalde de Poznan–, 1784, de Jan Baudoin), etc.¹²

La recepción entusiasta de Calderón en Europa sufrió, no obstante, un cierto declive con el triunfo del neoclasicismo, y especialmente España, a partir de la *Poética* de Luzán (1737), obra en la que se realiza una crítica de los presupuestos estéticos que configuran, desde Lope de Vega, la “comedia nueva” y la producción teatral de Calderón, hacia el que se dirigen nuevos ataques de otros críticos neoclásicos como Nasarre, Montiano, Velázquez, Nicolás Fernández de Moratín y Clavijo. Estos ataques preludian la orden real de 1765 por la que se prohíbe la representación de los autos sacramentales, aunque dicha prohibición responde más a motivos religiosos (la representación de los autos había perdido su sentido primigenio de culto popular y se había convertido en un espectáculo de diversión populachera) que estéticos y literarios.

Sin embargo, este declive en España no parece influir notablemente en la recepción de otros países europeos. En concreto, en Alemania la crítica literaria no se ve afectada ni por dicha prohibición ni por los juicios negativos de Luzán, Montiano, Nasarre, etc., ya que historiadores de la literatura como K. F. Flögel siguen estudiando las piezas religiosas de Calderón. Pero va a ser, sobre todo, Johann Andreas Dieze, catedrático de Retórica en Gotinga, quien en sus anotaciones a la obra de B. Nasarre, *Disertación sobre las comedias de España* (1749), inicie la revalorización y defensa de la obra de Calderón frente a la crítica de neoclásicos e ilustrados. En su intercambio epistolar mantenido con Lessing en 1769, ambos estudiosos coinciden en valorar el teatro clásico español, y específicamente el de Calderón, en el que advierten una trama muy original y un enredo ingenioso, unos caracteres generalmente bien pensados y mantenidos hasta el final, aunque destacan algunos defectos, como la acumulación de episodios, que pueden debilitar el interés de la acción principal, y la fácil derivación hacia lo novelesco o lo artificial.

Pero, la recuperación definitiva de Calderón se va a producir gracias a grandes críticos y escritores como Tieck, Goethe (en un principio, entusiasta del dramaturgo español, en el que descubre al gran artista de la palabra y de la acción) y, sobre todo, A. G. Schlegel, que a sus estudios sobre la obra de Calderón une la traducción de algunas de sus obras, prácticamente desconocidas en Europa, y que van a dar una imagen más completa del dramaturgo español: *La devoción de la cruz*, *El mayor encanto amor*, *La*

banda y la flor, El príncipe constante y El puente de Mantible. Hay que recordar que *El príncipe constante*, traducida al polaco, llegará a ser un clásico en la literatura de ese país. Por lo que respecta a Alemania, Calderón va a conocer durante dos décadas una verdadera apoteosis. Según apunta un estudioso cualificado de este periodo, Kurt Pietschmann, el teatro de Calderón, entre 1820 y 1840, “en lo que concierne a su influencia y al número de representaciones va a la cabeza de todos, sin exceptuar a Goethe, Schiller y Shakespeare”¹³. Dicho investigador destaca la importancia que tuvieron para el descubrimiento y entusiasmo de los románticos alemanes por Calderón las representaciones realizadas por E. T. Hoffmann, que, al utilizar la música y la pintura, se adelanta al concepto de «obra de arte total» buscado por Wagner, razón por la que este compositor sentía una gran admiración por el dramaturgo español, sentimiento compartido por pensadores de la talla de Hegel y Schopenhauer.

Sin embargo, este entusiasmo desbordante de los románticos alemanes por Calderón provocará con el tiempo una saturación y una reacción, a la vez estética y de motivación nacionalista, en algunos de los entusiastas iniciales, en concreto, Goethe (llega a calificar la obra de Calderón como “fuego fatuo del cielo poético”) y Tieck, que echa en falta mayor interioridad y sentimientos, al tiempo que lamenta que, por la desmedida atención a la literatura española, se esté llegando al abandono de lo “alemán, de lo patriótico, de lo propio”. Por motivos análogos, Schiller se mostrará reticente frente al teatro español del Siglo de Oro, en el que ve un “producto de otro cielo y de otro mundo muy diverso” e insiste en que a la poesía alemana le conviene “más la profundidad filosófica y más la verdad del sentimiento que los juegos de la fantasía”. Por su parte, Schreyvogel atribuirá este rechazo del arte dramático de Calderón a una cuestión de gusto: “Solamente que nuestro gusto (y según parece, el buen gusto en sí) no soporta la exuberancia oriental de las imágenes ni la agudeza escolástica del ingenio con que se distingue el lenguaje teatral español de aquella época”¹⁴.

A pesar de este descenso en la estimación de la obra dramática de Calderón por parte de la crítica en la segunda mitad del siglo XIX, ciertas obras suyas, como *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso* (tal vez por su similitud temática con el Fausto de Goethe), *El príncipe constante* e incluso *La devoción de la cruz* seguirán gozando de la acogida del público lector o espectador en Alemania y en el resto de Europa, a tenor de las anotaciones realizadas por F. Meregalli sobre treinta y seis

selecciones de obras de Calderón publicadas en Europa desde la edición de Linguet (1770) hasta finales del siglo XIX¹⁵.

Por lo que respecta a España, los prejuicios surgidos en la etapa neoclásica se exageran a raíz de la agria y desafortunada polémica mantenida entre 1814 y 1818 por los ilustrados José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano en su enfrentamiento con Böhl de Faber, introductor de los estudios de Schlegel sobre Calderón. Böhl, en sus artículos publicados a partir de 1814 en el *Mercurio Gaditano*, convierte al dramaturgo barroco en portaestandarte de los ideales nacionales y católicos, que, a su juicio, habrían resurgido en España al producirse la invasión napoleónica y habrían servido de acicate para movilizar al pueblo en su levantamiento contra los franceses en defensa de esos ideales nacionales, traicionados, según él, por los afrancesados e ilustrados españoles. Estos, al introducir en España el “contrabando filosófico” de la Ilustración y la estética neoclásica habrían socavado los fundamentos de la identidad nacional representada por la obra de Calderón y el teatro del Siglo de Oro¹⁶. Esta imagen distorsionada de Calderón, presentado como escritor católico por excelencia y representante del «espíritu caballeresco» y nacional español, defensor del código del honor y del rigorismo teológico y moral de la Inquisición, va a entorpecer la recepción correcta del teatro de Calderón en España y en el resto de Europa.

Hay que añadir que a la recuperación de la verdadera imagen de Calderón no contribuyó (como cabría esperar de su admirable capacidad y formación) Menéndez Pelayo, cuyo estudio juvenil *Calderón y su teatro* condicionó negativamente en la crítica posterior, al señalar como puntos, supuestamente, vulnerables en el dramaturgo barroco, la pintura de caracteres, poco individualizados, una excesiva carga de razonamiento en los diálogos y cierta artificialidad en el estilo, debido a una desmedida abundancia de recursos retóricos. En sus estudios posteriores, dicho crítico revisará sus planteamientos juveniles, y subrayará un valor clave en la dramaturgia de Calderón: su maestría al configurar el desarrollo de la acción, así como su dominio del “artificio” teatral, aspecto esencial en el arte dramático y en el que “no ha aventajado a Calderón ningún poeta nuestro”¹⁷.

Pero va a ser en el transcurso del siglo XX cuando se van a superar los prejuicios apuntados, que venían obstaculizando una recta comprensión y valoración del teatro de Calderón en Europa, y se va a producir el reconocimiento definitivo del extraordinario valor de su obra, gracias a un estudio sistemático y desapasionado de la misma. Pionero de dicho estudio

fue A. Valbuena Prat, que, con su trabajo sobre *Los autos sacramentales de Calderón* (1924), se enfrenta a la visión incorrecta de Menéndez Pelayo, del que dice que en su acercamiento a los autos mantiene un “prejuicio contra el género, incomprensión de la alegoría en el teatro y, lo peor, desconocimiento del tema mismo”¹⁸. A partir de este trabajo de Valbuena, van a ir surgiendo una serie de estudios de hispanistas como Lucien-Paul Thomas, Arturo Farinelli, los ingleses Alexander A. Parker, Bruce W. Wardropper, E.M. Wilson, N.D. Shergold, J.E. Varey, etc., los alemanes H. Flasche, H. Friedrich, E. Hesse, B. Kaufmann, K. Y R. Reichenberger, S. Neumeister, H.J. Neuschäfer, etc., los franceses M. Bataillon, Ch. Aubrun, etc., los italianos Farinelli, V. Bodini, M.G. Profetti, F. Meregalli, etc., y los españoles A. Valbuena Prat, A. Valbuena Briones, F. Ruiz Ramón, Ruano de la Haza, A. Regalado, etc. Gracias a los trabajos realizados por estos especialistas en los diversos subgéneros teatrales en los que se desarrolla la producción calderoniana, estamos hoy en condiciones de conocer y disfrutar las obras más importantes del dramaturgo barroco en magníficas ediciones, dirigidas, unas a los estudiosos y, otras, al gran público, en editoriales como Cátedra, Castalia, Crítica, Planeta, Alianza, etc.

A ello hay que añadir la reposición de comedias y dramas de Calderón en los más diversos escenarios europeos, y con montajes y puestas en escena de gran originalidad, desde que en 1922 Hugo von Hofmannstahl representara en Salzburg *El gran teatro del mundo*. En lo referente a España, y centrándonos en las dos últimas décadas del siglo XX, se han desarrollado excelentes montajes de *El galán fantasma* (1981, por José Luis Alonso), *La hija del aire* (1981, por Lluís Pasqual), *La vida es sueño* (1981, por José Luis Gómez), *La cena del rey Baltasar* (1981, por José Tamayo), *El médico de su honra* (1986, por Adolfo Marsillach), *El Alcalde de Zalamea* (1988, por José Luis Alonso), *El príncipe constante* (1988, por A. González Vergel), *La dama duende* (1990, por José Luis Alonso), *No hay burlas con el amor* (1995, por Manuel Canseco), *Mañanas de abril y mayo* (2000, por Miguel Narros), *La vida es sueño* (1998 y 2000, por C. Bieito; este mismo director ha puesto en escena dicha obra en Londres y Nueva York con actores británicos), etc. A propósito de esta última obra, dicho director, que ha compartido con directores y actores ingleses sus problemas en la puesta en escena del texto calderoniano mencionado, emite, sin complejos, un juicio comparativo entre las dos magnas obras de Shakespeare y Calderón: “Hamlet es un intento genial, pero inacabado, mientras que *La*

vida es sueño es una pieza absolutamente perfecta. En eso he coincidido con cuantos colegas británicos conocen esta obra”¹⁹.

A partir de los estudios de los investigadores anteriormente mencionados, es posible, finalmente, ofrecer hoy una imagen más objetiva de la personalidad y la obra del gran dramaturgo barroco y responder a las incógnitas planteadas por algunos de los grandes admiradores de dicho autor, que, sin embargo, no ocultaron su desazón y repulsa ante determinadas obras de Calderón. Este es el caso de escritores, pensadores y artistas de la talla de Goethe, Hegel o Wagner, que se sintieron escandalizados al enfrentarse a aquellas tragedias, en las que creyeron descubrir una defensa de la rígida e inhumana moral del código del honor, en el que no queda lugar para el perdón y la reconciliación. Hay que subrayar, de entrada, que dicho escándalo, basado fundamentalmente en criterios de tipo estético y moral, carece de base sólida, si nos atenemos a las investigaciones más recientes sobre dichas tragedias. De esas investigaciones (las de A. Valbuena Briones, H. J. Neuschäfer, E. H. Hesse, A. Regalado, etc.) se deduce que Calderón no sólo no se identifica con el pensamiento y la conducta de los personajes que justifican racionalmente y pone por obra las exigencias de dicho código, sino que implícitamente condena, a través de los juicios de otros personajes y del desenvolvimiento interno de la trama, las aberraciones a las que da lugar esa conducta rigorista.

No hace falta recordar que Calderón no es el primero en abordar en sus dramas el tema del honor maltrecho, sino que constituye objeto de atención frecuente en el teatro del Siglo de Oro desde el magisterio de Lope de Vega, que consideraba dicho tema especialmente atractivo para los espectadores de su época, según recuerda en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “Los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente”. De hecho, éste utiliza el tema de la venganza sobre el ofensor, que ha puesto en riesgo el honor de la dama, en obras como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde, el rey*, etc. No obstante, ha sido Calderón, quien, habiendo tratado dicho tema en diversos dramas (*El alcalde de Zalamea*, *La niña de Gómez Arias*, *El mayor monstruo los celos*, etc.), elabora tres grandes tragedias (*El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio secreta venganza*), la primera de las cuales se ha convertido en el prototipo de los dramas del honor, razón por la que nos vamos a centrar en su análisis, en dos aspectos fundamentales: como expresión arquetípica de los presupuestos teóricos y prácticos del denominado código del honor y como campo de observación para descubrir la posición de su autor frente

a dicho código, teniendo en cuenta las diversa perspectivas y criterios de valoración del mismo por parte de los diferentes personajes, así como la sanción dramática de su conducta y la solución final del conflicto.

Como punto de partida, conviene adelantar una síntesis del argumento de la obra: Habiendo ido de caza el rey don Pedro I de Castilla, conocido como el Justiciero o también el Cruel, con su hermano el infante don Enrique de Trastámara, éste sufre un accidente, al caer del caballo, en el que pierde el sentido y es llevado por sus acompañantes a una quinta cercana para ser atendido y donde, al volver en sí, reconoce, asombrado, en la dueña de la casa a una dama noble, doña Mencía de Acuña, de la que en tiempos había estado enamorado y por la que no había sido correspondido. Su primera reacción de entusiasmo (“que si estoy vivo y te miro, / ya mayor dicha no espero”, vs.185-86) se convierte en pesadumbre ante el “desengaño» provocado por la información de que Mencía se ha casado con un «ilustre caballero», Gutierre Alfonso Solís. A partir de este momento, y en el transcurso de la primera jornada, se configura la semblanza de los protagonistas mientras se sientan las bases para el desenvolvimiento posterior de la trama. En primer lugar, doña Mencía, en un diálogo con su criada Jacinta, resume su propia historia:

*“Nací en Sevilla, y en ella
me vio Enrique, festejó
mi nombre..., ¡felicé estrella!
Fuése, y mi padre atropella
la libertad que hubo en mí:
La mano a Gutierre di,
Volvió Enrique, y en rigor,
Tuve amor, y tengo honor.
Esto es cuanto sé de mí”* (vs.565-573)

En segundo lugar, se apunta ya un rasgo clave de la personalidad de don Gutierre, entrevistado desde la óptica de Leonor, su antigua prometida, que acude al rey don Pedro en busca de justicia frente al deshonor causado por aquél al abandonarla después de haberle dado palabra de casamiento. Suplica al Rey que propicie la reparación (“Que me sustente en un convento os pido”, v. 671) que no ha podido conseguir por sus medios: “Pedí justicia; pero soy muy pobre: / quejéme del, pero es muy poderoso”. Cuando el Rey presiona a don Gutierre para que confiese la causa de ese abandono («pude el bulto ver / de un hombre que se arrojó por el balcón»), queda patente

el rasgo antes aludido: la suspicacia hipersensible ante cualquier atisbo de riesgo para su honor:

*“Y aunque escuché
satisfacciones, y nunca
di a mi agravio entera fe,
fue bastante esta aprensión...”* (vs.922–925)

Cuando posteriormente, el noble don Arias, al darse cuenta de que él era la causa de las sospechas y que, por lo tanto, le correspondía defender “el honor desta dama” (“Esa noche estaba en casa / de Leonor una mujer / con quien me hubiera casado/ si de la parca el cruel /golpe no cortara fiero / su vida”, vs.953-958); al retar a don Gutierre y empuñar ambos la espada delante del Rey, éste les manda a prisión por desacato, momento en el que el Infante don Enrique, allí presente, comunica en un aparte sus intenciones (“Con ocasión de la caza, / preso Gutierre, podré / ver esta tarde a Mencía”), con lo que finaliza la primera jornada y se abre la puerta a las sospechas que provocarán el conflicto trágico.

En la segunda jornada, el Infante acude a visitar a Mencía, con gran disgusto de ésta, que confiesa el “miedo” y “horror” a que pueda destruirse su “honor”, y amenaza al Infante con “dar voces”, pero éste la previene: “a ti misma te infamas”. En tanto, Don Gutierre, que ha conseguido evadirse secretamente de la prisión, se acerca con el criado Coquín a la finca, y al oír Mencía su llamada a la puerta, busca aterrada (“No mintieron mis recelos, / llegó de mi vida el fin”) cómo esconder a don Enrique. Tras los saludos amorosos del marido, Mencía, acuciada por salvar su propio honor (“En salud me he de curar: / ved, honor, cómo ha de ser, / porque me he de resolver / a una temeraria acción”, vs. 227–230) y con la ayuda cómplice de su criada Jacinta, sale de la estancia y vuelve gritando “muy alborotada” que hay un hombre “embozado” en su aposento. Empuñando su espada, acude Gutierre en su busca, al tiempo que Mencía apaga disimuladamente la vela que portaba, para favorecer la huida de don Enrique, el cual, en su azoramiento pierde su daga en el aposento. El encuentro del arma por parte de don Gutierre señala el comienzo de las sospechas y de los celos que ponen en marcha el implacable e insidioso modelo de conducta exigido por el código del honor. En primer lugar, comienza la etapa de vigilancia de la esposa, cuidando, no obstante, disimular su desconfianza y tratando de reprimir en público los celos que le atormentan interiormente. Así, le dice a Mencía que todo fue una “ilusión” suya y que no se ha hallado “sombra de que verdad fue / lo que a ti te pareció”. Pero, al ver la daga recogida por

don Gutierre, Mencía comienza a temer por su vida y proclama su inocencia (“¡Tente, señor! / ¿Tú la daga para mí?/ detén la mano al rigor”, vs. 362–365), mientras don Gutierre, que simula extrañeza por tamaña turbación, trata de restar importancia al hecho (“¡Jesús, que imaginación!”) y se despidió de su mujer, para volver a la prisión, mientras en un aparte muestra su verdadero estado de ánimo: “¡Ay, honor, mucho tenemos / que hablar a solas los dos!” (vs.385–386). Sus sospechas se verán incrementadas en un próximo encuentro con don Enrique, cuando, al cotejar la daga con la espada del Infante, constate la perfecta similitud de orfebrería entre ambas.

Al quedar sólo don Gutierre, se asiste a un monólogo capital en este drama del honor ya que en él, al tiempo que se descubre la situación interior del personaje (“Ya estoy solo, ya bien puedo / hablar. ¡Ay Dios! Quien supiera / reducir sólo a un discurso, / medir con una sola idea / tanto género de agravios”, vs. 569–573), se resume la conducta a seguir de acuerdo con el mencionado código del honor: primero, analizar, una a una, las razones en que basa sus sospechas (“En cuanto a que me avisaron / de que estaba un hombre en ella, / tengo disculpa en que fue / la que me avisó ella misma. / En cuanto a que se mató la luz...”, vs. 599 y ss.); segundo, “guardar la dieta del silencio / que es guardar la boca, tener paciencia”; en tercer lugar, mantener con la mujer “finezas, / agrados, gustos, amores, / lisonjas, que son las fuerzas defensibles, porque el mal / con el despego no crezca”; cuarto, disimular, si es posible:

*“esta desdicha, esta pena,
este rigor, este agravio,
este dolor, esta ofensa,
este asombro, este delirio,
este cuidado, esta afrenta,
estos celos...¿Celos dije?
¡Qué mal hice! Vuelva, vuelva
al pecho la voz...”* (vs. 676–683).

Ya surgió la palabra tabú, los celos, y, movido por ellos, vuelve don Gutierre, por la noche, de incógnito, saltando la tapia de la quinta, a vigilar a su esposa (“Médico de mi honra /me llamo, pues procuro mi deshonra / curar (...) Vamos pasito, honor, que ya llegamos”, vs.855 y ss.), que en ese momento se encuentra dormida. Don Gutierre, encubriendo la voz y “hablando quedo”, la llama por su nombre, y, al despertar, sobresaltada, temiendo que sea el “atrevido” Enrique, que pone de nuevo a prueba su honor, profiere una serie de expresiones, que, si en un primer momento

le parecen a Gutierre que van dirigidas a él (“¡Qué dulce desengaño!” v. 909, dice en un aparte), enseguida descubre (Mencía le trata de “Alteza”) que le ha confundido con el Infante. Despechado y fuera de sí, se muestra incapaz de entender el mensaje de su mujer (interrumpido por él a cada paso con apartes) sin darse cuenta de que ella está afeando la conducta de don Enrique (“¿Segunda vez pretende ver mi muerte?”) y que permanece fiel, razón por la que pide que se vaya, con un argumento (“Mirad que es hora que Gutierre venga”), que el marido interpreta como indicio de la complicidad de su mujer. En un aparte, don Gutierre da a entender que se han confirmado sus sospechas de que Enrique (cuya voz y personalidad él mismo ha suplantado) es amante de Mencía, por lo que está ya tomando una decisión (“El venir no ha extrañado / el Infante, ni dél se ha recatado (...) ¡Mi venganza a mi agravio corresponda!” vs. 927 y 932), aunque, de acuerdo con las normas de conducta coherentes con el código del honor, deba posponer su ejecución hasta el momento oportuno: “¿Habrà en el mundo quien paciencia tenga? / Sí, si prudente alcanza / oportuna ocasión a su venganza” (vs. 938–940). Sin embargo, don Gutierre (después de esconderse, ayudado por la oscuridad, para reaparecer a continuación en su verdadero papel de marido), a pesar de sus esfuerzos por mantener la compostura y simular finezas ante su esposa, no logra contener el ánimo desbocado por los celos y explota en una reacción de iracundia, rayana en la demencia, mostrándose capaz de ensañarse con una supuesta criada traidora: “a pedazos sacara con mis manos / el corazón, y luego / envuelto en sangre, desatado en fuego, / el corazón comiera / a bocados la sangre me bebiera...” (vs. 1008–1012). Ni siquiera la contención súbita (“Pero ¿cómo hablo yo desta manera?”) en este despeñarse hacia el abismo de la venganza, seguido de nuevos intentos de paliar con halagos (“Mi bien, mi esposa, cielo y gloria mía”) el “miedo, espanto, temor y horror” que se han apoderado de Mencía, logra disipar el presentimiento de los espectadores, que intuyen el asomo de la tragedia en ciernes. Dicho presentimiento es confirmado con el aparte del desequilibrado don Gutierre, leitmotiv con el que se cierra la segunda jornada: “Pues médico me llamo de mi honra, / yo cubriré con tierra mi deshonra” (vs. 1032–1033).

En la tercera jornada, Don Gutierre se presenta ante el Rey para comunicarle sus sospechas de que el Infante don Enrique está poniendo en riesgo su honor: “que fue vuestro hermano Enrique, / contra quien pido se aplique / de esta justicia el rigor” (III, 34–35). El diálogo entre ambos es una pieza clave para ahondar en la personalidad neurótica del marido

que se cree burlado y vislumbrar los entresijos del denominado código del honor, en los que se basa su conducta. El pundonoroso Don Gutierre comienza dejando a salvo la fidelidad de su esposa (“tan honesta, casta y firme”, III, 72) y aclarando que, a pesar de la presencia de la daga, “testigo” y “brillante lengua de acero”, que muestra al Rey, no hay prueba de que se haya manchado su honor (“con la sangre le lavara”, v.49), sino tan sólo una “prevención”. Al preguntar el Rey por las razones de la sospecha, Don Gutierre afirma:

*“Nada: que hombres como yo
no ven; basta que imaginen,
que sospechen, que prevengan,
que recelen, que adivinen...”* (vs. 79–82)

La llegada del Infante a visitar al Rey, da lugar a que éste afee la conducta de su hermano (“¿Veis este puñal dorado? / Geroglífico es que dice / vuestro delito”, vs.209–211), que reconoce la daga y, al ir a recogerla, hiere involuntariamente a don Pedro, el cual, conmocionado y aterrorizado, tiene una sombría premonición del futuro fratricidio: “Detén el puñal, ya muero (...) ¡Oh qué aprensión insufrible! / Bañado me vi en mi sangre” (vs. 226 y 236–237). Esta premonición deja flotando un aire misterioso de tragedia, en el que se fragua la decisión vindicativa de Don Gutierre (que ha asistido a la escena escondido tras los tapices, por indicación del Rey, y que ha consolidado sus sospechas al oír una sugerencia inconclusa del Infante, alusiva a su conocimiento de Mencía antes de que ésta casase con don Gutierre, vs.190–191):

*“Arranquemos de una vez
de tanto mal las raíces.
Muera Mencía, su sangre
Bañe el pecho donde asiste;
Y pues aqueste puñal (Levántale)
Hoy segunda vez me rinde
El Infante, con él muera”.*

Pero, siguiendo los requisitos del código del honor (“A secreto agravio, secreta venganza”), Don Gutierre, que ha vuelto a hacerse con el arma, convertida en signo aterrador y sacrificial, previene sobre el futuro desarrollo de la trama:

*“Más no es bien que lo publique;
porque si sé que el secreto*

*altas victorias consigue,
y que agravio que es oculto
oculta venganza pide,
muera Mencía de suerte
que ninguno lo imagine*". (vs. 255–267)

Desterrado por el Rey, don Enrique, antes de partir, envía un mensaje a Mencía comunicándole el motivo de su marcha (“Que su desdén tirano/ me ha quitado la gracia de mi hermano”) y provocando la angustia de la dama al considerar que por esta causa su “opinión en voz del vulgo ande” (v.842). Mientras, aconsejada por su criada Jacinta, escribe una carta a don Enrique instándole a que “no se ausente”, llega don Gutierre de improviso y se hace con la carta, al tiempo que la dama, sobresaltada, se desmaya. Al volver en sí proclamando su inocencia, se encuentra, sola y horrorizada, ante un mensaje escrito de don Gutierre, en el que le comunica con despiadada frialdad su condena a muerte: “El amor te adora, el honor te aborrece; y así el uno te mata y el otro te avisa. Dos horas tienes de vida; cristiana eres, salva el alma, que la vida es imposible”.

A partir de este momento, la acción de la tragedia se precipita: Don Gutierre, que ha despedido a sus criados, para no tener testigos, contrata a un cirujano, Ludovico (a quien ha traído embozado hasta la casa para que no reconozca el camino), con el fin de que sangre a Mencía “hasta que por breve herida / ella espire y se desangre” (v.540). Por este “sutil medio”, espera que su “afrenta” quede “disimulada”, sin que nadie pueda probar que fue muerte provocada. Todo está fríamente preparado, como advierte don Gutierre en un soliloquio, de forma que ni el mismo cirujano, aunque lo pretendiera, fuera capaz de delatar el crimen, al no poder reconocer la faz del inductor ni de la víctima (“que con unos tafetanes / el rostro tiene cubierto”, 533–534), ni la dirección de la vivienda. Tanto más que don Gutierre está dispuesto, incluso, a eliminar al cirujano para que quede a salvo el secreto de la venganza (v. 581).

Al final del soliloquio, don Gutierre justifica toda esta conducta aberrante y delictiva, en razón del supuesto código del honor:

*“Médico soy de mi honor,
la vida pretendo darle
con una sangría; que todos
curan a costa de sangre”* (vs.582–585)

Sin embargo, Ludovico, al salir de casa embozado y conducido por don Gutierre, logra fijar las huellas de sus manos ensangrentadas en las paredes

de la casa, con lo que el Rey, informado por el cirujano del horrendo crimen, y prevenido por Coquín, el criado de don Gutierre, acude a casa de éste para descubrir “el estado... del suceso” (vs. 731–732), al tiempo que reconoce en el camino a Leonor, la antigua prometida de don Gutierre. Éste, como “loco furioso” (advierte cuerdamente el acompañante del Rey, don Diego), sale a dar la triste noticia al Rey, tratando de simular gran dolor y pesadumbre por la muerte de su mujer desangrada (“Ya se sabe cuan fácilmente / una venda se desata”, vs. 810–811). El Rey, sabedor de los hechos, confirma en un aparte: “Tomó notable venganza” (v.827.), y con cierta ironía (no exenta de crueldad: sabe que a Gutierre no le agrada Leonor, su antigua prometida, a quien había rechazado por sospecha) le invita a unirse con ella, para devolverle su fama:

*“Gutierre, menester es
consuelo; y porque le haya
en pérdida que es tan grande
con otra tanta ganancia,
dadle la mano a Leonor;
que es tiempo que satisfaga
vuestro valor lo que debe,
y yo cumpla la palabra
de volver en la ocasión
por su valor y su fama”.* (vs.832–841)

Don Gutierre se resiste a aceptar la propuesta, en una pugna dialogal con el Rey, al que enfrenta a sucesivos interrogantes, que en el fondo responden al relato de los pasos de la historia trágica de Mencía, que está dispuesto repetir, si fuera preciso, con Leonor. Al último de esos interrogantes (“¿Y si volviendo a mi casa / hallo algún papel que pide / que el Infante no se vaya?”), el Rey le responde con impasible frialdad: “Para todo habrá remedio”. Ante el acoso reiterado de Don Gutierre, que le urge para que sea más explícito, la respuesta es implacable: “Sangrarla” (v. 883), respuesta que nos reenvía a la reflexión que hizo cuando, al tener noticia del crimen, se encaminaba a casa de Don Gutierre, “como Rey, supremo juez”:

*“Gutierre sin duda es
el cruel que anoche hizo
una acción tan inclemente.
No sé qué hacer. Cuerdamente
Sus agravios satisfizo”* (vs.741–745)

La respuesta del Rey plantea una incógnita sobre la posición del dramaturgo, teniendo en cuenta la diversidad de perspectivas proyectadas sobre el escenario, que complican la formación de un juicio estético y moral sobre esta obra maestra. Y es que en dicha respuesta se confrontan dos juicios de valor, referidos, uno al campo de los sentimientos (“acción tan inclemente” de un marido “cruel”) y otro al de la razón, al afirmar el Rey que don Gutierre, dando rienda suelta a su espíritu de venganza, “cuerdamente / sus agravios satisfizo”. Esta incógnita resulta aún más inquietante cuando se contempla el desenlace final del conflicto: Don Gutierre se resigna a dar su mano a Leonor (no sin antes advertir que está “bañada en sangre”, como propia de un “médico” de su honra), la cual se somete con estoica decisión a las exigencias del código del honor: “Cura con ella / mi vida, en estando mala”, vs.900–901).

Este final desolador provoca un tremendo desasosiego estético y repugnancia moral ante la resolución del conflicto, repugnancia que sintieron admiradores de Calderón como Hegel, Schopenhauer y Wagner ante la crueldad vengativa de los maridos celosos en estas tragedias del honor. Críticos hubo que, como Tiknor, llegaron a afirmar que el desenlace de la obra implicaba una justificación de la venganza y, en consecuencia, del asesinato de Mencía, posición contraria a los principios de la moral cristiana, pero, a su juicio, concorde con el “carácter nacional” y habitual en la escena española²⁰.

La respuesta a este juicio de Tiknor merece una reflexión ponderada. En primer lugar, la afirmación de que la moral de la venganza de la sangre por parte de los maridos celosos en los casos de honra sea concorde con el «carácter nacional» español es un tópico carente de fundamento. En cuanto a su puesta en escena, hay que recordar que el planteamiento del tema del honor no es exclusivo de la literatura española, ya que, por ejemplo, está presente tanto en las tragedias de Corneille como en las de Shakespeare. Incluso “la metáfora de la sangría como cura del amor ofendido” es, a juicio de A. Regalado, frecuente en la literatura de la época; el mismo Shakespeare, en *Ricardo II*, se vale de dicha metáfora para resolver un punto de honor entre Billingbroke y Mowray, al recetar, para la ocasión, una purga sin sangría, con el consejo de “olvidar y perdonar ya que los médicos advierten que no es mes para sangrar”²¹. Por otra parte, no es cierto que, en la vida real, los españoles de la época fueran partidarios de la moral de la venganza. Es verdad que en la documentación aparecen casos de maridos que han asesinado a sus mujeres por haberles sido infieles, como consta, p.e.,

en los Avisos (28/VIII/1645) de Pellicer: “Y por ahora no se habla sino en esto y en dos mujeres que han sido matadas por sus maridos por adúlteras, el uno pintor y el otro bodeguero”²². Pero, no es menos cierto que tanto la conciencia religiosa como la social, objetivadas en el derecho canónico y en el civil condenaban estos delitos de la venganza del honor. Ya desde el siglo XIII, la legislación de Las siete partidas prohibía asesinar a la mujer adúltera, si bien no castigaba al marido que matase al varón responsable del adulterio, si era encontrado “yaciendo” con aquella. En el siglo XVII se sigue condenando el uxoricidio y, de hecho, como apunta A. Regalado, “en la práctica legal de la época hay documentación de numerosos casos de uxoricidas motivados por celos, que sufrieron riguroso castigo dictado por las leyes, casos en que no existían pruebas de adulterio, a saber, testigos de fornicación entre los adúlteros”²³. A este respecto, A. Dominguez Ortiz recuerda un caso ocurrido en Sevilla, en el que la gente presionó para evitar que un marido burlado ejecutara en público a su mujer y al varón culpable, presión en la que intervinieron unos religiosos que incitaron al marido al perdón y que, aprovechando el desconcierto de éste, liberaron a la pareja adúltera y la pusieron a salvo en un convento cercano²⁴.

