

Zeitschrift  
für  
Katalanistik

25 (2012)



# Zeitschrift für Katalanistik

Revista d'Estudis Catalans

*Begründet von / Fundada per*  
Tilbert Dídac Stegmann

*Herausgegeben von / Editada per*  
Roger Friedlein, Johannes Kabatek,  
Claus D. Pusch, Gerhard Wild

*Publiziert unter der Schirmherrschaft von*  
*Publicada sota el patrocini de*  
Deutscher Katalanistenverband (DKV)  
Centre UNESCO de Catalunya  
Generalitat de Catalunya

Vol. 25 (2012)

Freiburg / Tübingen 2012  
ISSN 0932-2221

<https://doi.org/10.46586/ZfK.2012.I-392>

Aufsätze sowie Rezensionsexemplare werden an die Redaktionsadresse (*Zeitschrift für Katalanistik*, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, E-mail <zfk@katalanistik.de>) erbeten.

Els textos i els exemplars de ressenya s'han d'enviar a la redacció (*Zeitschrift für Katalanistik*, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, c/e <zfk@katalanistik.de>).

## Zeitschrift für Katalanistik 25

ISSN 0932-2221 · www.katalanistik.de/zfk

© Romanische Seminare der Universitäten Freiburg und Tübingen  
Freiburg im Breisgau / Tübingen 2012  
Alle Rechte vorbehalten.

Sie finden den vollständigen Text der *ZfK* 25 im Internet unter folgender Adresse /  
Podeu trobar el text complet de la *ZfK* 25 a internet a l'adreça següent:  
<<http://www.katalanistik.de/zfk>>

*Aquesta publicació s'ha realitzat amb el suport de · Diese Publikation erscheint mit Unterstützung von:*



Institut Ramon Llull, Barcelona



Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg im Breisgau



Eberhard-Karls-Universität, Tübingen



Ruhr-Universität, Bochum



J. W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main

*und in Zusammenarbeit mit · i en col·laboració amb:*



Deutscher Katalanistenverband e.V. /  
Associació Germano-Catalana, Berlin

Redaktion: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.), Johannes Kabatek (Tübingen)  
Redaktionelle Mitarbeit: Corinna Albert (Bochum), Sophie Routen (Freiburg i. Br.)  
Satz: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.)  
Vertrieb / Distribució: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita,  
Große Seestraße 47, D-60486 Frankfurt am Main,  
Tel. +49 / (0)69 / 28 26 47, Fax +49 / (0)69 / 28 73 63,  
E-mail <[noack@tfmonline.de](mailto:noack@tfmonline.de)>, Internet <<http://www.tfmonline.de>>.  
Bestellungen bitte an den Verlag TFM /  
Dirigiu les comandes de subscripció a l'editorial TFM.  
Druck: Gulde-Druck Tübingen <<http://www.gulde-druck.de>>



# Inhaltsverzeichnis

## Índex

### ■ Dossier:

#### Els còmics als Països Catalans · Comics in den Katalanischen Ländern

Eduard Baile López (Alacant):

Fonaments catalans en la construcció de la historieta clàssica a l'Estat espanyol ..... 3

Joan Manuel Soldevilla Albertí (Barcelona):

Tintín a Catalunya ..... 31

Andreu Bosch i Rodoreda (Barcelona):

A propòsit de l'edició de Tintín en alguerès i dels problemes de codificació ..... 49

Claus D. Pusch (Freiburg im Breisgau):

Mit *Tintín* auf Schatzsuche: Anmerkungen zu den katalanischen Versionen von *Le trésor de Rackham le Rouge* ..... 59

Pelegrí Sancho Cremades (València):

La modificació creativa interna de locucions en *Astèrix* i la traducció al català: anàlisi d'alguns exemples ..... 81

Eduard Baile López (Alacant):

Una mostra de la traducció de còmics al català: el cas de *Maus. Relat d'un supervivent* ..... 105

Joan Manuel Soldevilla Albertí (Barcelona):

Josep Escobar, el clàssic de la historieta catalana ..... 129

Marina Ortrud M. Hertrampf (Passau / Regensburg): Katalanischer Comic und <i>movida barcelonesa</i> : <i>La noche de siempre</i> von Montesol und Ramón de España .....	153
Francisca Lladó Pol (Palma de Mallorca): El còmic a Mallorca durant els anys vuitanta. Un mitjà de renovació cultural .....	171
Hartmut Nonnenmacher (Freiburg im Breisgau): <i>El Jueves</i> – eine Satirezeitschrift für Spanien aus Barcelona .....	201
<b>■ Aufsätze · Articles</b>	
Josep Lluís Martos (Alacant): Sobre l' <i>Spill de la vida religiosa</i> i la impremta .....	229
Maridès Soler (Trier): Un somni de festa modernista: <i>La santa espina</i> d'Àngel Guimerà .....	259
Moisés Selfa Sastre (Lleida): Al voltant de la relació epistolar entre Joan Coromines i Joan Sales: un recull d'antroponímia i toponímia de Vallclara (1954) .....	283
Ignasi-Xavier Adiego (Barcelona): Catalan Romani ( <i>caló català</i> ) in the work of Juli Vallmitjana: an initial appraisal .....	305
Jordi Redondo (València): Sobre catalanismes al turc baixmedieval .....	321
<b>■ Dokumentation · Documentació</b>	
Angelika Schmidt (Freiburg im Breisgau): Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2011 und im Wintersemester 2011/2012 .....	337

## ■ Buchbesprechungen · Ressenyes

- Biblia del segle XIV: Primer i segon llibres dels Reis*. Transcripció i glossari a cura de Jordi Bruguera i Talleda; Notes i introducció a cura de Pere Casanellas i Jordi Bruguera i Talleda; Col·lació de vulgates catalanollenguadocianes a cura de Núria Calafell i Sala, Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011. [Alexander Fidora, Barcelona] ..... 349
- Fernando Cabo Aseguinolaza / Anxo Abuín González / César Domínguez (eds.): *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Bd. 1, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2010. [Roger Friedlein, Bochum] ..... 351
- Alessandro Musco / Marta M. M. Romano (ed.): *Il mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico III d'Aragona, re di Sicilia. Omaggio a Fernando Domínguez Reboiras*, Turnhout: Brepols, 2008. [Simone Sari, Moruzzo] ..... 356
- Eulàlia Miralles (ed.): *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, Belcaire d'Empordà: Vitel·la, 2010. [Corinna Albert, Bochum] ..... 360
- Gabriel Sansano / Pep Valsalobre (eds.): *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622–1683/85)*, Girona: Documenta Universitaria, 2009. [Roger Friedlein, Bochum] ..... 366
- Joaquim Martí Mestre: *Diccionari de Josep Bernat i Baldoví (1809–1864) en el seu context històric*, Paiporta: Denes Editorial, 2011. [M. Isabel Guardiola, Alacant] ..... 369
- Uwe Dietzel: *Das Katalanische – eine Regionalsprache im Zeitalter der Globalisierung*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2009. [Claus D. Pusch, Freiburg im Breisgau] ..... 372
- Ines Hubmaier: *Die sprachliche Normalisierung des Katalanischen auf Menorca*, Wien: Praesens, 2010. [Sandra Herling, Siegen] ..... 376

Robert E. Vann: <i>Materials for the Sociolinguistic Description and Corpus-Based Study of Spanish in Barcelona. Toward a Documentation of Colloquial Spanish in Naturally Occurring Groups</i> , Lewinston / Queenston / Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. [Claus D. Pusch, Freiburg im Breisgau] .....	380
Hinweise zur Texteinrichtung · Normes per a la preparació dels textos · Guidelines for the submission of texts .....	386

Dossier  
Els còmics als Països Catalans  
Comics in den Katalanischen Ländern

Coordinació · Koordination:  
Hartmut Nonnenmacher · Claus D. Pusch  
(Freiburg im Breisgau)



Die Koordinatoren haben sich bemüht, die Abdruckrechte für alle in diesem Dossier wiedergegebenen Abbildungen zu klären. Sollten dennoch in Einzelfällen Copyright-Angaben fehlerhaft oder unvollständig sein, wird um Mitteilung an [zfk@katalanistik.de](mailto:zfk@katalanistik.de) gebeten. Allen Rechteinhabern sei Dank für ihre Kooperation ausgesprochen.

Els coordinadors han fet un esforç per aclarir tots els drets de reproducció dels documents iconogràfics publicats en aquest dossier. Si en algun cas les indicacions sobre el copyright fossin incorrectes o incompletes, gràcies d'informar la redacció a [zfk@katalanistik.de](mailto:zfk@katalanistik.de). Gràcies també a tots els propietaris dels drets per llur cooperació.

# Fonaments catalans en la construcció de la historieta clàssica a l'Estat espanyol

Eduard Baile López (Alacant)

## ■ 1 Introducció

Durant bona part del segle XX, amb el defalliment de Bruguera l'any 1986 com a debatible moment d'acabament, el món editorial del *còmic* a l'Estat espanyol compta, en essència, amb tres grans referents urbans com a nuclis potents de publicació de material propi: Madrid, València i, sobretot, Barcelona. En aquest sentit, per una pura qüestió quantitativa, resulta fàcil de deduir-ne que l'ascendència del component català<sup>1</sup> en el paisatge historicístic estatal és un de notable i constant fins que, insistim-hi, aquest entramat s'ensorra després del tancament de Bruguera a mitjan anys huitantes, punt final d'un procés progressiu de desaparició del teixit editorial tradicional que, ja abans, s'havia endut pel camí cases tan venerables com ara Buigas, Estivill i Viña,<sup>2</sup> responsable de la capçalera *TBO* (1917), o Editorial Valenciana. Òbviament, les publicacions de còmic continuen després de la caiguda del gegant barceloní, sovint, de fet, a càrrec d'entitats radicades també a Barcelona, com és el cas de Planeta DeAgostini o de Norma Editorial, però l'estatus ha canviat radicalment i es mou ara d'acord amb un model que prioritza el material estranger gairebé de manera absoluta,<sup>3</sup> per més que, ocasionalment, hi haja hagut intents de reproduir sèries autòctones d'impacte comercial sense que, en última instància, s'aconsegueisca de

---

1 Sense cap pretensió de caire nacionalista, per *component català* entenem ací, com indiquem en diversos moments del treball, la presència del gruix de la indústria del còmic al territori dels Països Catalans, prototípicament amb material humà nadiu.

2 La denominació de la casa editora de la capçalera *TBO* respon a unes vicissituds excessivament complexes per a abordar-les ara, de manera que ens limitarem a emprar fórmules diverses plenament assentades en la bibliografia tradicional: la que ja hem inclòs en el cos de l'article, Ediciones *TBO* o, senzillament, la referència a Joaquim Buigas com a responsable principal.

3 Algunes de les revistes que comentem deçà i dellà contenen també material forani, a vegades, de fet, en proporcions considerables, però cal fer èmfasi que aquesta no és la nostra prioritat d'anàlisi general.

fugir de l'ombra de *Mortadelo y Filemón* (1958), un arbre tan frondós que tapa el bosc fins a no deixar-lo créixer. Un altre possible focus de creació autòctona ens remetria al fenomen recent de la *novel·la gràfica*,<sup>4</sup> ja que, si bé de manera limitada, sembla factible que servisca de suport per a obrir esclatxes d'entrada per a una nova indústria nostrada; ací, tanmateix, no ens hi detindrem, ja que no volem parlar del còmic d'autor, mereixedor d'anàlisis més individualitzades que no generals, tal com és la pretensió d'aquest article.

Establides certes pautes bàsiques com les que hem assenyalat suara, podem ja afirmar que el nostre punt d'interés atén a l'entramat tradicional que es nodreix de personatges i seccions habitualment fixes en revistes periòdiques, creades, al seu torn, per un conjunt d'autors vinculats a editorials específiques, *ergo*, basades en equips de guionistes i ninotaires essencialment constants, identificables estilísticament en conjunt i, és clar, nascuts o radicats professionalment a la mateixa població en què és establida l'empresa. Deixar Madrid al marge de l'anàlisi comporta, certament, una previsible coïxesa en la descripció totalitzadora del paisatge, en som conscients, però es justifica en el fet que, ara i ací, el que ens interessa de resseguir estrictament és el grau d'incidència d'editorials i d'autors catalans,<sup>5</sup> especialment les localitzades a Barcelona, sobre una disposició industrial que dóna cobertura al que, tradicionalment, s'ha denominat *historieta clàssica espanyola*. Per a dur a terme aquesta aproximació, viatjarem fins a la prehistòria del món del còmic a l'Estat, precisament perquè Barcelona també hi juga un rol fonamental i perquè, és clar, no es pot entendre el que es configura ja com a concepte plenament industrialitzat a partir del segle XX si no ens informem sobre el que hi condueix prèviament. Així mateix, comentarem tant obres en català com obres en castellà pel fet que estudiem el que sovint, si no sempre, no deixa d'ésser negoci abans que art, i el més conspicu catalanista sap, ara i fa un segle, que editar en castellà assegura més rèdits econòmics. En altres paraules: no es tracta només de focalitzar sobre ítems en llengua catalana, que afecten essencialment el territori

---

4 Per a un estat global de la qüestió al voltant de dit terme, vegeu García (2010).

5 Donat el focus d'interés sobre Barcelona, no farem cap indicació quan es tracte d'autors nascuts al Principat; en canvi, sí que ho farem segons dues particularitats: d'una banda, autors valencians que esmentem en qualitat de treballadors per a editorials no valencianes, sense que això implique que no hi hagen treballat mai; d'una altra, autors no catalans, però fortament vinculats a editorials principatines i radicats a Barcelona des d'edats primerenques. En qualsevol cas, les dades biogràfiques sempre beuen de Cuadrado (1997; 2000).



del Principat,<sup>6</sup> sinó que volem acostar-nos a l'ascendent global que mostren les companyies editores catalanes sobre l'evolució del mercat al conjunt l'Estat. Com a advertència prèvia, i alhora com a cloenda d'aquest pòrtic, la limitació d'espai ens du a seleccionar les editorials, sèries i autors comentats, ja que no pretenem de bastir un comentari gargantuesc de dates i dades. Ans al contrari, en la mesura del possible, aspirem a sintetitzar el total d'informació a l'abast i és per això que focalitzarem sobre quatre nuclis: les publicacions més rellevants en llengua catalana, la capçalera *TBO*, l'editorial Bruguera i, finalment, Editorial Valenciana o, en el seu defecte, alguns precedents previs a la consolidació d'aquesta darrera empresa.

## ■ 2 El naixement de la historieta a l'Estat espanyol

Per al que podríem denominar la prehistòria del còmic espanyol,<sup>7</sup> la fi del període absolutista (1833) hi és un factor clau en tant que és a partir d'ara quan alguns treballadors barcelonins vinculats al món editorial s'agrupen per primera volta en tallers, ço és, en unitats de producció semblants a les dels francesos Pellerin o els italians Soliani, si bé, tal com apunta Barrero (2011: 20), no es pot parlar encara plenament d'un veritable teixit industrial. En aquest context, hi trobem la *Historia de Don Barrigón* (1848), apareguda a Barcelona amb Pere Simó<sup>8</sup> com a gravador, potser el primer exemple de *protobistorieta* a l'Estat espanyol mercès a un mínim sentit narratiu, per bé que es tracta, en puritat, d'una *auca* no llunyana a la línia habitual del mercat d'*estampes*, *al·leluies* i d'altres productes semblants, fenomen comercial ja vigent des de la darrerria del XVIII. Aquesta realitat preindustrial, que es nodreix sovint d'artefactes foranis en igual o en major mesura que d'autòctons, propicia un caldo de cultiu pel qual la caricatura va progressivament guanyant adeptes i legitimitat representacional, un procés en què Barcelona juga un paper destacat, com observem tot seguit.

---

6 Es dona la circumstància, a més, que a Catalunya, tot i que en inferioritat numèrica, conviuen publicacions en totes dues llengües; pel que fa a València, en canvi, les aportacions en llengua pròpia són, més aïna, minses, i, en cas de centrar-nos-hi, ens donarien, d'acord amb la perspectiva essencialista i global que hem decidit de mamprendre, dades escasses.

7 A banda de les referències bibliogràfiques en el cos, per a la informació sobre aquest període de formació i de consolidació del medi a l'Estat, fem abstracció de Lara (1996), Martín (1978; 2000a; 2000b) i, en menor mesura, de Guiral (2011).

8 Els noms d'autors catalans i valencians, independentment de la seua llengua materna, es transcriuen d'acord amb la tendència habitual en la bibliografia moderna, si bé hi ha casos no consensuats.

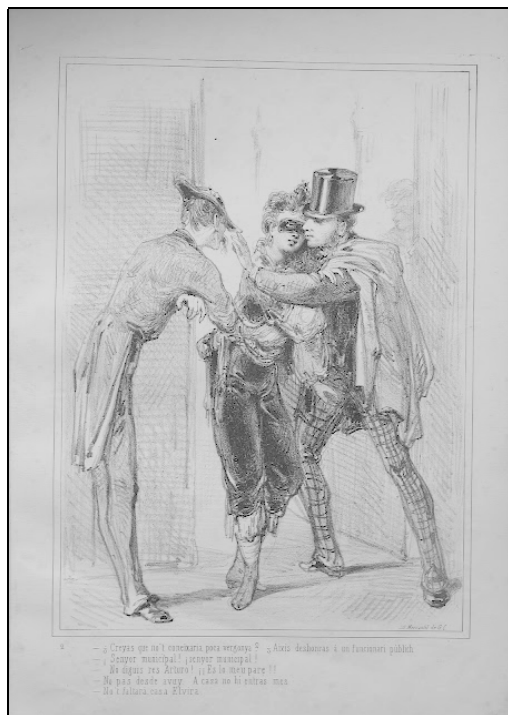


Figura 1: Pàgina de *La vida d'una dona* (1866–1868), apareguda en la segona meitat del XIX sota el pseudònim Mrs. Wool.

En el tombant de la dècada dels cinquantes vers els seixantes, es produeix, amb una marcada influència francesa (Barrero, 2011: 27–31), el desenvolupament d'una premsa amb importants continguts de sàtira il·lustrada, un fenomen ara sí incipientment industrial que compta, com a exemple paradigmàtic al nostre parer, amb la figura d'Inocencio López, el qual, amb base a la ciutat comtal, engega diversos periòdics setmanals i almanacs en què treballen figures culturals com Frederic Soler, àlies «Serafi Pitarra», Manuel Moliné i els germans Tomàs i Ramon Padró, majoritàriament fills de la burgesia catalana que han passat llargs períodes a les principals capitals europees i d'on exporten noves idees. Entre els exemples de proto-historietes acollides a les pàgines de les publicacions de López, citem-hi els contes profusament il·lustrats i els *croquis* o conjunts de vinyetes temàtiques aparegudes en el periòdic *Un Tros de Paper* (1865).<sup>9</sup> Encara a Barcelona, tot

<sup>9</sup> Les dates que acompanyen els ítems comentats sempre es refereixen: en el cas de volums únics, a la primera edició; en el cas de revistes, al primer número; pel que fa a la nova etapa d'una capçalera ja existent, al primer número de tal nova època, es renumere

deixant de banda el poderós entramat de López, paga la pena de fer esment de l'àlbum cromolitogràfic *La vida d'una dona* (1866–1868) (fig. 1), publicació de la Litografía Mercantil per mà, potser, d'Albert Llanas o, en el seu defecte, de Josep Armet. Si atenem paral·lelament a València, hi topem amb un còmic primigeni al si de la revista *El Museo Literario* (1866), a càrrec de Salustiano Asenjo Arozarena, autor nascut el 1834 a Pamplona, però radicat llargament a la ciutat del Túria; en aquesta ciutat, tanmateix, s'hi ha d'esperar fins a *Historia de Milá* (1889), per a trobar-ne més exemples primigenis.

Per bé que el terme *historieta* és emprat amb anterioritat, pot argumentar-se que no s'estabilitza, relativament parlant, amb el sentit equivalent al del posterior *tebeo* o el modern còmic, fins a l'ús que se'n fa en la capçalera *Historietas Ilustradas* (1881), publicació contenidora de l'obra del mestre alemany Wilhelm Busch i impresa pel *Diari Català*; a partir d'ací, ja en la darrera dècada del XIX, sembla que la denominació, tot i que encara no plenament semantitzada, pren volada a través de diverses capçaleres catalanes com ara el setmanari *La Tomasa* (1891) o *La Campana de Gràcia* (1893). És precisament en aquest darrer període del XIX, aproximadament durant l'últim quart de segle, quan Madrid i Barcelona donen l'empenta definitiva al desenvolupament historietístic a l'Estat, en el cas de la ciutat comtal amb aportacions com les de Tomàs Padró per a *Lo Nunci* (1877) o les de Apelles Mestres, innovador en múltiples facetes tècniques i editorials, per a *La Llumanera de Nova York* (1876), entre moltes altres.

Ja en ple segle XX, doncs, pensem que és donat de parlar veritablement d'un nou medi expressiu i, alhora, es pot prescindir de l'etiqueta 'proto-historieta'. És a partir d'aquest moment històric, amb la progressiva escolarització d'una població encara eminentment analfabeta, que els poders fàctics, especialment l'Església catòlica, prenen nota dels nous artefactes culturals i se n'aprofiten ideològicament, la qual cosa comporta també millores tècniques i avançaments notables en l'evolució del llenguatge. Al rebu de tot plegat, nombroses petites editorials barcelonines s'afigen al negoci (Martín, 2011: 65–66), de manera que el paisatge industrial del còmic es fixa definitivament en un període que podria abraçar entre el 1915, amb el fallit *Dominguín* (fig. 2) de l'editor José Espoy, i el 1917, quan apareix el primer número del *TBO*, editat per l'impressor Arturo Suárez i acompanyat del subtítol *Semanario festivo infantil*.

---

o se'n mantinga la correlació; i, respecte d'una sèrie, a la primera història en què apareix, ja siga en un títol propi o en un d'antològic que, lògicament, compta amb una altra data de naixement.



Figura 2: Portada d'un número de *Dominguín* (1915), per a molts crítics el primer còmic espanyol que es pot considerar com a tal en plenitud terminològica i semàntica.

## ■ 2.1 L'èxit d'*En Patufet* com a fita popular de la producció en llengua catalana

Amb algun precedent il·lustre com ara *Cu-cut!* (1902), *En Patufet* (1904) (fig. 3) s'erigeix, sens dubte, com la publicació en català de major ressò en el període previ al conflicte guerracivilita, fins al punt que *patufet* passa a ésser una de les denominacions més populars per al medi, tal com ocorre amb la revista *TBO* al conjunt de l'Estat.<sup>10</sup> Editada a Barcelona fins al 1938 en un primer període, aquesta revista infantil, que naix amb la pretensió de difondre el lema «catalanitzar, moralitzar i instruir», propi del conservadorisme burgès de l'època, assoleix gran èxit, tal com demostra el pas d'un tiratge inicial de vora 5.000 exemplars fins a 60.000 el 1934, la qual cosa

10 Per a les publicacions en català, hem comptat amb els referents bibliogràfics de Larreula (1985), Martín (2008) i Riera (2011), però també, puntualment, ens hem reforçat amb la consulta a la web *Arca* (*Arxiu de revistes catalanes antigues*).

apunta vers uns estimables 325.000 lectors setmanals, entretinguts per la qualitat de les històries però també, insistim, instruits en l'aprenentatge de la llengua i dels valors nacionalistes que s'hi pretenen associar. La revista, com hi hem al·ludit, es crea a partir d'un nucli vinculat a l'alta burgesia catalana, més concretament, al voltant del cercle del Foment Autonomista Català, que diposita la responsabilitat inicial en Josep Aladem i en Aureli Capmany, reconegut folklorista i ideador del nom de la capçalera, per bé que l'embranchida definitiva ve donada de la mà, des del 1905, de Josep Bagunyà, editor prèviament de *¡Cu-Cut!* (1902). Fins al 1938, el director més durador és Josep Maria Folch i Torres, que exerceix el càrrec des del 1909, i que compta, entre d'altres, amb col·laboradors de gran altura com ara Apa, Ricard Opisso, Lola Anglada, Gaietà Cornet, Joan Llaverias o Junceda.



Figura 3: Exemplar d'*En Patufet* (1904), la revista d'histories més important de totes les produïdes en llengua catalana abans del 1939.

No obstant l'èxit aclaparador d'*En Patufet* (1904), que arriba a bifurcar-se amb el suplement *Virolet* (1922), la resta de publicacions en català disten molt d'aconseguir l'acceptació general dels lectors, que saben veure que revistes com *L'Escolanet* (1906) o *Els Follets* (1913) no en són sinó pàl·lides imitacions. En tot cas, podria fer-se una distinció en positiu per a casos aïllats com els de *La Rondalla del Dijons* (1909), *Fatty* (1919), i, al nostre parer, especialment *La Maimada* (1921), dirigida per Avel·lí Artís, totes elles amb un recorregut més ampli i unes ambicions personals millor modelades,

bé amb autors propis, bé amb material d'importació anglés i francès. Pel que fa a l'exemple concret d'aquesta darrera revista, paga la pena d'esmentar la vàlua d'alguns dels autors de la terra que hi col·laboren, de fet, quasi la plana major de la cultura catalana coetània: Josep Carner, Carles Riba, Adrià Gual, Clementina Arderiu, Joaquim Ruyra, Josep Maria de Sagarra, Marià Manent, Antoni Rovira i Virgili, Victor Català o Joan Salvat-Papasseit, entre els escriptors, i Lola Anglada, Apa, Miret, Josep Obiols, Opisso o Niel, entre els dibuixants, alguns ja presents en *En Patufet* (1904). Després del 1923, any del colp d'estat del general Miguel Primo de Rivera, es produeix la prohibició de l'ús públic de la llengua, la qual cosa fa que la situació varie enormement, ja que les publicacions sols són permeses si defugen difondre l'ideari catalanista, aspecte central en l'entramat editorial catalanòfon, com hem vist suara. D'entre totes les noves revistes posteriors a aquesta última data, hi destaquem *La Nuri* (1925), la qual, sota, la direcció de Lola Anglada, és la primera en català adreçada a les xiquetes,<sup>11</sup> i *Jordi* (1928), regida per Melcior Font i posseïdora d'un alt nivell qualitatiu, tant gràfic com literari. Per a la dècada dels trenta, moment en què les publicacions en castellà evolucionen espectacularment en entrar en contacte amb el còmic nord-americà, de la qual cosa són exemple paradigmàtic *Pocholo* (1931) de Santiago Vives, *Yumbo* (1934) de Lotario Vecchi, futur creador de Hispano Americana de Ediciones, o *Mickey* (1935) d'Editorial Molino, totes tres radicades a Barcelona,<sup>12</sup> apuntem com a fet més notable el naixement de *L'Esquitàx* (1931), nou suplement d'*En Patufet* (1904) en substitució de *Violet* (1922).