Es en este contexto en el que hay que situar el texto de Calderón y en el que adquiere todo su sentido. El dramaturgo ha estudiado el derecho canónico en la universidad de Salamanca, y sabe, además, que la moral cristiana condena la venganza de la sangre. Conoce igualmente el sentir de la sociedad en la que vive, pero sabe también que el tema del honor es materia de enorme (tal vez morbosa) atracción para el público que asiste a los teatros, de acuerdo con la opinión de Lope de Vega enunciada anteriormente: “Los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente”. Al construir esta tragedia del honor, Calderón ha construido una trama perfecta, ateniéndose con maestría al esquema del código del honor elaborado por la tradición anterior: inicio de las sospechas, etapa de observación y vigilancia, reprimiendo los celos como indignos de un «hombre de honor» y siendo deferente con la mujer; lucha interior, en los soliloquios, entre el amor y las exigencias del código del honor, que llega a parecerles inhumano; lograda la supuesta certeza sobre la infidelidad de la esposa, paso a la acción, enfrentándose primero al ofensor (en el caso de persona de sangre real, no puede ser eliminado; es el caso del Infante don Enrique); si la ofensa no ha pasado a dominio público, se procurará la eliminación secreta de la esposa.

Ahora bien, si desde el punto de vista de la construcción de la obra, el valor como creación y como espectáculo teatral es admirable, sin embargo, desde la perspectiva ética y estética, queda en pie el escollo fundamental: que la tragedia acaba con el asesinato, calculado y sin piedad, de una mujer inocente, que puede volver a repetirse en Leonor: ¿Por qué no emerge una condena dramática clara del horrendo crimen y por qué la Autoridad real, a pesar de reconocer la inclemencia y crueldad del marido celoso, admite que éste ha obrado “cuerdamente” con la venganza? Pues bien, a nuestro juicio, la respuesta del autor está ahí, precisa y contundente, pero no en forma de alegato, lo que sería un procedimiento antiestético, sino articulada a través de la acción y la confrontación de diferentes perspectivas tendentes a iluminar al público, cuyas expectativas condicionan las pautas morales y estéticas con las que opera el dramaturgo. Ese público, que rechaza el uxoricidio, ha podido constatar que Mencía, en todo momento, ha sido fiel a su marido; que las sospechas de éste son infundadas; que sus rasgos neuróticos le han hecho ver certezas donde sólo había signos casuales interpretados sesgadamente por una mente ofuscada y enferma; que el asesinato ha sido llevado a cabo con premeditación, simulación y crueldad propias de un psicópata; que la mujer muere inocente y resignada. Los personajes que conocen la trama del crimen corroboran esta inocencia como implícita condena del asesinato: así, el cirujano que lo delata al Rey, repite las últimas palabras de Mencía antes de morir: “Inocente muero; /el cielo no te demande / mi muerte” (vs. 640–642); el criado Coquín (no se olvide la función que, en ocasiones, le compete como sustituto del coro clásico y portavoz del sentir del público en múltiples dramas) proclama ante el Rey la misma inocencia de Mencía (“que a mí me consta”, v. 704), al tiempo que suplica al Rey que impida el asesinato.

Queda, por último, la incógnita del juicio del Rey. El adverbio modal emitido por el monarca, al juzgar la conducta de don Gutierre (“cuerdamente”) choca con la realidad de un marido obsesivo y neurótico, que explota en el frenesí enajenado de un demente al oír, en boca de su mujer, la palabra tabú: “celos”. Sobre la supuesta responsable (una criada), dice: “a pedazos sacara con mis manos / el corazón, y luego / envuelto en sangre, desatado en fuego, / el corazón comiera / a bocados, la sangre me bebiera, / el alma le sacara, / y el alma, ¡Vive Dios!, despedazara, / si capaz de dolor el alma fuera” (vs. 1008–1015). De esta locura se hace eco el acompañante del Rey, don Diego, al dar cuenta de la presencia del marido asesino: “Loco furioso / don Gutierre de su casa sale” (vs. 770–772). En este contexto, en el que

cabría hasta una lectura irónica de la opinión del monarca (del que, por otra parte, el público conocía su fama de crueldad), la validez de ese juicio queda en entredicho, tanto más cuanto que contraviene un principio básico del derecho civil y canónico: que no es lícito a nadie tomar la justicia por su mano, ya que el supuesto culpable sólo puede ser juzgado, conforme a derecho, por la autoridad pública.

Y, finalmente, la decisión del Rey de casar a don Gutierre con la antigua prometida para salvar su honor (a pesar de la resistencia manifestada por el uxoricida) supone condenar al celoso a vivir con la mujer que aborrece, con lo que, desde el punto de vista de la acción dramática, el personaje queda degradado, aspecto que constituye un sólido fundamento para la definitiva valoración ética y estética de la obra. Porque, en definitiva, lo que se infiere de esta tragedia, lo mismo que del resto de sus dramas del honor, es que Calderón, en consonancia con otros escritores del Siglo de Oro (Cervantes, Mateo Alemán, el mismo Lope de Vega), tal como han puesto de manifiesto críticos como A. A. Parker, J. Neuschäfer, P. N. Dunn, etc., al utilizar literariamente el código del honor, respondiendo a los gustos y expectativas del público, lo condena implícitamente, por convertir dicho valor en “ídolo” inmoral al que se sacrifican vidas inocentes. Desde esta perspectiva, la figura del dramaturgo queda a salvo del escollo mencionado y se confirma su imagen de intelectual humanista e independiente, en congruencia con la que hemos descubierto al analizar en otra ponencia sus dramas del poder, en los que se muestra contrario a toda forma de tiranía (y el código del honor lo era) y partidario de la libertad y de la tolerancia en las relaciones humanas.

NOTAS

¹ A. Cionarescu: “Calderón y el teatro francés”, en *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, 1954, p. 167.

² F. Meregalli: “Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano”, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, 8–13 de junio de 1981), edic. de L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, t. I, pág. 105.

³ M. Franzbach: *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, F.U.E., 1982, pág. 144.

⁴ Op.cit., pág. 145.

⁵ F. Meregalli: art. cit., pág. 106, nota 11.

⁶ M. Franzbach: op. cit., pág. 153.

- ⁷ Op.cit., pág. 156.
- ⁸ Op. cit., pág. 158.
- ⁹ Op. cit., págs. 165 y 180, nota 62.
- ¹⁰ Václav Cerný: Estudio preliminar a “Pedro Calderón de la Barca: No hay que creer ni en el amor”, editada por dicho investigador en Anejos de la revista *Segismundo I*, Madrid, CSIC, 1968, pág. 4. V. Cerný identifica (en la pág. 23 de dicho estudio) esta comedia con la que llevaba por título *Certamen de amor y celos* en la lista de obras realizada por Calderón en 1680 para el conde de Veragua.
- ¹¹ F. Meregalli: art. cit., pág. 108.
- ¹² Henry W. Sullivan: “El alcalde de Zalamea, de Calderón, en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XVIII”, en L. García Lorenzo (ed.): op. cit., t. III, págs. 1475–1476.
- ¹³ Citado por F. Meregalli: art. cit., pág. 111.
- ¹⁴ M. Franzbach: op. cit., págs. 137-139.
- ¹⁵ F. Meregalli: art. cit., pág. 110, nota 23.
- ¹⁶ Sobre esta polémica entre Böhl de Faber y Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano, puede verse la ponencia de G. Carnero: “Juan Nicolás Böhl de Faber ante Calderón”, en L. García Lorenzo (ed.): op. cit., t. III, págs. 1359–1368.
- ¹⁷ M. Menéndez Pelayo: Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, III, Madrid, 1941, pág. 15.
- ¹⁸ Cit. por F. Meregalli: art. cit., pág. 121.
- ¹⁹ El País, Suplemento Babelia, 15 de enero de 2000, p. 21.
- ²⁰ G. Tiknor: *History of Spanish Literature*, Nueva York, 1849, t. II, pág. 371.
- ²¹ A. Regalado: *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, vol. I, Barcelona, Ediciones Destino, 1995, pág. 353.
- ²² Cit. A. Valbuena Briones en su Prólogo a *Calderón de la Barca: A secreto agravio, secreta venganza*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1976, p. XLI.
- ²³ A. Regalado: op. cit., pág. 352.
- ²⁴ A. Domínguez Ortiz: *La sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1963, t. II, pág. 224.

EL TEATRO RELIGIOSO EN EL SIGLO DE ORO. CALDERÓN Y LOS AUTOS SACRAMENTALES*

Luis Pardiñas Béjar

Los autos sacramentales consistían representaciones teatrales que se hacían con motivo de la festividad del Corpus Christi. Eran de un solo acto e iban encabezados por una *loa* introductoria cuya finalidad era exponer el dogma religioso, verdadero tema del auto sacramental.

El auto sacramental, que es una variedad teatral original de España¹, tal y como hoy lo concebimos taxonómicamente, es diferente de la comedia religiosa, pero procede del teatro religioso. Sus antecedentes hay que buscarlos en la reforma religiosa española emprendida por el cardenal Cisneros, cuando se ve la necesidad que había de limpiar ciertas ceremonias que se habían ido apartando de su carácter devoto, a la vez que se proponía a la festividad del Corpus como centro de todas las celebraciones religiosas.

Este teatro se desarrolla y alcanza una principal importancia durante el reinado de Carlos V, debido a que, quizá por motivos políticos, pero, en todo caso, por razones que quedan fuera del propósito de esta conferencia, España se constituye en defensora de los principios católicos de la Iglesia de Roma, y tiene que mostrar la eficacia de los dogmas religiosos que la Reforma protestante rechaza, siendo el de la Eucaristía el principal de todos por afectar a la misma razón de ser de la Iglesia (cfr. En la última cena Jesucristo bendijo el pan y el vino ante los apóstoles –Mateo 26, versículos 26 a 29; Marcos 14, vers. 22 a 26; Lucas 22, vers. 14 a 20).

Según cierta crítica, los autos sacramentales proceden directamente de la liturgia del Corpus (parecido a como sucedió con los tropos medievales), así como del teatro religioso de Juan del Encina (procedente del *Officium Pastorum*) y de ciertas piezas pastoriles navideñas de principios del XVI. Hay ya tres aspectos que estarán presentes en Calderón:

- Deseo de superación del mundo cotidiano.
- Intención de que la significación dramática trascienda los detalles de la acción (*alegoría*).
- Introducción del elemento lírico-musical (villancico)

* Este artículo ha sido presentado con motivo del IV centenario del nacimiento de Calderón en el seminario para profesores de Praga en abril de 2000 y en el V Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia en noviembre de 2000.

Con Gil Vicente –*Obra de geraçam humana*– se utilizan ya personajes alegóricos que representan personajes simbólicos (Justicia, Razón, Gracia, Adán = humanidad pecadora) y aparece un mundo fuera del tiempo en el que se funden diversas edades (*Auto da Sibila Casandra*: Salomón, Moisés, Abraham, Isaías y las sibilas clásicas)

En la *Farsa sacramental*, de Hernán López de Yanguas (hacia 1520) aparece el tema de la Eucaristía.

En la de 1521 aparece la alegoría totalmente (la FE explica el dogma).

Con Sánchez de Badajoz (su obra se recogió en la *Recopilación en metro*) se combinan ya todos los elementos esenciales de los autos sacramentales posteriores:

- Dramatización de la teología escolástica.
- Renovación de los temas litúrgicos.
- Aparición de personajes alegóricos.
- Argumentos simbólicos.
- Apoteosis finales.

Las piezas recogidas en el *Códice de autos viejos* siguen el camino trazado por Sánchez de Badajoz intensificando la parte dogmática.

Timoneda, en la 2ª mitad del XVI –*Ternarios espirituales*– depura y estiliza estas piezas, dándoles forma literaria según los cánones artísticos del Renacimiento. A partir de él, serán los autores con experiencia teatral los que se encargarán de las representaciones del Corpus.

A finales del XVI, aparecen las primeras obras con el nombre de “autos sacramentales”, desapareciendo la denominación de “farsa”.

En Castilla, los autos sacramentales pasan a manos de grandes dramaturgos (Lope, Tirso, Vélez de Guevara, Mira de Amescua) y las ciudades compiten por hacerse con los servicios de los mejores escritores y empresarios.

De Lope es destacable la belleza lírica y la intensidad dramática de algunas piezas, y el auto se enriquece con las conquistas de la comedia.

Tirso, por su parte, parece que no distingue del todo el auto sacramental de la comedia divina. En sus obras no es el Hombre (género humano) el que aparece representado, sino el hombre particular.

Mira de Amescua tiene una mayor seguridad teológica, y es el antecedente inmediato del auto calderoniano.

Josef de Valdivielso –*Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*,

1622 [10 años antes de que Calderón escribiese su primer auto]– es ya un verdadero escritor de autos sacramentales, debido muy especialmente a su maestría en el uso de la técnica alegórica. La diferencia entre ambos es que en Calderón el simbolismo es más profundo y más trascendente.

En tiempos de Calderón, la temática de los autos sacramentales está orientada a glosar el sacramento de la Eucaristía, y se organizan de forma que ya eran, según dice el propio Calderón en la loa a *La Segunda esposa* (vid. documento nº 1), **sermones representados**, no predicados, con lo que su eficacia era mayor; es decir, eran una forma de instrucción sobre el dogma, hecha en verso y con un enorme aparato visual –escenografía– la mayor parte de las veces, a fin de conseguir un efecto auditivo y visual. Se trataba, en definitiva, de enseñar teología pero sin explicarla, de convertirla en el centro de la obra y en el objeto de la dramatización, para hacer accesibles los misterios de ésta por medio del teatro. No pretende, pues, que se comprendan los principios teológicos, algo prácticamente imposible, ni que se razonen o argumenten, algo inaccesible aun a las mentes más escolásticas, cuanto más a un público mal instruido. La capacidad de síntesis de Calderón le permite presentar el dogma en sus líneas esenciales, y su capacidad artística le confiere el don de saberlo envolver en una exuberante retórica poética dentro de una rigurosa unidad de acción dramática, lo que lleva a que pueda respetar la tradición de la representación del auto sacramental en un único acto². Así, pues, lo que hacía este teatro era llegar al público a través justamente de los sentidos: la palabra y la frase, bellas y musicales; el espectáculo escenográfico que suspendía y admiraba al espectador.

Palabra y espectáculo. Estos son los dos ejes del auto sacramental de Calderón y en los que se cifra su eficacia colectiva: el público celebraba el dogma de la Eucaristía *comulgando* con lo que escuchaba y veía en escena.

Como no son obras de tesis, sino que se trata de obras literarias, los autos se regían por el principio horaciano de “*utile dulce*”, de *enseñar deleitando*. O más bien, partieron del deleite de la fiesta y se le añadió la enseñanza, la intención didáctica, convirtiéndose en complemento idóneo de los sermones religiosos dichos en el interior de las iglesias. Y siguiendo ese principio de combinar lo útil y lo dulce, se envolvía el dogma en poesía, que, al no escribirse para ser leída, sino para ser representada, se combinaba con una brillante puesta en escena, que implicaba a todos los elementos escenográficos: decoración, compleja tramoya –maquinaria– que posibilitara los efectos escénicos, rico vestuario, música. Una síntesis de

contenidos que se corresponde con una síntesis artística que Calderón hace de las distintas artes –poesía, música³, pintura y arquitectura– hasta conseguir un verdadero arte total, tan codiciado por tantos artistas posteriores. Y todo ello contribuía a honrar de manera especial la fiesta religiosa de la Eucaristía, pero, además hizo que los autos llegaran a superar en popularidad –pese a su complejidad conceptual– al resto del teatro popular, los dramas y comedias que se representaban en los corrales, y, lógicamente, propició que los ayuntamientos invirtiesen grandes cantidades de dinero para que la fiesta y el auto encargado en su honor fueran cada año más brillantes^{4,5}.

Por otra parte, gracias principalmente a la libertad que permite el uso de la alegoría (vid. documento 1), figura clave y única manera de escenificar cuestiones sobre los dogmas religiosos⁶, los autos sacramentales se liberan de cualquier sujeción a lo real, y aun teniendo en cuenta su dificultad semántica o de comprensión, el autor se libera con ello de ataduras técnicas: todo es posible en el auto sacramental, todo puede contribuir a la acción dramática: el pensamiento, la música, la poesía, los milagros, los anacronismos y las fusiones culturales más diversas; todo, porque el auto sacramental se sitúa en un espacio intemporal, el espacio de la abstracción y de la fe.

Calderón con sus autos, de los que escribió más de setenta y suponen más de la tercera parte de su producción literaria que es exclusivamente teatral, intentó dar sentido a la existencia del hombre y del universo. En consecuencia, y con esa capacidad de síntesis ya señalada, Calderón organiza el caos original, dando vida a los elementos primigenios: fuego, agua, aire, tierra, que serán personajes de sus dramas (p. ej. *El divino cazador*). Después, cuenta la historia de la humanidad, dividida en tres edades. En la primera, el hombre se rige por la Ley Natural; en la segunda, aparece la Revelación reproducida por las Escrituras, a partir de Moisés y de los profetas; la tercera edad, es la de la Redención (Encarnación y Sacrificio para la salvación del género humano) que se cuenta en el Nuevo Testamento. Esta era durará hasta el juicio final, que también aparece en los autos de Calderón (*El gran teatro del mundo*, *El gran mercado del mundo*, etc.). Y sellando la unión entre lo sobrenatural y lo terrenal, entre el espíritu y el siglo, cifra Calderón en la Casa de Austria la dinastía elegida para representar, defender y extender el ideal cristiano en la Edad Moderna.

Por su parte, el hombre es presentado como un microcosmos, en el que sus atributos personales y sentidos son individualizados en un extraordinario juego dramático. Del uso que el hombre haga de estos sentidos, sobre los

que se sitúa la capacidad de elección (libre albedrío, llamado en sus autos con distintos nombres, sea ‘albedrío’, ‘pensamiento’, ‘inocencia’, etc.); de ese uso, dependerá su salvación o condena.

El universo y la humanidad, las diferentes creencias, también se individualizan, para explicar a los espectadores la vanidad existente y cómo se impone establecer un orden y una uniformidad en las creencias, que sólo es posible bajo el imperio de la Gracia (de Dios).

Igual ocurre con los diferentes estamentos sociales, de los que Calderón entresaca personajes arquetípicos (vid., p. ej., *El gran teatro del mundo*) a fin de explicar las ventajas y desventajas para alcanzar la otra vida.

En todos los casos, el tema es el mismo: la Eucaristía, que encierra en sí el de la Redención, es decir, la encarnación de Jesucristo y su sacrificio en la cruz. Este tema se puede presentar mediante infinitos argumentos –a veces mezclados–, que podríamos clasificar en:

- Mitológicos: las fábulas de Orfeo, Andrómeda, Psique, Circe, etc.
- Bíblicos: la torre de Babel, Salomón, los sueños de José, Daniel y Baltasar, etc.
- Históricos: Fernando III el Santo, el emperador Maximiliano, la reina Cristina de Suecia, etc.
- De circunstancias y actualidad: reformas en los jardines del Buen Retiro, una cacería, etc.

La contribución de Calderón desde los primeros autos fue la de una gran perfección compositiva, en la que poco a poco fue potenciando ciertos recursos:

- versificación más rica y variada, junto a la musicalidad y elegancia del verso (vid. algunas muestras en documento 2);
- extraordinaria escenografía, en la que llegan a colaborar ingenieros italianos de gran prestigio;
- música cada vez más variada y más dramática, con añadido de cantos, coros y bailes,
- mayor número de carros⁷ (explicar aquí en qué consisten los *carros*),
- más complicado montaje y más rico vestuario.

Principales ideas y símbolos que aparecen en los autos sacramentales de Calderón

Algunas de las ideas, temas y símbolos que aparecen en los autos son los siguientes:

Theatrum mundi. Calderón llega a crear en su auto *El gran teatro del mundo* el drama síntesis de la concepción de la vida como teatro. Pero esta idea está en muchas otras de sus obras y en momentos centrales de ellas, como es la explicación de en qué consisten los autos sacramentales, pregunta que hace el personaje del pastor en el auto *La segunda esposa* y que responde una labradora (vid. documento 1).

Este del fingimiento teatral es un tema al que Calderón da especial relevancia, como puede verse en *La vida es sueño*, en el momento en que el rey Basilio quiere asegurarse de que el destino de Segismundo estaba en verdad sellado al nacer, y le pone a gobernar a prueba, sin que éste, previamente drogado, sepa cómo debe representar su papel. Igual sucede, y se quejan por ello los personajes en *El gran teatro del mundo*. También hay ficción y representación en la manera en que el desdeñoso capitán quiere llegar hasta Isabel, la hija de Pedro Crespo, de *El alcalde de Zalamea*, traza que encierra la fatalidad del drama y que no engaña por completo al alcalde.

Pero en *El gran teatro del mundo* la ficción es toda la obra: lo que consideramos realidad, es decir, la existencia humana, resulta ser, en cierta forma, ficticia, pura representación; y la realidad es el plano sobrenatural, en el principio y el fin de la obra, cuando asistimos al diálogo de Dios con el mundo y cuando se ejecuta la justicia de Dios (vid. documento 4.1)

Arrepentimiento. Junto con la **penitencia** es figura capital en los autos. Ambos son necesarios antes de la **comunión**, que es la finalidad del auto. El esquema que responde a esta secuencia es éste: inocencia o gracia – pecado – arrepentimiento (dolor de los pecados y propósito de la enmienda) – confesión – penitencia – comunión (se recupera el estado de gracia). Hay arrepentimiento en *El veneno y la triaca*, en *El divino orfeo*, en los personajes del labrador y del rey de *El gran teatro del mundo*, etc; no lo hay en *La cena del rey Baltasar* ni en el personaje del Mal Genio de *El gran mercado del mundo*.

Aparecen en los autos símbolos significativos como el **árbol**, símbolo del pecado (en recuerdo del árbol del Paraíso origen de la caída en pecado, así en *El veneno y la triaca*) y de la redención (como símbolo de la cruz en que murió Jesucristo; así en *El divino cazador*, en que el árbol del cazador se hace evidente cruz que redime al género humano). Otro es el del **cáliz**, símbolo de la vida y de la salvación; de muerte y de condenación si se desprecia (como en *La cena del rey Baltasar*, auto en que éste rey es castigado con un horrible fin al comulgar en pecado, profanando el vaso sagrado del templo).

Hay símbolos alegóricos de las manifestaciones de Dios: el autor (*Gran teatro del mundo*); el padre de familia (*El gran mercado del mundo*); el rey (*El divino cazador*); Orfeo (*El divino Orfeo*) es el divino pastor o el verbo divino por los dones de su voz, y es Cristo redentor en la segunda parte del auto.

El **libre albedrío** es concepto capital que armoniza la capacidad de elección del hombre con la determinación divina. Consiste en la libertad para obrar bien. Los personajes siempre eligen, si aciertan se salvan; si se equivocan aun pueden llegar a salvarse mediante el arrepentimiento, si no lo hacen, se condenarán. “*Obrar bien, que Dios es Dios*” nos recuerdan los personajes del autor y de la ley en *El gran teatro del mundo* (vid. documento 4.2 y 4.3).

El libre albedrío consiste en considerar la libertad como una gracia de Dios. Y la paradoja que consiste en concebir la libertad del hombre y a la vez la existencia de la Providencia divina se resuelve afirmando que el sentido de la libertad humana consiste en referirla a Dios, es decir, la verdadera libertad se ejerce sometiendo el hombre a Dios: cuando el Segismundo de *La vida es sueño* decide seguir su propia inclinación, vuelve a ser prisionero; cuando renuncia a su propia naturaleza y se somete a la ley externa, alcanza la victoria sobre sí mismo y se salva⁸.

Los símbolos de este libre albedrío en los autos calderonianos son diversos como lo es el carácter de la prueba para merecer la salvación: los trajes para representar (en *El gran teatro del mundo*), el *talento*⁹ que les da Dios a los personajes (en *El gran mercado del mundo*), etc.

Hay regularmente parejas de **personajes alegóricos** que se oponen y que ponen de manifiesto la antítesis barroca. En *El gran mercado del mundo* aparecen las siguientes parejas: soberbia – humildad, herejía (representada por los libros de Calvino y de Lutero) – fe (simbolizada por el pan y el vino eucarísticos), gula – penitencia (vid. documento 1: “transubstanciación” y “no comprender, creer”).

Pero en obras tan conceptuales hay también cabida para la comedia y sus personajes. Aunque bastante matizado, aparece en muchos autos un personaje que recuerda en sus intervenciones al personaje del gracioso o donaire creado por la comedia española. Así, Pensamiento en el auto de *La cena del rey Baltasar*, Albedrío en *El divino cazador* y en *El divino Orfeo*, Inocencia en *El veneno y la triaca*. Se trata en todos los casos del personaje más voluble, más inconstante, que se rige, podríamos decir, por una moral de situación (vid. documento 3).

Como nota final, puede añadirse que el auto sacramental, ligado a la gran fiesta de la primavera que era el Corpus, vivió siempre entre la necesaria austeridad que exige la devoción y el deseo de alegría y fiesta desbordante a que invita el buen tiempo (problema este que no acecha a los ciclos de Navidad y Pascua). De esta tensión se alimentó el auto sacramental, por una razón creció en intensidad dramática y conceptualidad alegórica; por la otra causa, no pudo librarse de la sospecha a que le sometieron los purismos religiosos, que, casi un siglo después de la desaparición de Calderón, lograron su prohibición cuando ya el auto quedó convertido en puro y exagerado espectáculo popular.

A continuación, y para finalizar, se hace un breve repaso de algunos autos sacramentales de Calderón bien reputados y de algunas de sus características.

El gran teatro del mundo (Algunos fragmentos en documento 4) Se trata, como ya se ha dicho, de la dramatización del *teatro del mundo*, acaso de la más universal que se haya hecho nunca. El drama es la vida humana y el destino del alma. Tiene como autor a Dios y como actor al hombre. La misión de éste es representar bien su papel a fin de alcanzar la salvación. La obra consiste en lo siguiente: 1. Diálogo entre Dios y el mundo: exposición del tema de la obra; 2. Reparto de papeles entre los actores: el mundo da a cada uno lo necesario para representar; 3. La representación de la vida: cada actor improvisa su papel ante la mirada del espectador invisible; 4. Terminada la comedia, el mundo retira a cada actor lo que le había dado para representar; 5. Al final, asistimos al juicio de los actores por el autor-espectador (Dios).

En el momento del juicio se produce la *comuni3n* de los espectadores del auto con el espectador invisible de la representación que hay en el Auto: todos coinciden con la sentencia divina y se sienten partícipes de ella a la vez que aprenden del mensaje que se les transmite, y que puede resumirse en estas dos sentencias de la obra: “*Obrar bien, que Dios es Dios*”¹⁰ para salvarse, y si se tropieza y se peca, pues hay que arrepentirse: “*Aquí dichoso es quien llora / confesando haber errado.*”

La eficacia del mensaje de *El gran teatro del mundo* consiste en que cada espectador podía encontrar su correspondencia o identificarse socialmente con alguno de los personajes de la obra, y seguir así, con todos los sentidos, el desarrollo y desenlace de la misma. El efecto tenía que ser

infinitamente superior al de cualquier sermón que tratara este mismo asunto de la salvación.

La cena del rey Baltasar es uno de los autos más logrados de Calderón por la fuerza dramática de sus versos, de los personajes y de la acción. Está basado en lo que refiere el pasaje del Antiguo Testamento del libro del profeta Daniel “*El festín de Baltasar*” (Daniel, 5–6.1).

En la loa introductoria, en consonancia con el espíritu contrarreformista, se ensalza la misión de España en defensa de la fe católica, y se expone la finalidad del auto, que coincide con la de todos los autos, según se ha dicho, y que no es otra que la de ensalzar el sacramento de la eucaristía: “[...] *celebrar las grandezas / de este divino Manjar, / de este Pan de vida eterna.*”

En el auto, el rey Baltasar –hijo de Nabucodonosor, que se convirtió tras contemplar un milagro y quien después sufrió el castigo de Dios por su soberbia–, casado con Vanidad, desposa a Idolatría. En seguida se produce una discusión sobre el politeísmo y el monoteísmo. A continuación se refiere en forma de romance la historia bíblica de Baltasar, el diluvio y la torre de Babel. Aparece la Muerte y el profeta Daniel (cuyo nombre significa ‘juicio de Dios’) le ruega que le dé una oportunidad a Baltasar de arrepentirse. Sigue el sueño de Baltasar y la admonición de la muerte¹¹, con la lucha entre las pasiones contrarias: Vanidad e Idolatría contra Arrepentimiento y Humildad, simbolizadas en el sueño de la Muerte. Baltasar suplica ayuda pero sin mostrar arrepentimiento, por lo que “*nulla est redemptio*”, así que muere y va al infierno¹². El auto termina con la revelación de la eucaristía y la conversión de Idolatría.

Entre los símbolos que aparecen en el auto hay que destacar el vaso o la copa en que bebe Baltasar que tiene una doble simbología: significa la redención, la salvación eterna, como símbolo de la transubstanciación del vino en la sangre de Cristo; pero aquí viene finalmente a simbolizar justamente lo contrario, la condenación eterna, pues Baltasar comulga en pecado, y así se hace además referencia a la profanación de los vasos del templo que se cuenta en el mismo pasaje bíblico.

El veneno y la triaca. En este auto estamos ante una auténtica obra maestra en cuanto a concepción y acción dramáticas y en cuanto a belleza poética.

La loa tiene particular interés pues en ella no sólo aparece el tema del dogma de la eucaristía, sino que además se alecciona sobre la primacía del Nuevo Testamento respecto del Viejo. En ella aparecen un primer Adán, el pueblo hebreo y un segundo Adán. A todos ellos la Penitencia y la Co-

muni6n les piden limosna. El primer Ad6n (s6mbolo de la primera edad de la humanidad) les ofrece sus l6grimas, es decir, su arrepentimiento. El Pueblo Hebreo (s6mbolo a su vez de la segunda edad del mundo y del Viejo Testamento) se niega a dar limosna. Ante 6l se presenta as6 la eucarist6a:

Hebreo: ¿*Qui6n sois?*

Comuni6n: La Comuni6n.

Hebreo: *Menos os conozco que a ella*¹³.

¿*Qu6 es Comuni6n?*

Comuni6n: El aumento de gracia.

Hebreo: Pues, ¿*qui6n la aumenta?*

Comuni6n: Dios sacramentado en una
blanca forma, *en que le espera
nuestra Fe.*¹⁴

El segundo Ad6n, que representa a Cristo, se ofrece 6l mismo como limosna, y mediante este sacrificio rescata a la humanidad del pecado y comienza la tercera edad o edad de la Gracia. Y el nombre de Ad6n en este caso se debe a que a partir de Jesucristo se considera que nace de nuevo el g6nero humano.

Por otra parte, en este auto aparecen numerosos e interesantes s6mbolos: como el agua, clara y pura, incapaz para el veneno, que simboliza el agua bendita del sacramento del bautismo; la flor, s6mbolo de la pureza y de la virginidad, exenta tambi6n de mal; las espigas que est6n en el origen del pan, que simboliza la comuni6n, que es bocado de vida; la fruta, la manzana que contiene gusanos y es s6mbolo del mal, del pecado; la nave del peregrino, s6mbolo de la Iglesia y del cielo; el Peregrino que es s6mbolo de Cristo; y, en fin, el 6rbol con su simbolog6a bivalente de vida (cruz) y muerte (el 6rbol del pecado original).

En este auto hay variaci6n y momentos de gran riqueza literaria, tanto en la forma (la variedad m6trica: quintillas de gran musicalidad, silvas, redondillas, d6cimas de calculada belleza y hasta un soneto con el cl6sico recurso de la recolecci6n final) como cuando relata el destierro del Para6so subrayando los elementos tristes, la p6rdida de la gracia, mediante versos conmovedores de gran expresividad, o cuando anuncia la futura Redenci6n y lo hace a la manera de los cuentos populares. Incluso, y junto a las disquisiciones teol6gicas, hay lugar para la comicidad representada por el personaje de la Inocencia, que act6a como el *gracioso* de la comedia cl6sica, refiriendo lugares comunes a 6sta (as6, un m6dico joven es "*novedad rara*").

El divino Orfeo (vid. ejemplo comparativo con *El veneno y la triaca* en documento 5) trata del tema eucarístico sirviéndose del mito de Orfeo y Eurídice, y lo cruza con la creencia cristiana de la redención de Cristo. En este aspecto concreto, es interesante la doble utilización simbólica del arpa como arma para el descenso al infierno y, mediante una metonimia –la sustancia del arpa es la madera igual que la del árbol-, como representación de la cruz salvadora, hecha, precisamente, del mismo árbol que trajo al principio de la humanidad la muerte, la pérdida de la gracia.

Todo el auto es un claro ejemplo de cómo la alegoría permite saltos no sólo espacio-temporales, sino cultural-religiosos en el argumento, siempre que se preserve el tema (el dogma de la eucaristía), que es lo fundamental. Así, y con el objeto de mostrar la historia espiritual de la humanidad desde la caída en pecado hasta la redención de Cristo, se relata la caída de Luzbel (Aristeo)¹⁵; se muestra a Orfeo creando el mundo con su voz melodiosa, y el escenario se cubre con todo lo creado: sol, luna, peces, plantas, animales..., asistimos incluso a la creación de la mujer (Eurídice); se recrea el paraíso terrenal con el peligro de la serpiente y de la manzana; se refiere la pérdida de la gracia al volver el rostro Eurídice (muerte física=descenso al infierno, muerte del alma=caída en pecado); y se escenifican los prodigios acaecidos a la muerte de Cristo¹⁶.

Notas

¹ Parker (*Los dramas alegóricos de Calderón*) explica que fue la supervivencia del espíritu medieval a través de la renovación renacentista, la que hizo que la literatura española se convirtiera en un caso único en Europa: el Romancero, que recoge y transforma la épica popular; la lírica tradicional, por la que se interesan y siguen cultivando los poetas cultos (con la excepción de Garcilaso, pero no de Góngora, por ejemplo); el florecimiento de la mística, cuando en toda Europa se redujo a una etapa medieval; y, en fin, el auto sacramental, derivación del teatro religioso.

² En los autos sacramentales de Calderón se puede reconocer la fusión de la corriente culterana de Góngora (visible en la rica ornamentación poética y escénica) y la corriente conceptista de Quevedo (patente en la concentración conceptual y alegórica.)

³ Conviene referir aquí que Calderón fue el verdadero creador de la “zarzuela”.

⁴ De este aparato escénico será heredero el teatro barroco del XVIII con todos sus excesos criticados por los neoclásicos. No está de más añadir aquí que en el período del Despotismo Ilustrado, en 1765, fueron prohibidas las representaciones de autos sacramentales junto con las “comedias de santos”, por considerarlas alienantes y fuera de todo criterio razonable.

- ⁵ Uno, ahora, lejos de la realidad de entonces, al tratar de explicar este fenómeno, no puede por menos que acordarse y ponerlo en relación con los fuegos artificiales o con fiestas como las de las fallas y hogueras levantinas: celebraciones del instante, desborde que embriega a cuantos participan en ellos y de las que sólo es posible desear que se repitan otra vez.
- ⁶ Merced a la alegoría se convierten en personajes todos los elementos del dogma (en este caso de la Eucaristía y la Redención): la humanidad, el demonio, el pecado o la culpa, la gracia, el judaísmo, el paganismo, Dios, Jesucristo (en las más variadas metamorfosis: cazador, príncipe, peregrino, Orfeo, etc.); las potencias del ser humano: albedrío, entendimiento, voluntad, memoria; sus virtudes: fe, esperanza, caridad, humildad, pureza, penitencia, prudencia; sus debilidades: sensualidad, orgullo, deseo, vanidad, malicia; los cinco sentidos del ser humano; el alma y el cuerpo; el tiempo y las estaciones; el placer y el dolor; la sombra, el sueño, la muerte, la vida; la idolatría, la Iglesia y la herejía, etc., etc., etc.
- ⁷ Los carros eran plataformas móviles que hacían de escenario (de hasta 23 metros), a los que se unían otros, laterales y/o posteriores, que llevaban las torres con puertas y balcones, por donde aparecían, entraban y salían los personajes. En ellos se montaban los decorados y las máquinas para los cambios y efectos escénicos: andamiajes con escaleras, peñascos, bosques, columnas, templos, barcos, plataformas giratorias, globos que se abrían. Muerto Calderón, el teatro barroco irá degenerando en puro efecto escénico, desposeído de la calidad poética y de la expresividad dramática que tuvo en el Siglo de Oro; de ahí, también, la reacción y rechazo de la Ilustración y el Neoclasicismo.
- ⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, trata con lenguaje muy sugerente todo este problema de la libertad y el libre albedrío en el teatro griego, español e inglés.
- ⁹ Referido a la moneda antigua.
- ¹⁰ Recuerda poderosamente a ese “*obrar bien es lo que importa*” que refiere Segismundo en *La vida es sueño*.
- ¹¹ Baltasar ha visto una mano que escribe unas palabras misteriosas - ‘mané, techel fares’ - que Daniel interpreta respectivamente como que Dios ha contado los días de su reinado y le ha puesto término, ha cumplido el número y en la balanza no cabe una culpa más, su reino será asolado y poseído por persas y medos.
- ¹² En la escenificación del infierno se acudía a un complicado mecanismo escénico que consistía en un escotillón que se abría y surgía de él el fuego que simbolizaba el infierno.
- ¹³ Se refiere a la Penitencia, con la que ha hablado antes.
- ¹⁴ Destaco las palabras que definen qué es la eucaristía, dogma central de la fe católica.
- ¹⁵ Y se hace mediante un recurso que Calderón utiliza en su drama *La vida es sueño*: la caída del caballo. Por cierto que ambas obras comienzan *in medias res* con esta misma acción.
- ¹⁶ Mediante un terremoto, que exigiría gran maestría escénica y notables avances en el campo de la tramoya teatral.

APÉNDICE

DOCUMENTO 1

Auto sacramental

Pastor: [...] decidme, aquellas torres
o triunfales carros que
el aire ocupan disformes,
¿para qué fin aquí están?
Labradora: A fin de hacer las mejores
fiestas que pudo la idea inventar.
Pastor: ¿Qué son?
Labradora: Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender
y el regocijo dispone
en aplauso de este día.
(La segunda esposa, loa)

La transubstanciación

(Disputa entre catolicismo y protestantismo)
Herejía: ¿Qué es eso?
Fe: Carne y sangre.
Herejía: ¿De qué suerte,
si es Vino y Pan
lo que mi vista advierte?
Fe: Creyendo que este Pan
Sacramentado en Carne
y Sangre está transubstanciado
porque cinco palabras
excelentes*
sólo dejan de pan los
accidentes
no de pan la substancia.
Herejía: No lo creo.

(El gran teatro del mundo, vv. 927–33)

* Se refiere a las palabras de la consagra-
ción: ‘*Hoc est enim corpus meum*’.

Alegoría

La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es,
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla
que el que está mirando a una
piense que está viendo a entrambas.

Fe: no comprender, creer

Buen Genio: ¿Qué vendéis vos?
Herejía: Estos
libros.
Buen Genio: ¿De quién?
Herejía: De grandes
ingenios
herejes sacramentarios.
Buen Genio: Facultad es que no entiendo
ni quiero entenderla.
Herejía:
Yo
de todas saber me huelgo.
Buen Genio: Yo creo sin saber.
(El gran mercado del mundo, vv. 1254-61)

DOCUMENTO 2

(Ejemplo de dominio de los recursos estilísticos, elegancia y musicalidad en el auto *El veneno y la triaca*)

Sale el Entendimiento, viejo venerable; la Infanta, dama; Inocencia, de villana; los cuatro Tiempos y la Música.

ENTENDIMIENTO *En la falda lisonjera de este monte, coronado de flores, de tal manera que él parece que ha llamado a cortes, la Primavera, con Músicas excelentes de voces y de instrumentos, cantad tonos diferentes, que acompañen los acentos de las aves, y las fuentes. Y en la métrica destreza (no sin divino misterio*) encareced la belleza de la gran Naturaleza, heredera del imperio.*

MÚSICA *Aves, fuentes, auras, flores, todos a la Infanta** decid amor.*

UNO *Aves, a su luz saludad.*

TODOS *Cantad, cantad.*

UNO *Fuentes, sus espejos sed.*

TODOS *Corred, corred.*

UNO *Auras, su aliento aspirad.*

TODOS *Volad, volad.*

UNO *Flores, sus galas tejed.*

TODOS *Creced, creced.*

Y acudiendo al curso de tanta deidad, creced, volad, corred y cantad. Todos a la Infanta decid amores: cantad, aves; corred, fuentes; volad, auras; creced, flores.

* Nótese como Calderón con tal hipérbole declara que el arte de la poesía es un don divino.

** La Infanta simboliza la humanidad.

LUCERO *[...] y así en tu busca, Infanta hermosa, disfrazado a tu jardín (donde el rey tu padre intenta tu belleza divertir) he venido, amante y firme, de jardinero a servir, por poder de mis deseos la esperanza conseguir. Un imperio me has costado*, y si me valiera aquí hablar con él, otra vez le aventurara por ti. Agradece mi firmeza; duélete, Infanta, de mí, que si yo morir pudiera de amor me vieras morir. No por pobre me desprecies, que aunque vencido salí, en el centro de la tierra (que es contrapuesto Nadir) imperios tengo señora con que poderos servir.** De las venas de la tierra desangrado el Potosí hilo a hilo, te traeré su plata, el oro de Ofir; de las minas, los diamantes brutos sacaré, y sutil, porque brillen los verás unos con otros pulir. Cogeré el llanto del alba con conchas, para que así sean perlas al nacer, lágrimas al concebir.*

* Lucero simboliza en el auto a Lucifer, y se refiere aquí a la caída tras su rebelión contra Dios.

** A partir de aquí se inicia una descripción de la que encontramos ecos posteriormente, por ejemplo, en el famoso poema de Zorrilla *Oriental*, también escrito en romance.

DOCUMENTO 3

(El personaje del gracioso en los autos sacramentales de Calderón.

Algunos ejemplos)

IDOLATRÍA *Sacad las mesas presto a
aqueste cenador.*

PENSAMIENTO *¿A mí? ¿Qué es esto?*

VANIDAD *Pues ¿quién habla contigo?*

PENSAMIENTO *¿Quien dice “cenador” no
habla conmigo?*

*Pues si yo he de cenar, señora, es cierto
que soy el cenador; y ahora advierto
que por mí se haría
aquella antigua copla que decía: [Canta]
“Para mí se hicieron cenas,
para mí que las tengo por buenas,
para mí, para mí,
que para cenar nació.”*

(De *La cena del rey Baltasar*)

(Conversan Albedrío y Género Humano):

ALBEDRÍO *Toda la vida, amo mío,
estáis llorando y gimiendo.*

GÉN. HUM. *Y aun plega a Dios que me
baste.*

ALBEDRÍO *¿Pues qué hay agora de nuevo
para hacer con Jeremías
lamentaciones y trenos?*

GÉN. HUM. *Hay que en la esfera del mundo
anda un monstruo tan horrendo
que es en la tierra serpiente,
que es salamandra en el fuego,
que es huracán en el mar
y que es dragón en el viento.*

ALBEDRÍO *Sin duda es el chocolate
ese animal, porque creo
que él solo estuviera de
tantas especias compuesto.
Cuerpo de tal y de cual,
si tal y cual tienen cuerpo,
y qué pavora me ha dado,
mas ni me ha dado ni quiero
que me dé, porque eso es más
que una serpiente más o menos,
pues como esas serpientes yo
mirando estoy por momentos,*

*¿qué tía de aquellas que
se lleva el diablo por tercios
de niña, moza y anciana,
en llegando al tercio viejo
no es serpiente reformada?
¿Qué madre de aquellas veo
que en infantería bisoña
están sentadas al sueldo
teniendo cuerpo de guarda
sin tener guarda de cuerpo
que no sea serpiente viva?
¿Qué suegra por ahí encuentro
que en vez de cuellos no sea
serpiente de siete yernos?
¿Qué vieja...? En fin, no hay que hacerme
amenazas, ya lo dejo,
porque me la está jurando
aquella que está allí en medio.*

GÉN. H. *¡Ay, Albedrío, qué loco
fuiste siempre!*

(De *El divino cazador*)

(Conversan Lucero e Inocencia)

LUCERO *[...] Decidme: ¿qué tierra es
ésta?*

INOCENCIA *De hablar con vos tengo miedo,
que con ninguno hablar puedo;
por eso no os doy respuesta,
ni os digo que el rey supremo
una hija hermosa engendró,
ni que este jardín le dio
por palacio, cuyo extremo
de perfección Paraíso
le ha llamado, ni que atento
por ayo el Entendimiento
de la princesa hacer quiso,
ni que ella vive esta esfera,
ni que se apellida ufana
la Naturaleza Humana,
que mal en decirlo hiciera.*

(De *El veneno y la triaca*)

(Conversan Eurídice y Albedrío*)

EURÍDICE [...]

*Amor, Gracia y Albedrío,
pues que sois mi compañía
responded también, cantando,
dadle gracias infinitas
al más gallardo pastor
que estas montañas habita.*

ALBEDRÍO *Si yo canto, yo aseguro*

*que a mi dulce melodía
se muevan aves y brutos,
peñascos y fuentes frías,
como a la voz de tu esposo**.*

EURÍDICE *¿Es posible que eso digas?*

ALBEDRÍO *Sí, mas moviéransen huyendo,*

*que en moverse no se explica
que llegaran para oírme,
pues virtud tiene atractiva
quien se va como quien viene;
y a la primera voz mía
se moverán todos, puesto
que huirán todos por no oírla.*

(De El divino Orfeo)

* Nótese que el papel de *gracioso* se atribuye en más de una ocasión a Albedrío, dando Calderón a entender con ello que precisamente la parte libre del hombre es la más propensa a la inestabilidad y a actuar sin reflexión.

** Se refiere a Orfeo y a su música divina, de ahí la extrañeza de Eurídice y la jocosa explicación de Albedrío.

DOCUMENTO 4

(La vida como representación: *El gran teatro del mundo*)

1. Reparto de papeles

(*Salen el Rico, el Labrador, el Pobre y la Hermosura, la Discreción y un Niño.*)

AUTOR *Ya sé que si para ser el hombre elección tuviera, ninguno el papel quisiera del sentir y el padecer; todos quisieran hacer el de mandar y regir, sin mirar, sin advertir, que en acto tan singular aquello es representar aunque piense que es vivir. Pero yo, Autor soberano, sé bien qué papel hará mejor cada uno; así va repartiéndolos mi mano. Haz tú el Rey.*

REY *Honores gano.*

AUTOR *La dama, que es la hermosa humana, tú.*

HERMOSURA *¡Qué ventura!*

AUTOR *Haz, tú, al rico, al poderoso.*

RICO *En fin, nazco venturoso a ver del sol la luz pura.*

AUTOR *Tú has de hacer al labrador.*

LABRADOR *¿Es oficio o beneficio?*

AUTOR *Es un trabajoso oficio.*

LABRADOR *Seré mal trabajador. Por vuestra vida, señor, que aunque soy hijo de Adán, que no deis este afán, aunque me deis posesiones, porque tengo presunciones que he de ser grande holgazán.*

AUTOR *Tú, la discreción harás.*

DISCRECIÓN *Venturoso estado sigo.*

AUTOR *Haz tú al mísero, al mendigo.*

POBRE *¿Aqueste papel me das?*

AUTOR *Tú sin nacer morirás.*

NIÑO *Poco estudio el papel tiene.*

AUTOR *Así mi ciencia previene que represente el que viva. Justicia distributiva soy, y sé lo que os conviene.*

2. Ley que respetar y conciencia para saber obrar

HERMOSURA *Pues, decidnod, Señor, Vos, ¿cómo en lengua de la fama esta comedia se llama?*

AUTOR *Obrar bien, que Dios es Dios.*

REY *Mucho importa que no erremos comedia tan misteriosa.*

RICO *Para eso es acción forzosa que primero la ensayemos.*

DISCRECIÓN *¿Cómo ensayarla podremos si nos llegamos a ver sin luz, sin alma y sin ser antes de representar?*

POBRE *Pues ¿cómo sin enseñar la comedia se ha de hacer?*

LABRADOR *Del pobre apruebo la queja, que lo siento así, Señor, (que son pobre y labrador para par a la pareja). Aun una comedia vieja harta de representar si no se vuelve a ensayar se yerra cuando se prueba. Si no se ensaya esta nueva, ¿cómo se podrá acertar?*

AUTOR *Llegando ahora a advertir que, siendo el cielo juez, se ha de acertar de una vez cuanto es nacer y morir.*

HERMOSURA *Pues ¿el entrar y el salir cómo lo hemos de saber ni a qué tiempo haya de ser?*

AUTOR *Aun eso se ha de ignorar, y de una vez acertar cuanto es morir y nacer.*

*Estad siempre prevenidos
para acabar el papel;
que yo os llamaré al fin de él.*

3. Libre albedrío

*AUTOR Yo, bien pudiera enmendar
los yerros que viendo estoy;
pero por eso les di
albedrío superior
a las pasiones humanas,
por no quitarles la acción
de merecer con sus obras;
y así dejo a todos hoy
hacer libres sus papeles
y en aquella confusión
donde obran todos juntos
miro en cada uno yo,
diciéndoles por mi ley:*

LEY (Canta) *Obrar bien, que Dios es Dios.*
(Recita) *A cada uno por sí
y a todos juntos, mi voz
ha advertido; ya con esto
su culpa será su error:*
(Canta) *Ama al otro como a ti
y obrar bien, que Dios es Dios.*

DOCUMENTO 5

(Similitudes entre fragmentos de distintos autos: la base de un auto puede servir para otro. Lo que rexplica, por otra parte, la gran productividad de algunos escritores dramáticos de la época. Comparando ambos, se puede ver en las leves diferencias que tienen la superioridad estilística y técnica de *El veneno y la triaca*, bastante anterior en su redacción a *El divino Orfeo*, prueba, acaso, de haber sido escrito con algún apresuramiento.)

EURÍDICE *Mirando en los dos está
mi pecho varios efetos,
de dos contrarios sujetos:
a cada paso que da
el pastor; Gracia se va
otro paso retirando;
ésta huyendo, aquél llegando,
el tiempo se están midiendo,
y lo que él tarda viniendo
ella se tarda apartando.
Fuerza es que misterio haya,
aunque a sus ojos se niegue,
pues para que éste se llegue
conviene que ella se vaya,
y en igual línea, igual raya.
En medio de los dos hoy
paralelo inmóvil soy,
y debajo de un nivel
cuando estoy cerca de aquél
lejos de la Gracia estoy.*

ARISTEO *Ya os habrá dicho, pastora,
(que entre la nieve y la grana
sois albor de la mañana,
sois la gracia de la Aurora)
ese zagal, que no ignora
los pensamientos que tengo,
cómo a estas montañas vengo
a servir y merecer,
donde solamente ser
esclavo vuestro prevengo.
Por triunfo tan soberano,
que si sus aplausos llevo,
cuando a vuestros pies me atrevo
a besar tan blanca mano,
dichoso, alegre y ufano,
haréis que victoria igual*

*con la pluma de un puñal
en las cortezas escriba
de estos troncos, porque viva
quizá en alguno inmortal.
Lámina será tan rara
el papel del tronco herido
que el carácter esculpido
en la que hoy es tierna vara.
Con letra gótica y clara
crecer al paso se vea
del árbol, hasta que sea
él gigante, ella inmortal,
una letra original
que el género humano lea.*

(De *El divino Orfeo*)

INFANTA [Aparte] *(Mirando a los dos está
mi atención varios efectos
de dos contrarios afectos:
a cada paso que él da,
la Inocencia mía se va
otro paso retirando;
ésta huye, aquél llegando,
los pasos se están midiendo,
y lo que él tarda viniendo,
se apresura ella apartando.
Fuerza es que misterio haya,
aunque a mis ojos se niegue,
pues para que éste se llegue,
conviene que ésta se vaya.
Yo en igual línea e igual raya,
admiro la competencia
de todos, y es evidencia
clara: temo con justicia
que éste viene con malicia,
pues huye de él la Inocencia.)*

LUCERO

*Yo, bellissima señora
que con repetida salva
burláis el llanto del alba
y la risa de la aurora,
perdido de un monte ahora
a vuestros jardines vengo,
donde el intento que tengo
es servir y merecer;
porque solamente ser
esclavo vuestro prevengo.
Si de este honor soberano
logro el favor que apetezco,
y a vuestras plantas merezco
besar vuestra blanca mano,
dichoso, alegre y ufano,
haréis que victoria igual,
con la pluma de un puñal
en las cortezas escriba
de algún tronco, donde viva
su carácter inmortal.
Lámina será tan rara
el papel del tronco herido,
que ni trofeo esculpido
en la que hoy es tierna vara,
con letra gótica y clara
callar el paso se vea
del árbol, hasta que sea
él gigante, ella inmortal,
un padrón original
que el género humano lea.*

(De *El veneno y la triaca*)

UTILIZACIÓN DE LA FIGURA DE CARLOS V EN LA CLASE DE ELE

Ignacio de las Heras Moreno

En mi ponencia quisiera mostrar cómo usando textos de historia y de literatura en la clase de conversación de ELE podemos aprender más sobre los aspectos negativos de una persona.

Habiendo sido alumno de la Universidad de Granada, universidad que se vanagloria de llevar en su escudo el águila imperial bicéfala y que está orgullosa de la figura de Carlos V, quise hacer este trabajo usando un texto del emperador. Pero dado que los textos que están a mi alcance¹ presentan una ortografía tan distinta del español actual consideré que los textos que he elegido nos permiten un trabajo más adecuado.

Aquí se ha dicho que Carlos V era una persona religiosa, creyente y temerosa de Dios como hombre medieval; que era caballeroso y valiente como caballero de la Orden del Toisón de Oro; que era humanista, amante de la música, admirador de las artes mecánicas como hombre del renacimiento; que en religión era tradicionalista y en política innovador y al mismo tiempo continuador de la tradición. Es decir se han relatado las características positivas.

Por lo general casi nunca hablamos mal en público de nadie, quizás por eso si repasamos las unidades de los libros de texto que están a nuestro alcance: Španielčina pro samoukov, Španielčina 1 y 2, Začínáme so španielčinou, Obrazkovy slovník, Conversación española, Mosaico, Abanico² (estos tres últimos son la excepción) raramente encontramos expresiones o recursos verbales que nos enseñen cómo describir lo que en la conciencia del hablante se entiende como defecto.

Me van a perdonar que haya escogido un tema tan poco agradable. Pido disculpas por adelantado a aquellos que se puedan sentir ofendidos. No es mi intención molestar a nadie sino agrupar en una unidad didáctica el campo semántico de los rasgos negativos de una persona.

Hay momentos en los cuales es necesario saber cómo hablar sobre las enfermedades, los defectos o los fallos de una persona. Aprovechando la circunstancia de que, por desgracia, Carlos V sufrió varias enfermedades propongo examinar su figura. Las tres monografías sobre Carlos V que están a mi alcance, dos en español y una en eslovaco, son:

- Federico Chabod: Carlos V y su imperio, FCE, México, 1992 (traducción del original Carlo V e il suo imperio, Giulio Einaudi editore, s.p.a., Torino, 1985)
- José Antonio Vaca de Osma: Carlos I y Felipe II frente a frente, Rialp, Madrid, 1998
- Ferdinand Seibt: Karol V. Cisár a reformácia, IKAR, Bratislava, 1999 (traducción del original alemán Karl V.: Der Kaiser und die Reformation, Wolf Jobst Siedler Verlag GmbH, Berlín, 1990)

Las tres remiten a las mismas fuentes Carlos BRANDI y Manuel Fernández Álvarez, quien a su vez hacen referencia a los pintores de la época: Tiziano (portadas de los libros de Chabod y Vaca de Osma), Striegel y Van Orley (portada del libro de Seibt) y a personajes italianos de los cuales se conserva su correspondencia.

Vaca de Osma le dedica el primer capítulo de la Segunda parte de su libro titulado *Retrato de los dos personajes* donde trata de acercarnos la figura de Carlos I en su aspecto físico, su salud y su carácter.

Sobre su aspecto físico:

“En el aspecto físico, don Carlos ofrecía la clara herencia de las casas de Habsburgo y de Borgoña: labio inferior prominente, mentón salido, un prognatismo que le impedía cerrar bien la boca, con una muy defectuosa dentadura. Estos datos, a los que ya me referí anteriormente y que se reflejan en los retratos de Striegel y Van Orley, son confirmados por las palabras de uno de los mejores historiadores del rey, Manuel Fernández Álvarez que los recoge de los cronistas. “Sus dientes no se encontraban nunca. Su dentadura era desproporcionada y por ello sus palabras eran en gran manera duras, tenía gran trabajo al comer y no podía mascar ni digerir bien. De ahí sus enfermedades” (Santa Cruz). Bodoaro, veneciano, en una de sus cartas dice que la artritis llegó a hacer imposible los movimientos y la articulación de las manos del Emperador. Se refiere a su edad ya avanzada, próxima a su retiro a Yuste. Otro contemporáneo italiano, Contarini, dice que Carlos era un hombre de mediana estatura, bien proporcionado, de frente amplia, la color pálida, la nariz aguileña, los ojos azules, la mirada enérgica, “ojos ávidos”, dice Contarini.

Sobre su carácter:

“Uno de los rasgos que mejor definen la figura humana de Carlos I, con indudable influencia en su conducta y en su acción política,(...) fue su desmedida afición a los placeres de la mesa, auténtica glotonería más que buen apetito. Gran bebedor, sobre todo de cerveza, era capaz de ir vaciando jarra tras jarra, enormes bocks de un solo trago. Cenaba muy tarde y viandas “tan digestivas“ como caza, carnes rojas, especias, salchichas...” Comía tantas cosas –dice un cronista– que le producían humores espesos y viscosos“

(...)

“Don Carlos a pesar de sus combates fue un ser melancólico. Sentía más la tristeza que la alegría. Demasiada responsabilidad y escasa salud debieron hacerle así porque no hay alegría con un mal hígado. De ahí que fuera más bien parco en palabras, amigo de la soledad y enemigo del reír.

De su valor nadie ha dudado. No temía jugarse la vida, tenía el alma bien templada. Solo se le vio demudado tras la derrota de Argel y cuando, acosado por Mauricio de Sajonia, tuvo que huir en Innsbruck, en medio de la nieve.

Entre los defectos, en parte disculpables, del Cesar puede citarse su proverbial tacañería. Lindando con la avaricia, que le llevó incluso a limitar la gratuita concesión de mercedes, no obstante lo cual, fue quien institucionalizó la Grandeza de España.

Carlos era un hombre terco, pero influenciable, si bien a veces era inflexible. Se mostraba, lógicamente, orgulloso de sus victorias, pero no con una arrogancia ofensiva.“

Sobre su salud:

“La consanguinidad habitual de las casas reales le jugó una mala pasada. Con toda crudeza hay que decir que era hijo de epiléptico y loca, que de niño y adolescente gozaba de una salud estable, pero “a muy temprana edad comenzó a sufrir ataques epilépticos, que dejó de tener a los veinte años“. Sus problemas más graves comenzaron al llegar a los veintiocho. La serie de enfermedades y achaques que citan los cronistas es impresionante: adenoides, ataques asmáticos, gota, artritis, migraña, forúnculos, ictericia, hernias, hemorroides...”

Como estas descripciones no me parecían suficientemente negativas traté de encontrar algún documento de primera mano de sus contemporáneos, por ejemplo la Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V de Sandoval, o la Crónica imperial de Carlos V (Chabod: p,142) de Guevara. Al no haberme sido posible hallarlos, en su lugar, incluyo unos fragmentos de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Fray Antonio de Guevara.³

El texto que yo he escogido es un breve fragmento del último capítulo.⁴

DEFECTOS

Capítulo XX

De como el autor se despide del mundo con muy delicadas palabras. El capítulo muy notable.

*“¡Quédate adiós mundo!, pues no hay criado en tu palacio que no sea de algún defecto notado; porque si es alto, declina a **jiboso**; si tiene buen rostro, es en los ojos **vizco**; si tiene buena frente es angosto de sienes; si tiene buena boca, **fáltanle los dientes**; si tiene buenas manos, tiene malos cabellos; si tiene buena voz, habla algo **gangoso**; si es suelto, es también sordo; si es recio, es algo **coxo**, y aun si es bermejo, no escapa de malicioso.” [p. 157]*

Ahora podemos unir los dos textos y tratar de examinar las partes de la cara enumerando los posibles defectos y añadiendo algunos más: **jiboso, bizco, gangoso, sordo, cojo, manco**.

Actividad 1

Une cada oveja con su pareja.

Aquí se nos plantea la duda de qué verbo usamos para este tipo de palabras que en nuestro inconsciente están marcados negativamente y que por este motivo ni hablamos de ello ni lo solemos enseñar en nuestras clases.

Los verbos con los cuales se suelen asociar son: ser, estar, ponerse, quedarse, tener.

Pero antes de explicar como funcionan veamos otros texto de Guevara.

*“¡Quédate adiós mundo!, pues de tu palacio sale la cabeza cargada de **canas**, los ojos de **lagañas**, las orejas de **sordedad**, las narices de **reuma***⁵, la frente de **arrugas**, los pies de **gota**, los muslos de **ciática**, el estómago de humores, el cuerpo de dolores, y aún el corazón de **cuydados**. ., [p. 155]*

* *equivalente a romadizo o mucosidad*

Hagamos una lista de los defectos a que hace referencia:

De la cabeza, **canas**. Se dice ser canoso o tener canas. En los ojos por la mañana cuando nos levantamos tenemos **legañas**. Relacionado con la oreja o el oído está la **sordera**. En la nariz se hallan las mucosidades (los mocos). En la frente, con las preocupaciones y los años se van acumulando las **arrugas**. El pie o la pierna puede sufrir la enfermedad de la **gota**, o bien se pueden tener los pies planos o con el pie de cabo. El estómago puede padecer úlcera o acidez, y los huesos el reuma.

Actividad 2

Hemos dicho que relacionado con la oreja está la sordera. En realidad deberíamos haber dicho relacionado con el oído. El oído es uno de los cinco sentidos ¿cuáles son los otros cuatro?

Actividad 3

¿Podemos decir?

1. está/es sordo
2. está/es jorobado
3. está/es loco.

¿Se produce cambio de significado?

Y ahora podemos intentar establecer algunas reglas o “reglillas” de como usar estos verbos.

SER

Usamos ser cuando la persona nació con este defecto: *es gangoso, es jorobado, es mudo, es sordomudo*, o bien son consecuencia de una enfermedad o accidente y forman parte de las características de esa persona: *es bizco, es ciego, es cojo, es *manco, es mudo*.

ESTAR

Refleja el estado de salud del momento. A veces señala una situación temporal de enfermedad. Por ejemplo, si uno se tuerce el tobillo puede decir *estoy cojo*, o *cojeo un poco*. Si alguien tiene reuma puede decir que *está reumático*.

QUEDARSE

Lo usamos cuando se trata de un proceso no controlado por la persona. El defecto es una consecuencia de la edad: *se ha quedado calvo, se ha quedado canoso, se ha quedado ciego,...* *sin dientes, sin pelo*; o bien es producido a causa de una enfermedad progresiva. Se usa con la estructura pronominal *se + estar + gerundio + sintagma nominal*. Ej.: *Se está quedando...ciego, se está quedando sordo, en los huesos.*

PONERSE

Lo usamos cuando queremos expresar un cambio a peor causado por la propia persona y que ésta persona es capaz de cambiar con un esfuerzo de voluntad.

Ej.: *ponerse bizco, o se está poniendo gordo como una foca.*

Excepción: *ponerse enfermo*

ENFERMEDADES

Decíamos que Carlos V padeció de adenoides, ataques asmáticos, gota, artritis, migraña, forúnculos, ictericia, hernias, hemorroides. Si queremos saber el nombre de más enfermedades de la época podemos añadir un fragmento de Guevara que dice:

“¡Quédate, adiós mundo!, pues en tu palacio ninguno haze lo que otro haze; porque si no ay hombre contento, tampoco le ay sano; porque unos tienen buvas, otros sarna, otros tiña, otros cáncer, otros gota, otros ciática, otros piedra, otros ijada, otros quartana, otros perlesía, otros asma, y aún otros locura.”

Para las enfermedades usamos, sobre todo, el verbo TENER, en algunos casos podemos usar sufrir o padecer.