## ■ 2.2 El TBO: una capçalera, una denominació per al medi

La mítica revista *TBO* (fig. 4), que, com és ben sabut, esdevé tan popular que acaba donant peu a la denominació més estesa del nostre medi a l'Estat, naix a Barcelona vora el 1917 de la mà d'Arturo Suárez, per bé que és recordada per la prompta vinculació a la tasca de Joaquim Buigas<sup>13</sup> i Albert Viña. La revista, ja ho hem dit, és fortament exitosa, fet palés en el

11 Per bé que focalitza sobre publicacions del 1934 en avant, per a informació sobre el còmic femení a l'Estat, vegeu Mediavilla (2011).

12 Per a la influència del còmic nord-americà en aquests temps, vegeu Coma (1984).

13 Com a nota curiosa que podria donar molt de si, el fill del primer Albert Viña assenyala en una entrevista recent (Gregorio, 2011) que Buigas escriu en català bona cosa dels guions de la capçalera, material que després ha d'ésser traduït. Cal preguntar-se: s'hi escaparien gaires catalanismes en aquell material en castellà difós per tot l'Estat?

pas d'unes vendes de vora 9.000 exemplars al començament fins a assolir una quantitat aproximada de 220.000 tot just abans de l'esclat de la Guerra Civil, fet que la converteix en la revista d'historietes amb major tiratge de tot Espanya. Com ocorre amb *En Patufet* (1904), de la qual es pot considerar la més directa competidora, a la primavera dels anys vint es bifurca en un suplement titulat el setmanari *BB* (1920), adreçat a les lectores cinc anys abans que *La Nuri* (1925), l'equivalent en català.



Figura 4: Portada del primer número de *TBO* (1917), en la qual es pot observar el subtítol *Semanario Festivo Infantil*.

Provista d'un humor certament blanc, allunyat de dobles lectures socio-polítiques per contrast amb la Bruguera clàssica de postguerra, però, així mateix, dotada de nombrosos valors experimentals quant a la representació purament gràfica, el *TBO* es construeix essencialment a partir de les aportacions d'autors nostrats com ara Nit, Opisso o Castanys, tot deixant el material d'importació de McManus, Soglow o McClure, entre d'altres, en una posició marginal. En aquesta primera època, tallada, com ocorre majoritàriament en la resta de publicacions, amb la victòria del bàndol franquista, les històries de la revista responen a *gags* breus, sense personatges fixos com serà la norma a partir dels quarantes.

### ■ 2.3 D'El Gato Negro a Bruguera

El Gato Negro, antecessora nominal de Bruguera, veu la llum vora el 1910<sup>14</sup> de la mà de Juan Bruguera Teixidor, interessat, inicialment, en la publicació de novel·les per lliuraments, llibres d'acudits i biografies populars; tanmateix, l'èxit inaudit de la revista *TBO* (1917) determina l'editor, que, en la joventut, professa simpaties per Lerroux i és vinculat amb la Setmana Tràgica, a emprendre una aventura semblant amb la creació del setmanari *Pulgarcito* (1921), subtítulat temptativament com a *Periódico infantil de cuentos, historietas, aventuras, entretenimientos, etc.* (fig. 5).<sup>15</sup> Amb el temps, la capçalera esdevé la punta de llança d'un empori que, vers el 1939, esdevé definitivament conegut sota la denominació Bruguera, tot just quan els seus fills Pantaleón i Francisco se'n fan càrrec. Com veurem en un altre subapartat, el període àlgid de l'empresa té lloc amb posterioritat a la Guerra Civil fins a assolir una posició de plena hegemonia dels seixantes en avant.



Figura 5: Portada del primer lliurament de *Pulgarcito* (1921), en el qual es pot observar el subtítol *Periódico infantil de cuentos, historietas, aventuras, entretenimientos, etc.*

- 14 D'acord amb Martín (2011: 76–77), es desconeix l'any exacte de creació de la marca editora.
- 15 La història de l'editorial Bruguera, donada la seua màxima importància, és accessible a partir de qualsevol ítem bibliogràfic que tracte la historieta clàssica, però, posats a seleccionar amb mà de ferro, recomanem Guiral (2000; 2008; 2010b) i, secundàriament, Regueira (2005).



Malgrat que el gruix de producció de l'editorial és en castellà, és interessant d'assenyalar *Sigronet* (1924) (fig. 6), la primera i més important incursió en català de la encara denominada El Gato Negro. Aquesta revista, que compta amb un suplement titulat *La Rondalla Catalana* (1924), és dirigida per Emili Graells Castell, el qual confegeix un artefacte, si fa no fa, idèntic a la revista mare *Pulgarcito* (1921), arribant al punt d'agafar-ne històries i acudits sotsmesos tan sols a un procés de traducció; en realitat, l'única diferència entre totes dues capçaleres es redueix epidèrmicament a seccions esparses dedicades al folklore català i a la representació d'alguns camperols amb barretina com a personatges protagonistes puntuals.

Figura 6: Portada de *Sigronet* (1924), la imitació en llengua catalana de *Pulgarcito* (1921).



Figura 7:  
Capçalera titular de KKO (1932), diguem-ne, un TBO (1917) a la valenciana.



## ■ 2.4 Els tímids inicis del còmic valencià

Per bé que la producció al cap i casal<sup>16</sup> no s'estabilitza fins a després del 1939, ja se'n poden rastrejar mostres des de mitjan anys vint, com és el cas de *Gente Menuda* (1926), suplement del diari *Las Provincias*, o *Los Chicos* (1929), dependent d'*El Mercantil Valenciano* i capçalera sota la qual apareixen les populars sèries *Las aventuras de Colilla y su pato Banderilla* (1932) de Juan Pérez del Muro i *Fábulas ilustradas* (1932) de Luis Dubón. A la primeria de la dècada següent, hi destaquen les revistes *KKO* (1932) (fig. 7), ideada per l'italià Enrique Guerri com a imitació del *TBO* (1917) i dirigida per Arturo

16 Per a una exposició aprofundida del còmic al País Valencià, vegeu Porcel (2002).

Moreno, i *Niños* (1935), més tard renomada *Meñique* (1937) en honor al personatge de Cabedo Torrent, a més del quadern d'aventures *El As de los Exploradores* (1934) de José Grau.

### ■ 3 Des de la Guerra Civil Espanyola fins als anys huitantes

De la dècada dels quarantes en avant, Barcelona continua sent el principal focus quantitatiu al si de la indústria del còmic a l'Estat espanyol, gràcies al manteniment de les editorials ja existents, a les quals ara s'afigen moltes de noves fins a formar un mosaic de proporcions gegantines (Martín, 2011: 115–116), en confluència, clar està que en menor grau, amb les empreses situades a València i a Madrid.<sup>17</sup> En aquest context, la data de juliol del 1951 és una d'important per a l'evolució de tals editorials, ja que és quan es produeix l'arribada de Gabriel Arias Salgado al nou Ministerio de Información y Turismo. Certament, Arias no canvia la denominada Ley de Prensa, vigent des del 1938 fins al 1966, i encara més, supervisa la creació, al juny del 1952, d'una Orden Ministerial que condueix a la Junta Asesora de la Prensa Infantil, d'acord amb la qual les autoritats vigilen estrictament els continguts dels còmics per a assegurar-ne els valors nacionalcatòlics; per contrast positiu, en canvi, la Dirección General de Prensa deriva vers una política tímida i aperturista que permet, al contrari que durant els anys previs, que les publicacions d'historietes es reconvertisquen en revistes amb capçalera fixa, periodicitat regular i numeració correlativa (Guiral, 2010a: 24; Sanchis, 2010: 78–101). Com a conseqüència directa més evident, val a dir que, a l'agost del 1951, el *TBO* (1917), en estat pseudocatònic des del 1938, és autoritzat com a revista infantil periòdica, fet al qual se suma poc després *Pulgarito* (1921). És l'inici, per bé que sota el jou franquista, d'una nova normalitat industrial.

En el cas de les publicacions en català, el panorama és, amb la dictadura a ple rendiment, francament desolador. La defensa de la llengua no rep un nou impuls fins que, ja a la darrerria dels quarantes, el règim obri la mà a certes iniciatives eclesiàstiques; en aquest sentit, la conversió de *L'Infantil* (1963) en revista d'historietes, després d'haver nascut el 1951 com a butlletí per a infants del Seminari Conciliar de Solsona, es constitueix com a fita notable en aquest camí représ. En un pla més anecdòtic per la seua fugacitat, si voleu, caldria referir-se a un parell d'intents per part d'Hispano Americana de Ediciones, tot aprofitant l'amistat d'un dels propietaris amb Juan

---

17 Per a una visió més detallada, vegeu Ramírez (1997).

Aparicio, Director General de Prensa del Ministerio de Información: d'una banda, *Història i Llegendes* (1956), una col·lecció de quaderns apaïats d'historietes de tema mític català; d'una altra, la revista *Infants* (1956). En la dècada següent, més concretament, en l'any 1966, es promulga la nova Llei de Premsa i Impremta, fet que dona peu a un context moral més laxe i en el qual té lloc la tornada, ja el 1968, de la mítica *En Patufet* (1904) de l'Editorial Bagunyà (fig. 8). Llargament impedita de tornar per l'antiga relació amb el catalanisme, aspecte tabú a ulls del franquisme, la reaparició de la rebatejada *Patufet* (1968) dista molt d'emular els èxits passats per culpa d'una indecisió identitària que no sap adaptar-se als nous temps de la societat catalana.



Figura 8: Portada d'un exemplar de *Patufet* (1968), el retorn en fals de la vella i simbòlica revista en llengua catalana.





Figura 10:  
Primer número  
de *L'Infantil*  
(1963), després  
de convertir-se  
en revista a partir  
d'un butlletí  
infantil eclesiàstic.

país entre uns lectors prototípicament preadolescents. L'equip inicial que hi treballa és el format per Josep Tremoleda, Josep Espar Ticó, Ricard Tusell, Lluçia Navarrès, Joaquim Ramis, Ramon Fuster i Joaquim Carbó, als quals se'ls uneixen posteriorment, entre d'altres, Albert Jané, Jaume Ciurana o Martí Olaya; puntualment, en tant que indicatiu del caràcter simbòlic que abasta la revista, s'hi acullen col·laboracions de grans literats com Salvador Espriu, Pere Calders, Maria Aurèlia Capmany o Montserrat Roig, a més d'il·lustracions de pintors del rang de Joan Miró o d'Antoni Tàpies. Quant al material concret que s'hi ofereix, *Cavall Fort* (1961) bascula entre la producció pròpia, representada paradigmàticament per *Ot el Bruixot* (1971) de

Picanyol, i els clàssics de la BD, publicats en bona mesura per primera volta ací abans que arriben al mercat castellà.<sup>19</sup> Hui dia continua en actiu a l'emparedat de Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Respecte de *L'Infantil* (1963), recordem, com ja ha estat dit, que és resultat de la reconversió en revista de còmic del butlletí infantil del Seminari Conciliar de la diòcesi de Solsona, creat el 1951 i del qual hereta la capçalera i la numeració correlativa. A partir d'aquesta metamorfosi, l'equip editor que se n'ocupa és compost per Miquel Àngel Sayrach i el seu germà Manuel, Ramon Batlle, Joan Sisquella, Francesc de P. Estrada, Francesc Morel, Xavier Polo i Eduard Pujarà, amb la figura de Josep Espar i Ticó, també vinculat a *Cavall Fort*, com a promotor. Més avant, després que el 1969, a causa de problemes econòmics, passe a ésser editada per Publicacions de l'Abadia de Montserrat, la publicació es retitula *Tretzevents* (1973), denominació definitiva fins que se n'anuncia el tancament per a final de l'any passat, el 2011.

### ■ 3.2 El TBO com a màxim competidor, en declivi progressiu, de Bruguera

Acabada la Guerra Civil, Joaquim Buigas no aconsegueix de donar al TBO l'impetuositat necessària, ni creativament ni editorialment, de manera que, com ja hem assenyalat, en aquesta segona època (fig. 11) la revista deambula amb aparicions mancades de periodicitat regular (Martín, 2011: 109–110) fins que, ja en l'any 1951, es val de certs canvis burocràtics introduïts per Arias Salgado i recupera la cadència fixa. En aquesta tercera etapa, a més de la inestimable contribució de Josep Coll, es consoliden diverses sèries destinades a esdevenir emblemàtiques, per bé que ja existeixen en els quarantes, llavors faltes de continuïtat: *La família Ulises* (1944–1945), *Eustaquio Morcillon y Babalí* (1946), ambdues del menorquí Benejam, i *Los grandes inventos del TBO* (1943) per dibuixants variats; així mateix, s'hi pot afegir alguna de posterior com ara *Josechu el vasco* (1963), de Joaquim Muntañola. Tal com hem comentat adés, l'humor de la revista, en comparança amb el que ofereix Bruguera, sembla sensiblement més innocent, però s'ha argumentat (Porcel, 2001: 143–144) que, per sota d'una aparença ingènua, hi navega una burla subtil de la burgesia barcelonina coetània. En tot cas, sí que sembla opinió generalitzada que l'atractiva crònica dels fets quotidians, caracte-

19 A tall d'exemple, *Philémon*, l'obra mestra de Fred creada per a *Pilote* l'any 1965, gairebé resta inèdita en castellà i sols és accessible per mitjà d'antics lliuraments d'aquesta revista.

rística dels primers cinquantes, és substituïda progressivament per una visió més purament infantil, sense segones lectures. El motiu, tal vegada, s'ha de buscar en l'augment, ja en els seixantes, de la pressió censora, un fenomen que, al seu torn, suposa també el mutilament dels aspectes més subterranis de Bruguera.



Figura 11: Primer número de la tercera època de *TBO* (1952), amb renumeració a la cerca de nous lectors.

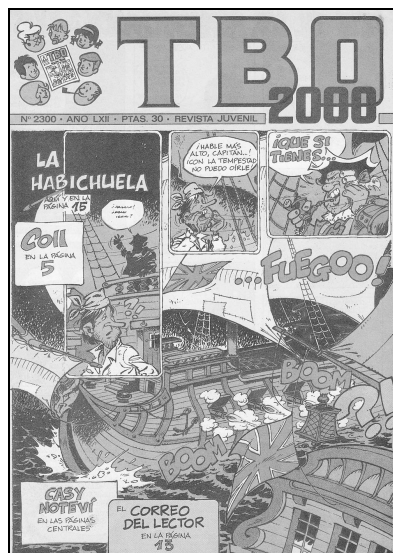


Figura 12: El *TBO 2000* (1972), simptomàtic de la desesperació de l'empresa per modernitzar-se sense assolir idees clares.

La quarta època arriba el 1972, quan la revista es rebateja *TBO 2000* (fig. 12), però la decadència és imparable. Així, doncs, el 1983 la capçalera és venuda a la rival Bruguera, la qual, juntament amb l'editorial Complot, trau al mercat l'estrany experiment d'autor de Joan Navarro l'any 1986.

Després de la caiguda de Bruguera, la receptora final dels drets d'aquesta, ço és, Ediciones B, reactiva el *TBO* el 1988, però mor novament huit anys més tard, malgrat alguns especials esporàdics posteriors.

### ■ 3.3 Bruguera: del cim a l'abisme

Ja en l'any 1939, els germans Pantaleón i Francisco Bruguera reactiven les publicacions (Martín, 2011: 100), primerament amb números únics, com és el cas d'*Historietas para niños y niñas*, l'ítem més antic localitzat fins ara i on encara figura El Gato Negro com a peu editorial, substituït pel cognom familiar al llarg d'aquest mateix any, i, a partir de 1944–1945, tot just coincidint amb l'entrada de Rafael González a l'editorial, amb els còmics de Disney com a vaixell de proa en el pla dels beneficis econòmics. A final del 1946, amb l'equip format per González i Francisco Bruguera en funcionament, es llança al mercat el nou *Pulgarcito* (1921) (fig. 13), ara en una versió definitiva que acull, sense anar més lluny, el debut de *Zipi y Zape* (1948) per Josep Escobar (Soldevilla Albertí, en aquest dossier), i de *Mortadelo y Filemón* (1958) per Francisco Ibáñez, el qual, curiosament, fa escassos dos anys que ha abandonat definitivament la seua faena com a empleat de banca (Guiral, 2009: 6).

En els anys posteriors, especialment a partir del 1951 quan, com s'ha dit suara, la capçalera principal de la casa aconsegueix el permís per a esdevenir publicació regular, l'empresa augmenta progressivament el seu catàleg mitjançant tot tipus de publicacions fins a assolir una entitat de gegant editorial superador de les fronteres estatals fins a arribar a l'Amèrica Llatina.

Figura 13:  
Exemplar de *Pulgarcito* ja en la fase que s'inicia a partir del 1951–1952.



Tot cenyint-nos a les publicacions de còmic, hi trobem majoritàriament revistes d'humor com ara, entre les més famoses: *El DDT* (1951); *Tío Vivo* (1957), hereva de l'experiment autoral de Dibujantes Españoles Reunidos (D.E.R.);<sup>20</sup> *Din Dan* (1965); o *Mortadelo* (1970), com a resposta a la creixent popularitat d'un personatge que acaba esdevenint icona de la casa. Si atem específicament a aquesta mena de publicacions, deixant per ara d'altres gèneres, se n'ha assenyalat, a partir dels comentaris inicials de

20 Una mena de fenomen de conscienciació autoral *avant la lettre* amb Escobar, Peñarroya, Conti, Cifré i Giner com a protagonistes. Per bé que amb dosis de ficció, és recomanable la versió malenconiosa proposada per Roca (2010).



Terenci Moix (2007 [1968]), el qual, de més a més, proposa amb fortuna l'etiqueta *Escola Bruguera*, un conjunt de pautes comunes que conformen un estil de la casa per damunt de les individualitats autorals. Així, per exemple, l'estructura narrativa se sol correspondre, en principi, amb la presentació d'un desig del protagonista, i, al final de la trama, amb la frustració de tal anhel mitjançant un final infeliç ja siga físic o psíquic. En realitat, no cal gratar-hi gaire per a adonar-se que s'hi amaga una segona lectura que, per sota del nivell infantil de *gags* de violència exagerada, remet a la insatisfacció de la societat civil espanyola de la postguerra, en un ambient que denota pobresa, fam i emmordassament ideològic. Malauradament, aquesta lectura crítica subterrània es difumina, entrant en els seixantes, a mesura que la censura oficial n'esdevé conscient,<sup>21</sup> com és exemple paradigmàtic el treball *La prensa infantil en España* (1963) del pare Jesús María Vázquez (Porcel, 2010: 262–263), estudi que, malgrat els foscos interessos ideològics, és ressenyable com a primera aproximació seriosa de caire acadèmic. En tot cas, però, no es tracta de l'únic element comú: les expressions són recurrents, és a dir, definitòries dels personatges, i, a més, escassament versemblants, per bé que notablement pintoresques; l'ambientació és esquemàtica i habitualment urbana; les onomatopeies i els signes cinètics són abundants; els temes remetent al costumisme; el grafisme és caricaturesc; i, *last but not least*, els personatges, perdedors i desgraciats habitualment, són fixos, una fórmula segura, en aquells anys, de triomf editorial (Jiménez Varea, 2011: 56). Parlant, precisament, de personatges, al marge dels coneguts *Zipi y Zape* (1948) i *Mortadelo y Filemón* (1958), s'hi ha de destacar, entre molts altres: *Don Pío* (1947) del castellanenc José Peñarroya; *El repórter Tribulete* (1947) del també castellanenc Guillermo Cifré; *Carpanta* (1947) de Josep Escobar; *Doña Urraca* (1948) de Jorge (Miquel Bernet), pare del Jordi Bernet de *Torpedo 1936*, juntament amb Enrique Sánchez Abulí; *Las hermanas Gilda* (1949) o *Anacleto, agente secreto* (1965) de Manuel Vázquez, madrileny radicat des de jove a Barcelona; *El loco Carioco* (1949) de Carlos Conti; *Pascual, criado leal* (1953) d'Àngel Nadal; *El doctor Cataplasma* (1953) de Martz Schmidt, cartagener resident a Barcelona des de la darrerria dels quarantes; *Rigoberto Picaporte* (1957) de Roberto Segura; *Agamenón* (1961) de Nené Estivill; *Sir Tim O'Theo* (1970) de Raf, etc.

Bruguera és, també, productora constant de quaderns d'aventures com: *El Inspector Dan de la Patrulla Volante* (1947) d'Eugeni Giner, l'única sèrie de pressupòsits gràfics no caricaturescos en la Bruguera dels quarantes; *El*

---

21 Per a una relat pormenoritzat de tal activitat censora, vegeu Sanchis (2010).

*Cachorro* (1951) de l'aragonés, tot i que resident a Barcelona des de xiquet, Juan García Iranzo;<sup>22</sup> *El Capitán Trueno* (1956) (fig. 14) de Víctor Mora<sup>23</sup> i el valencià Ambrós, segurament el major fenomen comercial i qualitatiu del subgènere; o *El Jabato* (1958) del mateix Mora i Francisco Darnís, força dependent de la sèrie anterior (Cara, 2010: 5), com, així mateix, ocorre amb *El Corsario de Hierro* (1970), també de Mora i Ambrós. Per més que els records de l'editorial familiar solen decantar-se vers els personatges humorístics, la transcendència d'aquests còmics d'aventures és tal que, en comparança amb les publicacions d'altres empreses, potser sols és equiparable a casos puntuals com ara *Roberto Alcázar y Pedrín* (1940) d'Eduardo Vañó i *El Guerrero del Antifaz* (1943) de Manuel Gago, ambdós trets al mercat per Editorial Valenciana, i *Hazañas Bélicas* (1950) de Guillermo Sánchez Boix «Boixcar», publicat per Ediciones Toray, aquesta amb seu a la mateixa ciutat comtal.



Figura 14: Primer número d'*El Capitán Trueno* (1956), la publicació més icònica del gènere d'aventures a l'Estat.

L'editorial, no obstant el domini quasi absolut que exerceix en el mercat dels seixantes en avant, acaba morint per una sèrie de raons excessivament complexes per a resoldre-les en aquest espai, però que, senzillament, responen a una gestió inadequada de l'èxit massiu; així, el 1986, com a última de les editorials del període clàssic de la historieta espanyola encara en peu, és adquirida pel barceloní Grup ZETA, que crea Ediciones B com una mena d'hereva, això sí, ara en dedicació quasi exclusiva a l'explotació comercial, en primera instància, del fenomen *Mortadelo y Filemón* (1958), i,

22 Sèrie bellament mitificada, val a dir, per Carlos Giménez (2007).

23 Posteriorment, novel·lista en llengua catalana.

en segona i tercera instància, de *Superlópez* (1973 per a Euredit; 1974 per a Bruguera) per Jan, lleonés afincat a Catalunya des de la infantesa, i de *Zipi y Zape* (1948).

### ■ 3.4 Editorial Valenciana

No se sap amb certesa l'any de fundació d'Editorial Valenciana, la marca empresarial de Juan Bautista Puerto Belda i Josep Soriano i Izquierdo. En tot cas, tal com la coneixem definitivament, sembla que és a partir de l'any 1940 quan aquesta casa de publicacions comença a funcionar amb una certa visibilitat, tot competint a la primeria amb l'editorial Guerri, entre d'altres. Prompte, l'èxit de diverses propostes de gran abast econòmic la col·loquen en situació privilegiada com una de les dos grans rivals de Bruguera. Així, a *Roberto Alcázar y Pedrín* (1940) d'Eduardo Vañó, sèrie simplista en el pla argumental i limitada gràficament, però fortament addictiva per via d'un escapisme voluntàriament innocu, hi segueixen, entre d'altres, *El Guerrero del Antifaz* (1943) de Manuel Gago (fig. 15), referent bàsic per als quaderns d'aventures de Víctor Mora ja comentats, i *La Pandilla de los Siete* (1945) de Miguel Quesada.

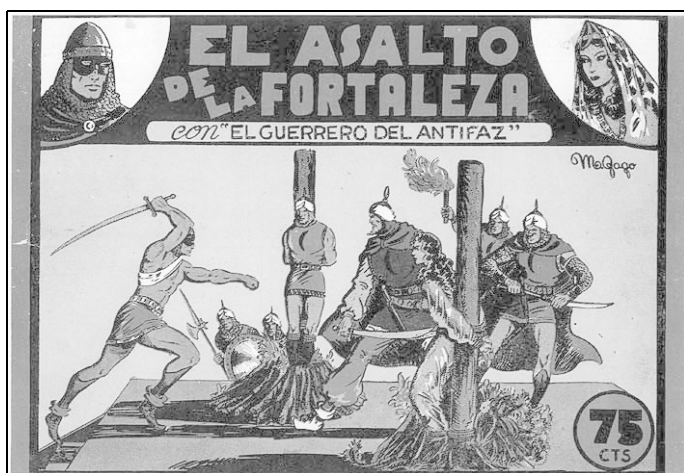


Figura 15: Un dels primers quaderns d'*El Guerrero del Antifaz* (1943) de Manuel Gago, el doll del qual, juntament amb *Prince Valiant* (1937) de Hal Foster, beu Víctor Mora per als seus personatges d'acció, especialment *El Capitán Trueno* (1956).

Com a capçalera antològica, la més transcendent és la revista *Jaimito* (1944) (fig. 16), batejada a partir de la sèrie de Josep Soriano i Antonio Ayné, i que compta, com a fita creativa, amb el naixement a l'interior de la sèrie *Pumby* (1954) de Josep Sanchis, personatge tan popular que obté títol propi a l'any següent.



Figura 16: Portada d'un exemplar de *Jaimito* (1944), la capçalera antològica emblemàtica d'Editorial Valenciana.