TENER + Sin presentador

No nos referimos a la enfermedad sino a la consecuencia de la enfermedad.

tener alergia a, tener artritis, tener asma,... bocio, cáncer, diarrea, epilepsia, hemorroides, insuficiencia de, migraña, síntomas de, problemas de memoria.

TENER + Con presentador un, una, unos, unas

Hace referencia a una parte del cuerpo, tener un brazo roto, tener un cáncer de, tener una hernia, ... un infarto de miocardio, una joroba, una muela picada, una picadura, un quiste, una úlcera.

TENER + Con presentador el, la

Lo usamos con enfermedades. Nos referimos a la enfermedad y no a sus consecuencias. Ejemplos de enfermedades con presentador el, la son: tiene la gripe, tiene la malaria, tiene la meningitis, ... la mononucleosis, las paperas, la rubéola, el paludismo, el sarampión, la sarna, el SIDA, la tiña, la tuberculosis.

Excepciones: los pies planos, los dientes torcidos, los dientes postizos/de oro, el hígado estropeado.

CARÁCTER

Hasta aquí hemos visto el aspecto físico y la salud o mejor dicho la falta de salud de una persona. Vamos a ver ahora el carácter. Decíamos al principio que Carlos V se caracterizaba por ser insensible, melancólico, parco,

Actividad 4

El primer ejercicio que podemos proponer a nuestros alumnos es muy sencillo. Consiste en pedirles que escriban dos listas una de características positivas de una persona y otra de características negativas.

Me quedé favorablemente sorprendido de que mis alumnos fueron capaces de enumerar al menos diez características para cada lista.

Apoyándome de nuevo en Fray Antonio de Guevara⁶ les pedí que buscaran en el diccionario las siguientes palabras y trataran de hacer definiciones usando sus propias palabras:

abatido, abobado, afrentado, agudo, alterado, ambicioso, amodorrado, animoso, apocado, asombrado, atónito, avaro, avisado, boquirroto, bullicioso, callado, calmado, carnal, cobarde, codicioso, cortés, cortesano, cuerdo, desatinado, descaminado, descuidado, desesperado, desvelado, diligente, disoluto, elocuente, embobado, enamorado, entremetido, escaso, esforzado, famoso, flaco, flojo, frío, generoso, glotón, hábil, hablador, honesto, hospitalario, importuno, infame, injuriado, inocente, inoportuno, inquieto, leal, loco, magnánimo, malicioso, maligno, manirroto, modesto, necio, olvidado, ordenado, orgulloso., pacífico, pensativo, perezoso, pobre,

presumido, presuntuoso, pródigo, rácano, recogido, rico, rudo, ruidoso, sabio, seguro, simple, sucio, sufrido, tacaño, temerario, torpe, traidor, tranquilo, vicioso, voraz.

Actividad 5

Define con tus propias palabras lo que significan las palabras de esta lista de características de una persona, relacionadas con su carácter, y que se suelen usar con SER

Actividad 6

¿Podemos usar algunas de estas palabras con el verbo estar?

¿Cambia el significado?

¿Cuáles se usan sólo con SER y cuáles sólo con ESTAR? Marca con una cruz + las que consideres positivas y con un signo menos – las que consideres negativas.

Actividad 7

Construye ahora los sustantivos abstractos a partir de los adjetivos anteriores.

Actividad 8

El siguiente grupo está compuesto por tres verbos:

A veces en vez de ser y estar usamos otros verbos como HACERSE, PONERSE o QUEDARSE. Decimos ponerse gordo, hacerse grande, quedarse flaco.

¿Podemos combinar estos verbos con la lista de adjetivos anterior?

Actividad 9

¿Señala qué expresiones se usan con sentido positivo y cuáles con negativo?

Actividad 10

¿Qué diferencia de matiz existe entre ponerse cariñoso y hacerse el cariñoso?

Actividad 11

Al final de la unidad podemos hacer un control de repaso de las palabras

aprendidas. Le pedí al grupo de segundo que de nuevo escribiesen dos listas: una de rasgos del carácter de una persona de carácter positivo y otro de carácter negativo. La mayoría de ellos escribieron más de veinte palabras en la columna negativa donde antes apenas alcanzaba las diez. Uno de nuestros objetivos, el de la ampliación de vocabulario, parece haberse cumplido.

Otras actividades

Otro tipo de ejercicio que podemos realizar son, por ejemplo, los que aparecen en la Unidad 1 de Mosaico⁷:

1) Forme adjetivos nuevos según los ejemplos:

HONESTO – DESHONESTO

agradecido, animado, confiado, cortés, ordenado,

FELIZ – INFELIZ

consecuente, culto, discreto, fiel, oportuno, sensible, tranquilo

Excepción: ingenioso, inocente.

2) Ponga una cruz (+) o una raya (–) después de cada palabra para indicar buenas y, malas cualidades.

3) ¿Qué estereotipos aplicaría a las nacionalidades del imperio de Carlos V?

cortesés, glotones, hospitalarios, ordenados, orgullosos, perezosos, ruidosos, tacaños.

De esta manera, no quiero decir que estemos preparados para decir cosas negativas sobre alguien, pero sí que cumplimos uno de los objetivos de ELE y es el de integrar la historia, entendida como cultura y civilización, en la clase de conversación.

Bibliografía

500 años del emperador. Suplemento especial de IDEAL, jueves 24 de febrero de 2000.

Abanico. Curso Avanzado de Español Lengua Extranjera, Difusión, Barcelona, 1995.

CHABOD, Federico: *Carlos V y su imperio*, FCE, México, 1992

DRAE, Espasa Calpe, Madrid, 21a. ed.

GUEVARA, Fray Antonio: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Ebro, Zaragoza, 1969.

MARTÍNEZ, Ágnes: *Mosaico*, Aula, Budapest, 1999

- MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1994
- LENGHARTOVA, Jana: *Conversación española*, SPN, Bratislava, 1995.
- LENGHARTOVA, Jana: *Španielčina 1 y 2*, SPN, Bratislava, 1993.
- PROPOKOVA, L.: *Španielčina pro samoukov*, Praha, *Obrazkový slovník*, Fraus, Bratislava, 1996.
- SEIBT Ferdinand: *Karol V. Cisár a reformácia*, IKAR, Bratislava, 1999
- VACA DE OSMA, José Antonio: *Carlos I y Felipe II frente a frente*, Rialp, Madrid, 1998.
- Začínáme so španielčinou*, Fraus, Bratislava, 1996.

ELOGIO DE DOÑA MARÍA MOLINER EN SU DICCIONARIO

Juan Gutiérrez Cuadrado

Introducción

Al dar a la luz un resumen de mi intervención en la reunión de Profesores de Español de Eslovaquia, celebrada en Bratislava el mes de noviembre del dos mil, me gustaría hacer dos puntualizaciones: La primera, que limitar la extensión del resumen a un espacio razonable me obliga y autoriza a suprimir prácticamente todas las notas y a sustituirlas por alguna referencia general, para que quien esté interesado en los temas lexicográficos busque la información pertinente en los sitios adecuados¹. La segunda, que era obligado por el carácter de la propia reunión homenajear a doña María Moliner. Sin embargo, no debe confundirse un homenaje ni su debido tono laudatorio con una aceptación acrítica de una obra, algo que nunca debe tener cabida en el mundo académico. Por otra parte, hubiéramos ofendido la inteligencia de María Moliner si solo le hubiéramos dedicado palabras amables de compromiso. Subrayo, por tanto, que mi entusiasmo por el *Diccionario* de María Moliner no tiene nada de ocasional. Al contrario, al reseñar la segunda edición en *Lebende Sprachen*², contrastaba yo la novedad rompedora de la primera edición del diccionario con la utilidad, pero sin garra novedosa, de la nueva edición y señalaba, también, algunos inconvenientes de la obra inicial que se corregían en la nueva entrega. Por eso, en el marco del entrañable homenaje de los hispanistas de Eslovaquia a doña María me parecía mucho más oportuno poner de relieve la radical novedad y la importancia histórica de la primera edición. Porque creo que el *Diccionario* de doña María sacudió el panorama de la lexicografía española de tal manera que los efectos de su publicación son solamente comparables a los que produjeron en su momento los de Nebrija o el *Diccionario de Autoridades*. María Moliner fue la que mostró el camino que debían seguir los diccionarios españoles contemporáneos.

María Moliner hubiera llegado este año a los cien. Fue una persona realmente ejemplar, tanto en su vida privada como en su faceta de lexicógrafa. En efecto, en la lexicografía española de este siglo, que es como decir en la de todos, han destacado dos damas: la Real Academia y doña María. Y la labor de María Moliner no desmereció de la del afamado coro de caballeros que la rechazaron para la Academia. Antes de centrarnos

en su obra merece la pena recordar sencillamente algunos detalles de su vida.

María Moliner nació en Paniza (Zaragoza) el 30 de marzo de 1900, en una familia relativamente acomodada. Pronto se trasladó a Madrid con sus padres. Allí estudió en la Institución Libre de Enseñanza, de tanto prestigio en el mejor ambiente intelectual de entonces. Sin embargo, concluyó el bachillerato en Zaragoza, en 1918. Y en la facultad de Filosofía y Letras de la capital aragonesa cursó Historia y se licenció y fue premio extraordinario de su promoción. En 1922 ingresó, por oposición, en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Fue destinada al Archivo de Simancas y luego a la Delegación de Hacienda de Murcia. En Murcia conoce a Fernando Ramón y Ferrando, catedrático de Física, y se casa con él en 1925. En Murcia nacen sus dos hijos mayores. Unos años más tarde se trasladan a Valencia: María Moliner, al Archivo de la Delegación de Hacienda y su marido, a la Facultad de Ciencias. Los años valencianos son de plenitud. Familiarmente, porque en Valencia nacen los dos hijos pequeños; profesionalmente, porque ella y su marido, como entusiastas funcionarios republicanos, participan en diversas empresas culturales y educativas. Entre otras, María Moliner interviene en las Misiones Pedagógicas de la República y en la organización de las bibliotecas rurales. (Escribió unas *Instrucciones para el servicio de pequeñas bibliotecas* que se publicaron anónimas en Valencia, en 1937). Después ocupó cargos de responsabilidad en el ámbito de la organización de las bibliotecas populares y en la dirección de la Oficina de Adquisición y Cambio Internacional de Publicaciones. Interviene en la redacción de un Proyecto de Plan de Bibliotecas del Estado, a principios de 1939.

Al término de la guerra civil, María Moliner es depurada y sufre la pérdida de 18 puestos en el escalafón del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios (que recuperará en 1958). En 1946 pasa a la dirección de la biblioteca de la E. T. Superior de Ingenieros Industriales de Madrid hasta su jubilación, en 1970. Su marido es suspendido de empleo y sueldo, trasladado después a Murcia y, por fin, rehabilitado en Salamanca a partir de 1946. Se quedará en esta ciudad hasta su jubilación en 1962.

En la etapa madrileña, hacia 1950, crecidos ya sus hijos y separada físicamente de su marido varios días por semana, María Moliner empieza a dedicarse con fervor a su diccionario. La Editorial Gredos publicará entre los años 1966 y 1967 los dos volúmenes de la primera edición del *Diccionario de uso del español*, edición que alcanza veinte reimpresiones en papel y

una en CD-ROM (1995). En 1998 aparece una segunda edición, revisada y aumentada. Esta obra ha cambiado el rumbo de la lexicografía española de diversas maneras. Para matizar esta afirmación repasaré brevemente la historia de nuestra lexicografía y, a continuación, recorreré algunos lemas del Diccionario de María Moliner para espigar en él las principales virtudes que todos le reconocemos. Si el trabajo lexicográfico de María Moliner es digno de elogio, su personalidad (mujer universitaria de la década de los treinta, organizadora de bibliotecas, republicana ferviente y honesta, lexicógrafa entre lexicógrafos) es un ejemplo de calidad humana e inteligencia para todos los que nos servimos de su obra, porque por su obra la conocemos.

Un recorrido por la historia de la lexicografía española

El desarrollo³ de la lexicografía española moderna y contemporánea –si nos olvidamos de una cantidad no despreciable de glosarios medievales desde el siglo X hasta el XV y si dejamos de lado el *Universal Vocabulario* (1476) de Alfonso de Palencia– arranca a finales del siglo XV con la labor del jurista y filólogo Antonio de Nebrija, humanista formado en Italia. Al volver a su patria recaló como profesor en la Universidad de Salamanca, primero, y en Alcalá de Henares, después. Nebrija empezó a elaborar una serie de diccionarios (latino-español y español-latino) que tuvo una importancia capital. En la obra de Nebrija se ha destacado su modernidad: su manera de definir precisa, su organización sistemática, su caudal técnico, su eliminación de todos los comentarios enciclopédicos de tipo medieval, su sistemática utilización de la categorización y de la manera de lematizar. Sin duda con Nebrija se perdieron algunas notas enciclopédicas curiosas, pero se estructuró el diccionario moderno. No en vano ejerció una influencia decisiva en otros diccionarios europeos, en los que gran parte de su macroestructura bilingüe fue copiada y fueron sustituidos los términos españoles por otros de otras lenguas (catalán o siciliano), o en importantes humanistas (aunque esta deuda no esté totalmente reconocida todavía).

El primer español autor de un diccionario monolingüe fue, sin embargo, Covarrubias. El diccionario de Covarrubias es, en parte, enciclopédico y, en parte, etimológico. Su información es útil, pero heterogénea. Observaciones dialectológicas, gramaticales, sociológicas, facultativas, ideológicas... Todo está revuelto al servicio del erudito que use su diccionario. Covarrubias se inscribe en cierta medida en la enciclopedia humanista. La ilustre hispa-

nista M. Morreale ha mostrado en varias ocasiones las abundantes fuentes clásicas latinas en las que bebe el autor. La Real Academia Española, un siglo después, se servirá sistemáticamente del diccionario de Covarrubias. Así, éste sirve de lazo entre la lexicografía del Siglo de Oro y la del siglo XVIII.

Es de sobra sabido que la Real Academia compuso con eficaz diligencia la primera edición de su diccionario (el prestigioso *Diccionario de Autoridades*) entre 1726 y 1739. Este diccionario es el antecedente de la lexicografía académica tal como la conocemos hoy día. Subrayo lo de antecedente, porque fueron necesarios algunos cambios para que la primera edición del Diccionario académico adquiriera la fisonomía que hoy todos le conocemos. Sólo me referiré a los más relevantes, porque cualquiera que conozca los diccionarios académicos (algo sencillo desde que están en Internet en la página de la Academia) podrá espigar numerosas modificaciones de edición a edición. A ello ayudan también las orientaciones de los correspondientes prólogos. A mi parecer, los cambios fundamentales que han convertido el *Diccionario de Autoridades* en el moderno Diccionario académico han sido cuatro: supresión de los ejemplos; inclusión de los tecnicismos; inclusión de los dialectalismos; inclusión de los americanismos.

La incorporación de los tecnicismos, dialectalismos y americanismos fue un proceso gradual. Ya en el *Diccionario de Autoridades* hay referencias a varios dialectos del español. Las ediciones posteriores se limitan a acentuar esta inclinación por las variedades regionales, inclinación que se dispara a principios del siglo XX con las monografías dialectológicas. Vocabularios dialectales de Santander o Salamanca, por ejemplo, pasaron en gran medida a enriquecer el léxico académico. El interés de la Academia por Hispanoamérica no disminuyó nunca en el siglo XIX. Desde su fundación las primeras academias correspondientes hispanoamericanas empezaron a proponer que se incorporase al Diccionario el torrente de americanismos⁴. En cuanto a los tecnicismos, ya en la primera edición de su Diccionario advertía la Academia que estaba preparando un diccionario facultativo. Precisamente varios eruditos ilustrados criticaron el Diccionario de Autoridades por no contener tecnicismos. Para colmar esta laguna el padre jesuita Terreros, quien, por otra parte, seguía a Autoridades, se dedicó a confeccionar un diccionario. Se publicó póstumo tras su muerte, acaecida en 1782⁵. Con la aparición de este diccionario la Academia se desentendió del famoso diccionario facultativo, por un lado, pero, por otro, empezó a incluir los términos técnicos y científicos de una manera abierta. Así puede comprobarse en las ediciones

del diccionario a lo largo del siglo XIX. A pesar de la vigilancia sobre la norma léxica, la Academia siempre ha sido sensible, con las vacilaciones, retrasos o incongruencias que se quiera, a la incorporación de neologismos, en gran medida del ámbito técnico, aunque no sólo de él. Los diccionarios académicos intentarán a lo largo del siglo XIX, con peor o mejor fortuna, incorporar los términos científicos del momento. Así, por ejemplo, en 1803 ó en 1817 entran en el Diccionario algunos términos de la química, ciencia recién estrenada, y en 1884 la Academia se esfuerza por renovar los términos técnicos y científicos, como ha demostrado Cecilio Garriga. Ahora bien, a lo largo de todas las ediciones decimonónicas van incorporándose, en un goteo incesante, las novedades que aporta la revolución industrial. Esta manera de trabajar (enriquecer el diccionario con hispanoamericanismos, dialectalismos y tecnicismos) moldea la tradición lexicográfica académica, aunque tampoco deben olvidarse los cambios en la marcación, introducidos en las diferentes ediciones, a veces poco sistemáticamente, o algunos otros que ahora nos interesan menos (presencia o ausencia de etimologías, etc). Lo fundamental es comprender que el diccionario académico se convierte en el modelo de diccionario que en el siglo XIX se extiende por España. Y hay que tener en cuenta que no sólo se imita o se copia el Diccionario académico en los aspectos señalados sino en algunos otros menos positivos, como la supresión de los ejemplos o la conservación de numerosos términos arcaicos y desusados.

Los diccionarios españoles, sin ejemplos

Actualmente a los diccionarios se les exige, sobre todo, que proporcionen seguridad en la codificación de la lengua a los hablantes que no sean suficientemente competentes en ella. Esto se consigue no sólo por medio de las definiciones sino, sobre todo, por una información gramatical rica y, también, con la ayuda de los ejemplos. Los estudios de los ejemplos en los diccionarios cuentan ya con atentos observadores⁶, como Martin, Wolsky, etc. Actualmente pocos discuten los beneficios de los ejemplos en cualquier diccionario. Además de servir de ayuda a la producción de estructuras lingüísticas, los ejemplos son ellos mismos la muestra de la definición, en algunos casos, o constituyen otras veces un testimonio filológico ejemplar o un índice cultural no despreciable. En muchas ocasiones los ejemplos tienen virtudes retóricas y pragmáticas indudables, según ha demostrado Harras.

No está de sobra recordar que el primer diccionario académico (el de Autoridades) nació con la finalidad de adiestrar a los jóvenes en las capacidades expresivas de la lengua española, mediante ejemplos autorizados de escritores del Siglo de Oro. Una casualidad histórica, redactar un diccionario provisional más manejable, mientras se iba trabajando en la puesta a punto de la segunda edición de Autoridades, decidió a su director a dar a la luz un diccionario sin ejemplos. Así lo cuenta Manuel Seco⁷:

[el hecho de la lentitud de la revisión de Autoridades] movió en 1777 al nuevo Director de la Academia, don José Joaquín Bazán y Silva, Marqués de Santa Cruz, a proponer, como solución de urgencia por atender a la creciente demanda de ejemplares completos del Diccionario, la edición de un compendio de toda la obra en menor número de tomos y tipografía más reducida, suprimiendo las etimologías y las autoridades.

Los resultados para la lexicografía española fueron devastadores: las ediciones posteriores del *Diccionario* de la Academia aparecieron sin ejemplos. Se consumó esta tendencia cuando, bien avanzado el siglo XIX, la Academia reconoció que las autoridades o testimonios escritos para autorizar un uso determinado podían sustituirse por la opinión de los académicos, pues la Institución, en definitiva, representaba *la autoridad* para pronunciarse sobre usos y normas. El prestigio de la Academia y la estrechez de miras de muchas empresas editoriales decimonónicas españolas animaron a muchos autores no académicos a seguir la misma pauta. La lexicografía española se apartaba de esta manera del resto de las lexicografías europeas. Si el diccionario académico era autoridad, sin necesidad de autoridades, cualquier diccionario que tuviera en cuenta (es decir, copiara) a la Academia, tampoco tenía necesidad de autorizar o de ilustrar con ejemplos las diversas acepciones de las palabras. Por ello, la mayoría de los diccionarios modernos españoles, hasta fecha muy reciente, han aparecido sin ejemplos. La primera gran excepción la constituyó el *Diccionario* de Montaner y Simón. Este último, con una decisión lexicográfica de gran alcance en el siglo XIX español, incluyó citas sacadas de sus contemporáneos y despreció los ejemplos contruidos. Es más, algunos ejemplos proceden de autores todavía vivos mientras se publicaba la obra: de Valera, Hartzenbusch, etc. En nuestros días el *Diccionario* Planeta (publicado después de María Moliner) ha sido siempre alabado por el acierto de incluir ejemplos en sus entradas. Así lo recordaba en el periódico ABC el académico Gregorio Salvador en un artículo consagrado al profesor Marsá. Aunque en los últimos tiempos

la Academia ha incorporado algún ejemplo a su diccionario, en conjunto es una obra en la que escasean.

Los antecesores de nuestros diccionarios

Si revisamos la historia reciente de los diccionarios europeos, podemos sorprender las raíces de todos ellos en algún pariente del siglo XIX. En este siglo se establecen las grandes empresas lexicográficas europeas. ¿Qué sucede en España?

La gran empresa lexicográfica está en manos de la Academia. La Academia es la que más trabaja. Se equivoque o acierte, va dando con regularidad sus diccionarios: 1803, 1817, 1822, 1832, 1837, 1843, 1852, 1869, 1884, 1899, 1914... También en España hay empresas editoriales que se lanzan a la aventura del diccionario. Sin embargo, en gran medida, siguen a la Academia y tienen escasa capacidad de innovar. A pesar de las portadas y los prólogos grandilocuentes, la copian sin rubor, como hace la Sociedad de Literatos de París. En otros casos se presentan diccionarios con neologismos, normalmente copiados del francés, pero poco novedosos, aunque sí hay novedades. Autores como Domínguez y otros, con más entusiasmo que preparación filológica, presentan algunos aciertos entre un cúmulo de errores. Pero el problema es el mismo de todos: al contrario de lo que sucede en Europa, son obras con escasas raíces y con poca vocación de permanencia. Tratan fundamentalmente de aprovechar el esfuerzo de la lexicografía académica y de conseguir cierto beneficio económico remodelando el diccionario de la Academia. De entre estos trabajos son, sin duda, los más interesantes los de Salvá, autor de diccionarios de mérito, continuados por los herederos con energía desigual, y el intento enciclopédico, algo tardío, de Muntaner y Simón, que no tuvo, tampoco, la continuidad que merecía. El balance lexicográfico del siglo XIX, por tanto, no es muy halagüeño: excepto el trabajo de la Real Academia, los otros carecieron de continuidad y, en muchos casos, de interés.

En el siglo XX la Real Academia continúa su propia tradición y es, a la vez, la animadora de las novedades lexicográficas del siglo. En efecto, en la década de los años veinte apoyó el *Diccionario científico y técnico* que Torres Quevedo perseguía en 1892. Gracias al apoyo académico se pudo redactar hasta la palabra *arquibuteo*. Interrumpido este diccionario, encuentra una conclusión natural relativa en el *Vocabulario Científico y Técnico* de la Real Academia de Ciencias (Madrid, Espasa-Calpe, 1996, 3ª).

Otras novedades lexicográficas relacionadas con la Real Academia, aunque no son fruto de su trabajo institucional, son el *Diccionario Ideológico* del académico Julio Casares y el *Diccionario Vox* de Gili Gaya, con un famoso prólogo de Menéndez Pidal. Sin embargo, a pesar de sus nuevos enfoques (en el caso del *Diccionario ideológico*, la parte analógica era, sin duda, una innovación en los diccionarios españoles), las dos obras seguían muy de cerca la tradición académica. Como trabajos explícitos de la Docta Corporación hay que recordar los dos intentos de redacción de un diccionario histórico, intentos, hasta la fecha, fallidos. En el primero, en la década de los treinta, se redactaron dos tomos y se llegó al lema *çevilla*. En el segundo se han publicado varios fascículos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, pero no se ha conseguido acabar la letra A. Cada vez que se referían a este diccionario don Rafael Lapesa o su directo colaborador el académico Manuel Seco nos prometían que veríamos su final dentro de algunos siglos. Hace varios años la Real Academia decidió modernizar su sistema de recogida y almacenaje de información y desde entonces está dedicando esfuerzos y medios considerables a los medios informáticos. Esto, sin duda, debería suponer una ventaja para elaborar un diccionario. Sin embargo, parece que con las novedades tecnológicas el empeño por contar con un diccionario histórico ha perdido vigor, sustituido, en parte, por el placebo de una base de datos que todos los investigadores pueden consultar desde casa online, mientras beben su trago favorito on the rocks. El tiempo dirá si la mezcla del *online* con el *on the rocks* es buena. Desde luego, está fuera de discusión la utilidad de los materiales que pueden consultarse en la página web de la Academia, pero, quizá, en vez de desentenderse definitivamente de una pesada herencia que sólo parece acarrear disgustos, debería discutirse qué tipo de diccionario histórico necesitamos ahora y cómo realizarlo.

Una importante novedad directamente impulsada por la Academia desde 1927 es el *Diccionario Manual*, que ha conocido varias ediciones, la última de 1989. El *Diccionario Manual* incluye ilustraciones (fotos y dibujos), está más abierto a los tecnicismos (definidos generalmente de una manera más asequible que en el diccionario mayor de la Academia) y acoge los neologismos normalmente antes que el *Diccionario* académico. Es una obra de indudable mérito.

Puede concluirse, por tanto, que si la Academia dominó la tradición lexicográfica española del siglo XIX, se convirtió en el siglo XX, además, en la alumbradora de otros caminos. De esto se deriva otra conclusión: si la Academia era copiada en el XIX, en el XX lo era más. En este último siglo,

por ejemplo, una editorial se atreve a publicar el *Diccionario* de la Academia, tal cual, sin cambiar una coma, con un prólogo de un ilustre académico...

Únicamente teniendo ante los ojos este panorama puede comprenderse qué significó la irrupción de doña María Moliner con su *Diccionario de uso* del español: de repente, la lexicografía española había pasado de tener un punto de referencia, una tradición, a tener dos. Comprender esto no significa disminuir el mérito de muchas otras obras. Un diccionario merece respeto por el mero hecho de ser publicado, pues no en vano se dice que a quien la divinidad quiere castigar lo mete en el infierno de la lexicografía. ¿Cómo consiguió María Moliner iniciar una nueva tradición?

Doña María siguió a la Academia en muchas ocasiones. En gran parte de las decisiones de la nomenclatura recorre la senda que le marcaba la Academia. Por ello incluye tantos arcaísmos, tantos dialectalismos; por eso, también, se refiere continuamente a la Academia cuando trata neologismos recién admitidos o todavía no aceptados por ésta. María Moliner incluye también etimologías como hace la Academia. María Moliner comparte la ideología social de la Academia en bastantes aspectos: en lo referente a los tabúes corporales o sexuales es todavía más recatada que la Academia. Por otro lado, María Moliner se separó de la Academia en una serie de aspectos que han sido muy discutidos y que, probablemente, no fueron los responsables del éxito de su *Diccionario*. La manera de introducir la categorización de los lemas, poco clara para el usuario en muchas ocasiones, cuando no inexistente, la manera de alfabetizar (para primar la agrupación morfológica) mostraban un trabajo, una voluntad de novedad muy acusada, pero no siempre acertados. Igualmente, aunque María Moliner organizó una red de definidores jerarquizados, y aunque tiene mucho interés su esfuerzo por organizar una red semántica del español, como mostraba el “esquema parcial del cono léxico” que inserta en su introducción, en muchos casos concretos es más que discutible su elección del definidor. Es muy probable que pocos españoles acepten sin objeciones que una *bombilla* es un ‘utensilio’ o que un *fregadero* es un ‘dispositivo’, por poner dos sencillos ejemplos. Naturalmente que la solución no es fácil y que en este campo las discusiones pueden eternizarse, pues la clasificación de la realidad, si es que es posible, en *aparatos, herramientas, instrumentos y utensilios* puede resultar más compleja de lo que parece a primera vista.

También se ha criticado a veces a María Moliner, por ceñirse excesivamente a los estereotipos que tenían los hablantes, sobre todo en los casos evidentes de discordancia entre la realidad vulgar y el conocimiento técnico.

El profesor José Antonio Pascual me llamó la atención sobre la definición de día que aparece en la primera edición de María Moliner: “Espacio de tiempo que tarda el sol en dar una vuelta completa alrededor de la tierra”. Es cierto que tal definición es la que aceptaban todos los pastores castellanos sin pestañear, pero el diccionario es un instrumento didáctico y no puede reflejar solamente los estereotipos de los grupos de hablantes incultos, aunque sean mayoritarios. Debe también intentar difundir de una manera inteligible y sin errores los elementos de la ciencia más generales. Como era de esperar, la definición de *día* se ha cambiado en las reimpresiones posteriores del Diccionario.

El mérito del Diccionario de uso

¿Dónde reside el mérito del *diccionario* de Moliner? Entre las numerosas innovaciones de María Moliner, me parece que podemos enumerar y ejemplificar brevemente las que nos permiten afirmar que inaugura una nueva tradición:

a) Como ha demostrado Jesús Pena, María Moliner hace un esfuerzo por aclarar la estructura morfológica del español. En cada lema señala los derivados y compuestos, alude a los cultos y populares, etc.

b) Sus notas gramaticales supusieron también una innegable novedad. Quien no recuerde las consideraciones de María Moliner sobre las mayúsculas, merece la pena que relea lo que escribió en su primera edición s.v. *letra mayúscula*.

c) La ideología del diccionario de Moliner ha sido bien estudiada por María Ángeles Calero en su trabajo ya citado en la nota número 6. Esta autora muestra cómo doña María difumina todo lo relacionado con el sexo y los tabúes corporales, no podía ser de otra manera en su momento, pero pone de relieve cómo es considerablemente más innovadora que la Academia en otros campos como el político o el religioso. Así se puede comprobar, por ejemplo, en el caso de *protestante* o *protestantismo* (“conjunto de doctrinas religiosas de Lutero y sus seguidores”, según Moliner, frente a “creencia religiosa de los protestantes”, que son los “que siguen el luteranismo o cualquiera de sus sectas”, según el DRAE)⁸. Más claro es el caso de *Falange*. En la primera edición doña María se atreve a definir, en plena dictadura del general Franco, bajo el lema falange, la lexía FALANGE ESPAÑOLA TRADICIONALISTA Y DE LAS JONS:

(criptograma de Juventudes Obreras Nacional-Sindicalistas). Abreviada-

mente, “la Falange” o “Falange Española”. Agrupación fundada por José Antonio Primo de Rivera con un ideario basado en el del fascismo italiano, la cual dio el tono político al levantamiento militar con que se inició la última guerra civil española y sigue siendo el soporte del actual régimen español.

d) María Moliner es sensible a los neologismos: Así, refiriéndose a la Academia, señala los recién admitidos, los que todavía no están en el diccionario académico, etc.:

amerindio: Neologismo no incluido en el DRAE, introducido por los historiadores y geógrafos para distinguir a los indios americanos de los de la India o hindúes.

batidor,a: (n., en fem.). Recipiente provisto en su interior de unas paletas que se mueven eléctricamente, que se emplea para batir o triturar comestibles que se ponen en su interior.

apartamento: (La R. A. ha aprobado recientemente esta palabra para su inclusión en próxima edición del D. R. A. E., a pesar de que ya existía la palabra “apartamento” con el significado de “vivienda”, posiblemente teniendo en cuenta que, olvidada esta palabra en esa acepción, la que ha cundido recientemente es “apartamento”). Vivienda en una casa de vecindad moderna; se aplica este nombre particularmente a las llamadas de “tipo americano”, reducidas a una, dos o tres habitaciones y los servicios de higiene y cocina, a veces con estos últimos instalados en una de las habitaciones; a veces, hay en el conjunto ciertos servicios complementarios, como restaurante o servicio de limpieza, etc.

minifalda: Neologismo, cuya duración no es fácil prever, con que se denomina la falda femenina *que sólo cubre hasta mitad del muslo*.

e) María Moliner define con más llaneza que la Academia en muchas ocasiones. Busca, sobre todo, hacer la definición asequible al lector. A pesar de las críticas que puedan hacerse a las definiciones de su diccionario (ya me he referido de pasada a los problemas de los estereotipos vulgares de los tecnicismos o a las dudas que suscitan algunos de sus definidores, precisamente por no contar con la visión prototípica del hablante), María Moliner no pretende que cada definición sea una joya literaria sino una ayuda para que el lector tenga una idea del significado que no conoce. Sigue de cerca a la Academia en muchos casos, pero quiere ser más didáctica que el *diccionario* académico. Véase la contraposición entre la famosa definición de *gallo* de la Academia y la de doña María. Escribe ésta:

gallo, “Macho de la gallina”. Y en gallina, la definición no puede ser más

sencilla: «Ave doméstica del orden de las gallináceas que se cría especialmente para aprovechar sus huevos».