Durant aquesta fase de plenitud, s'hi observen algunes pautes comunes que s'han conceptualitzat sota l'etiqueta *Escola Valenciana*, una denominació adscribable també a algunes altres editorials, com ara Maga, creada el 1951 per Manuel Gago, i Editorial Creo, fundada el 1958. Si atenem a les produccions d'aventures, dibuixades segons paràmetres realistes, cal veure-hi dos grups d'autors (Bayona / Mato, 2012: 113–115): d'una banda, els que, a l'estela del fonamental Manuel Gago, nascut a Valladolid però traslladat a València en la primera joventut, denoten un cert component autodidacta i una tendència a la sobreproducció; d'una altra banda, els que perfilen un acabat més acadèmic, tals com Luis Coch, Emilio Frejo o José Grau. Pel que fa al gruix d'històries d'humor, perfilades caricaturescament, s'hi ha d'observar una certa tendència a una comicitat no gens crítica amb els estaments socials sinó més aïna lliurada al divertiment del *gag* visual sense justificacions ni dobles lectures. Cap a mitjan anys seixantes (Porcel, 2002: 461–467), però, l'ascens de María Consuelo Reyna com a màxima responsable de la delegació a València de la Comisión de Información y Publica-

ciones Infantiles y Juveniles, comporta una major rigorositat censora que, juntament amb els canvis socials coetanis i l'evolució interna del mercat editorial, aboquen Editorial Valenciana a un declivi continu que la du, després d'haver perdut molts dels seus autors a mans de Bruguera mateix, al tancament l'any 1985. Molt abans, el 1966, ja havia desaparegut Maga, l'altra empresa localitzada a València de major rellevància en el pas dels cinquantes als seixantes.

#### ■ 4 La fi del paradigma historietístic clàssic

L'any 1986, la mort de l'editorial Bruguera certifica simbòlicament i dramàtica l'acabament del sistema de publicació clàssic a l'Estat espanyol, fonamentalment assentat sobre els eixos de Barcelona, en primer lloc, i de València i de Madrid, en segon lloc, per bé que el nostre article ha preferit deixar el tercer dels nuclis fora de l'anàlisi. La carretera que hi condueix, vers la desintegració del model historietístic tradicional de producció pròpia estandarditzada amb complements més o menys puntuals de material estranger<sup>24</sup> en revistes de periodicitat regular, ja comença a fer-se patent en els seixantes (Porcel, 2011: 152–157), amb un panorama escassament ocupat per mitja dotzena d'editorials<sup>25</sup> i en què, pel que fa a les més importants que queden vives, es donen dues circumstàncies: en primer lloc, l'empresa de Buigas i Editorial Valenciana, els dos grans rivals de Bruguera, no saben reaccionar als canvis del mercat i entren en evident decadència qualitativa i comercial; i en segon lloc, la mateixa Bruguera, malgrat que es manté en plenitud de vendes, inicia un lleu declivi artístic i deriva a poc a poc en un gegant global de l'edició, una aspiració aparentment positiva, però que potser peca d'abraçar objectius excessius sense comptar amb l'encaixament econòmic de l'Estat al si d'Europa, especialment quan colpeja la crisi del petroli als setantes, un dur fenomen d'abast mundial.

En aquest context, front al model clàssic representat per les editorials citades, hi apareixen diverses opcions que, conjuntament, dinamiten un *status quo* amb peus de fang: el model de les agències, com las Selecciones Ilustradas (des dels cinquantes, però amb veritable força des dels setantes) de Josep Toutain,<sup>26</sup> que distribueixen material internacionalment, sobretot

---

24 Com era, recordem-ho, el cas de *Cavall Fort* (1961).

25 Després del *boom* dels quarantes, Bruguera engoleix la competència fins que esdevé gairebé hegemònica en els seixantes.

26 Novament, Giménez (2011) s'hi aproxima ficcionalment; en aquest cas, de més a més, hi és part activa en la realitat.

a clients anglesos, d'acord amb una política d'atendre al millor postor; la difusió a l'Estat, en sentit invers, de material anglès de la IPC i d'altres, amb personatges amorals francament alternatius a l'oferta autòctona; l'exportació del referent de revistes francobelgues, com és el cas, a tall d'exemple, de la versió castellana de *Tintín* (1967) o de la paneuropea *Gaceta Junior* (1968), fusionades més tard, o de la capçalera *Strong* (1969), que combina material d'importació amb treballs d'autors espanyols;<sup>27</sup> l'arribada dels personatges Marvel mitjançant l'empresa Vértice (1969), tot un fenomen social que aporta la novetat de l'univers compartit; i, com a component tal vegada més incisiu a mitjan-llarg termini, una progressiva presa de consciència de la condició d'autor que xoca amb les imposicions editorials que duen a produir d'acord a estils de la casa, aspiració un tant etèria com a matèria d'anàlisi que compta amb *Trinca* (1970) com a focus de prestigi inicial. Siga quina siga la motivació real, tot i que nosaltres pensem que la conjuminació de factors suara descrits segurament ens hi aproxima, el cert és que, en el tombant dels setantes als huitantes, es confirma la fi d'una manera concreta d'entendre el medi com a indústria de producció massiva lligada, per mitjà dels equips fixos de faena, a la població en què s'estableix i creix l'editorial. ■

## ■ Referències bibliogràfiques

*Arca* (*Arxiu de revistes catalanes antigues*), <<http://www.bnc.cat/digital/arca/index.html>> [12-02-2011].

Barrero, Manuel (2011): «Orígenes de la historieta española, 1857–1906», *Arbor (Ciencia, Pensamiento y Cultura)* 187, 15–42.

Bayona, Mariano / Matos, Diego (2012): *El antifaz del guerrero*, Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.

Cara Barrionuevo, Diego (2010): *El Jabato. Más allá de la fantasía épica*, Almería: Colección de Tebeos.

---

27 Tal com fa *Cavall Fort* (1961), no debades una de les poques revistes d'historietes en actiu, no només pel que fa a l'àmbit de la llengua catalana sinó en el conjunt de l'Estat. Val a dir, però, que hi ha un punt d'artificialitat en aquesta supervivència, pel fet que, per a obtenir-ne exemplars, cal subscriure-s'hi, amb tot el que això implica d'artefacte triat per pares conscienciats ideològicament, pares que dirigeixen, en suma, les lectures dels seus fills. Està per veure, i potser no ho sabrem mai, si la capçalera sobreviuria lliurada a la sort dels quioscos.

- Coma, Javier (1984): *Els còmics tal com eren (1930–1950). Planes dominicals nord-americanes*, Barcelona: Fundació La Caixa.
- Cuadrado, Jesús (1997): *Diccionario de uso de la historieta española (1873–1996)*, Madrid: Compañía Literaria.
- (2000): *De la historieta y su uso 1873–2000*, Madrid: Ediciones Sinsentido.
- García, Santiago (2010): *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.
- Giménez, Carlos (2007): *Todo 'Paracuellos'*, Barcelona: Random House Mondadori.
- (2011): *Todo 'Los profesionales'*, Barcelona: Random House Mondadori.
- Gregorio, Carlos de (2011): «El último director de TBO. Entrevista a Albert Viña», <[www.tebeosfera.com/documentos/documentos/el\\_ultimo\\_director\\_de\\_tbo\\_entrevista\\_a\\_albert\\_vina.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/el_ultimo_director_de_tbo_entrevista_a_albert_vina.html)> [10-11-2011].
- Guiral, Antoni (2000): *Cuando los cómics se llamaban tebeos*, Barcelona: Ediciones El Jueves.
- (2008): *Los tebeos de nuestra infancia: la escuela Bruquera (1964–1986)*, Barcelona: Ediciones El Jueves.
- (2009): *El universo de Ibáñez. De 13, Rue del Perecebe a Rompetechos*, Barcelona: Edicions B.
- (2010a): *By Vázquez. 80 años del nacimiento de un mito*, Barcelona: Edicions B.
- (2010b): *100 años de Bruquera. De El Gato Negro a Ediciones B*, Barcelona: Ediciones B.
- (coord.) (2011): *Del tebeo al manga: una historia de los cómics VIII [= Revistas de Humor para Todos los Públicos]*, Barcelona: Panini Cómics.
- Jiménez Varea, Jesús (2011): «Formas y contenidos. Evolución del lenguaje y de los argumentos en la historieta española», *Arbor (Ciencia, Pensamiento y Cultura)* 187, 43–61.
- Lara, Antonio (1996): «Tebeos: los primeros 100 años. 1896–1974», in: AA.DD.: *Tebeos: los primeros 100 años*, Madrid: Biblioteca Nacional / Grupo Anaya, 29–130.
- Larreula, Enric (1985): *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*, Barcelona: Edicions 62.
- Martín, Antonio (1978): *Historia del cómic español: 1875–1939*, Barcelona: Gustavo Gili.
- (2000a): *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona: Glénat.

- (2000b): *Los inventores del comic español (1873–1900)*, Barcelona: Planeta-DeAgostini.
- (2008): «Panorama de 100 anys de premsa infantil catalana, 1904–2004», <[www.comicat.cat/2008/10/panorama-de-100-anys-de-premsa-infantil\\_7249.html](http://www.comicat.cat/2008/10/panorama-de-100-anys-de-premsa-infantil_7249.html)> [12-05-2011].
- (2011): «La historieta española de 1900 a 1951», *Arbor (Ciencia, Pensamiento y Cultura)* 187, 63–128.
- Mediavilla Herreros, María Luisa (2011): *El tebeo femenino*, Madrid: Alberto Santos Editor.
- Moix, Terenci (2007 [1968]): *Historia social del comic*, Barcelona: Ediciones B.
- Porcel, Pedro (2002): *Clásicos en jauja: la historia del tebeo valenciano*, Onil: Edicions de Ponent.
- (2010): *Tragados por el abismo: la historieta de aventuras en España*, Castalla: Edicions de Ponent.
- (2011): «La historieta española de 1951 a 1970», *Arbor (Ciencia, Pensamiento y Cultura)* 187, 129–158.
- Ramírez, Juan Antonio (1997): *La historieta cómica de posguerra*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Regueira, Tino (2005): *Guía visual de la editorial Bruguera (1940–1986)*, Barcelona: Editores de Tebeos.
- Riera Pujal, Jordi (2011): *El còmic en català. Catàleg d'àlbums i publicacions (1939–2011)*, Barcelona: Glénat.
- Roca, Paco (2010): *El invierno del dibujante*, Bilbao: Astiberri.
- Sanchis, Vicent (2010): *Tebeos mutilados: la censura franquista contra la editorial Bruguera*, Barcelona: Ediciones B.
- Tremoleda, Josep / Pàmies, Anna M. / Olaya, Martí / Navarro, Lúcia / Basso, Frederic / Ciurana, Jaume / Jane, Albert (1967): *Cavall Fort, una experiència concreta*, Barcelona: Editorial Nova Terra.

■ Eduard Baile López, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, Campus de Sant Vicent del Raspeig, Ap. 99, E-03080 Alacant, <[ebaile@ua.es](mailto:ebaile@ua.es)>.

Zusammenfassung: Historisch gesehen war Barcelona stets führend in der Veröffentlichung der Comic-Klassiker in Spanien, zum Beispiel aufgrund von Referenzgrößen wie dem Verlag Bruguera, der so populäre Charaktere wie *Mortadelo y Filemon* oder *Capitán Trueno* veröffentlichte, oder dem Magazin *TBO*. Ausgehend davon, ist das Ziel dieser Arbeit darzustellen, welche Rolle die katalanische Hauptstadt im Prozess der



Entstehung eines genuin spanischen Comic-Marktes und -verlagswesens gespielt hat, ohne dabei die aktive Präsenz anderer verlegerischer Akteure an anderen Standorten (eingegangen wird insbesondere auf den Fall València) aus dem Blick zu verlieren. ■

Summary: From a historical point of view, Barcelona has been the center of the self-authored publishing market which constituted the main basis of what is known as the classic Spanish cartoon, thanks to, for instance, the significance of imprints such as Bruguera, which used to publish extremely popular characters such as *Mortadelo y Filemón* or *El Capitán Trueno*, and Ediciones TBO. Our principal aim is to analyze how imprints based in Barcelona were a crucial factor for the creation of a genuine publishing market which had an enormous impact across the Spanish state; in doing so, we will also further explain the active presence of imprints in other places, with a special focus on the ones situated in Valencia. [Keywords: Barcelona; València; comic; cartoon; *historieta*; Catalan] ■



# Tintín a Catalunya

Joan Manuel Soldevilla Albertí  
(Barcelona)

El dia 10 de gener de 1929, un jove dibuixant belga de nom Georges Remi i que ja firmava les seves obres com Hergé,<sup>1</sup> publicava a les pàgines de *Le petit vingtième*<sup>2</sup> les primeres vinyetes de Tintín. Avui en dia, celebrats ja els vuitanta anys de vida del personatge, quan ja s'ha commemorat el centenari del naixement de l'autor –l'any 2007 va ser, indubtablement, un any Hergé–, s'ha inaugurat l'esplèndid Museu Hergé a Louvain-la-Neuve o ja és una realitat l'estrena cinematogràfica de la versió Spielberg de les seves aventures, el fenomen Tintín és quelcom que, al temps que segueix exercint una real fascinació en els joves lectors, ha ultrapassat aquest límits per passar a convertir-se en una obra de referència per entendre el segle XX i el món que coneixem. Al voltant de Tintín s'han publicat més de cent cinquanta llibres i un nombre que sembla gairebé infinit d'articles que han analitzat l'obra des de les més diverses perspectives, a voltes des del rigor i de vegades des de la simpatia i l'extravagància; la gastronomia, l'astronomia, la psicoanàlisi, la semiòtica, la història, la tecnologia, entre moltes d'altres, han estat disciplines que s'hi han apropat i han intentat explicar des del seu camp els valors i significats dels àlbums. S'han creat associacions arreu del món, s'han fet adaptacions a d'altres mitjans –cinema, dibuixos animats, teatre, ràdio, novel·la– i, per damunt de tot, *Les aventures de Tintín* s'han traduït a més de vuitanta llengües i varietats dialectals. Avui en dia, són desenes de milions els exemplars venuts arreu del món.

## ■ 1 Una obra capdal del segle xx

Quin és el secret de Tintín? Si intentem esbrinar aquest enigma podrem trobar bones explicacions parcials. Podríem parlar, abans que res, del seu dibuix, net i clar, de la seva capacitat de barrejar detallisme documental en

---

1 Georges Remi, Hergé, va néixer a Etterbeck l'any 1907 i va morir a Brussel·les l'any 1983.

2 Suplement infantil del diari belga conservador *Le Vingtième siècle*.

els fons de les vinyetes amb personatges d'una extrema simplicitat gràfica, gairebé caricaturesca, dels seus colors, uniformes i vius, que exerceixen un sorprenent magnetisme que fan que, quan obrim un Tintín, quedem enlluernats pel seu impacte gràfic. Podríem explicar l'èxit i pervivència de Tintín pels guions de les seves aventures, uns guions perfectament equilibrats, on Hergé sap mantenir en tot moment l'atenció del lector combinant aventura, emoció i humor; a *Les aventures de Tintín* tot encaixa al seu lloc i la història avança sempre impecable, amb la precisió d'un mecanisme de rellotgeria. Però no ens trobem només amb unes excel·lents històries admirablement dibuixades sinó que en elles descobrim una galeria de personatges inoblidables; més enllà de Tintín, heroi admirable però també discret, tots recordem el Capità Haddock, en Milú, el professor Tornassol, els Dupont i Dupond, la Castafiore... Quan el lector entra al món de Tintín ho fa amb la certesa de què es retrobarà una colla de vells amics que, amb les seves imperfeccions i rareses, sentim molt propers a nosaltres. En aquesta reflexió sobre els motius de la transcendència de Tintín, no podríem deixar de parlar d'un altre aspecte que els darrers anys hem anat descobrint tot llegint els àlbums de la col·lecció i l'abundant bibliografia publicada: la desmesurada tasca de documentació duta a terme per fer versemblants les aventures. Estiguin situades a països reals o a països de ficció, Hergé va dibuixar un món autònom *per se* però que naixia de la realitat coneguda; per això llegir qualsevol Tintín ha estat sempre obrir una finestra al món que ens envolta.

Dibuix, guió, personatges, documentació... Dèiem abans que aquestes eren bones explicacions parcials que ens justifiquen per què *Les aventures de Tintín* estan a gairebé totes les llars. Però a més a més hi ha un factor difícil d'explicar, gairebé màgic, que provoca que avui, dècades després que l'aventura fos dibuixada, quan una nena de set anys obri i llegeix, per exemple, *Tintín al Tibet* —publicat per primer cop l'any 1958—, i continui trobant que aquesta és una història magnífica en la que paga la pena invertir una bona part del seu temps. No només perquè sigui divertida o entretinguda, que indubtablement també ho és, sinó perquè en ella descobrirem moltes de les múltiples cares del món.

## ■ 2 Tintín a casa nostra

La relació de Tintín amb els territoris de parla catalana ha estat molt intensa des de mitjans dels anys seixanta fins a l'actualitat. Els lectors del país han considerat gairebé propi un personatge i una obra que, sense cap mena

de dubte, podem considerar com un dels fenòmens transcendentals de la cultura de masses del segle XX; ara bé, aquesta apassionada apropiació de l'obra d'Hergé que han dut a terme els tintinaires<sup>3</sup> del país, aquest sentir-nos com a nostre i nostrat l'heroi, s'ha produït malgrat les relacions de Tintín i Hergé amb Catalunya van ser, en el primer cas inexistents i, en el segon, escasses.

Mai Tintín va passar per Catalunya, mai hi va fer cap estada ni cap aturada en trànsit cap a d'altres territoris més exòtics; Hergé, sobre tot als anys trenta, portava els seus personatges a territoris en conflicte i, més endavant, tot i crear països imaginaris, sovint reforçava la versemblança de les seves ficcions tot fent aparèixer referents reals i identificables pel lector. De Santa Cruz de Tenerife a Saint Nazaire, de Ginebra a Sidney, diverses van se les contrades que van servir de marc per les peripècies dels seus personatges; en tot cas, no podem pas dir que Tintín o el Capità hagin caminat damunt la nostra terra.

Per la seva banda, Hergé va passar poc per Catalunya; abans de la guerra hi tenim documentades algunes estades a la Val d'Aran, quan era un apassionat de l'escoltisme; l'any 1923, sent un jove scout, va fer una llarga excursió per França en companyia dels escoltes de l'escola Saint Boniface que el va portar fins a la Val. L'any 1931, quan ja era un artista emergent, en companyia de dos amics, va fer un viatge als Pirineus abans de fer una excursió a Saragossa i Madrid on va visitar el Museu del Prado. Finalment, l'any 1933, juntament amb la seva muller Germaine Kieckens i un matrimoni amic, també tenim documentada una estada a Vielha. Però, a part d'això, la seva relació amb el país va ser més aviat escassa i ni quan als anys seixanta els belgues van descobrir que la península era un bon lloc on passar les vacances Hergé va visitar casa nostra; tampoc ens consta que en el seu equip de col·laboradors i d'amistats –més enllà dels contactes amb Joventut i especialment amb Concepción Zendera– hi hagués cap coneixença significativa catalana.

L'edició primer en castellà i més tard en català dels àlbums de Tintín a casa nostra va ser una mica tardana, pràcticament trenta anys després de la seva inicial aparició l'any 1929. Malgrat això, el seu èxit va ser força ràpid i d'una intensitat extraordinària. Abans d'entrar a parlar de com es va anar publicant l'obra d'Hergé al país, cal apuntar com aquest era un terreny

---

3 La paraula *tintinaire* és un mot encunyat en l'acte de fundació de l'associació *Tintincat* i va ser creació del periodista Josep Sucarrats. Actualment, per pressions dels gestors de l'obra d'Hergé, l'entitat ha hagut de canviar el seu nom i ha passat a dir-se *1001*.

propici a la difusió de *Les aventures de Tintín*. De bell antuvi cal subratllar com, a ben segur, aquesta sèrie era coneguda a través de les edicions en francès; tenint en compte la francofilia de la cultura catalana i la proximitat geogràfica dels territoris de parla francesa, recordant que la llengua estrangera més estudiada a les escoles de l'època era el francès, sembla raonable pensar que, tenint en compte que Tintín va ser un fenomen editorial els anys trenta i quaranta en tot l'àmbit francòfon, alguns nens, sobre tot els fills de la burgesia benestant, coneixien aquestes publicacions. Si més no, ens consta que Josep Maria Madorell,<sup>4</sup> patriarca del còmic en català i hereu gràfic d'Hergé, va conèixer la seva obra als anys cinquanta quan va comprar un volum de la col·lecció a la desapareguda *Llibreria Francesa* de Barcelona; una compra decisiva doncs, car des d'aquell moment, Madorell, llavors un jove aprenent de dibuixant, va decidir seguir els postulats estètics i narratius d'Hergé. Els àlbums de Tintín en francès es venien a casa nostra i eren, encara que minoritaris i exclusius, coneguts per una petita part del públic.

Un altre factor que explica l'existència d'aquest terreny propici a l'arribada de Tintín al país és més estètic i fa referència a la pròpia tradició catalana d'il·lustradors i ninotaires. Abans de la Guerra Civil existia al país una excepcional generació de dibuixants que projectaven la seva feina a través de les moltes revistes que s'editaven a casa nostra. *En Patufet*, *Papitu*, *Violet*, *L'Esquella de la torratxa* o *TBO*,<sup>5</sup> revistes en català, revistes en castellà distribuïdes per tot l'estat, revistes infantils, juvenils, familiars, publicacions psicalíptiques d'ampli ressò popular, de temàtica esportiva, de contingut polític... Aquesta generació, genuïna *lost generation* de la il·lustració del país, va fer una aportació gràfica extraordinària i va crear uns sòlids lligams amb el públic amb uns paràmetres estètics força concordants amb el que feia Hergé. Entre tots ells, dos dibuixants van destacar, Joan Junceda i Gaietà Cornet.

- 
- 4 Josep Maria Madorell (1923–2004) va ser un dibuixant de còmics que va publicar gairebé tota la seva obra en català; la seva descoberta de Tintín va ser explicada en una entrevista a *El Periòdic* el 21/X/1989. Va ser l'autor de *Jep i Fidel* –durant cinquanta anys sempre a la darrera pàgina de *Cavall Fort*–, *Les aventures de Pere Vidal*, amb guions de Joaquim Carbó, i de *Massagran*, amb guions de Ramon Folch i Camarasa.
  - 5 *En Patufet* va ser la revista més important en català d'abans de la Guerra Civil; catòlica i tradicionalista, va ser una publicació juvenil i familiar d'amplíssim ressò popular. *Papitu* va ser una revista en català de contingut preferentment satíric i psicalíptic; *Violet* una revista infantil en català i *L'Esquella de la Torratxa* una publicació de caire satíric i polític també en català. *TBO*, publicat en espanyol però editat a Barcelona, va ser durant decenniis la revista de còmics més important del territori; de fet, en espanyol i en català s'anomena *tebeo* a qualsevol publicació de contingut majoritari de còmic.

Joan Junceda (1881–1948) és el dibuixant català més important d'abans de la Guerra si tenim en compte la quantitat d'obra publicada, la valoració social del seu treball i el magisteri exercit sobre les noves fornades de dibuixants. Va ser un excel·lent il·lustrador de llibres i ànima gràfica d'*En Patufet*: El seu domini de la composició, l'ús de la línia clara, senzilla i directa, la nitidesa de les línies de contorn i la presència breu però inequívocament significativa dels paisatges van ser elements que van crear escola. Gaetà Cornet (1878–1945) havia estat no només fundador d'un important setmanari satíric de principis del segle XX, *Cu-cut!*, sinó que va arribar a ser la seva veritable estrella; fou figura també important a *En Patufet* on va demostrar una admirable elegància a l'hora d'articular les vinyetes i de planificar i construir la plana. També fidel a una línia clara que defugia la utilització expressiva de les ombres i amb un gust per la deformació caricaturesca controlada que estilitzava els personatges, el cert és que va influir en tots els seus contemporanis. Ambdós autors van aconseguir crear un model d'il·lustració clar, net i equilibrat, capaç de generar una tradició pròpia que va establir lligams molt intensos amb el públic; malgrat la ruptura que va suposar la Guerra Civil i els primers anys del franquisme, quan es va començar a publicar l'obra d'Hergé aquest mateix públic va reconèixer una manera de fer, una atmosfera gràfica familiar.

### ■ 3 El projecte de l'editorial Joventut

L'arribada de Tintín a casa nostra va ser un fenomen singular que va tenir diverses fites a partir dels anys cinquanta del segle passat. Més enllà del projecte Casterman d'editar els àlbums a partir de 1952 en castellà,<sup>6</sup> i de les edicions serialitzades a *Blanco y Negro* –suplement d'*ABC*– i a la revista catòlica *3 amigos* –iniciades l'any 1957–, és evident que va ser l'Editorial Juventud/Joventut qui va encapçalar el projecte de difusió a casa nostra de l'obra d'Hergé. Primer en castellà –*El cetro de Ottokar*, 1958– i uns anys després en català –*Les joies de la Castafiore*, 1964–, el cert és que l'editorial barcelonina es va convertir en la més ferma plataforma de difusió de la sèrie. És innegable que l'aparició a finals del anys seixanta de la revista *Tintín*<sup>7</sup> i

---

6 L'editorial belga Casterman va publicar en espanyol *El secreto del Unicornio* i *El tesoro de Rackham el Rojo*; problemes de distribució van aturar aquest projecte.

7 *Tintín* va ser una revista començada a editar l'any 1967 i dirigida per Concepción Zenderera; en les seves pàgines es va prepublicar *Vuelo 714 a Sydney*. Aquesta va ser la única aventura de Tintín que a casa nostra va tenir el sistema originari d'arribada al públic: primer en revista, després en àlbum. Va publicar 75 números i en ella es podien trobar

més tard de la publicació *Gaceta Junior Tintín*<sup>8</sup> o de les serialitzacions en català a *L'infantil-Tretzevents*<sup>9</sup> o fins i tot esdeveniments complementaris com va ser l'estrena de *El secreto del Toisón de Oro* l'any 1963 o, ja més tard, pel Nadal de 1970, l'arribada de la pel·lícula *El templo del sol* van ajudar a popularitzar el personatge i la sèrie; però sempre la referència eren els àlbums de Joventut, curiosament traduïts per Concepción Zendera en castellà i per Joaquim Ventalló en català en aquelles impecables edicions amb llom de tela.