EL DRAE inicia así su larga definición de *gallo*:

Ave del orden de las gallináceas, de aspecto arrogante, cabeza adornada de una cresta roja, carnosa y ordinariamente erguida...

El Diccionario VOX, que sigue el esquema académico, se acerca mucho a la definición del DRAE:

Ave galliforme doméstica, que tiene la cabeza adornada de una cresta roja, carnosa y, ordinariamente, erguida, carúnculas rojas y pendientes a cada lado de la cara, de pico corto y arqueado, plumaje abundante y lustroso y tarsos armados de espolones....

María Moliner intenta definir de una manera más impresionista, introduce, siempre que sea posible, algún elemento de la realidad que pueda conducir al lector a identificar con facilidad lo definido. Véanse estos dos casos concretos, en los que la comprensión de la definición se encomienda, sobre todo, a los dos detalles de la vida cotidiana que María Moliner indica:

batista: Tela muy fina, casi transparente de hilo o de algodón. Se usa especialmente para pañuelos, blusas y prendas delicadas.

almidón: Substancia blanca, granulosa o pulverulenta, que existe principalmente en las semillas de los cereales. Se conoce corrientemente como producto comercial que suele venderse comprimido en forma de terrones, gránulos o pastillas, y se utiliza para dar *apresto a las telas.

EL DRAE se indica en el caso de batista, “*tela fina muy delgada*”; en el caso de *almidón*, “*fécula, especialmente la de la semilla de los cereales*”. La definición del *Diccionario de Uso*, además, es muy apropiada, porque en los diccionarios se introduce el verbo *almidonar*, acción para la que se necesita el almidón.

f) La sensación de claridad definitoria, no siempre acertada, que trasmite, sin embargo, el diccionario de María Moliner se apoya, en gran medida, en el uso inteligente de la ejemplificación. En efecto, la novedad más radical de este diccionario, a pesar de contener muchas, son los ejemplos. En María Moliner sirven para ilustrar la definición, para mostrar los aspectos pragmáticos del lema en el discurso, para aclarar una determinada construcción sintáctica. No quiero alargar más este comentario. No se necesitan análisis especiales, si se comparan en una lectura atenta los lemas

del Diccionario de Moliner (propongo como ejercicio, por ejemplo, *vuelta, estudio o satélite*) con los del DRAE, se comprenderá cómo la cantidad de ejemplos de María Moliner es realmente generosa para su momento. En otras ocasiones Moliner introduce como ejemplos o las colocaciones o los sintagmas de significado unitario. Así amplía las posibilidades expresivas del hablante y le ayuda a nombrar con propiedad partes de la realidad que, de otra manera, quedarían oscuras. Esto es lo que hace en *submarino*:

(adj.). Se aplica a lo que está bajo la superficie del mar: ‘Cable submarino. Corriente submarina’.

Lo mismo sucede en turismo. Los ejemplos ayudan a construir frases pragmáticamente correctas:

turismo: (Del ingl. “tourism”, de “tour”, derivado del fr. “tour”, vuelta, del lat. “tornus”; v. “TORNO”. 1. Acción de viajar por placer. Móvil del que viaja así: ‘Viajar por turismo’. Actividad y organización relacionadas con los viajes de esa clase: ‘Agencia de turismo’. 2. (n., usado en aposición o con “de”). Se aplica al *automóvil pequeño de uso particular. (inf.). Se emplea también como nombre: ‘Un turismo’.

En el adjetivo *ambulante*, el ejemplo introduce, también, una colocación: “vendedor ambulante”.

Los otros diccionarios generales del español, la Academia o el Vox, por citar a los más importantes, tienen, todavía hoy, menos ejemplos que el Diccionario de Moliner. Han tenido que pasar varios años hasta que apareciera el moderno *Diccionario del español actual* de Manuel Seco y colaboradores, para que se sobrepasara la tradición ejemplificadora de doña María.

g) Por último, debe subrayarse cómo en las entradas de María Moliner hay muchísima información gramatical. Además de sus observaciones sobre los regímenes y sobre ciertas construcciones, los ejemplos y la explicación de las construcciones y frases hechas aportan una rica información sintáctica. Puede comprobarse leyendo cualquier *verbo largo* de su diccionario.

No es extraño, por tanto, que todas estas características, y otras varias más que podrían enumerarse, hayan convertido el Diccionario de Moliner en un ejemplo para los nuevos diccionarios que han aparecido en España. En el siglo XIX, cualquier diccionario tenía su fuente de inspiración en el de la Real Academia. A finales del siglo XX, la lexicografía española se ha inspirado en la Real Academia y en María Moliner.

Notas

- ¹ Para todo lo relacionado con María Moliner puede consultarse la biografía y bibliografía que ha reunido María Antonia Martín Zorraquino en la página web dedicada a la lexicógrafa en el CVC (www.cervantes.es). En esa biografía me he basado para redactar mi nota biográfica. La bibliografía sobre María Moliner es interesante y ya extensa. La revista *Trébede* (Zaragoza) editó su número 36 (marzo, 2000) como homenaje a María Moliner. Además de los trabajos citados, en la página del CVC se encuentra un estudio lexicográfico de Porto Dapena. Del mismo tipo son los trabajos reunidos por Casas Gómez, M. y Penadés Martínez, I. (coords.) *Estudios sobre el Diccionario de uso del español de María Moliner*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.
- ² J. Gutiérrez, «La segunda edición del *Diccionario de uso* de María Moliner», *Lebende Sprachen*, XLV,1/1 (2000), pp.31–36.
- ³ Puede seguirse la historia de la lexicografía española en los diferentes capítulos de la *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1980, 8ª de Rafael Lapesa, maestro de maestros, desaparecido para desconuelo de todos mientras escribo estas líneas. También puede consultarse en estos capítulos la bibliografía relacionada con los diferentes autores y diccionarios aquí citados.
- ⁴ J. Gutiérrez y J.A. Pascual, «A propósito de las Actas del Congreso Literario Hispano-Americano de 1892», *Prólogo del Congreso Literario Hispano-Americano, Madrid 1892*, edición facsímil, Madrid, Instituto Cervantes, 1992, p. IX-XXXI, hacen algunas referencias a las relaciones lingüísticas con Hispano-América en el siglo XIX.
- ⁵ Esteban Terreros y Pando, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes...*, Madrid, Ibarra, 1786–1793, Madrid, Arco Libros, 1987 (edición facsimilar con una presentación de Manuel Alvar Ezquerro).
- ⁶ La bibliografía relacionada con este punto puede consultarse en el listado final de M. Neus Vila, M. Ángeles Calero, Rosa M. Mateu, Montse Casanovas y José L. Orduña (eds.), *Así son los diccionarios*, Lleida, Universidad de Lleida, 1999. En esta obra citaré más adelante los trabajos de J. Gutiérrez, «Notas a propósito de la ejemplificación y la sinonimia en los diccionarios para extranjeros», pp. 77–95 y Mª Ángeles Calero, «Diccionario, pensamiento colectivo e ideología (o los peligros de definir)», pp.149–201.
- ⁷ *Introducción* en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana* [1780], edición facsimilar de 1991, p. IV.
- ⁸ La comparación del *Diccionario de uso* la hago con la edición de 1970 del DRAE (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe).

DICCIONARIOS Y VOCABULARIOS BILINGÜES

Ladislav Trup

I. Es innegable que la lengua (L) española ocupa en el mundo de hoy uno de los lugares más importantes entre los idiomas de comunicación internacional. Este hecho se debe a varios factores, tales como el número de habitantes que la hablan, el número de países donde tiene la condición de L oficial, su creciente peso como L oficial y de trabajo en diferentes organismos internacionales, etc.

Los países hispanohablantes representan, además, para el nuestro una región de gran potencialidad de cooperación multifacética en diferentes esferas de la vida social.

Eslovaquia está entre los países en donde el interés por el español está creciendo de día en día. El español se estudia en el nivel universitario y en el de la enseñanza secundaria, así como en las escuelas de idiomas, diferentes cursos, etc.

Hay que constatar que, aunque ocupa una posición aún distanciada de los idiomas más extendidos en Eslovaquia – inglés, alemán y francés –, el español está siendo cada vez más solicitado en la Universidad, por debajo del inglés y del alemán – lo que es lógico en ambos casos –, por delante ya del francés en estudios de primera relevancia: en la Facultad de Filosofía de la Universidad Comenio de Bratislava, pero también en la Facultad de Pedagogía la demanda de español supera ya la de francés y también se han abierto estudios de español en institutos de secundaria y en las Universidades en otras ciudades.

Sin embargo, en Eslovaquia se siente o nota una marcante *desproporción* entre el interés por los estudios hispánicos y los resultados bibliográficos existentes. A pesar del esfuerzo y actividades de nuestros especialistas todavía escasean diferentes manuales, gramáticas, apuntes universitarios, monografías, estudios, diccionarios (D), etc. imprescindibles para la formación profesional de profesores, traductores, intérpretes, críticos literarios, etc.

En comparación con la producción *lexicográfica de otros idiomas* (me refiero a los D-s bilingües) el español está, desgraciadamente, por detrás del inglés, alemán, francés e incluso del ruso, supera sólo al portugués y al rumano. Falta sobre todo un buen D *general* español-eslovaco y eslovaco-español que podría competir con los conocidos D-s español-checo y checo-

español escritos por J. Dubský con su grupo de colaboradores. Es lógico que la elaboración de tal obra lexicográfica no es nada fácil y no nace de un día al otro: para su realización se necesita un grupo de hispanistas fanáticos armados de paciencia y, naturalmente, de facultades indispensables para este fin. Se necesita apoyo financiero, una seria editorial, etc. A pesar de todos los obstáculos y escollos con los cuales podría tropezar el, hasta ahora, hipotético grupo de autores resulta extraordinariamente importante dedicarse a la realización de tal D, es el *imperativo categórico* y la tarea que condicionan – y eso sin exagerar – el destino de los estudios hispánicos en Eslovaquia.

II. ¿Qué D-s se han escrito hasta hoy día en Eslovaquia? No son tantos para que no podamos mencionarlos ofreciendo los informes básicos sobre ellos:

1. D español-eslovaco y eslovaco-español. SPN, Bratislava 1995 (4. ed. corregida), 1208 págs. Autores: J. Šulhan – J. Škultéty.

2. D técnico español-eslovaco y eslovaco-español. Alfa, Bratislava 1971, 1138 págs. Autores: S. Šaling - Š. Mazák con el grupo de colaboradores.

3. D turístico español-eslovaco y eslovaco-español. SPN, Bratislava 1990; la versión español-eslovaca 129 págs., la versión eslovaco-española 242 págs. Autores: J. Lenghardtová – M. Lenghardt.

4. D económico español-eslovaco. Veda, Bratislava 1994, 228 págs. Autora: T. Langová.

5. D español-eslovaco y eslovaco-español. Kniha-spoločník, Bratislava 1995, 882 págs. Autor: L. Trup.

6. D fraeológico español-eslovaco. SPN, Bratislava 1996, 492 págs. Autores: L. Trup – J. Bakytová.

7. D fraseológico eslovaco-español. Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 1999, 352 págs. Autor: L. Trup.

8. D español-eslovaco. Diplomacia. Derecho internacional. Politología. AnaPress, Bratislava 2000, 239 págs. Autores: L. Trup – J. Šoltys.

III. Falta tiempo y espacio para ofrecer un análisis detallado y exhaustivo de todos los D-s mencionados que, como vemos, son en su mayoría especializados. Trataremos de centrar nuestra atención sólo en uno de ellos: D español-eslovaco y eslovaco-español de los autores J. Šulhan y J. Škultéty.

Las razones son las siguientes: – en comparación con otros D-s éste es el más extenso; – apareció ya en cuatro ediciones; – es el D más usado en la enseñanza del español prácticamente en todos los niveles; – y, finalmente, se trata de un D de carácter *general*. Hay que subrayar que nuestro esfuerzo por el análisis de esta obra será predominantemente pragmático o práctico – mencionando varios ejemplos –, aunque no prescindimos también de algunas constataciones o aspectos teóricos.

Antes de continuar me permitiría detenerme brevemente ante la expresión ‘general’ que me parece un poco vaga, imprecisa. La mayoría de los D-s tratan de recoger el vocabulario *general* de la L, es decir, todas aquellas voces que son de uso común para la generalidad de los hablantes (aunque cada uno de éstos, por su particular ignorancia, desconozca muchas de ellas), incluyendo las voces que, aunque pertenecientes a distintas ciencias y actividades, no son de uso exclusivo de los cultivadores de éstas. Como escribe M. Seco, no es nada fácil discriminar cuáles son las palabras que constituyen ese vocabulario „general“ y cuáles son las que no ... En definitiva, la manera de interpretar el ideal de recoger el vocabulario general, todo el vocabulario general y nada más que el vocabulario general es diferente en los distintos D-s; y si a ello se añade la finalidad concreta con que cada uno se redacta, resulta que podemos encontrarnos con una gama de D-s que oscila entre las treinta mil palabras – que contiene un D de bolsillo – y las trescientas mil – que llegará a abarcar el D histórico de la Academia.

IV. Según mi parecer, todas los D-s arriba mencionados son dignos de nuestra atención y apreciación. Sin embargo – como dice el refrán *cada moneda tiene dos caras* – en todos ellos, sin excepción, tropezamos con diferentes imprecisiones, equívocos o errores. En mi análisis de una de estas obras lexicográficas me permitiré llamar la atención sobre algunas imprecisiones o imperfecciones siguiendo – y eso con buena intención – un único fin: suprimirlas o eliminarlas en la supuesta futura edición del D. Respetando estrictamente los hechos concretos trataré de concentrarme en las cuestiones o problemas relacionados con la semántica, léxico, fraseología y estilística, aunque es casi imposible trazar una línea divisoria entre estos planos de la L.

V. El punto de vista semántico: homonimia, polisemia, sinonimia, paronimia

Como es sabido, estos fenómenos, junto con la antonimia y los dobles resultan de las relaciones existentes entre la forma y el contenido (el significante y el significado) de la palabra y entre los significados de las palabras entre sí.

Es conocido que en el léxico de cada L encontramos casos que contradicen a la exigencia „lógica“, es decir, para que la proporción entre el aspecto fónico y semántico de la palabra sea $1:1$, o, dicho de otra manera, para que un complejo de sonidos corresponda a un sólo significado. La unidad dialéctica entre el contenido y la forma en calidad del signo lingüístico no significa que los dos componentes deban ser simétricos, es decir, que a una forma corresponda un significado. Por un lado, a una sola forma pueden corresponder varios significados, y por otro lado, una sola significación puede ser expresada por varias formas. Este fenómeno se llama *el dualismo asimétrico* del signo lingüístico y está condicionado por la tendencia de una L de satisfacer las necesidades de una comunicación económica y efectiva; además, lo hace posible también la estructura del signo lingüístico – el carácter mediador de la relación entre el designador y el denotado. La simetría de la palabra se perturba, por ej., en los siguientes casos: presa^I en el sentido de *korist'* y presa^{II} *vázenka, zajatkyňa*; canto^I *spev* y canto^{II} *nárožie* (se trata de homonimia: diferencia de significado de signos lingüísticos fonéticamente coincidentes, o, dicho de otro modo, a la identidad formal equivale a disyunción semántica); cabo con los sentidos de cabo de vela *lodné lano*, grado del ejército *seržant*, hilo o hebra *vlákno*, cabo geográfico *mys*, cola *chvost*, etc. (polisemia: fenómeno consistente en la reunión de varios significados en una palabra); afeitado y afeitada *holenie*, pulimiento y pulido *leštenie* (variantes: a la diferencia en el aspecto fónico no corresponde la diferencia en el aspecto semántico; se trata de palabras idénticas desde el punto de vista semántico); belleza y hermosura *krása*, pelo y cabello *vlas* (sinónimos: un significado está expresado por dos complejos fónicos completamente distintos).

Sin embargo, la asimetría entre la parte fónica y semántica en los casos mencionados no representa ningún obstáculo en el proceso comunicativo y no pocas veces sirve como un recurso para lograr un efecto particular (estilístico) en una L.

Los ejemplos mencionados de la asimetría fónica y semántica demuestran claramente que el complejo fónico de varias expresiones „falsamente“ indica su aspecto semántico. Este hecho se manifiesta más notablemente en los homónimos y sinónimos absolutos, donde la total identidad fónica

(presa¹ – presa²), respectivamente la diferencia (belleza – hermosura), no se une – en contradicción con la „lógica“ de la espera – con la total identidad, respectivamente diferencia semántica, pero al contrario. „Lógicamente“ se espera que a) la identidad fónica esté unida con la identidad semántica, b) la total diferencia fónica esté unida con la total diferencia semántica y, c) las diferencias parciales en el aspecto fónico se manifiestan en las diferencias parciales en sus sentidos.

En el léxico encontramos, naturalmente, también tales casos. A las exigencias formuladas en a) y b) corresponden las palabras monosemánticas que por su parte fónica se diferencian mutuamente de una manera total y destacada: cruel, descalzo, ilusorio, enérgico, etc. A la exigencia c) corresponden justamente las palabras que se encuentran en la relación paronímica, es decir los parónimos.

Si tomamos en consideración lo que acabamos de constatar más arriba acerca de la simetría y asimetría entre el aspecto fónico y semántico de las unidades léxicas, se nota que los parónimos se incluyen en los casos donde entre la parte semántica y fónica existe cierta simetría; a saber, a cierta diferencia fónica corresponde cierta diferencia semántica. Los parónimos pertenecen por lo tanto a los fenómenos que por su aspecto fónico se parecen a los homónimos y por su parte semántica a los sinónimos. Se puede decir también que cierta modificación fónica tiene como consecuencia algún cambio de significado. La relación entre la parte fónica y semántica corresponde aquí a la „lógica“ de lo que se espera – el cambio en el aspecto fónico señala el cambio en la semántica.

La semejanza fónica de las palabras se une con la semejanza semántica de diferente grado y de diferente clase. Puede haber una relación muy estrecha, sinonímica (hábil – habilidoso, eficaz – eficiente), contradictoria, antónima (flujo – reflujo, obedecer – desobedecer) o bien una relación más libre (espacial – espacioso). Aquellas palabras cuya semejanza fónica (es decir, la identidad parcial) va unida a cierta semejanza semántica se conciben como cuasiparónimos [Utilizamos esta denominación por no encontrar otro término más adecuado y para esbozar la diferencia existente entre estas expresiones y los parónimos propiamente dichos. En eslovaco equivale al término *paronymizované slová*]. Los ejemplos mencionados demuestran que entre los cuasiparónimos encontramos los sinónimos parónimos, es decir las palabras semejantes fónicamente y muy estrechas desde el punto de vista semántico, así como los antónimos parónimos que se destacan por su semejanza fónica y la contradicción semántica.

En los cuasiparónimos (en el sentido más amplio) se incluyen los parónimos propiamente dichos. Estos ya se caracterizan por su simetría total entre el aspecto fónico y semántico y los representan las expresiones del tipo apertura – abertura, canceroso – cancerígeno, gradación – graduación, simpleza – simplicidad, etc. La simetría absoluta entre el aspecto fónico y semántico viene dada por el hecho de que cada miembro de la pareja parónima contiene, además de su elemento fónico y semántico idéntico, también su elemento diferenciador, su semejanza semántica no alcanza, sin embargo, el grado de la semejanza sinónima (es decir, se distinguen de los sinónimos parónimos).

Hay que decir, que la homonimia, polisemia, sinonimia y hasta cierto punto también paronimia pueden ser fuente de diferentes dificultades o escollos para los lexicógrafos, como trataremos de documentarlo con los ejemplos sacados del D analizado.

Muy a menudo *se confunde* homonimia y polisemia sin darse cuenta de que la homonimia y polisemia son fenómenos *distintos* que tienen en común el hecho de que un significante tiene dos o más significados. El criterio que hace posible distinguir la homonimia y la polisemia es un criterio diacrónico. En el caso de homonimia se trata de evolución fónica: dos formas, originalmente distintas confluyen en una. En el caso de polisemia se trata de evolución significativa: una unidad léxica, originalmente monosémica, adquiere otros matices semánticos o significados. En el caso de homonimia se trata de dos o más palabras [que en los D-s deben aparecer independientemente, aparte y se marcan con una cifra romana o arábica], en el caso de polisemia se trata de una palabra.

El análisis sincrónico no permite distinguir inequívocamente los dos fenómenos, aunque, en la mayoría de los casos, la diferencia etimológica se proyecta en la sincronía: entre los significados de palabras homónimas no suele haber ninguna relación semántica, mientras que los significados de una palabra polisémica suelen guardar parentesco (p. ej. pie del hombre, de la columna, de la carta, del árbol, de la cama).

A continuación vamos a poner algunos ejemplos concretos cuando los autores del D español-eslovaco y eslovaco-español consideran erróneamente los homónimos – pues igualdad de dos o más palabras que poseen distinto significado – como palabras polisémicas:

raya¹ [probablemente deriv. del latín radius ‘rayo de carro’, ‘rayo de luz’, por la forma rectilínea que tienen estos objetos] = 1. čiara [línea o señal larga y estrecha] 2. priehyb, hovor. puk (na mohaviciach) [pliegue

vertical que se marca al planchar los pantalones y otras prendas de vestir]
raya² [del latín raia] = raja [pez selacio del suborden de los ráyidos]

vago¹ [del lat. vacuus] = 1. bezúspešný, neúspešný [vacío, desocupado; dicese del hombre sin oficio y mal entretenido] 2. lajdácky; záhaľčivý, lenivý [holgazán, perezoso, apático, ocioso, poco trabajador]

vago² [del lat. vagus] = 1. blúdiaci, potulujúci sa [quien anda de una parte a otra, sin detenerse en ningún lugar; errante] 2. vágny, neurčitý, nejasný [aplicase a las cosas que no tienen objeto o fin determinado, sino general y libre en la elección o aplicación; impreciso, confuso, indeterminado, incierto]

bote¹ [< botar < del germ. *botan, ‘golpear’] = 1. skok koňa [cada salto que da el caballo cuando desahoga su alegría o impaciencia, o cuando quiere tirar a su jinete] 2. odraz (lopty) [salto que da la pelota al chocar con el suelo] 3. úder (kopijou a pod.) [golpe que se da con ciertas armas enastadas, como lanza o pica]

bote² [< cat. pot ‘bote’, ‘tarro’; de una base pôttus, s. VI, quizá ya III, de origen incierto, probablemente prerromano] = plechovka, plechovica; dóza; nádoba [recipiente pequeño]

bote³ [del ingl. antiguo bôt, hoy boat; seguramente por conducto del fr. antiguo bot] = čln, loďka [barco pequeño y sin cubierta]

bote⁴ (de bote en) ‘(lleno) completamente’ [del fr. de bout en bout, de extremo a extremo] = hlava na hlave [locución que se dice de cualquier sitio o local completamente lleno de gente]

polo¹ [del lat. polus, y este del gr. pólos] = 1. pól, bod na povrchu Zeme, ktorým prechádza zemská os [cada uno de los dos puntos de intersección del eje de rotación de la Tierra con la superficie de esta] 2. pól, vstup al. výstup elektr. prúdu [extremidad de mayor potencial del circuito de una pila o de ciertas máquinas eléctricas por la que entra la corriente] 3. pól, miesto sústredenja magnetických, elektr. síl telesa [cualquiera de los dos puntos opuestos de un cuerpo, en los cuales se acumula en mayor cantidad la energía de un agente físico; como el magnetismo en los extremos de un imán]

polo² [cierto baile y canto popular de Andalucía] = andalúzsky ľudový tanec a pieseň.

polo³ [del ingl. polo, y este del dialecto tibetano de Cachemira polo, ‘pelota’] = pólo, loptová hra hraná na koňoch [juego practicado entre grupos de jinetes que con mazas de astiles largos, impulsan una bola de madera hacia una meta]

polo⁴ Chi. = caballo.

En el D, desgraciadamente, aparecen otras confusiones de los dos fenómenos (homonimia y polisemia). Mencionamos, de modo ilustrativo, algunos ejemplos más: cota¹ [lat. quota] = kóta, nadmorská výška bodu na zemskom povrchu; jej číselný údaj na mape [el número que en los planos topográficos indica la altura de un punto, ya sobre el nivel del mar, ya sobre otro plano de nivel – cota² [< ant. fr. cote] = drôtová košeľa [jubón ant.]; talón¹ [del lat. talo, -onis] = päta [parte posterior del pie humano] – talón² [del fr. étalon] = talón, kupón, ústrižok [patrón monetario]; mesero¹ [de mes] = tovariš; pomocník majstra [el que después de haber salido de aprendizaje de un oficio se ajusta con el maestro a trabajar dándole este de comer y pagándole por meses] – mesero² [de mesa] Am. = čašník [camarero de café o restaurante]; filtro¹ [de fieltro, del germ. filt] = filter [materia porosa o masa de arena o piedras menudas a través de la cual se hace pasar un líquido para clarificarlo] – filtro² [del gr. filtros, a través del lat. philtrus] = nápoj lásky [bebida o composición con que se pretendía conciliar el amor de una persona]; cardenal¹ [del lat. cardinalis, fundamental] = kardinál [cada uno de los prelados que componen el Sacro Colegio; son los consejeros del Papa en los asuntos graves de la Iglesia, y forman el cónclave para la elección de Sumo Pontífice] – cardenal² [de cárdeno, del lat. cardinus] = modrina, sinka [mancha amoratada, negruzca o amarillenta de la piel a consecuencia de un golpe u otra causa], etc.

Sinonimia

Los sinónimos se definen como unidades léxicas de diferente significante e idéntico significado. Aunque se ha dicho que no hay dos palabras que tengan idéntico significado, pues siempre las distinguirá una sutil diferencia de matiz o de sentido, lo cierto es que si algo caracteriza la propiedad y riqueza en el uso del idioma es precisamente la facilidad de elegir entre múltiples vocablos los que en cada ocasión nos parecen más apropiados para expresar un concepto o una idea. Ese dominio de los recursos idiomáticos, que distingue a las personas cultas de las iletradas, no se adquiere de la noche a la mañana: es fruto de un dilatado proceso de asimilación y de lecturas, única forma de multiplicar el acervo léxico del hablante, esa porción de la L común que cada uno utiliza y que le distingue de los demás.

Pero a la hora de expresarnos, y sobre todo de escribir, no siempre acuden a nuestra llamada con la presteza deseada esos recursos adquiridos de la L. Una y otra vez nos impacientamos ante el olvido de la palabra exacta,

correcta o más armoniosa, en un idioma como el español tan rico y expresivo en vocablos como en matices. Pues bien: cuando nos falla la palabra buscada o presentida, cuando intuimos que existe un término más preciso para expresar una idea, se requiere una vía rápida que nos proporcione la palabra deseada, ese término que encajará en el contexto como una pieza perfecta e irremplazable.

Es justamente el D el que debería brindarnos la solución rápida en ese proceso de búsqueda idiomática, al poner a nuestro alcance grupos de palabras de significado análogo, como son los sinónimos.

Es cierto que la sinonimia absoluta, es decir, la existencia de dos palabras distintas cuyo significado es completamente idéntico, es un „lujo“ que está en contradicción con el principio de la economía de la L. Efectivamente, sinónimos absolutos son extremadamente raros en cualquier L. Sólo una palabra monosémica, es decir, una palabra que tiene una sola acepción, puede coincidir con todo su contenido semántico con otra palabra, igualmente monosémica, p. ej. *comenzar* y *empezar*. Estos sinónimos se llaman absolutos.

En el D, que es objeto de nuestra atención, *no siempre se respetan las diferencias* en los sinónimos llamados parciales (en las palabras polisémicas donde una de sus acepciones puede ser sinónima con una palabra monosémica o con una de las acepciones de otra palabra polisémica) y aproximativos, es decir, las palabras cuyos significados no coinciden completamente. Tampoco se respetan las sutiles diferencias o matices entre las unidades léxicas, lo que se manifiesta, entre otras cosas, en la ejemplificación errónea.

En el D encontramos varios ejemplos de la ejemplificación errónea, por ej.: poblar = osídlit', kolonizovat', zaľudnit', zalesnit', vyradit', nasadit' (zver, ryby). Correcto sería: 1. zaľudnit', osídlit', kolonizovat' [ocupar con gente un sitio para que habite o trabaje en él] 2. zalesnit', vysadit', nasadit' (ryby, zver) [hablando de los árboles y otras cosas capaces de aumento, recibirlo en gran cantidad]; poderoso = silný, mocný, účinný, bohatý. Debería ser: 1. silný, mocný [que tiene poder] 2. účinný [activo, eficaz, que tiene virtud para una cosa] 3. bohatý [muy rico; colmado de bienes de fortuna]; feo = škaredý, špatný, nepríjemný. Sería necesario: 1. škaredý, špatný [que carece de belleza y hermosura] 2. nepríjemný [que causa horror o aversión].

Mención aparte la merece la interpretación incorrecta de la voz española galantería [acción o expresión obsequiosa, cortesana o de urbanidad] que, según los autores del D equivale a los sinónimos eslovacos *galantnosť*, *galantéria*. Es un „faux pas“, porque *galantnosť* y *galantéria* expresan dos

conceptos absolutamente incompatibles: *galantnosť*' = *pozornosť*, *zdvorilosť* (voči ženám), *úslužnosť*, pues galantería, mientras que *galantéria* equivale a 'drobný ozdobný tovar; obchod s takým tovarom', pues mercería. Sin embargo, en este contexto hay que decir que la voz eslovaca *galantéria* como sinónimo de *galantnosť*' antes se utilizaba en el eslovaco, pero hoy día debe ser considerada como arcaísmo o palabra anticuada.

Paronimia

El hecho de que los parónimos también pueden ser a veces fuente de diferentes escollos o imprecisiones presenta el siguiente ejemplo sacado del D: El término *apertura*, sinónimo de *inauguración* (= *otvorenie*, *napr. výstavy*), se emplea por *abertura*, vocablo con el que hacemos referencia a una hendidura o grieta producida en una superficie (= *trhlina*) [p. 14].

VI. El punto de vista léxico: neologismos, arcaísmos, interpretaciones erróneas.

El léxico de un idioma, el conjunto de las palabras que están a disposición de sus hablantes no es permanente o inmutable. Como dice M. Seco, las palabras no tienen ganada su plaza por oposición. En una forma más imperceptible, pero no menos intensa que los seres humanos, están sometidas a un movimiento demográfico constante. En cada momento de la vida del idioma hay palabras que entran en circulación, palabras que están „en rodaje“, palabras que se ponen de moda, palabras que cambian de forma, palabras que cambian de contenido, palabras que caen en desuso y que acaban por ser olvidadas. La vitalidad de las voces es muy diversa: unas existen en el idioma „desde siempre“, otras se incorporan en él en distintas épocas, en la Edad Media, en los siglos modernos, en nuestro tiempo; otras nacieron, también en distintos momentos, de aquellas primeras palabras o de las adoptadas después; otras, en fin, son libre invención de los hablantes. Por otra parte, las hay muy usadas, que forman parte de la expresión de todo el mundo, junto a otras de empleo escaso, que rara vez se oyen o se leen. Unas, sobre todo las más antiguas, han visto alterados sus fonemas – a veces profundamente – con el paso del tiempo; otras han estrechado, ensanchado o transformado su significado; otras han evolucionado a la vez en uno y otro aspecto; son relativamente pocas las que no han sufrido cambio de una manera o de otra.

El mundo actual es favorable a la creación de términos que corresponden a nuevos conceptos, tanto materiales (inventos, máquinas, objetos, etc.)

como intelectuales (expresiones políticas, económicas, socio-culturales, etc.). Son sobre todo los avances de la técnica y de la ciencia los que propician un rápido incremento del vocabulario con voces nuevas y necesarias para la designación de nuevas realidades.

Debido a la escasez del tiempo no es posible dedicarme más profunda y detalladamente a las cuestiones tales como neologismos, arcaísmos, préstamos, etc. Sólo me limito a ofrecer algunas definiciones del neologismo [Sobre la problemática de la neología, véanse más detalladamente la monografía de Gloria Guerrero Ramos: *Neologismos en el español actual*. Arco/Libros, Madrid 1995, pero también otras obras mencionadas en este libro]. El Diccionario de la L española de la Real Academia Española (DRAE) define neologismo como ‘vocablo, acepción o giro nuevo en una L’; el Diccionario actual de la L española como ‘vocablo, giro o modo de expresión nuevo en una L’; y el D de uso del español de M. Moliner lo define como ‘palabra o expresión recién introducida en una L’. M. Moliner añade: „Son, en general, legítimos sin necesidad de que estén sancionados por la Real Academia, los tecnicismos necesarios para designar conceptos nuevos, así como las designaciones científicas formadas con una raíz culta para atender una nueva necesidad, de acuerdo con las normas generales de la derivación“.

Y una nota más: El mundo de los neologismos es algo *incierto*, porque no todas las formas de nueva creación perviven en la L, por influir mucho en este fenómeno los gustos de un determinado momento o de un grupo social concreto, el vaivén de lo que podríamos llamar „moda lingüística“. Pasa mucho tiempo desde la acuñación de un nuevo término hasta su reconocimiento oficial y su entrada en el D. Así, el DRAE en su edición de 1992 recoge términos que no aparecían en la edición de 1984, términos que, sin embargo, ese año ya funcionaban, incluso con una alta frecuencia de uso. Con esto queremos defender la idea de que esos neologismos son tan legítimos estén o no recogidos en los D-s, pues son empleados por los hablantes de una comunidad mucho antes de que los prejuicios academicistas los reconozcan léxicamente.

Es lógico que el dinamismo del léxico debería manifestarse en la aparición de varias expresiones nuevas – neologismos – en el futuro D español-eslovaco y eslovaco-español, expresiones que no figuran en su última edición del año 1995. Me permito ofrecer una selección de algunas de estas voces o creaciones nuevas: el euro = euro, európska menová jednotka, los diputados al Parlamento Europeo = poslanci Európskeho parlamentu,

los europarlamentarios = členovia Európskeho parlamentu, las euroelecciones = voľby do Európskeho parlamentu, el eurocheque = eurošek, los cascos azules = modré prilby (názov pre voj. jednotky OSN), la videoteca, el videoclip = videotéka, videoklip, las purgas étnicas = etnické čistky, el agenda = program rokovania, la drogodependencia = drogová závislosť, drogodependiente = drogovu závislý, el narcotráfico = obchod s drogami, el narcotraficante = obchodník s drogami, el correo electrónico = elektro-nická pošta, la informática = informatika y muchas otras más.

En la última edición del D (1995) echamos de menos también otras unidades léxicas que ya no son justamente neologismos, pero su frecuencia de uso, sobre todo en los medios de comunicación masiva, es alta, por ej.: impuesto sobre el valor añadido = daň z pridanej hodnoty, el orden del día program rokovania (en el D se menciona, pero en el sentido de „denný rozkaz“ – p. 393), multilateral = multilaterálny (dohoda), unicameral = jednokomorový (systém), macroeconomía = makroekonomika, bipartidismo = systém dvoch politických strán, embajador extraordinario = mimoriadny veľvyslanec, embajador plenipotenciario = splnomocnený veľvyslanec, acuerdo de no proliferación = dohoda o nešírení zbraní.

Además, en este D faltan, según mi opinión, palabras tan corrientes como turrón, burócrata, boa, cacofonía, compulsivo, etc.

El D que estamos analizando contiene, por otra parte, una gran cantidad de voces o construcciones que ya no corresponden y no reflejan la realidad actual, moderna y, por lo tanto, no deberían aparecer en la futura edición. Su presencia en el D sorprende tanto más cuando su última, la cuarta edición corregida, es del año 1995. Veamos algunas de estas expresiones [sus traducciones o equivalentes españoles son auténticos, tal como aparecen en este D]: triedny boj = lucha de clases, beztriedna spoločnosť = sociedad sin clases, zväzok robotníkov a roľníkov = alianza de la clase obrera con las masas trabajadoras del campo, mládežnícke hnutie = movimiento juvenil, zlepšovateľské hnutie = movimiento de innovaciones, pokroková inteligencia = inteligentes avanzados/progresistas, stranícke kádre = cuadros militantes, kolektivizácia = colectivización, kolektivistický = colectivista, stranícky kolektív = grupo de militantes del partido, kulak = campesino rico, kulactvo = kulakismo, socialistická revolúcia = revolución socialista, socialistická zmluva = contrato de emulación, pokrokár = progresista, amante del progreso, starý bojovník strany = veterano del partido, bolševik, bolševický = bolchevique, proletariát = proletariado, medzinárodná solidarita pracujúcich = solidaridad internacional de los trabajadores, kolchoz

= koljos, kolchozník = koljosiano, triedne uvedomenie = conciencia de clase, triedny nepriateľ = enemigo de clase, závodná milícia = milicia de empresa, politické školenie = capacitación política, súdruh = compañero, camarada, súdružnosť = camaradería, spiatočník = el reaccionario, el retrógrado, ľudovláda = gobierno del pueblo, socialistickorealistický = del realismo socialista, mužik = mujik, proletarizovať = convertir en proletarios, masovopolitický = políticomasivo, ľudové masy = masas populares, obranca mieru = partidario de la paz, vojnový štváč/podpaľáč = belicista, incendiario/atizador de la paz, päťročnica = quinquenio, plan quinquenal, prvomájová manifestácia = manifestación del primero de Mayo, Rada vzájomnej hospodárskej pomoci = Consejo de Ayuda Económica Mutua, úderník = obrero/trabajador de choque/de vanguardia, úderka = colectivo/grupo de trabajadores de choque, údernické hnutie = movimiento de obreros de choque, socialistická súťaž = emulación socialista, socializácia = socialización, pracujúca inteligencia = trabajadores intelectuales, záväzok = compromiso, obligaci3n, vedúce kádre = cuadros dirigentes, straníckopolitický de política del partido, etc.

También propondría eliminar algunas expresiones que son relativamente poco frecuentes, por ej. el polichinela = gašparko, la poci3n = nápoj, sirup, el pocero = studniar, el lañador o el latonero ambulante = drotár, habitaci3n de la tripulaci3n = ubikácie pre mužstvo, el tupi = bar, krčma, kaviareň [no encontramos esta palabra en ningún D español ni en el D de americanismos], gamamasca = žuvačka. Mejor: el chicle.

A continuaci3n me permito mencionar algunas imprecisiones o interpretaciones err3neas de ciertas unidades léxicas que aparecen en el D analizado (con el asterisco * marcamos la expresi3n err3nea o incorrecta):

el orfe3n = spevácke združenie, spevokol, *dychovka [sociedad de cantantes en coro, sin instrumentos que les acompañen]. La palabra *dychovka* = música de viento, los metales no pertenece aquí; fractura de cráneo = *prerazenie lebky = zlomenina lebky; fraga = *malinie = malinčie, malinový porast; *trie si ruky od radosti = está frotándose las manos con satisfacci3n = mädlí si ruky od radosti; *radostne si mäľ ruky = estuvo frotándose las manos con satisfacci3n = radostne si mädlil ruky; niño expósito = *odhodené dieťa = nájdenec; antología = *výbor = výber. Výbor significa ‘el comité’; *el pend3n = predajná žena, pobeľhica. Debe ser la pendona [dícese de la mujer de vida licenciosa]; destetar = *odstavit’ od prs (dieťa) = oddojit’; nausear = *vracať (potravu) = mať závraty. Incorrecto, porque ‘vracať (potravu)’ significa ‘vomitar’; nausear = 1. Tener náuseas 2. Producir náuseas, por

ej. su contemplación nauseaba a todos; nauta = *plavec. Impreciso, porque nauta significa ‘hombre de mar’, plavec equivale al nadador; monja = *klášťornica = mníška, rehoľnica.

Otras imprecisiones: *mandelinka = crisomélidos = pásavka; *mánia velikášstva = megalomanía = velikášstvo, megalománia; *zlá vôľa = malquerencia = zlovôľa; prírodné vedy se menciona como *historia natural. Es incorrecto, porque la historia natural equivale a prírodopis. Compárense: Historia natural: Ciencia que estudia los tres reinos de la naturaleza: animal, vegetal y mineral. Lo correcto sería: ciencias naturales: Las que tienen por objeto el estudio de la naturaleza (geología, botánica, zoología, etc., a veces se incluyen la física, la química, etc.). Para expresar la noción de bomba en el sentido de ‘la noticia que impresiona por ser imprevista y muy importante’ en el español no es suficiente su equivalente la bomba (pág. 595), sino se necesita la expresión la noticia bomba; *za účelom = con el fin/con objeto de = s cieľom, etc.

Hay casos cuando se desconoce el sentido exacto de la palabra respectiva, por ej. sociedad colectiva = verejná spoločnosť, tener dificultad a = nepríjemne sa dotknúť, o bien se mencionan las expresiones inexistentes en la L eslovaca: *mlžť = chupar = cicat’, cucat’, etc.

A veces no se respeta el hecho de que varias palabras son estilísticamente marcadas por lo que deben ser acompañadas de los clasificadores que las incluyan inequívocamente en la respectiva capa estilística, por ej.: konina = carne de caballo, palabra coloquial, se menciona como estilísticamente neutral en vez de koňacina; el adjetivo zašlý = pasado = dávny, dávno minulý no es una palabra neutral, sino culta; ľulka = pipa = fajka no es expresión coloquial, sino un dialectismo o regionalismo; súcno = el ser, la existencia = objektívna realita es un arcaísmo, igualmente que el adjetivo striezlivý = 1. abstinerente 2. sensato = triezvy; sklep = comercio, almacén se menciona como coloquial, aunque es un arcaísmo; front en el sentido de ‘cola, fila’ = rad, zástup ľudí se concibe como estilísticamente neutral, pero en eslovaco se trata evidentemente de una palabra coloquial. Tampoco el verbo líčiť es neutral, sino arcaísmo, igualmente que rešeto = tamiz, cedazo = riečica, etc.

En cuanto a los arcaísmos o palabras anticuadas me permito presentar las siguientes notas o consideraciones: La „muerte“ de una palabra, es decir, la desaparición de un significante, es relativamente rara, puesto que se opone al principio de economía de la L: la necesidad de denominar realidades

nuevas siempre es grande, y por ello suelen aprovecharse significantes cuya acepción originaria ha caído en desuso, dotándolos de un significado nuevo. A veces incluso se resucita una palabra muerta durante algún tiempo, como pasó con *azafata*, cuyo significado antiguo era ‘criada de la reina’, y que recientemente ha recibido el significado de ‘empleada que atiende a los viajeros en aviones u otros medios de transporte o a los participantes o visitantes de ferias, congresos o empresas comerciales’.

Aun así, hay palabras que „mueren“, porque no siempre está a disposición un nuevo significado que reemplace al desaparecido. Es que, para que el significante asuma un nuevo significado, hace falta que haya alguna afinidad o semejanza entre el significado viejo y el nuevo. De las palabras que desaparecieron junto con la realidad que designaban podemos citar, entre otras, por ej.: *tílburi* (coche de dos plazas) y *chambergo* (especie de sombrero). *Tílburi* (del ing. *tilbury*, 1796, así llamado según el nombre del inventor). Según J. Corominas *chambergo* se aplicó primeramente, en calidad de adjetivo, a la casaca *chamberga*, que trajeron el general Schomberg y sus tropas cuando vinieron de Francia a la guerra de Cataluña (h. 1650); y de ahí pasó luego a un regimiento formado h. 1670, y finalmente al sombrero *chambergo*, 1729, y a otras prendas llevadas por los militares que vestían *chamberga*. Del nombre del general que introdujo aquella casaca.

Otras veces una palabra cae en desuso por concurrencia con un sinónimo. Así desaparecieron, ya en épocas lejanas, la conjunción *maguer*, vencida por *aunque*, y el verbo *exir*, vencido por *salir*, la preposición *so*, que sólo se mantiene en unas pocas locuciones: *so pena*, *so pretexto*, etc. Según DRAE *so* (del lat. *sub*) *bajo*, *debajo de*, hoy tiene uso con los sustantivos *capa*, *color*, *pena*, etc: *so capa de*, *so color de*, *so pena de*. La incorporación de esta preposición en nuestro D español-eslovaco y eslovaco-español es, según mi opinión, dudosa. La misma suerte de ser eliminadas la correrán probablemente las palabras *azotea* (= *terasa*) y *alcoba* (= *spálňa*), relegadas a segundo término por *teraza* y *dormitorio*. En la lucha entre dos sinónimos triunfa a veces la palabra internacional sobre la española, como es el caso de *botica*, eliminada ya casi totalmente por *farmacia* (*lekárneň*) o *albítar*, sepultado por *veterinario* (*veterinár*). En cada caso, las palabras del tipo de *botica*, *tílburi*, *albítar* y otras son poco frecuentes, se encuentran en la periferia del léxico de hoy y su presencia en el D analizado es también dudosa si no inútil.

VII. Como es natural, dos L-s que viven en contacto permanente se influyen mutuamente, lo que se manifiesta en todos los planos de la L: fonético, morfológico, sintáctico y léxico, como lo vemos, por ej. en el caso del spanglish, la L que surgió en las regiones del intenso contacto de dos idiomas - inglés y español. Es conocido que el spanglish es un lenguaje intermedio entre el E y el inglés, mejor dicho, un lenguaje que se basa en palabras, morfología y sintaxis tanto del E como del inglés.

La L eslovaca y la checa también se encuentran ya desde hace siglos en contacto directo. Me atrevo a constatar que la influencia lingüística en este caso es „unidireccional“ o unilateral, es decir sólo el checo influye sobre la L eslovaca, pero no al revés. El eslovaco en este sentido sale „perjudicado“. Quizás la psicolingüística o sociolingüística podrían descubrir las razones de tal situación. La verdad es que las palabras de procedencia checa (*bohemizmy*) aparecen cada vez más en nuestro estilo coloquial (*díky* = gracias = *d’akujem*, *prádlo* = la ropa = *bielizeň*, *vzrušo* = la emoción, la excitación = *vzrušenie*), pero también en el lenguaje de los textos periodísticos y otras capas estilísticas. Muchas veces son tan arraigadas en nuestro léxico que de su procedencia checa ni siquiera nos damos cuenta. Lo peor es que las expresiones de origen checo (sea en su forma original, sea acomodadas a las normas morfológicas y fonéticas eslovacas) abundan en los D-s (concretamente también en el D que estamos comentando), mientras que en los conocidos D-s español-checo y checo-español de J. Dubský y sus colaboradores no tropezamos ni siquiera con una sola expresión de origen eslovaco.

A continuación mencionaremos de modo ilustrativo algunas palabras de procedencia checa, así como otras expresiones consideradas como incorrectas, conforme a *Krátky slovník slovenského jazyka* [Breve D de la L eslovaca]. Sin embargo, hay que subrayar que en algunos casos es muy difícil determinar al ciento por ciento si la voz respectiva proviene del checo o no. La razón de tal vacilación es muy simple: en Eslovaquia hasta ahora no existe ningún D etimológico de la L eslovaca, hecho que es inútil comentar.

¿De qué palabras se trata?

*nemovitý = inmueble, inmobiliario, en vez de *nehnutelný (majetok)*;
*nemovitost’ = los bienes, el inmueble = *nehnutelnosť*; *obťaž = molestia, incomodidad = *ťažkosť, ťarcha*; *drak = cometa, tipo de juguete = *šarkan (papierová hračka púšťaná na špagáte do vzduchu)*; *bránka = el gol, el tanto = *gól*, porque *bránka* significa algo muy distinto – ‘puerta pequeña’;

*horkokrvný = fogoso, impetuoso, ardiente = *prudký, prchký, výbušný, vznetlivý*; *jelito = morcilla, embutido = *hurka, jaternica; krvavnica*; *kovadlina = anat. el yunque = *nákova, nákovka*; *závada = defecto = *chyba, porucha, kaz, nedostatok*; *závadný = defectuoso, deficiente = *chybný, pokazený, nevyhovujúci*; *kľud = calma, tranquilidad = *pokoj*; *kľudný = tranquilo, quieto = *pokojný*; *závodný = de carreras, corredor = *pretekársky*; *prám = balsa, lanchón = *kompa*; *škebl'a = concha = *škl'abka, korytka (lastúrník)*; *previesť, *prevádzať = ejecutar, llevar a cabo, realizar, efectuar = *urobiť, vykonať, uskutočniť, realizovať*; *popísať = describir, relatar = *podat' opis, opísať*; *okopírovať = copiar = *odkopírovať*; *pojednávať = tratar de/sobre; conversar, hablar, analizar = *hovoriť, písať, zaoberať sa, rozoberať*; *prebor = campeonato, concurso = *preteky, majstrovstvá*; *preborník = campeón = *majster*; *nedomykavosť = insuficiencia valvular = *nedovieravosť*; *nezbytný = necesario, imprescindible = *nevyhnutný*; *mlsný = goloso = *maškrtný, lakotný, pôžitkářsky*; *milerád = con mucho gusto = *vel'mi rád*; *miešny = de la medula espinal = *miechový*; *lusk = bot. vaina 'cáscara tierna y larga en que están encerradas las semillas de algunas plantas' = *struk*; *máchať = enjugar/aclarar la ropa = *plákať, pláchať (bielizň)*; *kárať = reprender, amonestar = 1. karhať, napomínať 2. trestať; *preslov = discurso, alocución = prejav, reč, príhovor y otros.

VIII. Aspecto fraseológico. Modismos

Es conocido que la fraseología en calidad de una disciplina lingüística es muy amplia, extensa y variada y puede investigarse desde varios puntos de vista: diferentes tipos de modismos o de las unidades fraseológicas, la esencia y características de los modismos, su clasificación, las relaciones semánticas entre los mismos, metáfora y otras figuras literarias en las unidades fraseológicas, los modismos comparativos, las unidades fraseológicas y el contexto, el origen y motivación de los modismos, la problemática de fraseología en las variantes americanas del español, etc.

Es lógico que los modismos forman la parte inseparable del léxico de cada L. No es posible dominar bien un idioma sin conocimiento de su fraseología. El D español-eslovaco y eslovaco-español, que estamos comentando o analizando, tiene – como ya hemos visto – carácter de un D general y no fraseológico. A pesar de ello los autores incluyeron en su obra también una buena cantidad de modismos, lo que consideramos como un hecho muy positivo. A propósito me permitiría presentar dos notas u observaciones:

1. En la futura edición del D propondría incluir también otros modismos – incluso las unidades paremiológicas que se utilizan corrientemente en el español de hoy, por ej.: *dotknúť sa boľavého miesta* = herir/tocar la cuerda sensible/de la sensibilidad; poner el dedo en la herida/en la llaga/sobre llagas; tocar en el punto sensible/en lo vivo; *dva razy/dvakrát meraj a raz strihaj/rež* = antes que te cases, mira bien lo que haces; *dať si ujst'/prepásť príležitosť* desperdiciar/perder la ocasión; *držať niekomu chrbát* = guardar a u.p. las espaldas; *mýliť sa je ľudské* = errar es humano; de los hombres es errar y de los burros rebuznar; *uhorková sezóna* = estación muerta; tiempo muerto; a hurtadillas = *potajomnky, ukradomky*; *po nás potopa* = el que venga atrás, que arree; hacer/preparar la(s) maleta(s) [en el sentido figurado ‘prepararse para irse de alguna parte, o para dejar algún cargo o empleo’] = *balit' kufre*; *každý chvíľku ťahá pílku* = a cada puerco le llega San Martín; *dostať sa/vybrádnúť z kaše* = salir del apuro/de un cenagal/de un mal paso/del atolladero; *kto neskoro chodí, sám sebe škodí* = los huesos para los ausentes; en la tardanza va el peligro; *v núdzi poznáš priateľa* = en la necesidad se prueban los amigos/se ve la amistad; en los males se conoce a los amigos leales; *mojarse/calarse hasta los huesos* = *premoknúť do nitky/na kožu*.

2. Otra observación se relaciona con algunos modismos presentes o incluidos en el D: son lobos de la misma camada = **nie je o chl p lepší*. Mejor: *čert ako diabol; peši ako za vozom*. En eslovaco existe la construcción adverbial ‘ani o chl p lepší’; confesar la partida Am. [poner las cartas boca arriba; cantar de plano; quitarse la máscara] = **priznať farbu*. Debería ser: *vyjst' s farbou (von)*; *ako bludná duša* [como alma en pena]. Más correcto: *chodiť ako bludná ovca* [andar como ánima en pena]; *byť piatym kolesom na voze*. El D propone estas variantes: no tener voz ni voto; ser el primero empezando la cola; ser un cualquier/un don nadie; ser plato de segunda mesa. Sin embargo, nos falta el equivalente *ser un cero a la izquierda*, más frecuente que sus variantes mencionados; **pamätať na zadné kolieska* = pensar en la mañana. Mejor: *pamätať na zadné kolesá*; buscar una aguja en un pajar = **hľadať niečo ako stratenú ihlu v slame*; *robiť si zbytočnú robotu*. Debería ser: *hľadať ihlu v kope sena*; ¡con la música a otra parte! = **to môžeš rozprávať druhému*. Es estilísticamente neutral, mejor: *to môžeš rozprávať starej Blažkovej*; **tu je ten háčik* = ahí está el quid/la cosa/la madre del cordero/el busilis. En buen eslovaco se dice: *v tom je ten háčik; má to jeden/svoj háčik*; *je pod papučou* = su mujer

le tiene en un puño. Propongo completar: *su mujer lleva/se pone/calza los calzones; es un bragas/un calzonazos*, etc.; hacer una plancha = *vyjst' na hanbu. Mejor: *seknút' sa, kopnút' sa, zmýlit' sa, strelit' capa*; mať filipa = tener mucha sal/pupila. Propongo completar: *saber cuántas son cinco; sabérselas todas; no tener pelo de tonto; tener colmillos retorcidos*, etc.; zahodiť flintu do žita = *darse por vencido. Bastante neutral, mejor: *echať la sogá tras el caldero*; dormir a pierna suelta = *spokojne spať. Muy neutral, mejor: *spať ako zabitý/ako zarezaný/ako drevo/ako poleno/ako sysel'/ako v oleji/ako v mlieku/spánkom spravodlivých*; por si acaso = pre každý prípad. Propongo completar: *pre strýčka Príhodu*, etc.

IX. Americanismos

Las definiciones de americanismos suelen ser bastante claras e inequívocas. Veamos, por ej. la definición de F. Lázaro Carreter (D de Términos Filológicos): Americanismo. Palabra de procedencia indígena americana, incorporada a cualquier L no americana. Indigenismo. Palabra de procedencia indígena que pasa a una L invasora. Se aplica, generalmente, a voces de L-s no europeas: indigenismos americanos, africanos, etc. Una palabra es indigenismo con relación a la L invasora hablada precisamente en el lugar donde vivió o vive la L dominada. *Petaca, cóndor, chocolate*, son indigenismos en el español de América. Con relación al español peninsular, son americanismos.

Es conocido que la situación de la L española en los distintos países es muy variada. En las naciones hispanoamericanas existen formas de hablar locales que, nacidas en los niveles incultos, unas veces se han mantenido dentro de los límites del uso popular y familiar, pero otras veces se han generalizado y han llegado a ser normales dentro del país. He aquí un elemento disgregador del idioma.

No hay que olvidar el factor histórico. En los países de América empezó a hablarse el español a finales del siglo XV, y la L que en ellos se habla hoy presenta abundantes rasgos que fueron normales en la L de España de aquellos años. Hay que considerar, además, que esta L penetró en aquellos territorios a través del habla de hombres a menudo poco letrados que llevaban consigo sus peculiaridades populares y regionales, con predominio de las del español meridional.

Otra fuente de diferencias entre el español de unos y otros países es el contacto con las distintas L-s indígenas, que han dejado en aquel huellas más o menos profundas.

La problemática de los americanismos es muy complicada, compleja, lo que se manifiesta sobre todo en la labor lexicográfica. La cuestión cardinal consiste, según mi opinión, en determinar exactamente si se trata de un verdadero americanismo o de la expresión típica para el país hispanoamericano respectivo: mejicanismo, chilenismo, argentinismo, etc. El problema se multiplica tanto más que los D-s de americanismos existentes difieren o no coinciden en los datos correspondientes. Lógicamente, estas diferencias se reflejan de un modo negativo también en el momento de elaborar un D bilingüe donde se exige la precisión en la incorporación de la voz respectiva en el contexto hispanoamericano. Sin abordar más detalladamente esta problemática sólo me limito a ofrecer algunos ejemplos de discrepancias comparando nuestro D analizado con el D del español de América (autor: Marcos A. Morínigo, Madrid 1993): andar a pie en algo = ignorarlo, no estar enterado = *nemat' ani poňatia* o *niečom Am.* Según Morínigo: *Chi.*; confesar la partida = decir la verdad que se estaba ocultando; hablar claro = *povedat' pravdu Am.* Morínigo: *Méx., Arg.*; planchado = sin dinero = *bez peňazí Am.* Morínigo: *Cu., Chi., Pe.*; tusar = atusar o cortar el pelo a los animales = *strihat'*, *ostrihat' Arg., Ur.* Morínigo: *Am.*; mistongo = pobre, sin recursos, deslucido = *biedny, úbohý Am.* Morínigo: *Arg.*; guaina = mozo, jovencito = *mládenec, chlapec Chi.* Morínigo: *Bol., Chi.*; malezal = maleza = *krovie, húština Am.* Morínigo: *Arg., Chi., Pue., etc.*

X. Errores tipográficos

Son bastante abundantes, menciono sólo algunos de ellos. En eslovaco: *švindl (p. 200) = *švindl'* = empanada; *sila (p. 1011) = *sila* = fuerza; *buclatý (p. 599) = *buclatý* = mofletudo; *termín vo fyziológii (p. 569) = *termín vo fyziológii*; *mandarinka (p. 172) = *mandarínka* = naranja mandarina; *rolnička (p. 983) = *rolnička* = campanilla, cascabel, cencerro, etc. En español: *educación artística (p. 195) = *educación artística* = *výtvarná výchova*; *compresión (p. 141) = *compresión* = *tlak; kompresia, etc.*

XI. Conclusión

A modo de conclusión sólo quisiera destacar lo que ya he dicho en las primeras líneas de mi intervención. El objetivo principal de estas observaciones (parciales, por supuesto) es llamar la atención a ciertas inconveniencias, errores, malentendimientos, imprecisiones o fallos que cometemos en el

momento de confeccionar algún D bilingüe español-eslovaco o eslovaco-español y que deberíamos evitar en nuestras futuras y exigentes actividades lexicográficas.

Bibliografía

- BENKOVIČOVÁ, J. – DOLNÍK, J.: Formálno-sémantické obmieňanie slov a paronymá. En: Slovenská reč, 51, 1986, 3, págs. 153–161
- COROMINAS, J.: Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos 1986
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Madrid, Real Academia Española 1992
- DUBSKÝ, J. a kol.: Velký španělsko-český slovník I,II. Praha, Academia 1993
- GUERRERO RAMOS, G.: Neologismos en el español actual. Madrid, Arco/ Libros 1995
- IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, M. – MANÍKOVÁ, Z.: Slovník cudzích slov. Bratislava, SPN 1990
- KRÁTKY SLOVNÍK SLOVENSKÉHO JAZYKA. Bratislava, Veda 1997
- LÁZARO CARRETER, F.: Diccionario de términos filológicos. Madrid, Gredos 1984
- MOLINER, M.: Diccionario de uso del español. Madrid, Gredos 1996
- MORÍNIGO, MARCOS A.: Diccionario del español de América. Madrid 1993
- SECO, M.: Gramática esencial del español. Madrid, Espasa Calpe 1996
- ŠULHAN, J. – ŠKULTÉTY, J.: Španielsko-slovenský a slovensko-španielsky slovník. Bratislava, SPN 1995
- TRUP, L. – ALVARADO, S.: Refranero castellano-catalán-latín-eslovaco-checo. Madrid, A.G.E.S.A. 1987
- TRUP, L. – BAKYTOVÁ, J.: Španielsko-slovenský frazeologický slovník. Bratislava, SPN 1995
- TRUP, L. – ŠOLTYS, J.: Španielsko-slovenský slovník. Diplomacia. Medzinárodné právo. Politológia. Bratislava, AnaPress 2000
- TRUP, L.: Slovensko-španielsky frazeologický slovník. Filologická fakulta UMB, Banská Bystrica 1999
- TRUP, L.: La interferencia español-eslovaca y sus consecuencias. En: Zborník FFUK, Philologica L, Bratislava, UK 1999, págs. 133–143
- TRUP, L.: Los parónimos en español y en eslovaco. En: Ibero-americana Pragensia, 21, Praga, Universidad Carolina 1987, págs. 91–101

TRUP, L.: Problemas de la interferencia en el español y el eslovaco. En: Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico. Simposio Internacional de Hispanistas, Cracovia, 26–28 de octubre de 1995, págs. 311–315

TRUP, L.: Španielska lexikológia. Filologická fakulta UMB, Banská Bystrica 1999

LÉXICO Y GRAMÁTICA EN LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA: OBSERVACIONES Y MATERIALES

Francisco Aliaga García

Silvia Iglesias Recuero

En los libros de *Gramática y Prácticas de lengua del Método Complutense de Español para Extranjeros*, textos donde se recoge la mayor parte de actividades concernientes al aprendizaje del léxico, se plasma un elevado número de supuestos sobre la enseñanza de la gramática y el vocabulario de nuestra lengua de muy distinta índole. Todas ellas han surgido, no obstante, de una misma consideración: que las intuiciones primeras que nuestros alumnos desarrollan acerca de las categorías ‘palabra’ (y ‘locución’) y ‘oración’ (o ‘frase’) en español deparan a las palabras (y locuciones) el papel de elementos mediante los cuales “construimos” oraciones (o frases), y a estas, el de expresiones, más o menos complejas, constituidas por aquellas. Esto ha dado pie a nuestro convencimiento de que el alumno asumirá sin excesivas dificultades que las reglas gramaticales son instrucciones que establecen cómo deben combinarse las palabras (o locuciones) entre sí para formar oraciones (o frases), y que tales instrucciones conciernen necesariamente a determinadas propiedades de unas y otras. De acuerdo con este punto de vista, es claro que el aprendizaje del léxico se convierte en la piedra angular del desarrollo del conocimiento de la gramática; de ahí el papel relevante que nuestro método depara al *diccionario*.

Según nuestro criterio, la enseñanza del vocabulario ha de tener, pues, entre sus objetivos el convertirse en el apoyo esencial para la comprensión y generalización del uso de las reglas gramaticales por parte de nuestros alumnos. A este respecto, consideramos que dicha generalización es un proceso de carácter gradual que comprenderá cuando menos las siguientes etapas:

a) Aquella en que dicha generalización tiene como fundamento la adquisición de un conjunto de “nuevas palabras” o expresiones (locuciones) cuyo empleo esté regido por las reglas de que se trate en cada caso. Las relaciones de sinonimia e hiponimia (incluso las de antonimia) entre estas y las que formaron parte de las construcciones con que se ilustraron y evaluaron tales reglas en un primer momento. Esta etapa, de hecho, puede desglosarse en dos: la que se centra en las consideraciones y actividades

concernientes a las relaciones mencionadas entre palabras, y expresiones equivalentes a estas, de la misma clase gramatical, y aquella que se centra en tales relaciones cuando atañen a palabras de distinta categoría (a verbos, nombres y adjetivos, p.e. –cfr. materiales gramaticales y ejercicios sobre la selección del modo en las subordinadas sustantivas declarativas–). Puesto que esto último entraña la presentación y caracterización de nuevos tipos estructurales de construcciones, nos encontramos con que la generalización de las reglas fundada en el conocimiento del léxico del alumno nos permite ahora proceder a su generalización en el ámbito de la sintaxis, simplificando de manera sustancial nuestras explicaciones.

b) Una vez asentados los conocimientos correspondientes a esta primera etapa, podemos proceder a asentar generalizaciones de las reglas estudiadas de mucho mayor alcance; citemos dos casos ilustrativos de esto: (i) la posibilidad de establecer que las oraciones finales lleven el verbo en subjuntivo con arreglo a su parentesco conceptual con las subordinadas sustantivas regidas por los verbos que expresan ‘deseos’ o ‘expectativas’, y (ii) explicar el hecho de que las oraciones causales introducidas por *porque* seleccionen modo indicativo pero puedan emplearse con un verbo en subjuntivo en construcciones negativas en virtud de su condición de frases asertivas –emparentadas, por tanto, con las subordinadas sustantivas regidas por los verbos que denotan el ‘acto de expresar una afirmación’ o una ‘creencia’–.

Tal y como se indica en las *observaciones* que acompañan a nuestros materiales gramaticales y se plasma en ellos, el aprendizaje del léxico podrá desempeñar el papel que le hemos deparado en nuestro método solo si procedemos a su enseñanza haciendo hincapié desde un primer momento en que son las ‘acepciones’ de las palabras y no estas el objeto de las explicaciones gramaticales.

1. Materiales gramaticales para la construcción de las reglas correspondientes al uso de *ser* y *estar* con adjetivos en español

I.I. Uso de *ser* y *estar* con **adjetivos** derivados de **verbos** (adjetivos de-verbales) y **participios**:

(I) 1.1a. Luis no HA ESCRITO todavía la carta → La carta no ESTÁ ESCRITA todavía.