Quan l'any 1958, després del fracàs de Casterman de publicar i distribuir directament en castellà els àlbums, Hergé va acordar amb Luis Zendera l'edició a Espanya dels àlbums de Tintín, el panorama cultural era, més enllà de visions reduccionistes, força complex. És evident que la valoració cultural dels tebeos era escassa; considerats com un subproducte de consum destinat preferentment als nens, no es pot però obviar que la implantació en el teixit social de la historieta era excepcional i que, específicament en el camp comercial, es tractava d'un bon negoci. El 1958 va ser un any important en la història dels tebeos a casa nostra ja que va ser llavors quan cinc dibuixants estrella de la totpoderosa Bruguera –Escobar, Conti, Giner, Peñarroya i Cifré– van decidir marxar i muntar la seva pròpia revista autogestionada, *Tío Vivo*. El projecte va durar un parell d'anys i els dibuixants van haver de tornar una mica amb la cua entre cames a l'editorial mare però l'intent era un senyal inequívoc de què quelcom es bellugava en el món editorial del país i de què els tebeos tenien una posició extraordinàriament potent en el mercat.

Ara bé, com va ser el procés d'implantació de Tintín a casa nostra? Va ser ràpid o va comptar amb dificultats comercials i estructurals? Per contestar aquestes preguntes ens pot ser de gran utilitat la consulta de les hemeroteques *on line* dels diaris de l'època, molt especialment de *La Vanguardia*,<sup>10</sup> el diari més important del país en aquells anys i, malgrat la direc-

altres personatges d'origen franco-belga com *Michel Vaillant*, *Oumpah Pab*, *Cubitus* o *Modeste et Pompon*.

- 8 *Gaceta Junior Tintín* va néixer de la fusió de la revista anterior amb *Gaceta Junior*; aquesta va ser una interessant proposta que va publicar material forani i del país més enllà de l'imperi Bruguera i de la seva manera d'entendre els tebeos. Iniciada l'any 1969, aquesta nova etapa de fusió va durar poc més d'un any i la revista tancà el 1970.
- 9 *L'Infantil-Tretzevents* va ser, l'any 1951, una de les primers revistes infantils i juvenils en català publicades sota el franquisme. Inicialment es publicava sota l'aixopluc del bisbat de Solsona. Va començar a editar Tintín –en concret, l'adaptació de la pel·lícula *El Templo del sol*, no el còmic original d'Hergé–, a partir del seu número 182, l'any 1973.
- 10 <<http://www.lavanguardia.es/hemeroteca/>>.



ció de personatges tèrbols com Luis de Galinsoga, una mena de diari oficial de la burgesia catalana. Com hem esmentat, l'editorial del senyor Zendrera va treure al mercat el seu primer Tintín l'any 1958 i hem de pensar que el producte suposava una radical novetat en el panorama editorial del país. Un àlbum de còmics era quelcom pràcticament desconegut a casa nostra on el format de tebeo que s'imposava era el de quadernet apaïsat – preferentment pel gènere d'aventures– i la revista d'humor, ambdós de periodicitat setmanal. Treure al mercat un producte nou exigia una certa campanya comercial i això explica que el 21 d'abril de 1959, dos dies abans de Sant Jordi, trobéssim un anunci general de novetats de Juventud on, entre d'altres productes, hi havia el primer anunci de Tintín publicat a *La Vanguardia*. En ell es parla de *El cetro de Ottokar* però potser el més revelador i interessant sigui el preu de venda al públic: 75 pessetes. La xifra pot no dir-nos res i per això seria interessant recordar altres preus de l'època; el diari costava 2 pessetes i, per exemple, *El Capitán Trueno* valia 1'5 pessetes. El *TBO* costava 2 pessetes i el *Tío Vivo*, 2'5. Si valorem aquest preus ens és fàcil fer una extrapolació a la situació actual. Avui el diari val 1'20 euros – que no pessetes– i, si apliquem una senzilla regla de tres, el preu de l'any 1958 equivaldria, en paràmetres actuals, a 45 euros. Un preu extraordinàriament car –recordem que avui, un *Tintín* de Joventut costa 12 euros–, un producte realment de luxe, prohibitiu. Quins pares s'anaven a gastar 75 pessetes en un tebeo quan en qualsevol quiosc en podien comprar un per un parell de pessetes, o per mitja pesseta si es canviava per un altre en un dels molt habituals llocs d'intercanvi? Aquest real problema comercial el va resoldre Joventut redefinint el seu producte; un àlbum de Tintín no era un tebeo, era un llibre juvenil, una acurada iniciativa cultural digne de ser regalada el dia de Sant Jordi o per Reis. A finals dels anys cinquanta, una jove generació de pedagogs començava a defensar la necessitat d'una literatura juvenil i editorials com Joventut però molt especialment Molino i Noguera se'n feien ressò i començaven a editar llibres per aquest públic; ja no només Enid Blyton o Richmal Crompton sinó Sterling North, Astrid Lindgren, Manzi i, ja en català i una mica més tard, Sorribas, Teixidor o Carbó marcaven una canvi interessant en les polítiques editorials i en l'actitud dels pares, que començaven a assumir que pagava la pena comprar llibres per nens i joves.

En aquesta dinàmica, el 23 d'abril de 1960, un article de la redacció de *La Vanguardia* fa un repàs de les novetats editorials i dedica una secció a la literatura per a joves; de forma explícita, trobem una de les primeres referències en premsa a la col·lecció i al seu creador: “En literatura infantil y de

formación la cosecha sigue espléndida. Traeremos a ejemplo [...] los álbumes de Tintín, la creación del dibujante Hergé que ha obtenido un éxito mundial.” Tintín s’ofereix al públic del diari com una mostra de *literatura de formació* i com un fenomen mundial. L’any 60 es comença a parlar de Tintín, no hi ha dubte, i així el dia 17 de juny, preveient potser els regals que premiarien les bones notes dels alumnes, l’editorial torna a publicar un altre anunci, per primer cop, exclusivament dedicat a la col·lecció. Però uns mesos abans, cal destacar que el dia 3 d’abril havia sortit una de les primers referències al personatge creat per Hergé aparegudes a la premsa del país; en una crònica escrita des de París, el corresponsal del diari comenta i critica una llarga elocució televisada del líder soviètic Nikita Khrushxov i, al fer-ho, irònicament comenta com “[a]poderándose de la pantalla y desbaratando todo el programa –los niños han perdido su Tintín y los mayores el diario hablado a su hora–, Kruschef se ha lanzado a una increíble perorata de propaganda comunista”. La crònica feia referència a les emissions de la televisió francesa dels dibuixos animats realitzats per Belvision i el periodista que, potser per primer cop a casa nostra, citava el nom de Tintín era una figura gairebé llegendària de la premsa del país: Carles Sentís.<sup>11</sup>

Per la diada de Sant Jordi de l’any 1961 tornem a trobar, el dia 22 d’abril, un article sense signar que repassa les novetats on “destacaremos dos nuevos álbumes de la popular serie de «Tintín y su perro Milú», del francés Hergé”. Més enllà del error de qualificar a Hergé com a francès i d’inventar-se el nom de la sèrie, sembla que es va consolidant un real prestigi de la col·lecció, una veritable estrella de la literatura per a joves; de manera prudent, en cap moment, es diu explícitament que es tracti d’un tebeo. Tothom ho sabia però potser no calia fer-ne especial esment. Per la campanya de Reis de 1962, el dia 2 de gener Joventut llença la casa per la finestra i publica a *La Vanguardia* un espectacular anunci que comunicava al públic l’aparició dels nous àlbums; per si això fos poc, el dia 4, en la secció cultural del diari i en posició central de la pàgina, apareix una fita remarcable: la primera crítica d’un àlbum de Tintín, elevat a categoria de producte de prestigi que mereix una ressenya:

LAS SIETE BOLAS DE CRISTAL, por Hergé, — Colección «Las aventuras de Tintín». Álbumes con mas de 400 ilustraciones a todo color. Ed. Juventud, B. Tintín es un personaje conocidísimo en todo el mundo. En Francia, de un solo título de Tintín, se

11 Carles Sentís (Barcelona, 1911–2011) ha estat un periodista i polític català de gran transcendència. Vinculat al franquisme durant anys, va evolucionar fins esdevenir una figura clau en el retorn del president Tarradellas a Catalunya.

venden más de un millón de ejemplares al año. Un microsuro de Tintín ha ganado el primer premio del disco y en la televisión proyectan programas de Tintín. Los álbumes han sido traducidos a nueve idiomas. Sus personajes, a cual más divertido, tienen todos los matices del humor. El simpático Milú, el perrito; el Capitán Haddock, lobo de mar de mal genio; los detectives tontos y otros muchos, encantan a los niños. «Las siete bolas de cristal» es el álbum número diez entre los que se han publicado en español.

És de subratllar com es parla d'un llibre amb il·lustracions a color, no d'un còmic i com es valora la col·lecció com un fenomen multimediàtic conegut arreu del món, amb milions d'exemplars venuts i amb adaptacions audiovisuals. Sembla doncs que 10 àlbums en 4 anys parlen d'un èxit real del projecte. Possiblement era així, tot i que hi ha alguna altra dada que ens fa pensar que la difusió de Tintín encara no havia arribat al gran públic: per les festes de Nadal de 1963 s'estrena la pel·lícula *El secreto del Toisón de Oro*, protagonitzada per Jean-Pierre Talbot; en l'anunci publicat el mateix dia de Nadal s'anuncia el títol i els actors però no es fa cap referència a que sigui una pel·lícula protagonitzada per Tintín; es publicita, senzillament, com una pel·lícula d'aventures.

De tota manera, l'èxit de Tintín és inexorable i un any després, el 29 de maig de 1964, trobem una curiosa notícia ja que s'informa de "Un film francés que será rodado en España", una notícia aparentment intranscendent però que llegida amb atenció suposa una veritable sorpresa:

A partir del primero de junio comenzará el rodaje en España de un nuevo episodio cinematográfico del famoso héroe infantil "Tintín" creado por el dibujante Hergé. La nueva producción se titulará "Tintín y las naranjas azules". El papel de "Tintín" estará a cargo, una vez más, de Jean-Pierre Talbot. Se trata de una película de aventuras y ciencia ficción de la que será realizador Philippe Condroyer.

El fet que Tintín ja sigui quelcom cada cop més popular anima a Joventut a publicar l'any 1964 els àlbums de la sèrie en català, una iniciativa arriscada però que no es pot deslligar del progressiu èxit i ressò de les edicions en la nostra llengua per a joves: les revistes *Cavall Fort*<sup>12</sup> i *L'infantil-Tretzevents* i la publicació dels primers àlbums en català d'Anxaneta i de Jaimes Libros, també l'any 1964. *Les joies de la Castafiore* surt ressenyat a *La Vanguardia* el 5 d'agost de 1964 en una secció titulada *Bibliografia catalana*

---

12 *Cavall Fort*, revista començada a publicar l'any 1961, és la més important revista infantil i juvenil en català de la segona meitat del segle XX. Inicialment es publicava durant el franquisme sota l'empara dels bisbats de Vic, Solsona i Girona i sempre va mantenir un extraordinari nivell de qualitat. Es continua publicant en l'actualitat.

*mensual*, que va signada per Francesc Recasens i on s'informa que el llibre val 100 pessetes.

L'any 1965 la campanya de Joventut sembla haver estat totalment efectiva i Tintín ja ha quallat definitivament en la societat catalana; dues referències en són prou significatives. Els dies 27, 28 i 29 de maig de 1965 s'anuncia l'estrena d'una pel·lícula d'aventures, *El ojo volador*, dirigida per William C. Hammond; l'anunci és extraordinàriament revelador ja que explica com la producció és “[m]ás fantástica que ningún Supermán. Más emocionante que ningún Jabato. Más astuto que ningún Tintín”. El nom del personatge ja és prou popular com per convertir-se en un reclam publicitari a l'alçada d'altres herois de les vinyetes; Tintín ja és definitivament un còmic d'èxit i, ahora, continua sent prestigiat entre les èlites culturals del país. El dia 21 d'octubre, Manuel Pombo Aguilar, metge, novel·lista premiat amb el *Premio Nacional de Literatura* i periodista que va arribar a ser cap de redacció de *La Vanguardia*, en un article on reflexiona sobre la necessitat d'un cinema específic per a la mainada, parla de Tintín i Hergé amb admiració:

Y, aunque no lo fueran, los niños tienen derecho a su cine, como tienen derecho a tantas cosas. Un cine que comprendan, que les haga vibrar y que les eduque, con la sencillez que sus mentalidades requieren. Es curioso que las publicaciones infantiles sean las que más se vendan —que «Tin-Tin», por ejemplo, haya hecho famoso y multimillonario a ese profundo artista, y hombre encantador, que es Hergé— y que los controladores de nuestra taquilla crean que ésta se negará, sistemáticamente, a un cine análogo. Quizá el intento depare algunas sorpresas. Hasta ahora se han presentado como infantiles películas normales, convenientemente podadas de hojarasca verde o roja. Que yo sepa, sólo en serio fue, precisamente, «Tin-Tin» el que se presentó ante sus fieles con una producción evidentemente inferior a sus cuadernos, pero que tuvo éxito.

Més enllà de les subtils i cromàtiques referències a les pel·lícules “podadas de hojarasca verde o roja” és de destacar com es valora que Tin-Tin —sovint aquesta grafia, per analogia amb Rin-tin-tin apareixerà amb freqüència als mitjans— és un èxit de vendes, que les pel·lícules són inferiors als còmics i que Hergé, al que es titlla de milionari, és “un profundo artista y un hombre encantador”.

Feia set anys que havia començat el projecte de Joventut d'editar Tintín a casa nostra, una iniciativa complexa i difícil al voler ubicar en el mercat un producte nou —l'àlbum de tapa dura— extremadament car i, al ser un tebeo, mancat de prestigi cultural. L'èxit semblava difícil però a través d'una campanya de comunicació que mostrava la col·lecció com una excel·lent mostra de literatura juvenil i amb la complicitat dels periodistes

que subratllaven que era un producte molt europeu, molt francòfon i que triomfava més enllà dels Pirineus, el públic va descobrir Tintín. A partir d'aquell moment la implantació de la sèrie va ser inexorable; es regalava com quelcom molt especial, per Reis, per Sant Jordi, com a premi de final de curs o qui sap si com a regal de comunió. Pel seu preu, pel seu prestigi internacional, pel seu aspecte europeu però alhora familiar amb la tradició catalana d'il·lustració, poc a poc Tintín va anar assolint un prestigi únic. De fet, va ser el primer còmic que va aconseguir sortir de l'àmbit de distribució dels quioscs i arribar a les llibreries i, durant molts anys, els seus àlbums eren els únics còmics que hom podia trobar a les biblioteques públiques.

#### ■ 4 Cap a la consolidació del fenomen Tintín

Aquesta primera fase d'implantació es va desenvolupar al llarg dels anys seixanta. La dècada següent el format àlbum de tapa dura ja no era una novetat i des de diverses editorials se'n van comercialitzar les edicions. La totpoderosa Editorial Bruguera publicà els seus grans èxits del moment – *Mortadelo y Filemón*,<sup>13</sup> *Anacleto*– i de les seves col·leccions clàssiques –*El Capitán Trueno*<sup>14</sup>–, però també de material preferentment franco-belga; així, *Asterix* es converteix en un extraordinari fenomen editorial que conviu amb les edicions de Tintín, que continuen mantenint el seu prestigi. Senyal inequívoc d'aquesta situació és un llarg article publicat l'any 1979 per Joaquim Ventalló a *La Vanguardia* per celebrar el cinquantè aniversari del naixement del incansable periodista; que el diari més important del país dediqués un parell de pàgines a parlar de Tintín suposava una mostra febaent de què era quelcom especial. Qui havia ajudat molt a aquest prestigi era, precisament, Ventalló, el traductor al català de tots els àlbums de la col·lecció; si sempre és important la tasca del traductor, en el cas català va adquirir una especial importància atès que, per una generació de lectors, els àlbums d'Hergé van ser un dels primers contactes lectors amb la nostra llengua que durant el franquisme havia estat esborrada dels mitjans de comunicació, prohibida a l'escola i desterrada als àmbits domèstics.

Joaquim Ventalló (1899–1996) fou un intel·lectual que va viure des d'una posició privilegiada –i dolorosa– els avatars de la història d'aquest

---

13 *Mortadelo y Filemón* (*Clever & Smart* en alemany) va ser una creació de Francisco Ibañez d'extraordinària longevitat i èxit. *Anacleto* va ser una paròdia del gènere d'agents secrets, tant de moda en aquella època, obra de Manuel Vázquez.

14 *El Capitán Trueno* va ser una sèrie d'aventures d'enorme èxit, obra del guionista Víctor Mora i del dibuixant Miguel Ambrós. Es va començar a publicar l'any 1956.

segle. Forjat en un àmbit culturalment noucentista, als anys vint va vincular-se als diaris *La Publicitat* i *L'Opinió* per després participar activament en la vida política com a regidor a l'Ajuntament de Barcelona; va ser escollit en les llistes d'Esquerra Republicana de Catalunya en les eleccions del 12 d'abril de 1931. Exiliat a França, fou en aquest país on va descobrir l'obra d'Hergé, un veritable fenomen social en el món cultural francòfon als anys trenta i quaranta. Va retornar a Catalunya el 1943 tot i que no va poder exercir com a periodista fins a l'any 1966; l'any 1982 va ser guardonat amb la Creu de Sant Jordi.

Per Ventalló la traducció de *Les aventures de Tintín* no va ser quelcom rutinari, sinó que des d'un primer moment va ser conscient de la transcendència normalitzadora d'aquest projecte. El seu model de llengua, elegant i acurat, sorprenia als joves lectors que, potser per primera vegada, llegien en català; malgrat tot, aquesta opció encaixava a la perfecció en unes històries admirablement construïdes, pulcrament dibuixades i escrupolosament documentades. L'adequació de la llengua a la narració i al dibuix era absoluta i s'acoblava tant al mesurat i neutre parlar de Tintín com a l'arrauxada i demolidora manera d'expressar-se del Capità Haddock.

En aquesta dècada dels setanta la popularitat de Tintín va ser enorme i fins i tot una editorial com Bruguera, força allunyada dels plantejaments estètics de l'autor belga, es va engrescar a treure al mercat una revista *Tintín*.<sup>15</sup> Malgrat que el projecte no va reeixir, en aquells anys la implantació de l'obra d'Hergé en el teixit social català va viure la seva època daurada; aquesta difusió va tenir una conseqüència en el decenni dels vuitanta ja que, en aquells anys, la generació que s'havia educat amb Tintín començà, de forma progressiva, a accedir a les plataformes culturals. Clos el moment polític de la Transició, van ser anys d'efervescència cultural, un seguit de joves autors i autores desembarcaren en el panorama artístic amb una clara voluntat transgressora i renovadora; la pintura, el cinema, la literatura, la música i el còmic van viure anys d'agitació i creativitat. En aquest context es va viure l'anomenat *boom* del còmic espanyol, un fenomen cultural i comercial que arrencava del fet d'assumir que l'anomenada historieta no era un mitjà de comunicació de masses adreçat al públic infantil sinó un canal expressiu d'extraordinàries possibilitats. En aquest context va ser

---

15 *Selecciones de Tintín* es va començar a publicar l'any 1981 i només va treure al mercat 20 números. La revista era força irregular però tenia la particularitat que en ella es van publicar relats policíacs protagonitzats per Tintín i escrits pel director de cinema i dramaturg Xavier Bertraondo.

fonamental el paper de *Cairo*,<sup>16</sup> una revista en espanyol editada a Barcelona i destinada a tot el mercat hispànic. Aquesta publicació va aparèixer com una proposta totalment innovadora: a diferència de la majoria de les revistes –sovint heterogènies i articulades per criteris essencialment comercials–, al seu darrere hi havia un veritable discurs estètic i ètic i la ferma voluntat de convertir la publicació en una de les plataformes de la modernitat. Per aconseguir aquest objectiu articulava la seva proposta a partir de tres eixos: pouar de la tradició europea i autòctona, estar al dia de les dinàmiques del mercat franco-belga i obrir les portes a una nova generació de creadors del país. No és l'objectiu d'aquest article analitzar els dos darrers eixos tot i que és de justícia recordar com la revista va ser una tribuna excepcional per projectar la feina de joves creadors com Sento, Micharmut, Daniel Torres, Mique Beltran, Pere Joan, Roger, Montesol o Mariscal o per descobrir el talent de Tardi, Chaland, Rivière i Floc'h, entre molts d'altres; el que ens interessa especialment en aquest escrit és parlar de com *Cairo* va fer quelcom absolutament revolucionari en el seu moment: reivindicar la tradició i reivindicar Hergé.

En aquells anys d'agitació cultural i política, sovint es mirava cap al passat amb una certa supèrbia; com si els nous temps demanessin mirar només endavant, molts van ser els que van voler menystenir la tradició i oblidar el que havia suposat el *TBO*, l'escola Bruguera<sup>17</sup> o els quadernets d'aventures. O *Cavall Fort*. O Tintín. L'equip de *Cairo* va voler trencar aquesta dinàmica i va plantejar una proposta veritablement innovadora: ser moderns i transgressors a partir de l'assumpció i revisió –irònica i alhora nostàlgica– de la tradició. El ressò de la iniciativa de *Cairo* va ser tan potent que va arrossegar d'altres projectes; així, en el terreny editorial, Joventut va activar la seva línia d'edicions tintinaires més enllà de la simple edició dels àlbums –*El diccionari de Tintín* de Toni Costa i les *Converses amb Hergé* de Numa Sadoul es van publicar l'any 1986– i Grijalbo es va engrescar a publicar tota la sèrie de *Blake et Mortimer*.<sup>18</sup> En el camp de les exposicions, la primavera de l'any 1984 va veure l'exposició *1984 X 20. Un maremàgnum*

---

16 *Cairo* va ser una revista editada per Norma Editorial i dirigida per Joan Navarro. Es va començar a publicar l'any 1981 i es va tancar l'any 1991.

17 Amb el nom d'Escola Bruguera es coneix els autors i les obres publicades –especialment en el camp de l'humor– per aquesta editorial barcelonina des de mitjans dels anys quaranta fins al seu tancament l'any 1985.

18 *Blake et Mortimer* va ser obra d'Edgar Pierre Jacobs, antic col·laborador d'Hergé. Conjuntament amb *Les aventures de Tintín* es considera l'obra cabdal de l'escola franco-belga de còmic.

*gràfic*, una iniciativa de la Fundació Caixa de Pensions que elevava a la categoria de fenomen artístic al grup d'autors vinculats a *Cairo*, i a la tardor d'aquell mateix any es va muntar l'exposició *El museu imaginari de Tintín* a la Fundació Miró, una iniciativa que només es pot explicar per l'agitació tintinaire que vivia el país i que va culminar amb el catàleg *Tintín a Barcelona* on van col·laborar gairebé tots els artistes de *Cairo*. El moment culminant de tot aquest procés va coincidir amb la mort d'Herge el març de 1983; *Cairo*, elevada a la categoria de genuí diari oficial de l'anomenada línia clara, va assumir el lideratge dels homenatges i va editar un *Especial Hergé* un parell de mesos després del traspàs del Mestre.

L'èxit de l'exposició a la Fundació Miró va suposar la consagració definitiva de Tintín a casa nostra atès que portar la creació d'Herge a una de les institucions culturals de referència del país evidenciava com la seva valoració anava més enllà de les etiquetes d'obra pel públic juvenil i es considerava una aportació fonamental a la història de la cultura de masses del segle XX; cal subratllar, però, com aquest esdeveniment va anar acompanyat d'una intensa polèmica en la premsa del moment ja que una part de la indústria i de la crítica del país, de tradició més nord-americana, considerava *Les aventures de Tintín* una obra que no mereixia aquest alt reconeixement.

Els anys noranta van suposar uns anys poc intensos en la recepció de Tintín a casa nostra; passada l'efervescència de la dècada anterior, i sacsejat el públic juvenil per l'aparició de nous fenòmens en el camp dels tebeos com va ser l'eclosió del manga i, sobre tot, l'arribada als àmbits domèstics de la revolució informàtica, no es van viure esdeveniments remarcables; cert era que la sèrie d'animació d'Ellipse i Nelvana s'emetia freqüentment per les televisions i que els pares –els antics nens lector dels àlbums– col·leccionaven els VHS amb les adaptacions de les aventures però tot plegat semblava una darrera alenada d'un fenomen en extinció. Malgrat això, l'any 1999 les coses van començar a canviar quan la Universitat de Girona va organitzar el primer curs universitari sobre el personatge; el curs es va organitzar al Museu del Joguet de Catalunya amb seu a Figueres i portava per títol *70 anys amb Tintín*. En ell es pretenia donar una visió global i rigorosa de l'obra d'Herge estudiant la seva evolució estilística i temàtica; per això es proposava analitzar els elements lèxico-pictogràfics i narratius que la componen tot emmarcant-la en el seu context històric i valorant la seva transcendència. El curs es va desenvolupar amb un altíssim grau d'assistència i amb la participació i entusiasme de l'alumnat i l'efervescència mediàtica i acadèmica va afavorir que es proposessin activitats comple-



mentàries; així, com a acte paral·lel al curs es va organitzar a la Sala Oberta del Museu del Joguet una exposició que portava el previsible títol *Els joguets de Tintín*, una mostra que volia ser un homenatge emocionat i irònic al món d'Hergé tot contrastant les vinyetes on apareixien joguets envoltant Tintín, Milú —o Abdallah— amb les joguines extretes del fons del Museu que podrien haver servit de model per a les il·lustracions d'Hergé; d'aquesta exposició remarcable, també una petita fita en el procés de consolidació de la importància de Tintín a casa nostra, es va editar un acurat i singular catàleg.

A partir d'aquell moment, i amb el nou segle, s'encadenen un seguit d'iniciatives diverses. Una de les més importants va ser que, mentre Joventut seguia editant els àlbums en el format tradicional, Casterman, associada amb Panini, va treure al mercat una nova edició dels llibres de mida més petita i amb noves traduccions que van anar a càrrec de l'empresa Link; aquestes traduccions, acurades i respectuoses amb el text original d'Hergé, volien, tot valorant la feina feta per Ventalló en les primeres versions, recuperar el to original de la sèrie. Una altra editorial, Zendera Zariquey, va començar a traduir alguns dels llibres decisius que sobre Tintín i Hergé s'estaven publicant en l'àmbit francòfon. Igualment, i com a fet molt important i culminant d'aquest redescobriment, l'any 2003, i al llarg de mes de mig any, es va organitzar al Museu Marítim de Barcelona l'exposició *Llamp de rellamp, Tintín i el mar de llegenda*, una reflexió sòlida i profunda sobre la transcendència del mar a *Les aventures de Tintín*. L'exposició, agosarada en el terreny formal i capdaventera a l'hora d'incorporar les noves tecnologies, va suposar un important punt d'inflexió. Fruit d'aquesta exposició, en aquell any 2003 es va dur a terme la reunió fundacional de *Tintincat*, una associació destinada a promoure i difondre l'obra d'Hergé a casa nostra; en l'actualitat l'entitat, per problemes legals, ha hagut de canviar de nom i ara es diu *1001* i compta amb més de 300 socis, principalment dels territoris de parla catalana però també d'arreu del món. El seu activisme constant, la celebració cada any de les Trobades tintinaires a una localitat diferent dels territoris de parla catalana —Martorell, Sabadell, Figueres, Mataró, Valls, Palma de Mallorca, Terrassa fins ara—, la realització d'exposicions i conferències arreu del país i l'edició d'una acurada revista que treu dos números a l'any ens evidencien la vitalitat de la passió per Tintín a casa nostra.

L'Univers Hergé és un territori multiforme, infinit, sorprenent, inabastable. Amb més de dos-cents milions d'exemplars venuts arreu del món, amb la complicitat de centenars de milions de lectors, universal i trans-

generacional, convertit, finalment, en un veritable patrimoni cultural de la humanitat, aquesta obra i el seu creador esdevenen un territori de confluència i agermanament únic. En l'actualitat parlar de Tintín i d'Hergé és molt més que evocar una experiència de la infància; suposa enfrontar-nos amb una peça clau de la nostra cultura, un artefacte d'extraordinària complexitat que ha aconseguit fer convergir sensibilitats i maneres de fer i pensar prou diferenciades. Al llarg d'aquest article hem volgut recórrer la gran transcendència que aquesta obra ha tingut a casa nostra tot volent explicar les causes del seu èxit, la seva lenta implantació i el seu profund arrelament. Durant decenni Tintín ha estat un company de viatge en el camí de formació de milers de joves que, un cop adults, han descobert les virtuts d'una obra fonamental del segle XX. Avui en dia, Tintín continua sent una experiència intensa per a les noves generacions i segueix mantenint aquella estranya i fascinant relació amb la gent dels territoris de parla catalana. ■

## ■ Bibliografia

- Assouline, Pierre (1997): *Hergé*, Barcelona: Destino (orig. francès: *Hergé*, París, 1996).
- Castillo, Fernando (2003): *El siglo de Tintín*, Madrid: Páginas de Espuma.
- Costa, Toni (1987): *El diccionari de Tintín*, Barcelona: Joventut.
- Deligne, Jean-Paul / Tomasi, Michel (1998): *Tintin chez Jules Verne*, Brussel·les: Lefrancq Editeur.
- D'Ors, Juan Eugenio (1988): *Tintín, Hergé... y los demás*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- Farr, Michael (2001): *Tintin, el somni i la realitat*, Barcelona: Zendrera Zariquey (orig. francès: *Tintin, le rêve et la réalité*, Brussel·les, 2001).
- Goddin, Philippe (1993): *Cómo nace un cómic*, Barcelona: Juventud (orig. francès: *Comment naît une bande dessinée par-dessus l'épaule d'Hergé*, Paris / Tournai, 1991).
- (1993): *Hergé y los bigotudos*, Barcelona: Juventud (orig. francès: *Hergé et les bigotudos*, Paris / Tournai, 1990).
- (2000–2009): *Chronologie d'une œuvre*, 6 vols., Brussel·les: Moulinsart.
- (2007): *Hergé. Lignes de vie*, Brussel·les: Moulinsart.
- Maricq, Dominique (2006): *Le journal Tintin*, Brussel·les: Moulinsart.

- Peeters, Benoît (1990): *Tintín y el mundo de Hergé*, Barcelona: Juventud (orig. francès: *Le monde de Hergé*, París / Tournai, 1983).
- Sadoul, Numa (1986): *Converses amb Hergé*, Barcelona: Joventut (orig. francès: *Tintín et moi. Entretiens avec Hergé*, París / Tournai, 1983).
- Soldevilla, Joan Manuel (2002): *L'abecedari de Tintín*, Lleida: Pagès editors.
- (2007): *Univers Hergé*, Lleida: Pagès editors.
- Soumois, Frederic (1989): *Dossier Tintín*, Brussel·les: Jacques Antoine.
- Steehan, Stephan (2003): *Hergé autrement*, Brussel·les: Luc Pire.
- Vinyes, Pau (2010): *Visca la República! Joaquim Ventalló, periodista, polític, poeta i traductor*, Barcelona: Duxelm.

## ■ Revistes

- Revue des Amis de Hergé*, n.1–52, Brussel·les: Les amis de Hergé, 1985–2011.
- Revue des Amis de Hergé. La bibliothèque tintinophile idéale*, número hors-série, Brussel·les: Les amis de Hergé, 2002.
- Cairo. Especial Hergé*, Barcelona: Norma Editorial, 1983.
- Clij*, n. 118, Barcelona: Torre de papel, 1999.
- Le Figaro. Tintín reporter du siècle*, Hors série, París: Le Figaro, 2004.
- Geo. Tintín, grand voyageur du siècle*, Hors série, París: Prisma Presse, 2000.
- Science et vie. Tintín chez les savants*, Edition Spéciale, París: Excelsior, 2002.
- Télérama. Tintín, l'aventure continue*, Hors série, París: Télérama, 2004.
- Tintíncat*, n.1–12, Barcelona: Associació Tintíncat, 2004–2009.
- Jo encara diria més*, n. 1–3, Barcelona: Associació 1001, 2010–2011.

## ■ Catàlegs

- Castillo, Montserrat (2006): *Madorell i la col·lecció de la BC*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Diversos autors (1982): *El museu imaginari de Tintín*, Barcelona: Joventut.
- Diversos autors (1984): *Tintín a Barcelona*, Barcelona: Fundació Joan Miró / Caixa d'Estalvis de Catalunya.
- Diversos autors (2003): *Llamp de rellamp*, Barcelona: Zendrera Zariquey.

- Joan, Josep Maria / Soldevilla, Joan Manuel (2000): *Els joguets de Tintín*, Figueres: Museu del Joguet de Catalunya / Universitat de Girona.
- Tardà, Jordi (2007): *Tintín en el món d'Hergé*, Girona: Fundació Caixa de Girona.

## ■ Internet

- <<http://www.tintin.cat>>
- <<http://www.tintin.com>>
- <<http://www.1001.cat>>

- Joan Manuel Soldevilla Albertí, Institut Ramon Muntaner, Plaça de l'Institut s/n, E-17600 Figueres, <[jsoldevi@xtec.cat](mailto:jsoldevi@xtec.cat)>.

Zusammenfassung: In diesem Beitrag werden die verschiedenen Etappen der Verbreitung von *Les aventures de Tintin* (dt. *Tim und Strüppi*), einer Comicserie, die sich durch eine große Popularität auszeichnet(e) und weitreichenden Einfluss ausgeübt hat, im katalanischen Sprachraum dargestellt und analysiert. Zunächst wird auf die Bedeutung des Werks von Hergé im Kontext der Massenmedien des 20. Jahrhunderts eingegangen; danach steht die Frage im Zentrum, wann und wie diese Comicreihe in die katalanischen Ländern gekommen ist. Der Beitrag untersucht die Strategien der Markteinführung der Serie, beschreibt, wie sie ihre Position auf dem Buch- und Comicmarkt festigen und wie sie sich schließlich im Laufe der 1980-er Jahre zu einem Sinnbild der Moderne entwickeln konnte, und geht abschließend auf das zu Beginn des 21. Jahrhunderts neu erwachte Interesse am Werk Hergés ein. ■

Summary: This article offers a perspective of the different stages which marked the arrival of *The Adventures of Tintin*, a series that has been widely popular and highly influential in the Catalan-speaking areas. We will first illustrate the importance of Hergé's work in the context of the 20th century media and will continue with an account of how this comic reached our nation. The essay analyzes the implementation strategies in the book market, describes how the series consolidated its position, how it eventually managed to become a modern icon in the 1980s and how the new century has witnessed a rebirth of people's interest in Hergé's work. [Keywords: Tintín; Hergé; comics; Catalan magazines; juvenile literature] ■

# A propòsit de l'edició de Tintín en alguerès i dels problemes de codificació

Andreu Bosch i Rodoreda (Barcelona)

En el dossier «Per molts anys, Hergé!» publicat el febrer de 2007 a *Presència* arran del centenari del naixement del creador de Tintín,<sup>1</sup> Salvador Garcia-Arbós remarcava que les aventures de Tintín es podien llegir en «setanta-cinc idiomes i dialectes, inclòs l'alguerès».<sup>2</sup> Es referia a l'edició en català de l'Alguer de *Tintín al país de l'or negre*, publicada el 1995 a Barcelona per l'Editorial Joventut.<sup>3</sup> També en parla Pau Vinyes: «L'obra d'Hergé s'ha traduït a diverses llengües i variants lingüístiques, entre les quals, *Tintín al país de l'or negre* en la variant dialectal catalana de l'alguerès» (Vinyes, 2010: 138).

Deixeu-me avançar que es tracta d'una adaptació a l'alguerès a partir de la traducció catalana de Joaquim Ventalló (1965).<sup>4</sup> Els crèdits del llibre adverteixen que és una «adaptació al català de l'Alguer» a cura de 16 joves algueresos,<sup>5</sup> amb coordinació i revisió d'Andreu Bosch i Rodoreda, del Centre de Recursos Pedagògics Maria Montessori de l'Alguer. També s'hi

---

1 Aquest treball és una revisió i ampliació de l'article publicat a Bosch (2007a), amb aspectes extrets de Bosch (2009) i forma part del projecte d'investigació FFI2010-22181-C03-02 «Descripció i interpretació de la variació dialectal: aspectes fonològics i morfològics del català», finançat pel MICINN i el FEDER

2 Garcia-Arbós (2007: 8). «90 idiomes i dialectes», ens diu Pau Vinyes (2010: 143).

3 ISBN 84-261-2910-2. Dipòsit legal: B.9.877-1995.

4 Per a més detalls sobre les traduccions dels àlbums de Tintín del francès al català de Joaquim Ventalló (Terrassa, 1899 – Barcelona, 1996), considerades «traduccions noucentistes» per l'estil i la qualitat lingüística, veg. Garcia-Arbós (2007: 9), on llegim: «Hi ha en català les traduccions de Ventalló a Joventut, que són les millors però on els personatges parlen com Carles Riba, i les més modernes de Casterman, que no estan signades i són fredes com el marbre»; «Les traduccions d'aquest periodista del temps de la República exiliat uns anys a França van ser tan riques, magistrals, que donaven valor afegit als textos genuïns de Georges Remi». Veg. també, en el darrer estudi biogràfic dedicat a Joaquim Ventalló, les referències a les traduccions del *Tintín* al català: Vinyes (2010: 136–145) i Soldevila (2010a; 2010b).

5 Marilena Chelo, Roberto Coccimiglio, Francesca Dinapoli, Aldo Dore, Attilio Gallo, Rita Naracci, Giuseppe Piga, Vittorio Riu, Elisa Rondello, M. A. Susanna Sanna, Anna Scala, Luca Scala, Irene Serra, Maddalena Silanos, Daniela Tilloca i Fiorella Tilloca.

explicita que aquesta adaptació va rebre el «Guardó Francesc Manunta *in memoriam* dotat per la Fundació Jaume I». El llibre, a més, duia una faixa blanca que deia, en lletres vermelles, «Edició en alguerès» (amb accent tancat, d'acord amb la fonètica d'aquest dialecte). Se'n van fer només 400 exemplars, uns 250 dels quals es van distribuir gratuïtament entre els minyons i minyones de l'Alguer. La idea va sorgir d'un projecte experimental d'adaptació de materials didàctics al català de l'Alguer per introduir l'alguerès a l'escola.<sup>6</sup>

Des del Centre Montessori—que jo coordinava com a lector de català a la Universitat de Sàsser— es treballava en dos fronts: la tasca d'un «Grup de Mestres», que proposava estratègies curriculars; i la del «Grup de Joves» (després, «Grup L'Arboix»), que elaborava materials didàctics adaptats a l'alguerès, com ara la publicació *Mataresies. Periòdic al servici dels minyons*, de la qual s'han fet una setantena de números d'ençà de 1995.<sup>7</sup> Vaig pensar que això del Tintín podia funcionar, i vam començar a treballar a partir del text de *El cranc de les pinces d'or*, del qual vam arribar a adaptar les primeres pàgines, amb el títol «Lo cranc de les pinces d'or». Però, a través de les gestions de Joaquim Arenas —aleshores responsable de les relacions entre Omnium Cultural i el Centre Montessori—, vam aprofitar que Joventut havia de reeditar *Tintín al país de l'or negre*. I entre tots aquells joves i la selecció d'uns criteris lingüístics vam tirar endavant la iniciativa. Es tractava de fixar uns criteris que alhora respectessin l'ortografia catalana i l'acostament al català parlat a l'Alguer, tant des d'un punt de vista morfològic com lèxic i sintàctic. Vaig presentar aquests criteris a les Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a l'Alguer (2000) en una comunicació titulada «L'ensenyament del català a l'Alguer i la qüestió del model de llengua».

Aquest *Tintín* fou un dels treballs experimentals del model escrit d'alguerès per a la introducció del català a les escoles de l'Alguer de la mà de l'activitat del Centre de Recursos Pedagògics Maria Montessori creat el 1994: «D'una banda, el model d'alguerès és un model que tothora traspua els registres menys italianitzats de la varietat algueresa, sempre a la recerca d'aquells mots i expressions encara vius en la parla de la gent més gran, per tal de presentar-los de model, no tant com un exercici nostàlgic ni redemptor, sinó com una utilitat real, per tal d'evitar haver de recórrer a l'italià com a superació de l'acte comunicatiu» (Bosch, 2001: 58). És a dir,

---

6 Bosch (2001: 56).

7 Bosch (2001: 57–59). El darrer número independent és el 67 (novembre de 2006); i el darrer suplement a *Alghero Eco* té data de 5 de juny de 2007.

en paraules de Luca Scala, «de crear i experimentar un model d'alguerès útil per l'escola: propondre el model, discutir-lo col·lectivament, posar-lo a la prova i adaptar-lo progressivament quan se'n trobaven defectes i virtuts» (Scala, 2003: 15), tal com descriu al «Model d'àmbit restringit de l'alguerès», document avalat per la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans en la seva reunió del 12 d'abril de 2002.<sup>8</sup> I *Tintín al país de l'or negre* en fou l'exemple més reeixit. És més: «Aquest model, partit ja amb una bona base d'estabilitat, és aplicat a les llicions d'alguerès que imparteixen los components del *Grup de Mestres* del CRP; als materials de les nou edicions de l'*Escola d'Estiu*, al periòdic infantil *Mataresies*; als còmics *Tintín al país de l'or negre*, *Pinocchio*, *Robin Hood*, *Heidi*, *Alí Babà*; i ja de quatre anys als materials didàctics i als llibres de text del *Projecte Joan Palomba*», en paraules del propi Scala «una producció objectivament imponent de milars de pàgines escrites en ortografia normalitzada que testimonia 10 anys de treball dedicat exclusivament a la introducció oficial, coordinada i generalitzada, de l'ensenyament de l'alguerès a totes les escoles» (Scala, 2003: 15).

I vet aquí la primera frase del text *Tintín al país de l'or negre* adaptat a l'alguerès: «Ara! Ara! Venc lego!» en lloc de la versió original «Ja va! Ja va! De seguida!», en boca d'un benziner. Seguida de la intervenció d'un dels Dupont, que diu: «I deixi-me calqui gotera per a l'encenedor...» enfront de «I deixeu-n'hi unes quantes gotes per a l'encenedor». Però n'hi ha d'altres de ben il·lustradores: «I com: no és ver que tu sés vengut a me diure d'un càrrec d'armes i de municions?», pregunta el poderós xeic a Tintín; o «Donques tu m'has dit una mentida, fill de cutxol!» en lloc de «Llavors tu m'has mentit, fill de gossa» (p. 17). I acaba el llibre amb l'enrabiada del capità Haddock per les *mataresies* ('trapelleries') d'Abdallah, el fill de l'emir, «la mia coqueta olida» o «do meu pardalutxo cantador» (p. 61): «Mataresa! Mataresa! Ja el pot ben diure! Però, per saber la continuació de la mia història, no comptau més amb mi. Llamp de llamp, és acabat, i ben acabat» (p. 62). De fet, l'adaptació a l'alguerès ha volgut mantenir, ni que sigui de lluny, l'esperit creatiu i àgil de les traduccions de Ventalló, que, en paraules d'Albert Jané, «va fer una tasca de creació lingüística notable, amb una gran capacitat imaginativa per a l'adaptació dels exabruptes del capità Haddock» (Vinyes, 2010: 144).<sup>9</sup>

En aquest sentit, ja vaig apuntar fa alguns anys que «aquells fenòmens fonètics que es poden sotmetre a regularitat no han de transgredir l'orto-

8 IEC (2003), també editat a Scala (2003: 19–79).

9 Vegeu-ne una llista a Soldevila (2010a: 189).

grafia si aquesta esdevé una mera convenció fàcilment aplicable a l'execució oral de la llengua» (Bosch, 2001: 61). D'altra banda, «aquest model de llengua, si bé absolutament respectuós amb la morfologia, la sintaxi i el lèxic algueresos, és rigorosament respectuós amb l'ortografia de la llengua catalana, amb la premissa que la fonètica no ha de condicionar mai l'ortografia, tret de casos idiosincràtics en què convé permetre's una llicència; d'aquesta manera, resta la porta ben oberta a la comprensió i la lectura de textos redactats en català estàndard» (Bosch, 2001: 60).

I aquest fou el criteri de codificació aplicat als primers materials didàctics i escolars adaptats a l'alguerès entre 1994 i 1996 en què vaig poder participar des del Centre de Recursos Pedagògics Maria Montessori, criteri aplicat, per exemple, a la revista *Mataresies. Periòdic al servici dels minyons* o a *Tintín al país de l'or negre* (1995); i també aplicat per Bosch i Sanna (1996) al recull *Històries de l'Alguer, entre la marina i la campanya* (1996).<sup>10</sup>

Val a dir que en aquesta etapa inicial del Centre Montessori vam elaborar altres materials didàctics adaptats a l'alguerès, amb assajos a l'aula per copsar la viabilitat del model de llengua que proposàvem: *Contes de Tolstoi. Quadern de lectura i exercicis* (1994 i 1995), *Pinocchio* (1995), *Robin Hood* (1996), i d'altres que van venir després, sobretot a cura de Luca Scala, coordinador fins al 2009 de Centre Montessori.

De tota manera, Enrico Chessa planteja les opcions d'un procés de normalització que prescindeixi de la codificació de l'alguerès, ateses les divergències entre ortografia i realització fonètica dialectal, la qual cosa voldria dir l'adopció de «la grafia italiana per representar les tires fòniques de l'alguerès»; o bé continuar exercint pressió sociocultural de codificació amb l'ús de la grafia catalana, si bé apunta que «la desviació del principi fonèmic es pot acceptar només si es donen certes condicions» (Chessa, 2008: 190–193):<sup>11</sup>

- «Amb la primera proposta se suggereix l'ús d'una ortografia, basada en el principi fonèmic, que permeti, en bona mesura, una associació bi-

10 Per a més detalls, veg. Bosch (2001: 57–61).

11 És més: «Les peculiaritats de l'alguerès [...] imposen, al nostre entendre, un debat seriós a l'entorn de la normalització i, en concret, del procés de codificació. [...] Presentem –de manera molt esquemàtica– dues propostes normalitzadores contraposades, les quals volen ser la base per a l'elaboració d'un nou discurs de recuperació lingüística a l'Alguer. Els nostres suggeriments s'articulen al voltant de l'assumpte que el normalitzador té fonamentalment dues opcions: aplicar –tal com s'ha fet– les normes ortogràfiques de base etimològica o bé adoptar l'ortografia fonèmica que més s'ajusti a les característiques de l'alguerès» (Chessa, 2008: 190).



unívoca entre signes gràfics i fonemes de l'alguerès col·loquial. Ens referirem a aquest enfocament amb el terme *ús de la grafia italiana* perquè, fonamentalment, es tracta de fer ús de les relacions graficofonèmiques tal com es donen en italià, amb les quals els algueresos estan més acostumats» (Chessa, 2008: 190);

- «La segona proposta, en canvi, recolza sobre els pressupòsits següents: l'alguerès necessita l'elaboració i la divulgació d'una varietat estàndard al·lòctona; els criteris ortogràfics han de ser els mateixos que els que s'utilitzen arreu del domini lingüístic català; a l'Alguer, però, caldrà invertir esforços considerables que incrementin les competències orals dels parlants.<sup>12</sup> Caldrà engegar uns mecanismes d'interacció lingüística (entre parlants adults de llengua inicial algueresa i nouparlants) de cara a afavorir un contacte constant, i possiblement intens, amb la varietat col·loquial» (Chessa, 2008: 191).

De fet, Chessa, per defensar l'opció de l'ús de la grafia italiana en l'alfabetització en alguerès, es basa en casos de realitzacions més o menys idiosincràtiques que fan que resulti complexa una adaptació ortogràfica respectant alhora l'ortografia fabriana i la solució fonètica dialectal, al marge d'un cas d'homofonia ben paradigmàtic que ja vaig apuntar jo mateix *colom – codony*, amb realització [ku'rom],<sup>13</sup> una homofonia que també es dona en casos com *mala – mare* ['mara]. Aquest fenomen, però, no pot fer decantar la balança cap a criteris d'alfabetització o de codificació allunyats de l'ortografia catalana. A més, aquestes divergències a partir d'idiosincràcies fonològiques o fenòmens més o menys regulars aplicats a la lecto-escritura també es donen en bona part dels dialectes catalans.<sup>14</sup>

Vet aquí els casos reportats i transcrits per Chessa (amb algunes imprecisions de transcripció, que esmenen): *servidors* [salvi'roʎts], *hivern* [im'vel],<sup>15</sup> *aquidrar* (< *cridar*) [aki'ra],<sup>16</sup> *dormir* [ru'mi],<sup>17</sup> *acceptar* [atsat'ta],<sup>18</sup> *lleixiu* [xi'ʃiw],

12 Aspecte que em sembla essencial, atenant als resultats de *l'Enquesta d'usos lingüístics a l'Alguer* de la Secretaria de Política Lingüística (2004). Cf. Bosch (2007b: 45–47).

13 Bosch (1999: 52–53); Chessa (2008: 188).

14 Com ara, per citar-ne alguns casos, la iodització del balear o d'altres parlars. O casos més idiosincràtics com *cella* o *darrere* amb realització [sejə] o [ra'ðerə], respectivament, en català central.

15 Cf. [in'vel] (Chessa, 2008: 189). Cf. Bosch (2002: 61).

16 Amb pròtesi de *a-* i metàtesi *aridar* > *aquidrar* i assimilació final *-dr-* > [r] (Bosch, 2002: 141).

17 Amb metàtesi *dormir* > *dromir* i assimilació *-dr-* > [r] per fonosintaxi (Bosch, 2002: 127).

18 Cf. [atsa'ta] (Chessa, 2008: 189). També [asat'ta].

*cauen* ['kawn], *aigua* ['algwa], *cadira* [ka'ria], *hospital* [aspi'tal], *moment* [ma'men̩tu],<sup>19</sup> *d'acord* [de'koɫdiw],<sup>20</sup> *decid* (v.) [di'sir].<sup>21</sup>

Podem observar que en aquest llistat de fenòmens hi ha realitzacions fonètiques regulars i aspectes més idiosincràtics, que no han de condicionar, al meu entendre, la proposta de codificació de l'alguerès. I *Tintín al país de l'or negre* s'emmarca en aquest plantejament metodològic. No em sembla justificat defensar en el procés de codificació de l'alguerès l'*ortografia fonèmica* adduint les dificultats fonètiques d'aprenentatge dels no catalanoparlants només pel fet que s'allunyarien, en alguns aspectes, de la fonètica col·loquial de l'alguerès, perquè sembla que l'alguerès s'hagi de resignar a l'aïllament dins el diasistema català, sense possibilitat d'esdevenir una llengua vàlida per als usos formals. Que un infant llegeixi a escola, com s'ha vist, *dormir* per [ru'mi], *lleixiu* per [li'siw], *a lluny* per [a'luɲt] o *moment* per [ma'men̩tu] no és el problema, ni tampoc l'existència d'homofonies com *codony* o *colom* per [ku'rom], sempre que tingui l'oportunitat fora de l'escola de parlar l'alguerès: serà amb l'ús social o familiar de la llengua que ja aprendrà a identificar els desajustos fonètics de l'ortografia apresada a escola. Una altra cosa és que, ateses les circumstàncies de substitució lingüística consolidada, com demostren les dades de l'*Enquesta d'usos lingüístics a l'Alguer* (2004), vulguem que l'alguerès escolar sigui una mera transcripció nostàlgica de l'alguerès col·loquial d'una comunitat de parla minoritzada i minoritària.<sup>22</sup>

Retornant a l'inici de la meua contribució, ves per on que, amb tot aquest treball experimental de codificació del català de l'Alguer, aquest *Tintín al país de l'or negre* alguerès s'ha convertit en una peça de col·leccionista més buscada que les perles pels tintinaires i tintinòlegs àvids d'aquesta «rara» bibliogràfica i, si m'ho permeteu, lingüística. I així ho apunta Pau Vinyes: «L'àlbum [...] en l'àmbit del col·leccionista és molt buscat, gairebé és una peça de museu. Aquest fet demostra com ha evolucionat l'obra d'Hergé per a esdevenir un culte del col·leccionisme, així com una obra que

19 Cf. [ma'men̩tu] (Chessa, 2008: 189).

20 Cf. [de'koɫdiw] (Chessa, 2008: 189).

21 Chessa (2008: 189, n. 10) generalitza en excés aquesta realització amb rotacisme de /d/ intervocàlica per rotacisme (amb intervenció de la vocal epentètica final [-i]) a casos com: *acud* [a'kur] (< *acudir* [aku'ri]), *convid* [kum'vit] i no pas \*[kum'vir] (< *comvidar* [kum'vi'ra]), *fored* [fu'rer] (< *foradar* [fura'ra]), *salud* [sa'rut] i no pas \*[sa'ruc] (< *saludar* [saru'ra]). Tanmateix, cf. *mesut* [ma'zut] i no pas \*[ma'zur] (< *mesurar* [mazu'ra]), per hipercorrecció (dec aquesta informació a Luca Scala).