1.1b. Luis ya HA ESCRITO la carta → La carta ya ESTÁ ESCRITA.

1.2a. Antonio HA COLOCADO el libro en la estantería → El libro ESTÁ COLOCADO en la estantería.

1.2b. Antonio SE HA COLOCADO junto a María → Antonio ESTÁ COLOCADO junto a María.

1.3. Sus padres SE HAN SENTADO en la primera fila → Sus padres ESTÁN SENTADOS en la primera fila.

REGLA 1. {Escribir/colocar(se)/sentarse} (esto es, verbos que designan “acciones”) → ESTAR + {escrito/colocado/sentado} (los participios designan propiedades que son resultado de las acciones de escribir, *colocar(se)* y *sentarse* respectivamente.)

1.4.a. Los exploradores HABÍAN ENFERMADO de malaria → Los exploradores ESTABAN ENFERMOS de malaria

1.4b. Juan (SE) HA CAÍDO sobre la alfombra del salón → Juan ESTÁ CAÍDO sobre la alfombra del salón.

REGLA 2. {Enfermar/caer(se)} (esto es, verbos que designan “procesos”) → ESTAR + {enfermo/enfermado/caído} (los participios designan propiedades resultantes de los procesos de *enfermar* y *caer(se)* respectivamente).

(II) 2.1a. ¿Os HA MOLESTADO Pedro? (= ¿Os HA CAUSADO MOLESTIAS Pedro?, ¿Os HA SIDO MOLESTO?).

2.1b. Su actitud HA MOLESTADO a María → María ESTÁ MOLESTA por (causa de) su actitud.

2.1c. ¡No ABURRAS a la gente con tus chistes de siempre! (= ‘¡No CAUSES el ABURRIMIENTO de la gente con tus chistes de siempre / No SEAS tan ABURRIDO para la gente con tus chistes de siempre.’)

2.1d. Su modo de hablar- HA ABURRIDO a todos los asistentes a la conferencia → Todos los asistentes a la conferencia ESTÁN aburridos por (causa de) su modo de hablar.

2.2a. Pedro SE HA MOLESTADO con nosotros (→ Pedro ESTÁ MOLESTO con nosotros.)

2.2b. Pedro SE HA ABURRIDO mucho (→ Pedro ESTÁ muy ABURRIDO.)

REGLAS: 1. {Molestar / aburrir} (esto es, verbos que designan “acciones” consistentes en “CAUSAR determinado estado de ánimo o sentimiento en las personas”) → SER + {molesto (*molestado) / aburrido} (para designar la propiedad de “ser la CAUSA de dicho estado de ánimo o sentimiento”).

2. ESTAR + {*molesto* (**molestado*) / *aburrido*} (propiedad resultado de la “acción” de *molestar* y *aburrir* respectivamente).

3. {*Molestarse* / *aburrirse*} (esto es, verbos que designan “los procesos que experimentan las personas cuando adquieren el estado de ánimo o sentimiento correspondiente”) → ESTAR + {*molesto* (**molestado*) / *aburrido*} (propiedad que es resultado de dichos procesos).

(III) ADJETIVOS denotadores originalmente de propiedades convenientes al “carácter” y la “forma de ser” de los seres humanos de los que se derivan VERBOS (verbos deadjetivales) que designan “acciones” consistentes en “CAUSAR un determinado estado de ánimo o sentimiento en las personas”, o “los procesos que experimentan las personas cuando adquieren el estado de ánimo o sentimiento correspondiente”:

(1) 3.1a. Sus amigos SON muy ALEGRES (= Sus amigos POSEEN ALEGRÍA.)

3.1b. ES un libro muy ALEGRE (= Es un libro que CAUSA ALEGRIA (al leerlo).)

3.1c. La fiesta ES muy ALEGRE (= La fiesta SE DESARROLLA con ALEGRÍA.)

3.1d. La cena HA SIDO francamente DIVERTIDA (= La cena SE HA DESARROLLADO de modo DIVERTIDO.)

3.2a. Sus amigos ESTÁN muy ALEGRES (= (a) Algo o alguien HA CAUSADO una gran ALEGRIA a sus amigos; y (b) Sus amigos SE COMPORTAN o ACTÚAN con gran ALEGRÍA.)

3.2b. ¡El libro ESTÁ muy ALEGRE (= Lo que se narra en el punto de lectura del libro en que me encuentro ES o RESULTA ALEGRE.)

3.2c. La fiesta ESTÁ muy ALEGRE (= La fiesta, en un momento determinado de su celebración ES o RESULTA muy ALEGRE.)

REGLAS: 1. SER + *alegre* (se utiliza para designar: (a) la posesión de la propiedad correspondiente por parte de alguien; (b) la propiedad de un “objeto” o “hecho” de “causar” el “estado de ánimo” de que se trate en cada caso en las personas, y (c) el “modo” en que se desarrolla un “evento”.)

2. ESTAR + *alegre* (se utiliza para designar: (a) el “estado” resultante de la “acción” o el “proceso” expresado por el verbo derivado del adjetivo>; y (b) el “modo de comportarse” de un individuo o el “modo en que se desarrolla” un “evento” en un momento dado de su realización.)

(OBSERVACIÓN: Reparemos en que las frases como 3.2b interpretan como establece el punto (b) de la regla 1.)

(IV) ADJETIVOS que expresan originalmente cualidades “éticas” o “morales” e “intelectuales” de los seres humanos:

4.1a. Pedro ES muy {SIMPÁTICO / INTELIGENTE} (= Pedro POSEE una gran {SIMPATÍA / INTELIGENCIA})

4.1b. Su libro ES muy {SIMPÁTICO / INTELIGENTE} (= Lo que narra o describe en su libro CAUSA SIMPATÍA en el lector; y (b) Su libro {HA SIDO ESCRITO / ESTÁ ESCRITO} con INTELIGENCIA.)

4.1c. La fiesta FUE SIMPÁTICA (= La fiesta SE DESARROLLÓ de forma SIMPÁTICA.)

4.2a. Pedro HA ESTADO muy {SIMPÁTICO / INTELIGENTE} (= Pedro {SE HA COMPORTADO / HA ACTUADO} con gran {SIMPATÍA / INTELIGENCIA}). (Es decir, se interpreta como 3.2a.)

4.2b. ¡El libro ESTÁ {SIMPÁTICO / INTELIGENTE} (idéntica interpretación que 3.2b.)

4.2c. La fiesta está muy SIMPÁTICA. (Idéntica interpretación que 10.2c.)

REGLAS: Las mismas que hemos establecido para los ADJETIVOS de (IV).

CONSIDERACION GENERAL: El verbo SER puede emplearse con los ADJETIVOS de (IV) y (V) con el valor de ESTAR; pero ESTAR nunca puede ser empleado con dichos adjetivos con el valor de SER. De ahí que: (a) frases como “Aunque la simpatía no es una de sus cualidades, Pedro HA SIDO (= HA ESTADO) muy SIMPÁTICO con mis padres”, o “No tiene una gran inteligencia, pero HA SIDO (= HA ESTADO) muy INTELIGENTE en sus respuestas a Luis”, sean enteramente coherentes en español; y (b) que frases como 3.2a y 4.2a no puedan, en cambio, ser paráfrasis de frases como 3.1a y 4.1a.

I.II. Ejercicios de ser y estar con adjetivos

1) Busca en el diccionario los adjetivos que se citan continuación: *brillante, estimulante, horripilante, importante reluciente, angustioso, cariñoso, dolorosa, celoso, trabajoso aborrecible, amable, ilegible, inagotable e indivisible.*

Una vez que hayas determinado su significado, construye con ellos tantas frases con *ser* o con *estar* como dichos significados permitan. Para esto tendremos muy en cuenta las observaciones siguientes:

1. Si cualquiera de dichos adjetivos posee tan solo una acepción, entonces podrán ocurrir dos cosas: (a) que el adjetivo de que se trate se construya con *ser*, o b) que dicho adjetivo se construya con *estar*.
2. Si cualquiera de estos adjetivos tiene más de una acepción, pueden suceder tres cosas: (a) que todas ellas se correspondan con reglas de uso de *ser*, (b) que todas ellas se correspondan con reglas de uso de *estar*, y (c) que se correspondan bien con reglas de uso de *ser*, bien con reglas de uso de *estar*. Esto último será lo más probable; tengámoslo muy presente.
3. Tened en cuenta, además, si las acepciones que constituyen el significado de estos adjetivos se atribuyen a seres humanos, a la forma de comportarse de los seres humanos, a objetos físicos, a ideas o a acontecimientos. Esto siempre es importante para determinar cuáles de nuestras reglas debemos aplicar en cada caso. ¡No lo olvidemos!
4. Recordad que son precisamente aquellos adjetivos emparentados con los sustantivos que emplearíamos en el espacio en blanco de una frase modelo como [Luis <se ha comportado / ha actuado> con] los que están sujetos a las reglas de IV; ejemplos:
 - 4.1a. Luis se ha comportado con <imprudencia, temeridad, discreción, ... >
 - 4.2a. Luis ha estado <imprudente, temerario, discreto, ... >
 - 4.1b. Luis ha actuado con <inteligencia, calma, amabilidad, ... >
 - 4.2b. Luis ha estado <inteligente, calmado, amable, ... >

Y recordemos siempre que nuestras reglas atañen precisamente a las acepciones de los adjetivos y no a estos en tanto que entradas del diccionario.

2) Se expone a continuación una relación de adjetivos junto con aquellos verbos con los que están léxicamente emparentados (entre paréntesis). Tomando en consideración dicho parentesco y las reglas de *SER* y *ESTAR*, determina cuáles de dichos adjetivos deben construirse con *ser*, cuáles con *estar*, y cuáles pueden combinarse con ambos. Cuando sucede esto último,

¿qué significados poseen según se combinen con uno o con otro verbo?

aburrido (aburrir(se))

abrumador / abrumado (abrumar(se))

acostumbrado (acostumbrar(se))

agotador / agotado (agotar(se))

arrepentido (arrepentirse)

cansado (cansar(se))

cuidadoso / cuidado (cuidar(se))

demoledor / demolido (demoler)

destructor / destruido (destruir)

engañoso / engañado (engañar(se))

entregado (entregar(se))

fastidioso / fastidiado (fastidiar)

fatigosa / fatigado (fatigar(se))

hiriente / herido (herir(se))

limpio (limpiar(se))

luminoso / iluminado (iluminar(se))

orgullosa (enorgullecerse)

renovador / renovado (renovar(se))

reparador / reparado (reparar)

3) Observa detenidamente las frases de 1a, 1b y 1c, y las de 2a y 2b. Tómándolas como modelo de las relaciones entre Adjetivos (y Participios) y Verbos en las que hemos basado las reglas construye las frases que “faltan” en cada uno de los bloques del repertorio de oraciones que se recoge a continuación de dichas frases (como es lógico, para la construcción de las frases inexistentes de los bloques 1, 2, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14 y 15 tendremos por modelo las oraciones de 1; y las oraciones de 2 serán nuestro modelo para construir las frases que faltan de los bloques 3, 4, 8, 10 y 13)-.

1a. Su comportamiento PROVOCÓ (CAUSÓ) <el ESCÁNDALO de los asistentes a la reunión / que los asistentes a la reunión SE ESCANDALIZARAN>. (O bien, su comportamiento ESCANDALIZÓ a los asistentes a la reunión.)

1b. Su comportamiento FUE ESCANDALOSO. (“Su comportamiento causó un gran escándalo”).

1c. Los asistentes a la reunión ESTABAN ESCANDALIZADOS (“por –a causa de– su comportamiento”).

2a. Su hermano mayor nos SORPRENDIÓ a todos. (“Su hermano mayor hizo que todos nos sorprendiéramos.”)

2b. Todos estábamos SORPRENDIDOS (“a causa de su hermano.”).

REPERTORIO:

Bloque 1:

1a. El relato de las tragedias que había vivido en el Líbano HIZO (PROVOCÓ>CAUSÓ) que nos ENTRISTECIÉRAMOS.

1b.

1c. Todos ESTÁBAMOS TRISTES (“por el relato de las tragedias que había vivido en el Líbano.”)

Bloque 2:

2a. Su negativa HARÁ que se sientan AVERGONZADOS.

2b. Su negativa <ES/HA SIDO> VERGONZOSA.

2c.

Bloque 3:

3a.

3b. ESTAMOS muy ENFADADOS contigo.

Bloque 4:

4a. Su actitud nos PREOCUPA muy seriamente.

4b.

Bloque 5:

5a. Su modo de trabajar PROVOCA siempre una intolerable sensación de AGOBIO en sus colaboradores.

5b.

5c.

Bloque 6:

6a. Los datos en apoyo de sus tesis ABRUMARON a sus rivales.

6b. Los datos en apoyo de sus tesis SON ABRUMADORES

6c

Bloque 7:

7a. Las sugerencias de Luis DARÁN PIE a (PROVOCARÁN) que sus amigos SE PREOCUPEN innecesariamente (o bien, las sugerencias de Luis PREOCUPARÁN innecesariamente a sus amigos.)

7b.

7c.

Bloque 8:

8a. Esta situación INQUIETA a todos.

8b.

Bloque 9:

9a.

9b. Sus discursos FUERON DESCONCERTANTES para quienes escucharon.

9c.

Bloque 10:

10a. Luis nos HA ACOSTUMBRADO a dar un paseo todas las tardes.

10b.

Bloque 11:

11a. Sus palabras de agradecimiento CAUSARON una profunda EMOCIÓN en todos los asistentes a la ceremonia. (O bien, sus palabras de agradecimiento EMOCIONARON a todos los asistentes a la ceremonia.)

11b.

11c.

Bloque 12:

12a.

12b. Las noticias SON DESOLADORAS para nosotros.

12c.

Bloque 13:

13a. María CONTENTÓ a todos.

13b.

Bloque 14:

14a.

14b.

14c. Sus amigos ESTAMOS francamente MOLESTOS por las cosas que ha hecho Luis últimamente.

Bloque 15:

15a.

15b. Su sencillez ES CONMOVEDORA

15c.

1. Materiales gramaticales para la construcción de las reglas correspondientes al uso de indicativo y subjuntivo en oraciones subordinadas sustantivas léxicamente regidas

II.1 La elección del modo en las oraciones subordinadas sustantivas regidas por verbos

Hablamos de *modo léxicamente regido*, por cuanto es el significado del núcleo del verbo regente el que determina el modo, indicativo o subjuntivo, en que aparece el verbo de la oración subordinada sustantiva que le complementa. Verbos que comparten propiedades léxicas comparten también la selección del modo de su oración subordinada, por lo que es posible clasificarlos de acuerdo con esas propiedades léxicas, y sistematizar, de esta manera, la enseñanza, siempre ardua, de la utilización del indicativo y del subjuntivo en las oraciones subordinadas sustantivas. Por otra parte, la dependencia de la selección modal de características del significado de los verbos principales o regentes nos obliga a dirigir a los estudiantes de español a la utilización del diccionario como herramienta indispensable para el aprendizaje y la práctica de esta área de la gramática del español.

A continuación ofrecemos una clasificación, en dos Repertorios, de las clases de verbos que determinan que el verbo de la oración subordinada aparezca en Indicativo o Subjuntivo.

OBSERVACIONES GENERALES:

1. Los verbos recogidos en las distintas clases de los Repertorios (1) y (2) aparecen en mayúsculas con objeto de que se consideren formas verbales representativas de todos aquellos verbos del español que comparten aquella acepción en virtud de la cual pertenecen a tales clases.

Así, por ejemplo, CREER, además de designar al verbo *creer*, designaría a sinónimos tales como *pensar*, *considerar*, *juzar*.

2. Como se podrá comprobar, un mismo verbo puede pertenecer a dos clases distintas del mismo repertorio o a clases de ambos repertorios. Esto sucede cuando dicho verbo posee más de una acepción (es decir, cuando es un verbo polisémico); entonces exigirá que los verbos de las completivas con las cuales se combina vayan en el modo que corresponde a la acepción en que se usa. (En nuestros repertorios hemos adoptado la convención de utilizar subíndices numéricos para dar cuenta de ello; un ejemplos prototípicos son *sentir*, recogido en (1b.) y en (2e.), y *decir*, que aparece en (1e.) y (2a.)).

REPERTORIO 1. Clases de verbos que en español seleccionan oraciones subordinadas sustantivas - u oraciones completivas- en INDICATIVO:

1a. Aquellos verbos que designan los “estados mentales” correspondientes a nuestros “conocimientos” acerca de las situaciones o acontecimientos de los que hablamos, tanto si se trata de conocimientos sólidamente fundados (SABER₁), como si refieren a nuestras creencias o suposiciones (CREER). En este grupo podemos incluir también verbos como FIGURARSE o SOSPECHAR. IMAGINAR (SOÑAR).

1b. Aquellos verbos que designan (a) el “acto” o “proceso” de percibir por medio de nuestros sentidos los acontecimientos y situaciones de los que hablamos (VER₁ /OÍR, SENTIR₁, DARSE CUENTA₁ /DESCUBRIR₁); y (b) aquellos que designan el “acto” o “proceso” consistentes en la formación en nuestras mentes de un conocimiento fundado de los acontecimientos o situaciones de los que hablamos (DARSE CUENTA₂ /DESCUBRIR₂, COMPRENDER₁, VER₂).

1c. Los verbos que designan las “acciones” (o “actividades”) consistentes en (a) aportar (las) pruebas de que aquello de que hablamos *ha ocurrido, está ocurriendo* u *ocurrirá* efectivamente (DEMOSTRAR), o en (b) presentar nuevas pruebas en apoyo de que los acontecimientos a los que nos referimos *han sucedido, están sucediendo* o *sucedrán* en efecto (CONFIRMAR).

1d. Los verbos que designan (a) la consecución por parte de alguien de que otra persona *accepte que es cierto* aquello a lo que nos referimos (CONVENCER₁) o (b) el intento (fallido) de *hacernos creer* que algo es cierto (PRETENDER₁ y SIMULAR/FINGIR).

1e. Los verbos que designan los “actos” mediante los cuales se expresa el compromiso de que los acontecimientos a que se hace referencia *tienen, han tenido* o *tendrán* efectivamente lugar (en una escala de compromiso creciente: DECIR₁ (COMUNICAR₁) –AFIRMAR –ASEGURAR –PROMETER –JURAR). ACORDAR₁.

1f. Los verbos que designan el acto de *aceptar* que aquello a que nos referimos es cierto (ASUMIR).

1g. Los verbos que designan la propiedad de los acontecimientos de los que hablamos de “tener lugar” (OCURRIR, SUCEDER).

REPERTORIO B. Clases de verbos que en español seleccionan oraciones subordinadas sustantivas - u oraciones completivas- en SUBJUNTIVO:

2a. Los verbos que designan aquellos “actos” que consisten en la expresión de una “directriz” (PEDIR, ORDENAR, ACONSEJAR, ROGAR, PROHIBIR –PERMITIR). Se incluyen aquí los verbos que designan la “acción” de comunicarse cuando se emplean para formular directrices (DECIR₂ (COMUNICAR₂)–ESCRIBIR₂–TELEFONEAR₂); ACORDAR₂, CONVENCER₂.

2b. Los verbos que designan los “estados de ánimo” o “sentimientos” que se corresponden con nuestras expectativas o deseos (QUERER –ESPERAR –INTENTAR). NECESITAR₂. PRETENDER₂.

2c. Los verbos que expresan consecuciones (LOGRAR).

2d. Los verbos que designan las “relaciones de causalidad” que establecemos entre dos, o más, “acontecimientos” determinados (reparemos en oraciones como *El comportamiento de Juan PROVOCÓ que nos prohibieran la entrada en la biblioteca*).

2e. Los verbos que designan el “estado de ánimo” o los “sentimientos” causados por aquellos acontecimientos que asumimos como verdaderos (LAMENTAR –SENTIR₂–ENTRISTECER). COMPRENDER₂.

2f. **ESTÁ** {BIEN / MAL} que se HAYA NEGADO a hacerlo. Las construcciones verbales de esta clase, así como las formadas por el verbo SER y los adjetivos relacionados con los verbos de (2b) y (2e), también se construyen con oraciones introducidas por **que** en SUBJUNTIVO. Con ellas expresamos “valoraciones”; esto es, si consideramos un hecho “positivo” o “negativo” respecto de alguien o de algo.

2g. La expresión del concepto de “posibilidad” : PODER, (PROBABLE –IMPROBABLE – POSIBLE – IMPOSIBLE). SER {INFRECUENTE / HABITUAL}. *ES* {LÓGICO / NORMAL} que se comporte así.

II.II La elección del modo en las oraciones subordinadas sustantivas regidas por Nombres y Adjetivos: la elección del modo subjuntivo.

REGLA: La selección de cualesquiera de los adjetivos o de los sustantivos del repertorio que se ofrece más adelante, así como de cualquiera de sus

sinónimos, en las estructuras que se determinan a continuación determina que el verbo de las oraciones subordinadas sustantivas de estas construcciones vaya en Subjuntivo.

1. {SER/PARECER/RESULTAR} + adjetivo o sustantivo + QUE + tus amigos COMPORTARSE siempre así.

La aplicación de esta regla a la estructura modelo produce las siguientes frases:

Es SORPRENDENTE que tus amigos SE COMPORTEN siempre así.

Nos parece UN ERROR que tus amigos SE COMPORTEN siempre así.

Resulta DOLOROSO que tus amigos SE COMPORTEN siempre así.

2. {CREER / CONSIDERAR / ESTIMAR / JUZGAR / TENER POR} + adjetivo o sustantivo + QUE María vivir contigo.

La aplicación de la regla a la estructura modelo produce las siguientes frases:

Creemos francamente MOLESTO que María HAYA VIVIDO contigo.

Considerarán un ACCIDENTE LAMENTABLE que María VIVA contigo.

Siempre estimaron PRUDENTE que María VIVIERA contigo.

Pedro juzga una DESGRACIA que María ESTÉ VIVIENDO contigo.

Tenemos por un GRAVE ERROR que María VIVA contigo.

3. Lo + adjetivo + DE + QUE + tú irte.

Ejemplos:

Lo LAMENTABLE de que te VAYAS ...

Lo realmente PARADÓJICO de que te VAYAS ...

4. {El / La} + sustantivo + DE + QUE + nosotros ganar el primer premio

Ejemplos:

La PROBABILIDAD de que GANEMOS el primer premio ...

El DRAMA de que HAYAMOS GANADO el primer premio ...

La EXTRAÑEZA de que GANÁRAMOS el primer premio ...

Presentamos, como anunciamos, el repertorio de adjetivos y sustantivos que seleccionan oraciones subordinadas sustantivas en Subjuntivo. Como indicamos todos estos adjetivos y sustantivos están emparentados morfológica y/o semánticamente con los verbos que rigen oraciones subordinadas sustantivas en subjuntivo. (Esta relación se puede presentar así a los estudiantes, y así parece conveniente hacerlo en los niveles de iniciación e intermedio, pero un buen ejercicio para nivel superior es pedirles que la establezcan ellos mismos).

REPERTORIO:

1. Adjetivos y nombres que se utilizan para hacer valoraciones (valoraciones que se construyen sobre los estados de ánimo y los sentimientos que provocan las situaciones o hechos expresados mediante las oraciones completivas; en este sentido, se relacionan con la regla 2e.):

abominable-abominación, admirable-(digno de) admiración, admisible, agradable -{de + posesivo}+ agrado, amenazador-amenaza, anómalo-anomalía, anormal, apropiado, banal-{(de) una + (gran)}+ banalidad, básico, bueno, catastrófico-catástrofe, coherente-{de una gran} + coherencia, colosal, cómico - {de una + gran} + comicidad, conmovedor, crucial, cruel -{(de) una + (gran)} + crueldad, curioso, demagógico, demencial-locura, deplorable, desagradable, despreciable-desprecio, difícil-{(de) una + (gran)}+ dificultad, doloroso, dramático-drama, duro-{de una + gran} + dureza, ejemplar-ejemplo, elogiable—(digno de) elogio, escandaloso-escándalo, espantoso-espanto, extraño, extraordinario, extravagante-{(de) una + (gran)}+ extravagancia, fabuloso, fácil, fastidioso-fastidio, fatal-fatalidad, fenomenal, genial-genialidad, gracioso, grotesco, grave-{de una + gran}+ gravedad, halagador, horrible (horroroso)-horror, humillante-humillación, ilógico, imperdonable, impensable, importante-{de + gran}+ importancia, imprudente-{(de) una + (gran)}+ imprudencia, inadmisibile, incalificable, incoherente-{(de) una + (gran)}+ incoherencia, increíble, indecoroso, inexplicable, inhumano, injustificable, injusto-{(de) una + (gran)}+ injusticia, innecesario, inoportuno, insólito, intolerable, inútil, irremediable, justificable, justo, lamentable, lícito, loable-alabanza, macabro, malo, maravillo-maravilla, melodramático-melodrama, milagroso-milagro, molesto-molestia, monstruoso-mostruosidad, necesario-necesidad, odioso, ofensivo-ofensa, oportuno-oportunidad, paradójico-paradoja, , preceptivo, perjudicial, preferir, providencial, prudente, sensacional-sensación, simpá-

tico, siniestro, sorprendente-sorpresa, sospechoso, tedioso, trágico-tragedia, ultrajante-ultraje, útil, vulgar- {(de) una + (gran)+ vulgaridad.

2. Adjetivos y sustantivos que están relacionados con el concepto de posibilidad (cf. regla 2g):

posible-posibilidad, probable-probabilidad, imposible-imposibilidad, improbable-improbabilidad, lógico, normal

En este grupo se pueden incluir también aquellos adjetivos y sustantivos que hacen referencia a la frecuencia con que se producen ciertos hechos (dado que la frecuencia está asociada a la estimación de la posibilidad).

fortuito-suerte, frecuente, accidental-accidente, corriente, habitual, usual, inusual.

3. Adjetivos y sustantivos que tienen que ver con la necesidad (regla 2b) y que, por otra parte, están relacionados con la expresión de directrices (regla 2a).

conveniente- {de una + gran} + conveniencia, necesario-necesidad, urgente.

4. Adjetivos y sustantivos que niegan que algo haya ocurrido, esté ocurriendo o vaya a ocurrir:

falso-mentira-infundio.

II.III Modelos de ejercicios de selección de modo y diccionario

Ejercicio 1.

(1) Los verbos de los que dependen las oraciones introducidas por *que* (oraciones subordinadas sustantivas o completivas) de las frases que se recogen más adelante *pueden tener una o más acepciones*. Cuando tengan una sola acepción, entonces la oración de que (a) irá en **Indicativo** cuando dicha acepción se corresponda con algunos de los conceptos recogidos en las clases que pertenecen al **Repertorio 1**, o (b) irá en **Subjuntivo**, si dicha acepción se corresponde con los conceptos recogidos en el **Repertorio 2**. En el caso de que el verbo posea dos o más acepciones, habrá que determinar a qué repertorio pertenece cada una de ellas.

Para rellenar los espacios en blanco de las oraciones que siguen con las formas apropiadas de los verbos que aparecen entre paréntesis, tendrás que tener en cuenta lo que acabamos de decir. Utiliza el diccionario para saber si el verbo al que complementa la oración de que tiene más de una acepción. Si es así, elige una de ellas y aplica la regla de selección de modo que creas correcta. Elige después otra acepción y procede de la misma manera; y así, hasta que hayas utilizado el verbo en todas sus acepciones.

1. Nos comentó que Luis (*llegar*) hoy por la mañana, así que supongo que (*asistir*) a la reunión de esta tarde.
2. El director le precisó a María que el consejo de redacción no (*necesitar*) su informe hasta el próximo martes.
3. Pedro me acaba de pedir que le (*enviar*) el catálogo cuanto antes.
4. Tras reprenderlo por su mal comportamiento, el profesor le indicó que (*abandonar*) la clase y le (*esperar*) en su despacho.
5. Antes de salir, recuérdame que (*llamar*) por teléfono a mis padres.
6. ¡Recuérdales que (*estar*) en casa antes de la diez!
7. Ayer recordé que Juan nos (*proponer*) que (*pasar*) este fin de semana con él.
8. Diles que no se (*poder*) solicitar esas becas todavía.
9. Nos han confirmado que este año las clases de alemán (*tener*) veinte alumnos como máximo.
10. Reconozco que (*responder*) de malas maneras, y que (*ser*) francamente grosero con ellos.
11. ¡Si te vuelve a insistir en que (*pasar*) los fines de semana y las próximas vacaciones de Navidad trabajando, replícale que (*estar*) demasiado cansada para hacer algo así!
12. Todos admitieron que se (*equivocar*) al sostener que su hermano (*ser*) el causante de esa situación, y entendieron que, después de aquello, él no (*volver*) a dirigirles la palabra.

13. ¿Que por qué se ha ido de la reunión antes de que acabara? Lo ha hecho porque ha entendido que ya no (*confiar*) en él y que (*estar de más*) allí.
14. ¡Recuérdale que no (*deber*) hacer ejercicios bruscos y que se (*tomar*) lo que le ha recetado el médico.
15. Nos dijeron que no (*poder*) seguir comportándose así, que (*violar*) casi todas las normas de conducta del colegio y que, a la siguiente falta, (*ser*) expulsados.
16. Dudo que ese problema (*tener*) solución.
17. Todos confiábamos en que (*resultar*) elegida María. Pero ocurrió que, en su entrevista con el director, (*estar*) muy nerviosa, y (*equivocarse*) en repetidas ocasiones.
18. Cuando se dio cuenta de que todos le (*observar*), sintió que (*ponerse colorado*) y que las piernas (*empezar*) a temblarle.
19. Sospechábamos que Juan (*aceptar*) las propuestas de su jefe de sección y que no (*defender*) nuestras peticiones.
20. Hemos decidido que lo más apropiado (*ser*) invitar también a Margarita.
21. Si deciden que Antonio (*presentarse*) a las elecciones, creemos que todos (*apoyar*) tal decisión.
22. ¡Siento que las cosas no (*salir*) como deseabas, y que (*tener*) que empezar otra vez de cero!
23. ¡Ha recalcado mil y una vez que no (*querer*) ser nuestro tutor, que (*estar*) harto de nosotros, y que le (*dejar en paz*) de una vez!
24. Procuró que su estancia en la residencia (*ser*) agradable y que no (*echar de menos*) nada.
25. ¿Has conseguido que te (*pagar*) el dinero que te deben?
26. ¡Hicimos que la reunión (*tener lugar*) cuanto antes!
27. Su actitud provocará, tarde o temprano, que el tribunal (*considerar*)

..... que (*ser*) la persona menos indicada para desempeñar ese cargo.

28. ¡Pretende que le (*pagar*) el viaje sus padres! ¡Con el dinero que gana!

29. ¡Asegúrate de que todo (*estar*) preparado para entonces! ¿Te imaginas qué (*ocurrir*) de no ser así?

30. Le sorprendió que nadie le (*comunicar*) que la entrevista con los empresarios coreanos (*posponerse*) hasta el *lunes siguiente*.

(2) A continuación, y con la ayuda de nuestros *Repertorios* (1) y (2), determinaremos la clase a la que pertenecen los verbos de los que dependen las oraciones introducidas por **que**.

(3) Una vez que hemos terminado la tarea anterior, comprobaremos con la ayuda del diccionario si dichos verbos poseen sinónimos en español. Si es así, sustituiremos cada uno de estos verbos por uno de sus sinónimos al menos.

Ejercicio 2.

(1) De entre las frases siguientes, ¿cuáles consideras que son incorrectas? ¿Sabrías determinar por qué lo son? ¡Corrígelas, por favor!

1a. **Hemos deducido** de su actitud que María ESTÉ en casa antes de las doce.

1b. Después de hablar con Pedro, Luis **dedujo** que no ASISTIRÍAMOS a la fiesta.

2a. ¡**He soñado** que Aurora SE VENÍA de vacaciones conmigo!

2b. Sus hermanos **sueñan** que VAYAMOS a pasar un fin de semana a su casa de la sierra.

3a. Le **han solicitado** al director que la biblioteca ESTÉ abierta los fines de semana.

3b. **Solicitaremos** que ADMITIRÁN a Antonio en el equipo de baloncesto.

4a. Juan **precisa** que le PRESTEN dinero.

4b. Juan **ha precisado** que PIDIÓ un préstamo a sus padres porque debía dinero.

5a. ¡**Recálcales** que SE PRESENTEN al Jefe de Estudios esta misma tarde!

5b. ¡Le **he recalcado** una y mil veces que no NECESITAMOS su dinero!

6a. ¡**Aprecio** en lo que vale que HAYAS DECIDIDO ayudarme a preparar los exámenes! ¡De verdad!