22 Bosch (2009: 87).

va més enllà de la Bande Dessinée» (Vinyes, 2010: 138). Serveixi aquesta contribució per homenatjar Joaquim Ventalló (1899–1996) per la tasca de traductor dels àlbums de Tintín del francès al català, tasca sense la qual no hauríem pogut adaptar *Tintín al país de l'or negre* a l'alguerès. ■

## ■ Referències bibliogràfiques

- Armangué i Herrero, Joan (2006): *Represa i exercici de la consciència lingüística a l'Alguer*, Cagliari: Arxiu de Tradicions de l'Alguer / Edizioni Grafica del Parteolla.
- Bosch i Rodoreda, Andreu (1999): *Els noms de la fruita a l'Alguer. Edició dels Registres d'estimes de fruita de la Barracelleria (1783–1829)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Curial Edicions Catalanes.
- (2001): «L'ensenyament del català a l'Alguer i la qüestió del model de llengua», en: *Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a l'Alguer (2 i 3 de juny de 2000)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 55–64.
- (2002): *El català de l'Alguer*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2007a): «Tintín en alguerès», *El Punt* [Barcelona], 21 de febrer de 2007, 16.
- (2007b): «El català de l'Alguer, entre la desaparició i la dissolució», en: Colón Domènech, Germà / Gimeno Betí, Lluís (eds.): *Ecologia lingüística i desaparició de llengües*, Castelló: Universitat Jaume I, 35–52 (n'hi ha una edició revisada a: Boix-Fuster, Emili (coord.) (2008): *Els futurs del català. Un estat de la qüestió i una qüestió d'estat*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 163–178).
- (2009): «Problemes de codificació de l'alguerès», *Insula. Quaderno di cultura sarda* 5, Cagliari: Grafica del Parteolla / Arxiu de Tradicions, 77–88 (també a: *Actes del III Col·loqui Internacional «La lingüística de Pompeu Fabra» (Tarragona, 17–19 de desembre de 2008)*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, en premsa).
- et al. (coord.) (1995): Hergé, *Tintín al país de l'or negre*. Adaptació al català de l'Alguer, Barcelona: Editorial Joventut.
- / Sanna, M. A. Susanna (1996): *Històries de l'Alguer, entre la marina i la campanya*, Barcelona: Rafael Dalmau editor.

- Chessa, Enrico (2008): «Normalització, codificació i complexitat sociolingüística. Oralitat i escriptura a l'Alguer: una relació difícil», *Revista de Llengua i Dret* 50, 177–200.
- Garcia-Arbós, Salvador (2007). «Per molts anys, Hergé!», *Presència* [Girona] 1824 [9–15 de febrer], 1–11.
- Institut d'Estudis Catalans / Secció Filològica (1998): *Proposta per a un estàndard oral de la llengua catalana. II, Morfologia*. 4a ed. revisada, Barcelona: IEC.
- (2003): *El Català de l'Alguer: un model d'àmbit restringit*. A cura de Josep Vallverdú (Biblioteca Filològica; XLVIII), Barcelona: IEC [amb modificacions i nova estructuració, també editat a: Scala (2003)].
- Scala, Luca (2003): *Català de l'Alguer: criteris de llengua escrita*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Secretaria de Política Lingüística (2004): *Enquesta d'usos lingüístics a l'Alguer 2004. Dades sintètiques*, Barcelona: Generalitat de Catalunya [en línia: <[http://www20.gencat.cat/docs/Llengcat/Documents/Dades\\_origen\\_territori\\_i\\_poblacio/Altres/Arxiu/eula2004.pdf](http://www20.gencat.cat/docs/Llengcat/Documents/Dades_origen_territori_i_poblacio/Altres/Arxiu/eula2004.pdf)>].
- Vinyes i Roig, Pau (ed.) (2010): *Visca la República! Joaquim Ventalló, periodista, polític, poeta i traductor*, Barcelona: Editorial Duxelm.
- Soldevila i Albertí, Joan Manuel (2010a): «Joaquim Ventalló i les traduccions catalanes de Tintín», en Vinyes (ed.), 189–191.
- (2010b): «Joaquim Ventalló, novel·lista», en Vinyes (ed.), 192–193.

■ Andreu Bosch i Rodoreda, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Gran Via de les Corts Catalanes, 585, E-08007 Barcelona, <[aboschro@ub.edu](mailto:aboschro@ub.edu)>.

Zusammenfassung: Die vom Pädagogischen Zentrum Maria Montessori in Alghero herausgegebene und vom Autor dieses Beitrags koordinierte Adaptation von *Tintín al país de l'or negre* (Barcelona, 1995; deutscher Titel: *Im Reich des Schwarzen Goldes*) stellt eine der gelungensten Veröffentlichungen im Kontext der Ausarbeitung und Erprobung eines für die Schule geeigneten Modells des algheresischen Katalanisch dar. Basierend auf Kriterien, die im Jahr 2000 auf dem Arbeitstreffen der Philologischen Abteilung des Institut d'Estudis Catalans im Arbeitsbericht „L'ensenyament del català a l'Alguer i la qüestió del model de llengua“ präsentiert wurden, respektierte das verwendete Modell die katalanische Rechtschreibung und näherte sich zugleich sowohl aus morphologischer als auch aus lexikalischer und syntaktischer Sicht der in Alghero gesprochenen Variante des Katalanischen an.

In diesem Artikel wird eine Reflexion über zwei Optionen angestellt, die der Soziolinguist Enrico Chessa unter Berücksichtigung der Distanz bzw. der Abweichungen zwischen der Rechtschreibung und der phonetischen Umsetzung für einen Kodifizierungsprozess wie den des Algheresischen vorschlägt: einerseits die Verwendung der ita-

lienischen Graphie zur Darstellung der Klangsequenzen des Algheresischen, andererseits eine Kodifizierung unter Verwendung der katalanischen Graphie mit Abweichung vom phonemischen Prinzip.

Über die Analyse des verwendeten Sprachmodells und die Probleme der Kodifizierung des Algheresischen hinaus soll mit dem Artikel die Arbeit von Joaquim Ventalló (1899–1996) gewürdigt werden, dessen Übersetzungen der Tim-und-Struppi-Alben aus dem Französischen ins Katalanische als Grundlage für die Adaptation von *Im Reiche des Schwarzen Goldes* ins Algheresische dienten. ■

Summary: Based on the experience of the Maria Montessori Teaching Resources Centre in Alghero, the Algherese adaptation of *Tintín al país de l'or negre* (Barcelona, 1995; English title: *Tintin in the Land of Black Gold*), coordinated by the author of the present article, constitutes one of the most successful publications in terms of the creation and utilization of a useful Algherese language model for schools. On the basis of criteria presented in the paper “L’ensenyament del català a l’Alguer i la qüestió del model de llengua” at a meeting of the Philological Section of the Institut d’Estudis Catalans in 2000, the model employed applies Catalan spelling standards but, at the same time, is in greater alignment with the Catalan spoken in Alghero from a morphological, lexical and syntactic point of view.

The article reflects upon two possible methods of codification, e.g. of Algherese, put forward by the sociolinguist Enrico Chessa who in the process regarded the disparities and differences between spelling and phonetic transcription: on the one hand, the adoption of “Italian spelling to represent sound sequences in Algherese”; and, on the other hand, codification using Catalan spelling with “deviation from the phonemic principle”.

Apart from analysing of the language model used and problems posed by Algherese codification, the article pays tribute to the work of Joaquim Ventalló (1899–1996), translator of the Tintin albums from French into Catalan, the basis for the Algherese adaptation of *Tintin in the Land of Black Gold*. [Keywords: Codification of Algherese; standardisation; dialectal variation; phonetic variation; translation; literary adaptation] ■



# Mit *Tintín* auf Schatzsuche: Anmerkungen zu den katalanischen Versionen von *Le trésor de Rackham le Rouge*

Claus D. Pusch (Freiburg im Breisgau)

## ■ 1 Vorbemerkung: Ein katalanischer Tintin, der mit zwei Stimmen spricht

Die zwischen 1929 und 1976 entstandene Comicreihe *Les aventures de Tintin* (dt.: *Tim und Struppi*) des belgischen Autors Georges Remi alias Hergé (1907–1983) hat in Spanien und insbesondere im katalanischen Sprachraum großen Anklang gefunden und nicht minder großen Einfluss auf die dortige Comicszene ausgeübt (vgl. den vorausgehenden Beitrag von Soldevilla Albertí, in diesem Dossier). Seit 1987 liegt das Gesamtwerk – inklusive des unvollendeten Bandes *Tintin et l'Alph-art* – in katalanischer Übersetzung, erschienen im barceloniner Verlag Juventud/Joventut, vor;<sup>1</sup> seit Beginn des 21. Jh. gibt es darüberhinaus eine zweite katalanische Version des Werks, die vom belgischen Verlag Casterman, welcher auch die französische Originalversion in Albumform vertreibt, auf den Markt gebracht wurde.

In diesem Beitrag werden zunächst die editionshistorischen Umstände dargelegt, die zur Entstehung der beiden katalanischen Tintin-Übersetzungen führten (Abschn. 2). Danach werden die beiden Versionen bezüglich von vier Phänomenen aus dem Bereich der Morphosyntax sowie einem ausgewählten Bereich des Lexikons verglichen (Abschn. 3). Dabei beschränkt sich der Vergleich auf die verbalen Elemente des Ausgangswerks, was natürlich eine gewichtige Einschränkung darstellt: in Comics als multimedial-multimodalen ‚Texten‘ oder Konstrukten stellt das Sprachliche nur eine der möglichen (und letztlich nötigen) Analyseebenen dar (vgl. Kaindl, 2004: 181ff.), und durch die spezifische Position, die die sprach-

---

1 Vgl. die Erscheinungschronologie der französischen, katalanischen und spanischen *Tintin*-Alben auf < [www.tintin.cat/raco/cronologia.htm](http://www.tintin.cat/raco/cronologia.htm) >.

lichen Elemente im Panel einnehmen, unterliegt ihre Übersetzung deutlich stärkeren Einschränkungen (i.S.v. „constrained translation“, vgl. Zanettin, 2008: 20) als im monomodalen Text. So betont Zanettin (2008: 12):

[...] it seems important to stress that comics are primarily visual texts which may (or may not) include a verbal component, and that in the translation of comics interlingual interpretation (‘translation proper’) happens within the context of visual interpretation. Language is only one of the systems [...] involved in the translation of comics, which both as ‘originals’ and ‘translations’ simultaneously draw on a number of different sign systems.

In seinem Überblick über die Forschung zur Comicübersetzung führt der Autor weiterhin aus, dass gerade auf die Serien *Astérix* und *Tintin* ein besonders großer Anteil der einschlägigen translationalen Studien entfällt, wobei i.A. nur die verbale Komponente in den Blick genommen wurde:

their ‘overexposure’ in Translation Studies literature may have contributed to creating or consolidating the perception that research on the translation of comics is almost exclusively concerned with humorous language and children’s literature. (Zanettin, 2008: 20)

In diesem Beitrag wird diese auf die Wiedergabe von Humor und Witz ausgerichtete Fragestellung völlig ausgeblendet; vielmehr sollen die beiden *Tintin*-Übersetzung lexikologisch-systemlinguistisch verglichen werden, um das dahinter stehende Sprachmodell in seiner historisch-soziokulturellen Dimension zu beschreiben.

## ■ 2 Zur Entstehungsgeschichte der katalanischen *Tintin*-Versionen

Der barceloniner Jugendbuchverleger José Zandrera und seine Tochter Concepción waren 1956 eher zufällig auf einer Buchhändlermesse in Bologna mit den französischen *Tintin*-Bänden in Berührung gekommen (vgl. García Arbós / Vidal, 2007) und sahen dafür kommerzielles Potential auf dem spanischen Markt. Sie erwarben für ihren Verlag Juventud die Rechte für die Übersetzung in die Sprachen Spaniens und die Distribution der Alben im spanischen Staat; anlässlich einer Reise nach Belgien zur Vertragsunterzeichnung mit Casterman (am 3. September 1957) lernten sie Hergé persönlich kennen (ibid.). 1958 erschien mit *El ceptro de Ottokar* das erste Album, wie alle folgenden ins Spanische übersetzt von Concepción Zandrera selbst; 1964 folgten die ersten vier Bände auf katalanisch, darun-



ter auch der hier betrachtete *Tresor de Rackham el Roig*. Zwischen 1983 und 1992 brachte Juventud 22 *Tintin*-Bände auf Galicisch heraus, die aber seither nicht neu aufgelegt und inzwischen zu Sammlerstücken geworden sind.<sup>2</sup> Ebenfalls *introvables* sind die 1988 erschienenen zwei Bände auf Asturianisch (*Stock de Cok* und *La islla prieta*).<sup>3</sup>

Die katalanischen Übersetzungen sämtlicher bei Juventud/Joventut erschienenen *Tintin*-Bände besorgte der Journalist und Literat Joaquim Ventalló i Vergés (Terrassa 1899 – Barcelona 1996). Ventalló war linksrepublikanisch orientiert, schrieb u.a. für die 1928 entstandene Wochenzeitschrift *L'Opinió*, deren Leitung er auch zeitweise innehatte, und bekleidete ab 1931 politische Ämter in der Stadtregierung von Barcelona, anfangs für die Esquerra Republicana de Catalunya. Er geriet ins Visier anarcho-syndikalistischer Gruppen und entschloss sich deshalb 1936, ins französische Exil zu gehen, wo er – mit wechselnder Fortune, teilweise in offiziell-diplomatischen Ämtern, sich teilweise mit subalternen Tätigkeiten durchschlagend – bis 1943 blieb. Danach kehrte er ins franquistische Spanien nach Barcelona zurück, wo er als republikanischer Journalist bis in die 1960-er Jahre mit Berufs- und Veröffentlichungsverbot belegt blieb. Ventalló war im Laufe seines Lebens in einer Vielzahl weiterer Bereiche aktiv: als Sportreporter, Romancier, Kulturaktivist, im Bildungs- und Erziehungsbereich; bekannt ist hier vor allem sein zwischen 1968 und 1980 in drei Auflagen publiziertes Buch *Les escoles populars abir i avui*.<sup>4</sup>

Ventalló hatte die *Tintin*-Geschichten während des französischen Exils kennengelernt und offensichtlich schon in den 1950-er Jahren Übersetzungen davon ins Katalanische angefertigt. Dem Verlag Juventud/Joventut trug er sich selbst als Übersetzer an: über seinen Freund, den Schriftsteller, Biographen und Historiker Albert Manent, kam er in Kontakt mit dessen Vater Marià Manent (1898–1988), der für José Zendera als literarischer Direktor in dessen Verlagsgruppe tätig war, und bekam daraufhin die Auf-

2 Vgl. <<http://lectorcete.blogspot.de/2010/02/tintin-edicion-en-gallego-1983-1992.html>>.

3 Die heute auch sehr selten und bei Sammlern begehrten baskischen Übersetzungen von *Tintin* sind zunächst 1972 im Verlag Etor (3 Titel) und dann erneut zwischen 1986 und 1993 bei Elkar (21 Titel) erschienen (vgl. <<http://www.tintinaroundtheworld.info>>), obwohl auch die Rechte für die baskischen Ausgaben Bestandteil der Verträge zwischen Casterman und Juventud waren.

4 Über das bewegte Leben und die vielfältigen Aktivitäten Joaquims Ventallós informiert die Biographie von Vinyes i Roig (2010); im Vorwort erläutert der Biograph, wie er zu der – die katalanische Geschichte des 20. Jh. symbolisierenden – Persönlichkeit Ventalló gefunden hat: nämlich durch dessen *Tintin*-Übersetzungen.

träge zur Übersetzung aller *Tintin*-Bände ins Katalanische, bis hin zum postum publizierten unvollendeten *Tintín i l'Art-alfa*, den er 1987 – inzwischen 88-jährig – übertrug. Für Ventalló war die Übersetzung von *Tintin* aber mehr als eine – durchaus ökonomisch wichtige – Auftragsarbeit; vielmehr stellte er den Anspruch, über das Medium dieses Comics der jungen Generation seiner Zeit ein elegantes, gepflegtes und gleichzeitig natürliches Schriftkatalanisch nahezubringen.<sup>5</sup> Die seit wenigen Jahren verfügbaren spanischen Übersetzungen von Concepción Zenderera erschienen Ventalló zu kindlich und der Qualität des Originals unangemessen („la traducció castellana que s'ha publicat és tan deplorable“ [*apud* Vinyes i Roig, 2010: 140]), und er war besorgt, dass die katalanische Übersetzung in dieselbe – falsche – Richtung gehen könnte. In diesem Sinne schrieb er am 21.3.1963 an Albert Manent:

Em sabia greu que la traducció catalana fes malbé el personatge, i per tant em brindo – si voleu, de franc, encara que em guanyo una mica la vida traduint per a diverses editorials– a revisar el text del que faci la traducció, perquè no hi ha prou com sabeu amb haver viscut al país, per a collir les nuances o matisos del lèxic, i en català em sabia greu que l'edició fos tan malaguanyada com la castellana.

He dit de franc, si cal. Però que el *Tin Tin* [sic] no quedi una cosa carriclona en català. (*apud* Vinyes i Roig, 2010: 140)

In einem Interview aus dem Jahr 1993 erläutert Ventalló das Sprach- und Stilideal, das er in seinen *Tintin*-Übersetzungen zu erreichen und weiterzugeben trachtete:

Una cosa que em va engrescar molt i que em va mantenir escrivint fou la traducció al català de totes les històries del Tintín. [...] Per comunicar tot el seu contingut, traduïa del francès amb molta cura i emprava un català planer, adreçat als joves i a la canalla. Era el català que feien servir els nois i noies de la República i que hauria pogut existir si no hagués passat el que va passar. (*apud* Vinyes i Roig, 2010: 143)

Die *Tintin*-Bände wurden für den Verlag Juventud/Joventut ein großer Erfolg und trugen (bzw. tragen) maßgeblich zum Umsatz bei, vor allem natürlich die spanischen Übersetzungen. Doch auch von den katalanischen

---

5 An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass diese Zielgruppe bis dahin mit geschriebenem Katalanisch aufgrund der repressiven Sprachpolitik des Franquismus praktisch nicht in Berührung kommen konnte. Erst durch ein 1962 vom damaligen Tourismus- und Informationsminister Manuel Fraga (1922–2012) erlassenes Dekret wurde die Publikation literarischer Titel mit größerem Zielpublikum in den Regionalsprachen Spaniens und damit der katalanischen *Tintin*-Bände (wieder) möglich.

Ausgaben wurden nach Vinyes i Roig (2010: 143) mehr als 4 Mio. Exemplare umgesetzt, bei durchschnittlich 13 Auflagen und etwa 100.000 Exemplaren pro Band. Vermutlich aufgrund dieses kommerziellen Erfolges und um sich ein möglichst großes Stück vom *Tintin*-,Kuchen' zu sichern (auch angesichts der Tatsache, dass die Fortführung der Reihe nach seinem Tod von Hergé selbst ausgeschlossen worden war), versuchte der belgische Casterman-Verlag 1998/99, den spanischen (und spanischsprachigen) Markt wieder selbst zu bedienen und den 1957 geschlossenen (und zwischenzeitlich – 1983 und 1985 – erneuerten) Vertrag mit Juventud zu kündigen,<sup>6</sup> nach Vinyes i Roig (2010: 139) mit der Rückendeckung von Moulinsart, der von den Hergé-Erben geleiteten Rechteverwertungsgesellschaft von Hergés Werk. Da Juventud dies zurückwies und den Standpunkt vertrat, die Rechte an den (klassischen) Alben auf unbefristete Zeit innezuhaben, brachte Casterman zwischen 2001 und 2003 in Kooperation mit dem Verlag Panini España eine veränderte Ausgabe des Gesamtwerks auf Spanisch und Katalanisch auf den Markt, die neu übersetzt und in kleinerem Format (17 x 22 cm statt der klassischen Albumgröße 22 x 30 cm) gedruckt wurde.<sup>7</sup> Nach Meinung des belgischen Verlags handelte es sich dabei um ein neues und gegenüber den Juventud-Alben deutlich anderes Produkt. Dies mündete in einem Rechtsstreit, der im Juni 2003 in erster Instanz zugunsten von Juventud entschieden wurde (vgl. Vidal, 2003). Casterman wurde darin verpflichtet, die kleinformatigen spanischen und katalanischen Ausgaben vom (spanischen) Markt zu nehmen, was aber erst Jahre später geschah.<sup>8</sup>

---

6 Näheres zu diesem Vorgang findet sich in einem unter <<http://catalogotintin.jimdo.com/ediciones-recopilatorias/>> zugänglichen juristischen Dokument, das sich auf ein Gerichtsurteil zu einer zwischen 1988 und 1999 von Juventud herausgegebenen 7-bändige Sonderausgabe der spanischen und katalanischen Versionen bezieht; Juventud unterlag hier Casterman und musste die Sonderausgabe vom Markt nehmen. Vgl. auch Vidal (2001).

7 Vgl. Riera Pujal (2011: 126–128). Die spanische und katalanische Neuauflage des postumen *Tintin et l'Alph-art* in dieser Reihe und Aufmachung folgte mit einiger Verzögerung erst 2006. – Casterman hatte bereits 1952 versucht, spanische Übersetzungen direkt zu vertreiben, was misslang (vgl. den vorausgehenden Beitrag von Soldevilla Albertí, Fußnote 6).

8 Nach <<http://quemecuentamilibrero.blogspot.de/>> Ende 2008, während die Fan-Site <<http://catalogotintin.jimdo.com/formato-reducido/>> eine Einigung zwischen Casterman und Juventud im Jahre 2011 erwähnt. Die aktuelle Situation (April 2012) ist unklar: Casterman führt im Katalog auf seiner Website die kleinformatigen spanischen Bände weiterhin auf; von den katalanischen Ausgaben werden nur noch der hier behandelte Band und der zugehörige erste Teil, *El secret de l'Unicorn*, nachgewiesen. Bei

Verfertigt wurden die Übersetzungen der Casterman-Panini-Alben – und zwar sowohl der katalanischen wie auch der kastilischen – von dem in Girona ansässigen Unternehmen Link Gironina de Traduccions,<sup>9</sup> das den Auftrag hatte, die Sprache des Comics stärker dem aktuellen Sprachgebrauch anzunähern und gleichzeitig eine größere Nähe zum Ausgangstext zu suchen (vgl. Vidal, 2001).<sup>10</sup> Dass die Link-Übersetzer/-innen aus dem französischen Original übersetzt haben, ist anzunehmen; in den Juventud-Versionen wird ausdrücklich darauf hingewiesen. Typographisch ist anzumerken, dass der Text in den Juventud-Versionen tatsächlich von Hand – und dabei teilweise ungeschickt eingepasst oder etwas ungenau – geschrieben ist, während die Textblasen der Casterman-Versionen aus einer stark an *Handlettering* erinnernden Type, aber vermutlich am Computer gefüllt wurden.<sup>11</sup>

Im Folgenden sollen nun die beiden katalanischen Versionen von *El tresor de Rackham el Roig*, jene von Juventud/Ventalló von 1964 (abgekürzt als TRRcat1) und die neuere von Casterman/Link von 2002 (abgekürzt als TRRcat2), untereinander und mit der französischen Originalversion von 1945 (abgekürzt TRRfrz) hinsichtlich ausgewählter Charakteristika verglichen werden. Die Wahl fiel auf diese Episode, weil sie unter den ersten Bänden war, die Ventalló ins Katalanische übertrug, also eine maximale zeitliche Distanz zur Neuübersetzung gegeben ist, und wegen der leichten Verfügbarkeit beider katalanischer Versionen.<sup>12</sup>

---

französischen Online-Buchhändlern können diese Ausgaben auch erworben werden, während die spanischen Online-Buchhandlungen nur (noch) die großformatigen Juventud/Joventut-Alben anbieten.

- 9 Nach Riera Pujal (2011: 127) von Isabel Negre und einem Übersetzerteam unter Leitung von Núria Salvador, die allerdings in den Alben nicht namentlich benannt sind.
- 10 Im Zusammenhang mit der katalanischen Ausgabe schreibt Casterman dazu in seinem Online-Katalog unter <<http://bd.casterman.com>> [05.04.2012]: „La première édition en catalan remonte à 1964, alors que cette langue était à peine reconnue en Espagne. Casterman réédite aujourd’hui ces albums, dans le sympathique petit format déjà adopté pour le castillan. La traduction a été entièrement refaite ; la langue est plus contemporaine et colle au plus près du texte français écrit par Hergé avec tant d’élégance.“
- 11 Ventalló war mit der Qualität der Beschriftung der Juventud-Alben nicht selten unzufrieden; vgl. das Zitat in Vinyes i Roig (2010: 142).
- 12 Juventud/Joventut veröffentlichte flankierend zum Kinostart des ersten *Tintin*-Animationsfilms von Steven Spielberg und Peter Jackson im Herbst 2011 die Alben *El secret de l’Unicorn* und *El tresor de Rackham el Roig* in einer Sonderausgabe in einem Band. Nach <<http://catalogotintin.jimdo.com/ediciones-curiosas/>> wurde dabei die Ventalló-Übersetzung beibehalten, „pero con ligeras correcciones“. Diese Fassung stand mir nicht zur Verfügung. – Neben den hier angesprochenen Ausgaben erschienen bei

### ■ 3 Ausgewählte Vergleichsaspekte der Versionen von *Le trésor de Rackham le Rouge*

#### ■ 3.1 Anredeformen

Bei den Anredeformen ist zwischen vertrauter Anrede und höflicher Anrede zu unterscheiden. Seit dem einflussreichen Aufsatz von Brown / Gilman (1960), die in dieser Distinktion weniger einen Reflex von Vertrautheit und Höflichkeit als vielmehr von Macht („power“) und Solidarität („solidarity“) sehen, ist dafür die Notation T (vertraut-solidarische Anrede < lat. TU) vs. V (höflich-hierarchische Anrede < lat. VOS) gebräuchlich. T und V unterscheiden sich in den Pronomina und den Verbalformen, wobei in der Regel verbal-pronominale Kongruenz besteht. Gebrauch und Variation der T- bzw. V-Formen werden dabei von Faktoren wie z.B. Alter, sozio-ökonomischem Status oder den Spezifika der Kommunikationssituation gesteuert und sind sprach- und kulturspezifisch.

Im Katalanischen stehen im Singular die Anredeformen *tu* + Verb in der 2. Person Sing., *vós* + 2. Person Plural und *vostè* + 3. Person Sing. zur Verfügung. *Tu* + 2S ist dabei eindeutig T, *vostè* + 3S eindeutig V. *Vós* + 2P ist ebenfalls eine V-Form, allerdings von geringerem Formalitätsgrad (als Form „de cordialitat i respecte“ [J. Corominas *apud* Payrato, 2002: 1175]; „[i]t reflects respect, but not as distant as *vostè*“ [Wheeler / Yates / Dols, 1999: 162]). Werden mehrere Personen angesprochen, stehen sich mit *vosaltres* + 2P (traditionell die T-Form) und *vostès* + 3P (V-Form) nur zwei Formen gegenüber. Das katalanische T-V-System war in jüngerer Zeit

---

Juventud zwischen 1991 und 1994 noch vier *Tintin*-Abenteuer in den ursprünglichen, in Zeitschriften erschienenen Schwarzweiß-Versionen als Faksimile-Alben; deren Übersetzung ins Katalanische besorgte Albert Jané i Riera; vgl. <<http://catalogotintin.jimdo.com/edición-facsimil/>>. – Auch im Portugiesischen liegen zeitgleich mehrere Übersetzungen von *Tintin* vor: zwischen 1988 und 2004 erschienen die europäisch-portugiesischen Fassungen im Lissabonner Verlag Verbo; 2010 gingen die Rechte an den Schul- und Jugendbuchverlag ASA über, der die Bände nach und nach in neuer Übersetzung (und etwas verkleinertem Format) neu herausgibt. Daneben sind die 2005–2008 bei Companhia das Letras in São Paulo erschienenen brasilianisch-portugiesischen Versionen auf dem Markt. Bei den iberoromanischen Sprachen geht es um standardsprachlich orientierte Übersetzungen; anders liegen die Verhältnisse bei den Dialekt-Versionen von *Tintin*, wie sie vor allem für die französischen (Öil-)Dialekte und seit Kurzem für das Frankoprovenzalische vorliegen; zu den dialektalen und regionalsprachlichen *Tintin*- Fassungen im frankophonem Raum vgl. Meune (2011), zu einer besonders kontroversen französischen „Dialekt“-Fassung, der quebecfranzösischen Version von *Coke en stock*, vgl. Demers (2010).

allerdings von großer Dynamik gekennzeichnet: das Pronomen *vós* ist (außer in Nordkatalonien; Wheeler / Yates / Dols, *ibid.*) weitgehend außer Gebrauch gekommen und wird als elitär oder archaisch wahrgenommen. *Vosaltres* + 2P tritt heutzutage vielfach auch in V-Situationen auf (anstelle von *vós* + 2P auch bei Anrede im Singular), während *vostès* + 3P schwindet. Und im Singular wird generell häufig ‚geduzt‘ (also *tu* + 2S statt *vós* / *vosaltres* + 2P oder *vostè* + 3P verwendet), auch nach sehr kurzer Kennenlernzeit oder sogar bei spontanem Kontakt, ohne dass die ursprüngliche T-Form als unhöflich oder respektlos empfunden würde. Außerdem ist das Katalanische – wie die anderen iberoromanischen Sprachen auch – durch eine deutliche pragmatische Disponibilität der T-V-Unterscheidung gekennzeichnet: anders als etwa im Deutschen oder auch im europäischen Französisch muss der Übergang vom Siezen zum Duzen nicht aushandelt und ritualisiert inszeniert werden, und es ist möglich, dieselbe Person je nach Kommunikationskontext, Diskurstyp und Öffentlichkeitsgrad mal zu siezen und mal zu duzen.

Wie sehen nun die Anredeformen im Tintin-Comic aus? Im französischen Original dominiert zwischen den Hauptfiguren die V-Form; insbesondere zwischen Tim und Kapitän Haddock wird durch die gesamte Serie ein reziprok-symmetrisches *vous* beibehalten – ein angesichts der großen Vertrautheit der Figuren pragmatisch wenig plausibler Gebrauch. Tim wird nur ganz selten geduzt – u.a. von Struppi, wenn dieser sich mit ihm ‚unterhält‘. Er wird durch die nahezu generalisierte V-Anrede im Originaltext zur reifen, intellektuell und sozial hochstehenden Persönlichkeit stilisiert. In den katalanischen Versionen wird Tim auch in aller Regel gesiezt, nicht jedoch von Kapitän Haddock:

Beispiel (1): S. 23, Panels 10–13

Situation: Tim und Kapitän Haddock grübeln über einem Papier mit nautischen Positionsbestimmungen.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Tintin : Capitaine, nous sommes des ânes !...	Tintín: Capità, som uns ases!	Tintín: Capità!... Som més burros que fets per encàrrec!
Haddock : Que voulez-vous dire ?...	Haddock: Què vols dir? [...]	Haddock: Amb què em surts tu, ara?
[...]	Tintín: Espereu!	[...]
Tintin : Attendez !	[...]	Tintín: Esperí's, deixi'm acabar!
[...]	Haddock: Vataua el món!	[...]
Haddock : Mille sabords ! vous avez raison !	Tens raó!	Haddock: Ospa! Tens raó, grumet!...

In TRRcat1 und TRRcat2 ist das Anredemuster zwischen Tim und Haddock asymmetrisch; für die Übersetzer war hier wohl der Faktor des Altersunterschiedes zwischen den beiden Protagonisten entscheidend. In TRRcat2 wird dieser Faktor von Haddock durch das Anredenomen *grumet* (DLC: „mosso jove de marineria“) sogar noch explizit gemacht. Tim spricht Haddock in TRRcat1 in diesem Beispiel, aber auch an anderer Stelle mit einer 2P-Verbform an; auch sonst dominieren in dieser Version bei Personen, die sich bereits kennen, ohne sich zu duzen, die *vós*+2P-Formen, während die *vostè*+3S-Form auf (erste) Begegnungen mit bis dato unbekanntem Gesprächspartnern beschränkt ist, etwa als Professor Bienlein in den Band und damit in die Serie eingeführt wird:

Beispiel (2): S. 5, Panels 6–10

Situation: Professor Bienlein klopft an Tims Wohnungstür, Kapitän Haddock öffnet ihm.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Tournesol : Je désirerais parler à Monsieur Tintin.	Tornassol: Voldria parlar amb el senyor Tintin.	Tornassol: Voldria parlar amb el senyor Tintin.
Haddock : Pourquoi ?... Vous vous nommez sans doute Rackham le Rouge ?	Haddock: Per què? També es diu Rackham el Roig?	Haddock: Per què?... Que també es diu Rackham el Roig, vostè?
Tournesol : Oui ?...	Tornassol: Sí?	Tornassol: Sí?...
Haddock : Non, je vous demande si vous vous appelez aussi Rackham le Rouge...	Haddock: No. Li pregunto si també es diu Rackham el Roig...	Haddock: No, li pregunto que si també es diu Rackham el Roig...
Tournesol : Ah ?...	Tornassol: Ah?...	Tornassol: Eh?
Haddock : Je vous demande votre nom !	Haddock: Li pregunto el seu nom!	Haddock: Que com es diu, vostè!
Tournesol : Veuillez parler plus haut. Je suis un peu dur d'oreille...	Tornassol: Parleu un xic més alt. Sóc una mica dur d'orella...	Tornassol: Parli més alt: sóc una mica dur d'orella i...
Haddock : VOTRE NOM !...	Haddock: EL SEU NOM!...	Haddock: QUE COM ES DIU, CARAT!

In TRRcat1 spricht Bienlein den Kapitän hier in 2P an, während dieser bei *vostè* + 3S bleibt. Auch an vielen anderen Stellen dieser Version zeigt sich freie Variation zwischen den V-Formen. In TRRcat2 hingegen dominiert die *vostè*+3S- bzw. *vostès*+3P-Form eindeutig:

Beispiel (3): S. 5, Panels 2–3

Situation: Die Schul(t)zes betreten Tims Wohnung.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Dupond(t) : C'est vous, Tintin?... Pourriez-vous nous donner un coup de main ? [...]	Dupond(t): Sou vós, Tintín?... Podríeu donar-nos un cop de mà? [...]	Dupond(t): És vostè, Tintín?... Li faria res donar- nos un cop de mà? [...]
Tintin : Entrez, nous allons arranger ça...	Tintín: Entreu. Jo ho arreglarem...	Tintín: Passin, que mirarem d'arreglar-ho...

### ■ 3.2 Kombinationen unbetonter Pronomina

Die Pronominalgrammatik gilt als der komplexeste Bereich des katalanischen Sprachsystems, zum Einen, weil in dieser Sprache stets betonte und unbetonte (klitische) Pronomina zur Verfügung stehen, zum Zweiten, weil gerade innerhalb der Paradigmata der Klitika vielfach Allomorphie vorliegt, und zum Dritten, weil die Pronominaladverbien *en* und *hi* mit hoher Frequenz und teils tatsächlich pronominal bzw. deiktisch, teils lexikalisiert auftreten. Als besonders komplex erweisen sich Konstellationen, in denen es zur Kombination mehrerer unbetonter Pronomina kommt, da hier einerseits bestimmte (und teilweise der insbesondere diatopischen Variation unterliegende) Abfolgeregularitäten und -restriktionen gelten und andererseits beim Aneinanderreihen der klitischen Pronomina morphophonologische Effekte eintreten, die zu weitgehend opaken Klitikaketten bzw. zusätzlicher Allomorphie führen (vgl. Bonet, 2002, für eine umfassende Darstellung).

In den Tintin-Comics wurden solche Fälle ausgewählt, in denen Kombinationen von unbetonten Pronomina enklitisch nach infiniten bzw. gering finiten Verbformen wie Imperativen, Gerundia und Infinitiven stehen. Dabei fällt auf, dass in Textpassagen, in denen bei TRRcat1 Klitikaketten auftreten, in den entsprechenden Passagen in TRRcat2 vielfach auf Konstruktionen ausgewichen wird, durch die sich solche enklitischen Pronominalkombinationen vermeiden lassen, auch wenn sich die Übersetzung dadurch vom TRRfrz entfernt. So wird in Beispiel (4) der emphatische Imperativ *croyez-moi* in TRRcat1 wiedergegeben und in TRRcat2 weggelassen; in den Beispielen (5) und (6) weicht TRRcat2 auf rhetorische Fragen aus, wobei in (5) zusätzlich die Variante mit *clitic climbing* (statt der ebenfalls möglichen Struktur „però bé ens haurem de conformar-hi, no?“) bevorzugt wird.



Beispiel (4): S. 45, Panel 3

Situation: Kapitän Haddock schickt die erschöpften Schul(t)zes schlafen.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Haddock : Allez vous coucher, espèces de khroumirs !... Vous aurez encore l'occasion de pomper, croyez-moi !	Haddock: Aneu-vos-en a dormir, capsigranys! Ja tindreu ocasió de manxar... creieu-me!	Haddock: A dormir tots dos, vinga! Demà bombaran tant com vulguin!

Beispiel (5): S. 55, Panel 8

Situation: Tim versucht, den enttäuschten Kapitän Haddock zu trösten.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Tintin : Voyons, capitaine, faisons contre mauvaise fortune bon coeur... C'est dommage, évidemment, mais il faut se faire une raison...	Tintín: Mireu, capità, no és pas qüestió de prendre-s'ho malament... És una llàstima, és clar, però cal conformar-s'hi...	Tintin: Va, capità, no s'hi faci mala sang... És una llàstima, evidentment, però bé ens hi haurem de conformar, no?

Beispiel (6): S. 31, Panel 5

Situation: Die Schul(t)zes beobachten, wie Affen ein Gewehr vom Baum herabfallen lassen.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Dupond(t) : Ça y est !... Ils ont lâché la carabine !... La voilà qui dégringole...	Dupond(t): Ja està!... Han deixat anar la carrabina! Mira-te-la com cau!...	Dupond(t): Guaitin, ja l'han deixat anar!... No la veuen, com rebota entre les branques?

Beispiel (7): S. 11, Panels 2–3

Situation: Die Schul(t)zes berichten Tim und Kapitän Haddock von der Flucht eines Widersachers.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Dupond(t) : Mauvaise nouvelle, Messieurs !... Maxime Loiseau s'est évadé ! [...] Oui, cet antiquaire de malheur a réussi a fausser compagnie aux gendarmes qui le conduisaient chez le juge d'instruction, où il devait être interrogé.	Dupond(t): Una mala notícia, senyor!... En Màxim l'Ocell s'ha escapat! [...] Sí. Aquest antiquari del dimoni ha aconseguit escapar-se dels guàrdies que el duïen al jutjat per interrogar-lo-hi.	Dupond(t): Males notícies, senyors: en Màxim Locell s'ha escapat de la presó! [...] Es veu que se les va compondre per despistar els policies que el portaven al jutjat per interrogar-lo...

TRRcat2 verlegt sich also auf eine gewisse ‚Vermeidungsstrategie‘, wie sie für den komplexen Pronominalbereich des Katalanischen vor allem für

Lernervarietäten und L2-Sprecher typisch ist, aber auch in diastratisch niedrig einzuordnender Umgangssprache auftritt, während TRRcat1 die von der Norm empfohlenen und in diastratisch-diaphasisch höher einzuordnenden Varietäten präferierten Konstruktionen verwendet. Vor allem scheinen in TRRcat2 enklitische Pronominalkombinationen vermieden zu werden, auch um den Preis, stattdessen einen morpho-syntaktisch nicht minder komplexen Nebensatz zu bilden und sich dadurch von TRRfrz zu entfernen:

Beispiel (8): S. 47, Panel 12

Situation: Ein Besatzungsmitglied des Schiffs, mit dem Tim und Kapitän Haddock den Schatz suchen, schlägt Haddock vor, den gerade auf Tauchgang befindlichen Tim zum weiteren Vorgehen zu konsultieren.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Marin : Le mieux serait de le lui demander...	Mariner: El millor fóra preguntar-li-ho.	Mariner: Potser valdria més que li ho preguntéssim, no?

### ■ 3.3 Satzinitiales *que*

Im Katalanischen – wie auch in anderen romanischen Sprachen – findet sich das in normativem Gebrauch subordinierende Junktormorphem *que* satzinitial, ohne dass ein syntaktisch zu markierendes Unterordnungsverhältnis vorläge. Dieser Gebrauch gilt als umgangssprachlich („[c]olloquially, as a general vague subordinator/coordinator: *que* is often inserted to connect one idea to another“ [Wheeler / Yates / Dols, 1999: 278]), außer im Fall der durch *que* eingeleiteten Entscheidungsfrage, die von der Norm akzeptiert und sogar als genuin katalanisch betrachtet wird („[...] el cas en què la interrogativa és introduïda per la conjunció expletiva *que*, en una construcció típica del català (en contrast, per exemple, amb el castellà)“ [Payrató, 2002: 1203]; vgl. auch Villalba, 2002: 2267). Syntaktisch lassen sich diese Okkurrenzen von *que* als Resultat eines elidierten Matrixsatzes erklären; das satzinitiale *que* ist dabei aber in jedem Fall semantisch bzw. funktional unterdeterminiert, d.h. eine meist mitverstandene Kausalität oder Finalität zu Beginn eines Nebensatzes bzw. die interrogative oder exklamative Sprechaktmarkierung, verbunden mit einem mitschwingenden Ausdruck der Überraschtheit, wird dem ‚expletiven‘ *que* erst kontextuell-diskursiv und damit auf pragmatischer Ebene zugewiesen.

In TRRcat2 findet sich solchermaßen unterdeterminiertes satzinitiales *que* ausgesprochen häufig:

Beispiel (9): S. 13, Panel 12  
 Situation: Die Schul(t)zes eilen zu Tim und Haddock auf deren Schiff.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Dupond(t) : [...] nous avons reçu ordre de vous protéger. Tintin : Nous protéger ?... Nous sommes donc menacés ?...	Dupond(t): [...] Hem rebut ordre de protegir-vos. Tintin: Protegir-nos? És que estem amenaçats?	Dupond(t): Hem rebut ordres de protegir-los. Tintin: Protegir-nos?... Que estem en perill?

Beispiel (10): S. 23, Panel 7  
 Situation: Haddock fordert Tim auf, in die Schiffskabine zurückzukehren.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Haddock : Voilà... Rentrons, maintenant. Je vais faire mes calculs...	Haddock: Ja està. Ara faré els càlculs...	Haddock: Apa! Tornem a dins, que faré els càlculs.

Beispiel (11): S. 29, Panel 13  
 Situation: Haddock will Papageien, die seine Flüche nachsprechen, zum Schweigen bringen und verlangt von Tim dessen Gewehr.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Haddock : Votre carabine !... Donnez-moi votre carabine !... Je vais les transformer en écumeurs !	Haddock: La carrabina! Doneu-me la carrabina! Els deixaré igual que un colador!	Haddock: L'escopeta!... Passa'm l'escopeta, noi, que els deixaré a tots com un colador!

Beispiel (12): S. 3, Panel 5  
 Situation: Ein Mann stellt sich Tim als Rackham-Roig vor.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Tintin : C'est... c'est réellement votre nom ?... Homme : Apparemment, jeune homme.	Tintin: És... és realment el seu nom?... Home: Em sembla a mi...	Tintin: De... de debò es diu així, vostè? Home: Que no sap llegir, jove?

Zwar gibt es satzinitiales nicht-subordinierendes *que* auch in TRRcat1, aber mit sehr viel geringerer Frequenz:

Beispiel (13): S. 3, Panel 11

Situation: Vor Tintins Wohnung stehen angebliche Nachfahren von Rackham dem Roten Schlange, um ihren Anteil seines Schatzes einzufordern.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Homme 1 : [...] Je suis le descendant de Rackham le Rouge !...	Home 1: [...] Sóc el descendent de Rackham el Roig!...	Home 1: [...] Sóc el descendent de Rackham el Roig!
Homme 2 : Pardon ! c'est moi !	Home 2: Ho sento! Sóc jo!	Home 2: Impostor!
Homme 3 : Pardon ! c'est moi ! [...]	Home 3: No! Que sóc jo! [...]	Home 3: Ei, l'hereu sóc jo!

Insgesamt zeigt sich, dass *satzinitiales que* sowohl in normativem als auch in umgangssprachlich markiertem Gebrauch von den Übersetzern von TRRcat2 deutlich bereitwilliger eingesetzt wird als vom Übersetzer von TRRcat1, und zwar auch in Fällen wie Beispiel (11), wo das französische Original keine morphologisch markierte Satzverknüpfung aufweist.

### ■ 3.4 Modusgebrauch in temporalen Nebensätzen futurischer Bedeutung mit *quan*

In temporalen (und gelegentlich konditional zu interpretierenden) Nebensätzen des Katalanischen, die durch die Konjunktion *quan* eingeleitet werden, steht im Allgemeinen eine Verbform im Indikativ.

Beispiel (14): S. 16, Panel 3

Situation: Kapitän Haddock ermahnt den Schiffskoch zur Aufrichtigkeit.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Haddock : [...] Quand on accuse quelqu'un, il faut des preuves !...	Haddock: [...] Quan s'acusa algú, s'han d'aportar proves!...	Haddock: [...] Quan es fa una acusació s'han d'aportar proves, jove!...

Handelt es sich allerdings um ein Satzgefüge mit temporalem Nebensatz, das Ereignisse in der Zukunft beschreibt, kann im *quan*-Satz Indikativ Futur oder Subjunktiv Präsens stehen, wobei diese Modusvarianz in jüngerer Zeit einem Wandel unterlegen ist, wie Quer erläutert:

En principi la subordinada amb *quan* anirà en indicatiu [...]. Fins i tot amb futur en la principal, l'opció més tradicional i afavorida pels gramàtics (vg. Fabra 1956: § 119) és utilitzar futur d'indicatiu en la subordinada [...] Tot i això, en la llengua actual s'ha estès gairebé de manera generalitzada l'ús del subjuntiu [...]. (Quer, 2002: 2851)

Im nachfolgenden Beispiel aus TRRcat zeigt sich, dass TRRcat1 der von Fabra und anderen normativen Grammatikern favorisierten Indikativ-Lösung folgt, während TRRcat2 die in der Gegenwartssprache dominierende Subjunktiv-Form setzt:<sup>13</sup>

Beispiel (15): S. 33, Panel 4

Situation: Professor Bienlein erklärt Tim die Funktionsweise des von ihm konstruierten Mini-Unterseeboots.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Tournesol : J'ai oublié de vous dire quelque chose... Lorsque vous aurez découvert l'épave, pressez sur le petit bouton rouge placé à gauche du tableau de bord. Vous libèrerez ainsi une petite boîte fixée sous l'appareil [...]	Tornassol: M'he descuidat de dir-vos quelcom... Quan haureu trobat el vaixell, premeu el botonet vermell de l'esquerra del quadre de comandament. Això farà desprendre una caixeta de sota l'aparell [...]	Tornassol: Em descuidava de comentar-li un detall... Quan trobi les restes del vaixell, pitji el botonet vermell que hi ha a l'esquerra del quadre de comandament. Aquest botó fa que de la banda inferior del bus es desprengui una llaua [...]

### ■ 3.5 Technizismen und spezifischer Wortschatz

Als ein unterhaltendes und vor allem auf junge Leserschaft ausgerichtetes Produkt lassen die Tintin-Comics die Verwendung eines der Alltagssprache nahen und nicht durch Spezialbegriffe und Fachtermini geprägten Vokabulars erwarten. Außerdem können durch die dominierende bildliche Darstellung Objekte und Handlungen, die durch denotativ enge Begriffe bezeichnet werden müssten, unversprachlicht bleiben. Dennoch finden sich z.B. in *Le trésor de Rackham le Rouge* mehrfach Textstellen, in denen ein sehr spezifisches, in den Bereich der (Alltags-)Technizismen und der Fachterminologie reichendes Wortmaterial verwendet wird. Hier zeigen sich deutliche Divergenzen in den beiden katalanischen Versionen, wie das folgende Beispiel (16) zeigt:

13 Das im Folgeabschnitt zitierte Beispiel (16) ist weniger eindeutig, da im Satz „quan acabeu de triturar la civada ja podeu començar amb la picadora de farratge“ (TRRcat2: 57, Panel 6) die Form *acaben* Präsens Indikativ oder Subjunktiv sein kann; die Verwendung des Präsens im Hauptsatz legt die erste Interpretation nahe.

Beispiel (16): S. 57, Panel 5–6

Situation: Die Schul(t)zes, die während Tims Tauchgängen die Pumpe zur Sauerstoffversorgung betätigen mussten, begeben sich zur Ablenkung auf einen Bauernhof, wo sie sogleich zum Schrotmahlen eingespannt werden.

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2
Dupond : Fini de pomper, mon vieux !... À nous les rudes et sains travaux des champs ! Dupont : Je dirais même plus : fini de pomper ! [Panelwechsel] Fermier : ...et quand vous aurez fini de concasser l'avoine, vous pourrez vous mettre au hache-paille...	Dupond: S'ha acabat el manxar, company! Som fets per al treball dur i sa de la terra. Dupont: Jo diria més: s'ha acabat el manxar! [Panelwechsel] Pagès: I quan haureu acabat d'esmicolar la civada, podreu passar a la trinxadora de palla...	Dupond: S'ha acabat el bombar, noi! Aquests dies a pagès ens vindran de primera per fer salut! Dupont: Això, això: i adéu bomba! [Panelwechsel] Pagès: ...i quan acabeu de triturar la civada ja podeu començar amb la picadora de farratge...

TRRcat1 übersetzt *pomper* mit *manxar*, TRRcat2 wählt die dem französischen Verb formal und etymologisch nähere Form *bombar*; beide Verben werden in DLCL und DIEC2 als Synonyme ohne diasystematische Restriktion genannt. Möglicherweise erklärt sich die Präferenz von TRRcat1 für *manxar* durch die dadurch mögliche größere Distanz zum Kastilischen, wo mit *bombear* ein Kognat zu *bombar* existiert, während ein solches zu *manxar* nicht vorhanden ist; möglicherweise aber auch, weil die Primärbedeutung von *manxar*, „fer vent, fornir aire, amb una manxa“ (DIEC2), dem Übersetzer für die beschriebene Tätigkeit adäquater erschien als jene von *bombar*, „treure o transportar amb una bomba (aigua o qualsevol altre fluid) d'un pou, d'una bassa, d'un recipient qualsevol“ (DLCL). Auch die mögliche Assoziation mit der Bedeutung von *la bomba* ‚Bombe‘, die durch *la manxa* bzw. *el manxar* vermieden wird (und die in TRRcat2 für ein möglicherweise unbeabsichtigtes Wortspiel sorgt), kann eine Rolle gespielt haben. Von den konsultierten Wörterbüchern ebenfalls als Synonyme (ohne Spezifizierung auf den hier einschlägigen Kontext landwirtschaftlicher Tätigkeiten) geführt werden die Verben *esmicolar* und *triturar*, die in den katalanischen Versionen als Äquivalent von *conccasser* erscheinen.<sup>14</sup> Auch bei der Bezeichnung für den Häcksler – in TRRfrz

14 Vgl. hierzu den mit *esmicolar* verknüpften Eintrag *esmicolador* in DDLC, wo aus einer lexikographischen Quelle zitiert wird: „Resulta del funcionalisme de les peces bucalis una acció tallant per als incisius, [...] i molenta, o esmicoladora, o trituradora, per als molars“.

*hache-paille*, eine V-N-Komposition, die lexikalisiert und lexikographisch erfasst ist – gehen die katalanischen Übersetzungen verschiedene Wege: TRRcat1 wählt ein syntagmatisches Kompositum, das auf einem vom Verb *trinxsar* („[p]artir en trossos (la vianda) per servir-la [...] Capolar“ [DIEC2]) abgeleiteten Substantiv aufsetzt; TRRcat2 optiert für ein N-*de*-N-Kompositum, dessen primäres Nomen eine Derivation des Verbs *picar* in der nicht primären Bedeutung „[d]onar cops (a alguna cosa) amb un martell, una maça, un picó, etc., per afaïçonar-la, ablanir-la, pitjar-la, capolar-la“ (DIEC2) ist. Die Wendung *picar el farratge* „[t]rossejar-lo abans de distribuir-lo en verd o bé ensitjat“ (DIEC2 s.v. *picar*) ist lexikographisch nachgewiesen, jedoch – zumindest in den hier konsultierten Wörterbüchern und im CTILC – keines der beiden nominalen Komposita; eine Google-Wortsuche im Internet führt zu Belegen für *picadora de farratge* (und, wenn auch selten, *picadora de palla*), nicht jedoch für *trinxsadora de palla / farratge*.<sup>15</sup>

Die nachfolgende Tabelle erfasst weitere Beispiele von Nomina des spezifischen Wortschatzes, bei denen die TRRcat-Versionen divergieren:

TRRfrz	TRRcat1	TRRcat2	Seite / Panel
lit-placard <i>m</i>	llit amagadís <i>m</i>	armari llit <i>m</i>	7 / 9
canot automobile <i>m</i>	canot <i>m</i>	llanxa motora <i>f</i>	13 / 4
carabine <i>f</i>	carrabina <i>f</i>	escopeta <i>f</i>	29 / 13
grappin <i>m</i>	àncora <i>f</i>	ruixó <i>m</i>	36 / 5
pied-de-biche <i>m</i>	alçaprem <i>m</i>	grifa <i>f</i>	48 / 6
vente publique et forcée <i>f</i>	venda pública i obligada <i>f</i>	subhasta p[ú]blica i for[ç]osa <i>f</i>	58 / 7
globe terrestre <i>m</i>	globus terrestre <i>m</i>	globus terraqüi <i>m</i>	60 / 13
vaisseau <i>m</i>	vaixell <i>m</i>	galió <i>m</i>	62 / 1

Tabelle 1.