6b. Tu amigo Fernando **ha apreciado**, en cambio, que Manolo DESEABA quedarse a solas con Pepa.

7a. Nos **contaron** que, pese a todo, HABÍAN PASADO unas vacaciones de ensueño.

7b. Les **contamos** que no LLEGARAN después de las nueve.

8a. **Evitaremos** que SUCEDAN esas cosas de nuevo.

8b. **Han evitado** que EXPULSARÁN a Juan.

9a. **Sospechaba** que le ESTABAN engañando.

9b. **Sospeché** que le ENGAÑÁRAMOS.

10a. **Temo** que HEMOS METIDO LA PATA.

10b. **Temo** que le HAYAMOS OFENDIDO.

11a. Nos **contestaron** que HABÍAMOS RESULTADO elegidos por nuestros conocimientos de informática.

11b. Nos **contestaron** que, la próxima vez, SEAMOS más corteses con Ana.

12a. Juan **sostiene** que las cosas CAMBIARÁN muy pronto.

12b. Juan **sostiene** que APOYEMOS a María en su enfrentamiento con Luis.

13a. ¡Os **dijeron** que DEBIERAIS estudiar más!

13b. Nos **han dicho** que últimamente ESTÉIS demasiado nerviosos. ¿Por qué razón?

14a. Todos **lamentamos** que TENDRÍAS que marcharte tan pronto.

14b. Todos **lamentamos** que HUBIERA que suspender la reunión.

15a. Antonio **logró** que el profesor le EXAMINARÁ de nuevo.

15b. Antonio **logró** que María PODRÍA optar a la beca de fin de carrera.

(2) Una vez corregidas las frases incorrectas de (1), sustituye cada uno de los verbos de que dependen las oraciones completivas de las frases anteriores (es decir, cada uno de los verbos que aparecen en negrita) por otros

dos verbos, o expresiones verbales, que tengan el mismo significado que aquellos.

SOBRE LA TRADUCCIÓN, ESPECIALMENTE LA LITERARIA

Eva Palkovičová

La tarea de los profesores y la de los traductores tiene muchos aspectos comunes, debido a que el resultado del trabajo de las dos profesiones permite a otra gente – a los estudiantes o a los lectores – conocer algo nuevo, distinto, extraño y extraordinario que posiblemente nunca hubiera conocido, y a la vez, debido a que por medio de la capacidad de hablar otra lengua y de la posibilidad de leer libros de autores extranjeros traducidos al eslovaco fortalecen también nuestros conocimientos de nuestra propia lengua, cultura e historia.

En esta conferencia que lleva el título *Sobre la traducción, especialmente la literaria*, quisiera resumir algunos ejemplos de los problemas prácticos, basándome en mi propia experiencia con la traducción de los textos en prosa de los autores españoles y latinoamericanos.

Nosotros, los traductores, nos consideramos –o nos consideran–, como las figuras muchas veces invisibles, cuyos nombres aparecen solamente en la página de copyright, como los pájaros solitarios, sentados delante del ordenador tecleando diariamente tantas y tantas páginas del texto. A menudo la gente me pregunta: Cómo se traduce un texto del español al eslovaco? Cuáles son los problemas, que tienes que resolver? Cómo debería ser el traductor literario, es decir, la persona capaz de comprender todos – o casi todos – los matices del texto original y producir, *crear*, eso quisiera subrayar, un nuevo texto en la lengua terminal que sea capaz de impresionar al lector eslovaco con la misma intensidad como le impresiona el libro original al lector español, mejicano o chileno. ¿Qué lugar ocupa un texto traducido?, ¿en qué consiste su importancia dentro de la literatura eslovaca? Muchas veces me pregunto: ¿Qué es lo más difícil en el proceso de una traducción? Y después de tener la suerte de traducir las obras de Isabel Allende, de Juan Madrid, de Gabriel García Márquez y de Laura Esquivel, algunos libros para los jóvenes, y sobre todo, recientemente los cuentos – lamentablemente solamente hay diecisiete – de Juan Rulfo, tengo que responder: ¡todo! Todo es difícil, porque todo con lo que el autor había construido su texto – esto es, el plano morfológico, sintáctico, lexical, fraseológico, fonético, pero también los nombres de los personajes, títulos de la novela o del cuento y muchos otros componentes del texto, todo influye al estilo literario personal de cada cual y debería ser traspasado a la lengua de llegada. Esta es, según mi

opinión, la tarea más difícil, pero inevitable y principal: tratar de traspasar al eslovaco el estilo del autor y la atmósfera de su obra.

Además, hay que tener en cuenta que el autor obviamente prepara el material, estudia, consulta archivos, escribe y corrige su texto uno, dos, tres y más años y el pobre traductor casi nunca dispone de tanta cantidad de tiempo creativo como el autor, y a pesar de eso debería comprender el texto, saber lo que sabe el autor sobre los ambientes que le son muchas veces absolutamente extraños, buscar equivalentes oportunos, averiguarlos, consultar enciclopedias y diccionarios, buscar ayuda y hablar con los especialistas; ahora, claro, tiene a disposición el internet y puede consultar algunos problemas con más rapidez y si tiene suerte, puede discutir directamente con su autor. Nunca se me va a olvidar mi encuentro con un experto en metalurgia, que hace años revisaba mi traducción de un cuento del ambiente de una empresa metalúrgica cubana. El ingeniero repasó atentamente la escena del taller de una fundidora y me dijo: cada una de las palabras está bien traducida pero tu taller así no produciría ni un litro de la fusión. Hoy ya sé que no traducimos las palabras, un verbo por un verbo, una frase por una frase, sino su significado en el texto y que todas mis palabras eslovacas, todas mis frases eslovacas y mis párrafos en el eslovaco deberían componer el mismo crucigrama construido por el autor en el español.

Espero que puedan interesarles algunos obstáculos concretos con los que da casi cada traductor literario. Puede ser, que les parezcan triviales, pero si uno está algunos meses sumamente metido en su texto, en cierta fase de trabajo inevitablemente pierde la distancia y está muy inclinado a cometer errores. Por eso debería dejar el texto aparte, „reposar“, y solamente después, acaso más objetivamente, continuar. (Espero que comprendan, que eso es pura teoría, porque el traductor nunca tiene tiempo suficiente y el plazo final de entrega de la traducción fue siempre el viernes pasado.)

Muchas veces ya el título puede presentar un problema. Por ejemplo, la traducción del título de la novela COMO AGUA PARA CHOCOLATE de la autora mejicana Laura Esquivel. La novela está llena de recetas de la cocina mejicana, integralmente puestas en las historias de amores apasionados de sus personajes, incluso contiene la receta prehispánica para la preparación del chocolate, que usa como ingredientes cacao, agua y azúcar. Mi primera traducción fue simple, Ako voda do čokolády, o v čokoláde. Pero ser, comportarse, sentirse „como agua para chocolate“ significa estar enojado, estallar de rabia, bullir de coraje. Este dicho, además del título,

aparece en la novela solamente una vez, expresando precisamente el estado de rabia de la protagonista, Tita. Así que mi primera solución carecería del significado, no expresaría casi nada. Como no quise poner el título calcado, ni inventar algún título nuevo, por fin, debido a la presencia de la receta opté por la variante AKO VRIACA ČOKOLÁDA, usando el verbo vrieť / nosotros decimos zlošť v ňom vrie, búri sa, kvasí, prekypuje, kypí / que, ojalá, mantiene el significado y también el sonido del título original.

Otro problema interesante presenta el título de la novela CORAZÓN TAN BLANCO de Javier Marías, un extracto de la cual he preparado para el número 2/1998 de RSL, dedicado a la literatura española. El título CORAZÓN TAN BLANCO podríamos traducirlo simplemente TAKÉ BIELE SRDCE. Pero, ¿cómo es „biele srdce“? Esta variante de la traducción, aunque posiblemente traducida correctamente, parece, en cuanto al significado, bastante vaga, imprecisa. Pero si mi autor pícaro en otra novela suya, MAÑANA EN LA BATALLA PIENSA EN MI puso una „nota para aficionados a la literatura“ y explicó que los títulos de las dos procedían de Shakespeare y el título nuestro es de una escena célebre de MACBETH, aunque sin mencionarla, me parecía correcto ponerse a buscar la cita en la traducción de MACBETH al eslovaco. Aquí quisiera mencionar que según los principios de la escuela eslovaca de traducción, si hay citas y existe la traducción, –buena, claro– de la obra de referencia al eslovaco, ponemos la versión ya traducida. Hasta ahora tenemos dos traducciones de MACBETH al eslovaco, una de Ján Rozner y Zora Jesenská, y otra de Jozef Kot, y las dos traducen el corazón blanco como „čisté srdce“. Esta variante de blanco me parece más adecuada y muy conectada también con la trama de la novela de Javier Marías.

Y por fin quisiera recordar también el título del libro de cuentos de Juan Rulfo EL LLANO EN LLAMAS, publicado este año por la editorial Slovenský spisovateľ. Al hablar hasta ahora de esta obra excepcional de la literatura mundial, la tradujimos casi siempre como Llano v plameňoch, usando la palabra española el llano, es decir la superficie plana, lisa, en eslovaco, rovina, nížina, plošina, como el exotismo, sin necesidad de traducirla al eslovaco. Claro, que consideraba la traducción de todo el título como una cosa indispensable, así que buscaba la palabra oportuna que jugara también fónicamente con la expresión „v plameňoch“. Ahora me parece casi incomprensible cómo podía yo buscar y dudar tanto, si el eslovaco tiene una palabra tan bella, precisa y a la vez polisémica y metafórica, me refiero a la palabra planina, que responde también a la consonancia del título

original. EL llano en llamas, planina v plameňoch. Una vez encontradas, las soluciones a menudo parecen las más fáciles y simples, pero casi siempre exigen mucho tiempo y casi nunca llegan de un golpe.

Por más cuidadoso que sea el traductor, casi siempre corre el riesgo de caer en las trampas de los tan llamados „falsos amigos“ del traductor. Por „falsos amigos“ se entiende, que en dos lenguas diferentes existan dos palabras iguales o muy parecidas gráfica o fonéticamente, pero que tengan significados diferentes.

Por esta razón no podía comprender, por qué el detective Toni Romano de la novela REGALO DE LA CASA del autor español Juan Madrid, compraba en la tienda otra pistola, si ya llevaba una pegada al cinturón. Y tampoco me cabía en la cabeza, por qué su amante, al verlo en la puerta con la pistola en la mano, le besaba con tanta ternura. Claro, no se trataba del arma, sino de la bagueta larga del pan español.

Así, después de la consulta con mi colega traductora Mónica Sánchez reconocí que la expresión „ese chico está de concurso“ de la novela FRENA, CÁNDIDA, FRENA de la autora española Maité Carranza, no significaba que el muchacho estuviera preparándose para un concurso, aunque en el momento respectivo estaba desempleado y buscaba nuevo trabajo, sino que era sexi y atractivo.

Después de todas esas experiencias aprendí que el traductor está casi obligado a desconfiar. Sobre todo de sus propias y primeras soluciones. Lo que parece fácil y natural, muchas veces termina por ser un gato bien encerrado.

En un cuento de Gabriel García Márquez aparece la frase: „la gente volaba en las golondrinas, gritaba y miraba al mar“. Claro, en el cuento de Márquez todo es posible, por qué no, además la imagen de la gente sentada en las alas de golondrinas me pareció muy poética. Pero, debido a que siempre trato de consultar los mapas y planos de las ciudades, y en este caso la trama transcurría en Barcelona, y también recordando mis visitas del puerto barcelonés, reconocí, que no se trataba de los pájaros, sino de las cabinas que llevaban los turistas del puerto de Barcelona al cerro de Montjuic.

En el cuento El llano en llamas de Juan Rulfo leemos sobre los revolucionarios que preparan el descarrilamiento del tren de Sayula. Leemos: “La madrugada estaba comenzando a dar luz a las cosas. Se veía ya casi claramente a la gente apeñuscada en el techo de los carros. Se oía que algunos cantaban. Eran voces de hombres y de mujeres. Pasaron frente a nosotros

todavía medio ensombrecidos por la noche, pero pudimos ver que eran soldados con sus galletas. Esperamos. El tren no se detuvo.” Me refiero a la expresión: soldados con sus galletas. Claro, todos sabemos que la galleta es el tipo de pan sin levadura o algún panecillo o bollo, y podemos pensar que los soldados llevaban consigo galletas para comer. Esta fue la primera fase. Pero la galleta es también una vasija pequeña para un líquido, o – hecha de calabaza – para tomar el mate. Esta fue la segunda variante. Soldados y sus botellas. Debido a que el tren pasó todavía medio ensombrecido por la noche, dudaba si los revolucionarios, escondidos detrás de los arbustos, podían ver las botellas pequeñas. Pero al consultar también el Diccionario de hispanoamericanismos con que había explorado las dos obras de Rulfo, encontré esta explicación de galleta: mujer de soldado, concubina, mexicanismo y como cita precisamente mi frase del cuento. Como en la frase anterior aparecen también las mujeres, me parecía lógico cambiar el pan por las concubinas. Así el párrafo traducido al eslovaco dice: „Ako sa rozvidnievalo, všetko pomaly nadobúdalo jasnejšie kontúry. Takmer zreteľne sme videli tváre ľudí, čo sa tlačili na strechách vagónov. Počuli sme, že niektorí spievajú. Muži aj ženy. Prešli okolo nás, ešte spoly zahalení šerom noci, ale všimli sme si, že sú to vojaci so svojimi frajerkami. Čakali sme. Vlak nezastavil.“

Aunque la solución de los problemas mencionados recuerda muchas veces al trabajo de un detective, todo lo dicho y comentado hasta ahora presenta solamente los problemas particulares, casi cotidianos y más o menos solucionables. Lo que me parece principal y mucho más difícil, es la transmisión del estilo particular del autor. Por ejemplo, después de traducir las obras Doce cuentos peregrinos y Del amor y otros demonios de Gabriel García Márquez, estaba segura de que no me esperaba nada peor que esas cadenas de frases subordinadas, esas construcciones tuyas de media página. Pero sí, hay algo peor. Las frases cortísimas de Juan Rulfo, esas gotas condensadas de significado y sonido, que el autor deja caer aquí y allá por el texto y que deberían ser traducidas con la mayor precisión, sin la ayuda que presta, por ejemplo, el ritmo, la melodía, todas esas imágenes, colores y olores del texto de Márquez.

Lamentablemente, es muy difícil aprender de la teoría, como se hace; no hay instrucciones para tal y tal tipo de texto. Eso ya es la creación del texto, donde azul puede ser modrý, belasý, blankytný, azúrový, pero también nebový, nevádzový, ocel'ový, o indigový. Y ya depende solamente del traductor, cuál será su solución. Aquí ya no ayudan ni diccionarios, ni

enciclopedias, el traductor debe decodificar el texto y ser capaz de producir, crear un texto nuevo, sin que este pierda la fuerza del texto original. Porque traducir no sólo es una cuestión de conocer un idioma extranjero. El traductor debería conocer, manejar y ser capaz de aprovechar sobre todo la riqueza de su lengua natal, tener el don creativo y „sentir“ la lengua a la cual traduce, debería conocer varios tipos de textos de autores eslovacos – al traducir los cuentos de Rulfo me ayudaba mucho la lectura anterior y los conocimientos de los autores de „lyrizovaná próza“ eslovaca. Y, al revés, las traducciones, sobre todo las mejores, enriquecen nuestra lengua natal, nos hacen sentir el orgullo de su belleza y sus posibilidades, y muchas veces inspiran a los autores eslovacos en su creación literaria.

Por todo lo dicho muchas veces tratamos de definir la personalidad del traductor literario. Claro, hay muchas definiciones serias, pero me gustaría citar algunas opiniones, que puedan ser de risa: el traductor literario es un simple papagayo, es un fax, es la persona, que trata de formular en su lengua natal lo que había comprendido del texto original, es una estación de retransmisión, y, por fin, la opinión del escritor francés Daniel Pennac, qué, por casualidad, enseña literatura universal en una escuela secundaria en un barrio de París, y así puede valorar cada día el trabajo de los traductores, y éste dice que el traductor es el mejor aunque peor pagado psicoanalista del autor, que conoce su obra mejor que el autor mismo.

Antes de terminar esta pequeña excursión a mi despacho de traductora literaria, quisiera citar dos opiniones, que a mi juicio responden las preguntas que nos hemos hecho antes. Manuel Serrat Crespo, el representante de los traductores de España en las organizaciones internacionales, que quedó bastante asombrado de mi enumeración de las obras traducidas hasta ahora por los hispanistas eslovacos; este traductor y escritor de Barcelona, que ha traducido a autores como Jean Cocteau, Honoré de Balzac, Jean-María le Clézio o el ya mencionado Daniel Pennac dijo: „El traductor es el lector más atento, más profundo, el que más se invierte, personalmente, en la lectura, y por más que se empeñe en un inútil deseo de invisibilidad, de transparencia, vierte en cada una de las palabras de la traducción – en cada una sus palabras, pues se apodera de la obra de un modo irreversible, definitivo.“

Y por fin, la opinión de la gran dama de la literatura francesa, Marguerite Duras: „Siempre he creído y hoy lo creo más todavía que un texto traducido a una lengua dada se convierte en un texto perteneciente a esa lengua.“

ALGUNOS EJEMPLOS DE TRADUCCIÓN LITERARIA

Mónica Sánchez Presa

Quien haya intentado alguna vez traducir un texto literario se habrá dado cuenta de las dificultades que entraña la tarea del traductor, una labor que sigue estando, por desgracia muy poco reconocida. Cualquier lector más o menos experimentado reconoce enseguida una mala traducción, pero sólo algunos lectores son capaces de alabar una traducción y declarar, como pasa con las películas basadas en obras literarias, que es tan buena o mejor que el original.

Hoy en día está generalmente aceptado el hecho de que la traducción es un proceso creativo, que traducir no es en modo alguno una operación literal donde es suficiente con tener unos conocimientos básicos sobre ambas lenguas (la lengua de partida y la lengua meta) y un buen diccionario. No basta con buscar equivalencias semánticas, a la hora de traducir entran también en juego las estructuras tanto gramaticales como semánticas de ambas lenguas (lo que llamaríamos el aspecto lingüístico de la traducción) así como aspectos extralingüísticos (literarios, históricos, socio-culturales, etc..)

El traductor ha de tener en cuenta todos estos aspectos al abordar un texto, no basta sólo con dominar las estructuras gramaticales y sintácticas de ambas lenguas, debe poseer también un cierto sentido de la estética y ser consciente de la realidad extralingüística que acompaña al texto.

Además, el proceso de la traducción se ve condicionado no sólo por la poética del autor del texto, sino también por el talento, la formación y experiencia del traductor, puesto que la labor del traductor no es en modo alguno mecánica, sino todo lo contrario, se trata de una labor donde ha de estar presente el ingenio, la creatividad y la intuición. Sin duda habrán oído muchas veces decir que para traducir poesía hay que ser un poco poeta, pues bien se podría generalizar diciendo que para traducir hay que ser un poco escritor.

En el proceso de la traducción hay que contemplar tres niveles básicos, un nivel que podríamos denominar pretextual, un nivel de procesos creativos y un tercer nivel que sería el del comunicado final.

En el primer nivel podemos hablar de correspondencias, que tienen carácter sistemático, se trata de correspondencias lingüísticas y extralingüísticas. En el caso de las correspondencias lingüísticas se trata de la

relación entre los sistemas de dos lenguas, de sus coincidencias o diferencias. (Nos referimos aquí a estructuras gramaticales y sintácticas). Las correspondencias extralingüísticas son las que tiene que ver con el sistema de las relaciones socio-culturales y en referencia a esto hay que tener también muy en cuenta la conciencia social de la persona-traductor que se mueve en el marco de estas relaciones y utiliza las lenguas en cuestión. Estos componentes son competencia de ciencias sociales tales como son la historia, la etnografía, la sociología, la antropología cultural, etc..., todos estos hechos son objetivamente verificables y llevan consigo significados potenciales que se materializan en los textos concretos.

El conocimiento de estos sistemas de correspondencias y no-correspondencias representa lo que J. Levý denomina erudición filológica del traductor y considera ésta un requisito a cumplir para poder afrontar la actividad traductora. No exige un talento traductor especial, más bien se trata de una cuestión de preparación y constancia.

El segundo nivel es el nivel de los llamados procesos creativos. Se trata del nivel del proceso traductor. Aquí los significados potenciales que llevan consigo los ya mencionados componentes lingüísticos y extralingüísticos se transforman en significados actuales, el conocimiento de los cuales exige una intervención subjetiva del traductor. Sólo aquí se puede hablar de una actividad traductora específica de talento o capacidad traductora. Es en este nivel donde se buscan y crean relaciones de equivalencia actuales entre ambos textos, teniendo en cuenta las correspondencias y no-correspondencias anteriormente mencionadas.

Aquí pasa a un primer plano la cuestión de la flexibilidad, dinámica, funcionalidad y jerarquía de la equivalencia, desde el punto de vista tanto objetivo como subjetivo. Se trata de una búsqueda de relaciones de equivalencia en los distintos niveles del texto (nivel de situación, nivel de sentido, nivel de estructura del enunciado por una parte, nivel fonemático, morfemático, sintagmático, por otra)

Es cierto que durante el proceso de traducción se pierden cosas del texto, pero sin embargo hay otras que se sustituyen, compensan e incluso adaptan. A este respecto Levý afirma lo siguiente: ... el traductor no puede imponer sus injerencias en el texto bien acortando o completando el original, eso no es una traducción sino una adaptación y toda adaptación deforma la obra artística.

El tercer nivel se refiere a la adecuación, es decir el conjunto de las equivalencias y no-equivalencias realizadas en el texto en cuestión, en base

a las cuales podemos calificar el texto resultante como traducción o adaptación.

Una vez presentada la parte correspondiente a la teoría de la traducción, consideramos oportuno complementarla con una parte práctica, y dedicar nuestra atención a la traducción literaria como tal, es decir a los textos.

En este caso vamos a utilizar textos originales en eslovaco y las traducciones españolas de los mismos. Los fragmentos eslovacos pertenecen a la obra de Taragel *Rozpravky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov – Cuentos para niños desobedientes y sus solícitos padres* y uno de los relatos breves de Pankovčín que pertenece a la obra *Bude to pekný pohreb – Será un bonito entierro*. Las palabras en negrita son las que he considerado que merecen un comentario.

„O lakomej **Dorotke**“

„El cuento de Dorotea la tacaña“

No hay necesidad de utilizar un diminutivo en español (que por otro lado sería muy forzado), ya que el nombre de Dorotea en español tiene parecidas connotaciones a las del equivalente eslovaco.

*Dorotka bola známa svojou lakomosťou: nikdy nikomu nič **nedala** a dokonca ani **nepožičala**. Svoje hračky mala zamknuté vo veľkej drevenej debne, pretože sa bála, že niekto by mohol prísť a hrať sa s nimi.*

Dorotea era conocida por su avaricia: nunca daba nada a nadie, ni tan siquiera lo prestaba. Tenía guardados sus juguetes en una gran caja de madera porque tenía miedo de que alguien pudiera venir a jugar con ellos.

Se ha preferido el uso del pretérito imperfecto para reforzar el significado del adverbio nunca referido a un periodo de tiempo de larga duración (correspondencias lingüísticas)

*Starostliví rodičia **Dorotke často dohovárali** a nabádali ju k veľkorysosti, no všetko bolo márne. Dorotkina lakomosť sa ešte zväčšovala a **dosahovala obrovské rozmery**. Deti sa prestali s ňou hrať a jej rodičia sa napokon od žiaľu a hanby usúžili. Dorotke to nevadilo a dokonca sa potešila: odteraz bolo všetko jej a nikto jej neprikazoval, aby sa s niekým o niečo podelila.*

Los padres de Dorotea la reprendían a menudo e intentaban convencerla de que debía ser generosa, pero todo era en vano. La avaricia de Dorotea seguía creciendo, llegando a alcanzar límites insospechados. Los niños dejaron de jugar con ella y sus padres acabaron muriéndose de pena y de

vergüenza. A Dorotea no le importó, todo lo contrario, hasta se alegró: desde ese momento todo le pertenecía y nada ni nadie podía obligarle a que lo compartiera.

En el primer caso señalar que el orden de las palabras en la frase eslovaca no se puede mantener en la traducción española (correspondencias lingüísticas) y en el segundo caso se ha querido buscar una expresión en español que mantenga el estilo de la frase, es decir la su marcado carácter irónico (correspondencias extralingüísticas).

Lenže raz, pri nedeľne vychádzke, oslovil Dorotku staručký deduško a požiadal ju, aby mu požičala svoju vreckovku. Dorotka sa od lakomosti celá roztriasla a chcela odmietnuť, no potom si pomyslela, že deduško je určite nejakým kúzelnikom a vykúzli jej desať nových vreckoviek. S ťažkým srdcom vytiahla svoju čistulinkú nádhernú vreckovku a podala ju deduškovi. Deduško sa do vreckovky z celej sily vysiakal, vrátil ju Dorotke a povedal: Túto vreckovku sa ti už nikdy nepodarí vyprať.

Sólo que una vez, un domingo que salió a pasear, un viejecito se acercó a ella y le pidió que le prestara su pañuelo. Dorotea tembló de avaricia y ya iba a decirle que no cuando se le ocurrió que ese viejecito podía ser un mago y de ese pañuelo podía sacar otros diez. Con gran pesar de su corazón sacó de su bolsillo su impecable y maravilloso pañuelo y se lo dio al viejecito. El anciano se sonó al pañuelo con todas sus fuerzas, se lo devolvió después a Dorotea y le dijo: Este es el castigo por tu avaricia. Por mucho que lo laves, ya nunca conseguirás que esté limpio.

En el primer caso se trata de una adecuación del registro al estilo general del texto, la traducción literal debería ser durante un paseo dominical. En el segundo caso se ha preferido la traducción de un solo sustantivo, ya que sino se produciría en español una redundancia, y por último señalar que el diminutivo eslovaco, tan utilizado sobre todo en los cuentos infantiles se ha sustituido por un adjetivo con la idea de máxima limpieza.

A tak sa aj stalo. Keď Dorotka prišla domov a snažila sa vreckovku vyprať, nepodarilo sa jej to, a pretože bola lakomá, perie vreckovku dodnes.

Y así fue. Cuando Dorotea llegó a casa e intentó lavar el pañuelo, no consiguió que quedara limpio, y como era una avariciosa, todavía lo sigue lavando.

„Tu odpočívajú v pokoji“

„Aquí descansan en paz“

*Chlapče, dobre ti radím: nežeň sa. **Chod' radšej do sveta.** Lebo keď príde žena, prídu deti, už sa nikam nedostaneš. Ja by som v tej Argentíne najradšej zostal. A čo, mohol som? Nemohol. Doma ma žena s dvoma deťmi čakala. A keby som bol šiel do tej Argentíny slobodný, **veru** by som sa ja nevrátil. Mnohí zostali, len ja, hlúpy Miľo Lejder, som sa vrátil do biedy. Ojojój, a **jak** mi tam dobre bolo. A aké pekné prsnaté Argentínčanky ma tam obletovali... Len babe nepovedz! Však som ja aj bol **kusisko** chlapa. **Drel som ako kôň**, za troch som robil.*

Hijo, te voy a dar un buen consejo: no te cases. Ve mejor a ver mundo, porque primero viene la mujer, después vienen los hijos y olvídate de ver nada. Yo me habría quedado en Argentina. Pero pude? No pude. En casa me esperaban una mujer y dos hijos. Y si hubiera ido a Argentina de soltero, te digo que no habría vuelto. Muchos se quedaron, sólo yo, el tonto de Miľo Lejder volví a la miseria. Uy! Con lo bien que estaba yo allí. Y me rondaban unas argentinas guapísimas, y con unos pechos... Pero no se lo digas a la abuela. Bueno, es que yo también era un pedazo de hombre. Trabajaba como un negro, hacía el trabajo de tres.

En el primer caso se trata de una frase hecha donde en eslovaco se prescinde del verbo pero en español se necesita para poder mantener el significado. En eslovaco el pronombre ten, tá, to, además de su uso como demostrativo y a veces como sustituto de lo que en español sería el artículo ses muy frecuente también en el lenguaje coloquial, en esta frase he optado por no traducirlo. Veru es también una expresión más típica del lenguaje oral que del escrito, por eso he optado por traducirla en este caso como te digo. En el caso de jak se trata también de una expresión no normativa que tiene carácter también coloquial. El sufijo eslovaco –isko es un sufijo aumentativo que indica enormidad por eso he decidido traducirlo por pedazo de. Por último se ha intentado mantener el significado de la expresión fraseológica en español aunque los equivalentes pueden ser varios.

Esta es solo una posible traducción ya que cada traductor elabora la suya, que dependerá de todos los factores mencionados al comienzo de esta ponencia. Les invito a disfrutar de la literatura y también por supuesto a indagar un poquito en el proceso de la traducción.

Bibliografia

Preklad včera a dnes, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1986

Pankovčín, V.: Bude to pekný pohreb, L.C.A., Levice 1997

Traragel, D.: Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov,
L.C.A., Levice 1997

El español en Eslovaquia: estado actual, novedades y proyectos

En primer lugar el Sr. J. Šoltys llevó a cabo la presentación de las novedades en el campo de la edición de textos de hispanistas eslovacos durante el año 2.000. En el ámbito de la **traducción**, señaló la publicación de nueve obras traducidas de diversos autores españoles y latinoamericanos: *Clarín, Borges, Isabel Allende, García Márquez, Juan Rulfo* ... En cuanto a **manuales**, se ha publicado una *Introducción a la estilística española*. Se ha iniciado una serie de **monografías**, que se espera continuar más adelante. Asimismo se ha editado un **diccionario** sobre terminología política y del derecho internacional. El Sr. Šoltys destacó la importancia de la publicación de **bibliografías** que pretenden ofrecer un panorama de los principales trabajos de los hispanistas eslovacos en los últimos cincuenta años o dar a conocer las traducciones realizadas sobre obras de la literatura española y latinoamericana. Por último dio a conocer la existencia de ediciones de **actas** de encuentros culturales y literarios realizados en estos meses en Eslovaquia.

A continuación la Sra. Šišmisová habló del número monográfico de la revista *Filozofia* dedicado a *Cien años de pensamiento español*. El objetivo de dicho número es presentar el estado actual de la filosofía en las universidades españolas con la esperanza de promover estudios sobre lo que se ha denominado “Hispanismo filosófico”, de cuyo campo existe una asociación en Eslovaquia. En esta intervención, se destacó la colaboración de distintos profesores y especialistas en la elaboración del citado número con textos sobre filosofía del lenguaje, la filosofía española en Internet, el ensayo español ... Las traducciones al eslovaco de estos textos fueron llevadas a cabo por estudiantes universitarios. Asimismo se dan a conocer en la revista las novedades aparecidas en España en este campo.

El Sr. Ignacio de las Heras intervino en tercer lugar para presentar los estudios de turismo en la Universidad de Nitra, destinados a formar especialistas y gestores de nivel medio en los ámbitos del turismo y de la cultura. En el plan de estudios, en el que hay asignaturas como historia, geografía, economía aplicada, derecho e idiomas, se incluye la asignatura de español, enfocada a los fines específicos relacionados con el turismo. Los alumnos de dicha universidad colaboran con los programas europeos *Sócrates* y *Leonardo da Vinci*. El profesor de las Heras señaló la escasez de turismo hispánico en Eslovaquia y la práctica ausencia de publicaciones

de turismo en español sobre este país, lo que a su juicio forma un círculo vicioso. Además destacó el hecho de que la mayoría del turismo hispano que visita Eslovaquia no utiliza el español para comunicarse, sino otras lenguas.

La última intervención por parte de la Sra. Jana Lenghardtová se refirió a un curso multimedia de español con fines específicos: el mundo de los negocios. Para su elaboración se ha contado con la ayuda de diversas instituciones públicas y privadas tanto eslovacas como pertenecientes a la U.E. Consta de un libro de texto, video y dos CD room. Se dirige especialmente a universitarios con un nivel intermedio de Español con el fin de que éstos adquieran las bases necesarias para la comunicación en la empresa. Distribuido en once unidades, sus contenidos se estructuran en dos partes en las que se pretende acercar al usuario a situaciones y temas cotidianos del mundo de la empresa y la terminología específica de la economía y la empresa.. Las unidades constan de una Introducción, una serie de diálogos y textos de economía y negocios adaptados y una serie de ejercicios interactivos. Además se incluyen complementos de tipo gramatical, lingüístico y un glosario de términos empleados. Este proyecto multimedia se presentará y apoyará en un futuro *Seminario sobre el español en los países de la Europa Central y del Este*, que tendrá lugar en Bratislava los días 11 y 12 de mayo del año 2001.