#### ■ 4 Schlussbemerkungen

Der in Abschn. 3 gelieferte Übersetzungsvergleich der Versionen von *Le trésor de Rackham le Rouge* kann selbstverständlich keinerlei Anspruch auf Exhaustivität erheben; er versteht sich vielmehr als Anregung zu und erste

15 Allerdings führt der DAC-DKW als Übersetzung für Häcksel die Bildung *palla trinxada* und für Häcksler (Häckselmaschine) *màquinar de trinxsar palla* auf.

Annäherung an die Thematik der zugleich intra- und interlingualen Übersetzungsanalyse des Werks, die sich auf vielfache Weise fortführen ließe. Neben den morphologischen und syntaktischen Aspekten, die beim Übersetzungsvergleich oft nur marginal behandelt werden, stellt der phraseologische Bereich ein vielversprechendes Terrain dar: bei einer kursorischen Analyse der TRR-Versionen deutet sich an, dass sich das Inventar an phraseologischen Einheiten und Idiomaticismen, das in TRR1 aktiviert wird, deutlich von denen in TRR2 unterscheidet. Dasselbe gilt – auf pragmatisch-diskursanalytischer Ebene – für die Interjektionen und Diskursmarker, die die Übersetzer auswählen.

In dieser Hinsicht und zugleich in lexikologischer Perspektive interessant und eigentlich bei Arbeiten zur *Tintin*-Reihe unumgänglich ist die Analyse des Repertoires an Schimpfwörtern und Flüchen, die Kapitän Haddock hervorbringt. Hierzu liegt mit Algoud (1991) ein nützliches Glossar vor, ebenso wie vereinzelte Forschungsliteratur zur französischen Originalfassung; das entsprechende Glossar katalanischer Haddock-Flüche, das der Übersetzer von TRRcat1, Joaquim Ventalló, angelegt hatte, wurde vor Kurzem ebenfalls ediert (Ventalló, 2011) und stünde für eine Analyse zur Verfügung, die im Rahmen des vorliegenden Artikels aus Platzgründen jedoch unterbleiben musste.

In Anbetracht des begrenzten Korpus und der geringen Zahl untersuchter Aspekte kann nur eine sehr vorsichtige *Conclusio* zum Vergleich der beiden *Tintin*-Übersetzungen ins Katalanische gezogen werden: Das sich wandelnde Normmodell und die anders gewichtete Absicht der Vermittlung eines solchen Normmodells durch die Übersetzer von TRRcat1 und TRRcat2 spiegeln sich in den katalanischen Versionen deutlich wider. Der Duktus in TRRcat1 ist pädagogischer und teilweise konservativer, während sich TRRcat2 stärker, wenn auch vorsichtig, der aktuellen katalanischen Umgangssprache nähert, ohne jedoch ein *català light* als Bezugsgröße zu wählen. Den Anspruch, näher am französischen Original zu bleiben, kann TRRcat2 nicht einlösen. Die beiden Übersetzungen erweisen sich als ‚Kinder ihrer Zeit‘, die den soziolinguistischen Rahmenbedingungen ihres jeweiligen Entstehungszeitpunkts verpflichtet sind. ■

## ■ Korpus

Hergé [Remi, Georges] (1973 [1945]): *Le trésor de Rackham le Rouge*, Tournai: Casterman [= TRRfrz].



- (2002): *El tresor de Rackham el Roig*. Übersetzt von Link, Tournai / Torrella de Montgrí: Casterman / Panini España [= TRRcat2].
- (2003 [1964]): *El tresor de Rackham el Roig*. Übersetzt von Joaquim Ventalló, Barcelona: Juventud / Joventut [= TRRcat1].

## ■ Bibliographie

- Algoud, Albert (1991): *Le Haddock Illustré. Edition revue et corrigée*, o.O. [Tournai]: Casterman.
- Bonet, Eulàlia (2002): „Cliticització“, in Solà et al. (eds.), Bd. 1, 933–989.
- Brown, Roger / Gilman, Albert (1960): „The pronouns of power and solidarity“, in: Sebeok, Thomas A. (ed.): *Style in language*, Cambridge MA: MIT Press, 253–276.
- Demers, Tristan (2010): *Tintin et le Québec : Hergé au cœur de la Révolution tranquille*, Montréal: Hurtubise.
- Kaindl, Klaus (2004): *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comicübersetzung*, Tübingen: Stauffenburg (Studien zur Translation; 16).
- Meune, Manuel (2011): „De la Guerre froide à la guerre des langues: Tintin au pays de la traduction. Les adaptations en langues régionales dans l'espace francophone“, in: Alary, Viviane / Mitaine, Benoît (eds.): *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme*, Chêne-Bourg: Georg (L'Equinoxe), 165–182.
- Payrató, Lluís (2002): „L'enunciació i la modalitat oracional“, in Solà et al. (eds.), Bd. 2, 1149–1220.
- Quer, Josep (2002): „Subordinació i mode“, in Solà et al. (eds.), Bd. 3, 2799–2866.
- Riera Pujal, Jordi (2011): *El còmic en català. Catàleg d'albums i publicacions (1939–2011)*, Barcelona: Glénat.
- Solà, Joan et al. (eds.) (2002): *Gramàtica del català contemporani*, 3 Bde., Barcelona: Empúries.
- Ventalló, Joaquim (2011): *Llamp de llamp de rellamp de contra-rellamp!* Barcelona: A Contra Vent.
- Villalba, Xavier (2002): „La subordinació“, in Solà et al. (eds.), Bd. 3, 2247–2319.

- Vinyes i Roig, Pau (2010): *Visca la República! Joaquim Ventalló, periodista, polític, poeta i traductor*, Barcelona: Duxelm.
- Wheeler, Max W. / Yates, Alan / Dols, Nicolau (1999): *Catalan. A comprehensive grammar*, London / New York: Routledge.
- Zanettin, Federico (2008): „Comics in translation: An overview“, in: ders. (ed.): *Comics in Translation*, Manchester / Kinderhook: St Jerome Publishing, 1–32.

### ■ Lexikographische Quellen

- Batlle, Lluís C. / Haensch, Günther (1993 [1981]): *Diccionari alemany–català / Deutsch-katalanisches Wörterbuch*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana [= DCA-DKW]
- Enciclopèdia Catalana (³1993): *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana [= DLCL].
- Institut d'Estudis Catalans (1985–): *Diccionari descriptiu de la llengua catalana*, Barcelona: IEC, <<http://ddc.iec.cat>> [= DDLC].
- (²2007): *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona: IEC / Edicions 62 / Enciclopèdia Catalana [= DIEC2].
- (o.J.): *Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana*, Barcelona: IEC, <<http://ctilc.iec.cat/>> [= CTILC].

### ■ Internetquellen

- El Lectorcete (2010): „Tintin edición en Gallego (1983–1992)“, <<http://lectorcete.blogspot.de/2010/02/tintin-edicion-en-gallego-1983-1992.html>> [05.04.2012].
- Garcia Arbós, Salvador / Vidal, Jaume (2007): „Hergé ballava molt bé el vals“ [Interview mit Concepción Zendredra], *Presència* 11.–17.2., zit. n. <[www.tintin.cat/ARTICLES/vals.htm](http://www.tintin.cat/ARTICLES/vals.htm)> [05.04.2012].
- N.N. (o.J.): „Tintín en català. Cronologia de la publicació dels àlbums“, <[www.tintin.cat/raco/cronologia.htm](http://www.tintin.cat/raco/cronologia.htm)> [05.04.2012].
- Selles, Hans / De Graaf, Flor (2008–): „Tintin around the world“, <[www.tintinaroundtheworld.info](http://www.tintinaroundtheworld.info)> [05.04.2012].
- Vidal, Jaume (2001): „Las aventuras de Tintín regresan a tamaño reducido“, *El País*, 14.8., <[http://elpais.com/diario/2001/08/14/revistaverano/997740002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/08/14/revistaverano/997740002_850215.html)> [05.04.2012].

— (2003): „Editorial Juventud gana el pleito por los derechos de Tintín en castellano“, *El País*, 30.6., <[http://elpais.com/diario/2003/07/30/cultura/1059516007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/07/30/cultura/1059516007_850215.html)> [05.04.2012].

- Claus D. Pusch, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <[claus.pusch@romanistik.uni-freiburg.de](mailto:claus.pusch@romanistik.uni-freiburg.de)>.

Resum: Aquest treball es dedica a una comparació inter- i intra-lingüística de traduccions de còmics a partir del volum *Le trésor de Rackham le Rouge* (cat.: *El tresor de Rackham el Roig*) de la sèrie franco-belga *Tintin* i de les seves traduccions al català publicades en 1964 i 2002, respectivament. Aquestes versions es comparen en relació amb criteris morfo-sintàctics (formes de tractament, combinacions de pronoms clítics, frases introduïdes per *que* i subordinades temporals de futur introduïdes per *quan*) i lèxics (vocabulari tècnic-específic). S'arriba a la conclusió que els models referencials de la llengua aplicats pels traductors divergeixen i que s'hi reflecteix la situació sociolingüística de la llengua catalana en el(s) moment(s) de la confecció de les dues traduccions. ■

Summary: This paper is devoted to the inter- and intra-linguistic comparison of comics on the basis of the volume *Le trésor de Rackham le Rouge* (engl. *Red Rackham's Treasure*) of the Franco-Belgian *Tintin* series and its two Catalan versions published in 1964 and 2002, respectively. These versions are analyzed with respect to morpho-syntactic (forms of address, clitic pronoun combinations, clause-initial *que* and future-oriented temporal adverbial clauses introduced by *quan*) and lexical criteria (technical vocabulary). The study reveals that the models for the reference variety applied by the translators diverge and that the translations reflect, to a certain extent, the sociolinguistic situation of Catalan at the moment of their creation. [Keywords: *Tintin*; inter- and intra-linguistic translation; linguistic norm; sociolinguistics of normativization; Joaquim Ventalló] ■



# La modificació creativa interna de locucions en *Astèrix* i la traducció al català: anàlisi d'alguns exemples

Pelegrí Sancho Cremades (València)

## ■ 1 Introducció

En aquest article estudiarem la modificació creativa interna d'algunes locucions del francès que apareixen en la sèrie *Astèrix* i els recursos usats per a traduir-les al català. Les locucions formen part de la fraseologia.<sup>1</sup> Corpas (1997: 88) dóna la següent definició de les locucions:

[...] unidades fraseológicas del sistema de la lengua con los siguientes rasgos distintivos: fijación interna, unidad de significado y fijación externa pasemática.<sup>2</sup> Estas unidades no constituyen enunciados completos, y, generalmente, funcionan como elementos oracionales.

La fixació interna caracteritza la fraseologia en general i les locucions en particular. Les unitats fraseològiques són fixades quant a l'estructura sintàctica, els constituents, l'ordre, etc. La modificació creativa de les locucions és un recurs retòric en què es qüestiona justament aquest caràcter fixat. Es distingeixen dos tipus de modificació creativa (cf. Corpas, 1997: § 6.5.): en la modificació creativa interna, s'altera la fixació interna de la unitat fraseològica (se substitueix un element per un altre, per exemple: *se*

- 
- 1 Respecte de les dificultats per a definir la fraseologia i afitar-ne el domini, cf. Corpas (1997), Ruiz Gurillo (1997) i Sancho Cremades (1999), on es recullen les principals aportacions fins a la data de publicació. Només apuntarem, d'un costat, que les locucions són les unitats fraseològiques més prototípiques (presenten els trets que més sovint s'hi associen); d'un altre costat, el fet de posseir un significat unitari no vol dir que totes les unitats fraseològiques, i ni tan sols totes les locucions, presentin un significat idiomàtic o no composicional, és a dir, un significat que no es pugui deduir del significat dels seus constituents.
  - 2 El terme *fijación externa pasemática*, pres de Thun (1978), citat per Corpas (1997: 24), es refereix a la fixació originada en l'ús d'unitats lingüístiques segons el paper que exerceixi el parlant en l'acte comunicatiu. En general, la fixació externa remet al fet que l'ús de moltes unitats fraseològiques és desencadenat per unes certes situacions comunicatives.

*mettre à la gueule du loup* “ficar-se a la boca del llop”, la locució original, es converteix en *se mettre à la gueule de la louve romaine* “ficar-se a la boca de la lloba romana” en una seqüència d’*Astérix*).<sup>3</sup> En canvi, en la modificació creativa externa, es focalitza el significat composicional o literal de la unitat fraseològica, que normalment roman en segon terme.<sup>4</sup> Aquesta focalització s’aconsegueix en posar el significat composicional en relació amb el context verbal i icònic. Amb tot, el significat no composicional o idiomàtic es manté i, per tant, el valor retòric del recurs consisteix precisament en la interacció entre el significat composicional, el significat no composicional i el context verbal i icònic. Així, la locució francesa *ne pas faire de vieux os quelque part* significa “no estar-s’hi massa temps” (Rey / Chantreau, 1993: 663).<sup>5</sup> En una escena de la sèrie *Astérix*, el lladre Habeascorpus la fa servir en mostrar als herois gals el seu amagatall: les catacumbes. El segment *vieux os*, “os vell”, en el seu significat literal, remet als ossos que són a les catacumbes.

La modificació creativa interna i externa són tipus de jocs de mots força emprats en la sèrie *Astérix* amb una finalitat humorística.<sup>6</sup> Per aquesta raó,

- 
- 3 Aquest cas l’analitzarem més endavant, cf. ex. (8).
  - 4 Sempre que el significat composicional sigui interpretable. Hi ha unitats fraseològiques que esdevenen totalment opaques, perquè els parlants no coneixen el significat de tots o alguns dels constituents i, per tant, no poden deduir-ne el significat unitari composicional. En aquests casos, la unitat fraseològica té només un significat unitari no composicional.
  - 5 “Habeascorpus: Notre repaire : les catacombes... c’est un refuge sûr ; on peut y faire de vieux os.” (*Les lauriers de César*, p. 42, vinyeta 7). En aquest cas, a més, hi ha una modificació creativa interna, atès que la locució sol emprar-se amb negació: *ne pas y faire de vieux os*, mentre que Habeascorpus l’empra afirmativament.
  - 6 D’acord amb Quella-Guyot (1990: 76–77) l’ús freqüent de jocs de mots obeeix a raons històriques, ja que és propi del còmic francòfon entre finals dels anys cinquanta i la fi dels anys seixanta, època en què s’inicia la sèrie *Astérix* (el primer episodi es publicà en 1959). Quant a l’abundància en l’ús de clixés, segments variablement fixats, en *Astérix*, Delesse (2001: 168ss) addueix diverses raons. Primer, el seu caràcter popular, atès que són coneguts àmpliament pels parlants, de manera que es crea una complicitat amb el lector. Segon, l’estereotípic dels personatges de còmic es reflecteix en la llengua que empren, carregada de clixés i llocs comuns. En el cas d’*Astérix* hi ha estereotips que caracteritzen Abraracourcix (*Que le ciel me tombe sur la tête !*), Obélix (*Ils sont fous ces romains !*), el pirata que cita constantment sentències d’autors clàssics en llatí en situacions força inadequades, Juli Cèsar, que pronuncia sovint frases que històricament se li atribueixen, com ara *Alea jacta est* o *Veni, vedi, vici*, etc. Tercer, la interacció entre el llenguatge verbal escrit i la imatge, característica definitiva del còmic, permet que el significat dels clixés, literal o figurat, amb freqüència remeti a la imatge. Finalment, l’ús dels clixés, sovint modificats creativament, origina jocs de mots, com hem assenyalat.

hem seleccionat alguns exemples representatius de modificació creativa interna de locucions en *Astérix* i els recursos que s'han emprat per traduir-les.<sup>7</sup>

Així doncs, en aquest article tractarem, en primer lloc, les dificultats que planteja la traducció de la fraseologia (§ 2). En segon lloc, analitzarem la modificació creativa interna d'algunes locucions de la sèrie *Astérix* i els recursos emprats per traduir-les al català (§ 3). Finalment, presentem les conclusions (§ 4).

## ■ 2 La traducció de la fraseologia en el còmic *Astérix*

El caràcter idiomàtic de la fraseologia, en la mesura que generalment és exclusiu d'una llengua i una cultura determinades, planteja importants dificultats de traducció. La sèrie d'*Astérix*, malgrat l'èxit internacional que ha tingut, és força marcada culturalment (remet a mites, estereotips, en suma, a l'enciclopèdia cultural francesa) i etnocèntrica (Jackson, 1990: 57). Conseqüentment, el traductor ha de dur a terme una adaptació d'aquest univers cultural específic de la cultura francesa o francòfona perquè sigui comprensible per als lectors de la cultura catalana, adaptació que implica necessàriament pèrdues respecte del text origen.

Corpas (2000a) resumeix les diverses possibilitats de traducció de les unitats fraseològiques: l'equivalència, la paràfrasi, l'omissió i la compensació.

### a) L'equivalència:

La bibliografia sobre traducció sol recomanar la traducció d'una unitat fraseològica en el text origen per una unitat fraseològica equivalent de la llengua meta. Tanmateix, com assenyala Corpas (2000a: 490):

Las relaciones de equivalencia que se establecen entre las unidades fraseológicas de dos lenguas reflejan la existencia de un *continuum* que va desde la identidad total o equivalencia plena hasta la ausencia de equivalencia. Entre ambos extremos abundan los casos de equivalencia parcial, causada por incongruencias de carácter semántico, figurativo y connotativo.

Ara bé, Corpas (2000a: 490ss) fa notar que l'equivalència plena es dona quan a una unitat fraseològica de la llengua origen correspon una altra

---

7 En altres publicacions hem estudiat la modificació creativa de segments fixats en *Astérix* i la traducció al català: en Sancho Cremades (2008a) ens hem centrat en el concepte de *frame*, paral·lel al clixé de què parla Delesse (2001), amb especial atenció a les col·locacions; en Sancho (2008b) hem estudiat la modificació creativa interna i externa dels proverbis.

unitat fraseològica de la llengua meta amb el mateix significat denotatiu i connotatiu, una mateixa base metafòrica, una mateixa distribució i freqüència d'ús, les mateixes implicacions convencionals, la mateixa càrrega pragmàtica i semblants connotacions (restriccions diastràtiques, diafàsiques i diatòpiques). Aquesta mena d'equivalència només es troba en alguns casos, com ara els europeïsmes<sup>8</sup> (cat. *Tots els camins duen a Roma*, esp. *Todos los caminos conducen a Roma* / angl. *All roads lead to Rome* / fr. *Tous les chemins mènent à Rome*) o els calcs (*armed to the teeth* / *armado hasta los dientes* / *armat fins a les dents* / *armé jusqu'aux dents*), entre altres. Per contra, la major part de les unitats fraseològiques tenen equivalents parcials en altres llengües, respecte dels quals presenten divergències de distinta mena: per exemple, pot haver-hi diferències en la base metafòrica (esp. *En boca cerrada no entran moscas* / angl. *Silence is golden*), en la freqüència i distribució d'unitats fraseològiques equivalents, etc.

A l'altre extrem de l'escala es troben aquelles unitats fraseològiques per a les quals no hi ha equivalents en l'altra llengua. Generalment es tracta d'unitats fraseològiques que expressen una determinada realitat sociocultural sense paral·lel en la cultura meta. Corpas (2000a: 113–115) assenyala diversos casos de manca total d'equivalència. En primer lloc, fonts literàries i citacions de personatges il·lustres que són poc o gens conegudes en la cultura meta. Per exemple, les citacions en *Astérix* d'autors francòfons com Corneille, Molière, Victor Hugo o de personatges històrics com Napoleó, poden resultar poc familiars i fins i tot desconegudes per a un lector català. En segon lloc, aquelles unitats fraseològiques que recolzen en estereotips nacionals o supranacionals. Per exemple, la locució *répondre en normand* “évasivement ou de manière ambiguë” (Rey / Chantreau, 1993: 637) es basa en els prejudicis que la ideologia centralista francesa atribueix als habitants de Normandia, coneixement cultural normalment desconegut per a un membre de la cultura catalana (*Astérix et les Normands*, p. 48, vinyeta 6). Un tipus especial està constituït per aquelles unitats fraseològiques on s'insereixen topònims (*Avec des si, on mettrait Paris en bouteille*)<sup>9</sup> o termes

---

8 Els europeïsmes són unitats fraseològiques comunes a distintes llengües europees, que presenten una forma quasi idèntica i significats semblants. Aquestes tenen un origen comú, ja sia com a unitats genèticament independents (europeïsmes naturals), que han sorgit de l'observació del món que ens envolta, o genèticament dependents (europeïsmes culturals), procedents de fonts comunes de la cultura europea (Morvay, 1996: 719).

9 Rey / Chantreau (1993: 833) donen el següent significat a aquest proverbi: “tout est possible avec des suppositions qui ne tiennent pas compte des réalités”. En *Astérix*



onomàstics. En tercer lloc, els costums i creences peculiars d'una determinada comunitat originen unitats fraseològiques que poden resultar incomprendibles fora d'aquesta, com ara el costum francès de posar julivert a les orelles dels porcs a les carnisseries, que es troba a l'origen de la unitat fraseològica *avoir du persil dans les oreilles*.<sup>10</sup> Finalment, les unitats fraseològiques de vegades impliquen valoracions i comentaris, presents en la fraseologia d'una llengua, però no en la d'una altra, perquè una mateixa realitat es representa amb una base metafòrica o una conceptualització distintes.

b) La paràfrasi:

Un altre recurs de traducció d'unitats fraseològiques és la paràfrasi del contingut semàntic i pragmàtic de la unitat fraseològica en qüestió. Aquest s'empra quan no és possible la substitució d'una unitat fraseològica per una altra.

c) L'omissió:

La unitat fraseològica del text origen es pot ometre en el text meta quan presenta grans dificultats de traducció o pot resultar irrellevant per a la comprensió del text, a parer del traductor (Corpas, 2000b: 128).

d) La compensació:

D'acord amb Corpas (2000b: 129), la compensació és la “[...] introducción de unidades que no están presentes en el TO [text origen] en otros lugares del TM [text meta]. La compensación es también una forma de adaptar o “domesticar” el TO para acercarlo lo más posible a la situación socio-cultural de la comunidad meta.”

El concepte de *compensació* és bastant controvertit. Harvey (1995) l'ha tractat extensament, a partir precisament de la traducció d'*Astèrix*. En general, es parla de compensació quan s'empra un recurs adreçat a restituir part de les pèrdues d'informació fonètica, semàntica, pragmàtica, sociolingüística, estilística, etc. en traduir un text, la qual cosa implica una adaptació del text origen a la comunitat meta. Harvey (1995: 66) proposa la següent definició “operativa” de la compensació:

A technique for making up for the loss of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or the target text.

---

s'empra el proverbi modificat creativament: “Avec des si, on mettrait Lutèce en amphore.” (*Le tour de Gaule d'Astèrix*, p. 28, vinyeta 4)

10 Stoll (1978: 118) defineix *avoir du persil dans les oreilles* com “être lents à comprendre, bêtes”. Aquesta locució s'empra en *Astèrix Gladiateur*, p. 7, vinyetes 1–2.

L'ús de recursos compensatoris en adaptar el text origen ha de tenir present el lector model del text meta. *Astérix* és un còmic adreçat a un públic estratificat: d'un costat, les trames força simples, el caràcter caricaturesc dels personatges, la comicitat del moviment (lluïtes, baralles hiperbòliques, etc.) prefiguren un lector model infantil i juvenil; en canvi, molts dels jocs de mots, basats en la fraseologia o no, així com nombroses referències culturals,<sup>11</sup> només són comprensibles per a un lector model adult. Així, Kooponen (2004: 28) assenyala:

It is crucial that the translator must assess the intended reader's level of cultural background knowledge, because that will affect the way the readers interact with the text and interpret it. While this issue is relevant also to the author of children's literature, it becomes even more so for the translator, because the target language reader, especially a young one, can be expected to know relatively little of the source culture.

El coneixement insuficient que el lector infantil o adolescent pot tenir del rerefons cultural del text origen pot conduir a perdre gran part de la diversió en el text, en especial en aquells còmics, com *Astérix*, en què la comicitat és força present i constitutiva del text. Aquestes pèrdues el traductor les ha de compensar amb l'objectiu de mantenir l'efecte humorístic, almenys en part (Kooponen, 2004: 28).<sup>12</sup>

---

11 Això de banda, hi ha referències culturals en *Astérix*, estretament lligades al moment històric i cultural coetani a la publicació dels diversos àlbums, que molt probablement han esdevingut opaques per als francòfons més joves.

12 La traducció del còmic planteja diversos problemes de naturalesa tècnica, que dificulten la tasca del traductor (Schnitzer, 2003). El més important és la limitació de l'espai inherent al còmic, que desaconsella, d'entrada, que el text meta sigui més llarg que el text origen. Per aquesta raó, recursos habituals en la traducció com la parafrasi o les notes per aclarir conceptes del text origen que no són comprensibles en el text meta no són recomanables en la traducció del còmic. D'altra banda, els traductors de còmics han de treballar en un temps molt limitat.

### ■ 3 La traducció al català de la modificació creativa interna en locucions d'*Astèrix*

Com hem assenyalat més amunt, la modificació creativa interna d'unitats fraseològiques<sup>13</sup> és un recurs retòric, concretament un tipus de joc de mots,<sup>14</sup> força freqüent en la sèrie *Astèrix*, amb una finalitat humorística.<sup>15</sup> En alterar la fixació interna de les unitats fraseològiques, es crida l'atenció sobre l'expressió lingüística, de manera que implica un ús metalingüístic del llenguatge (Vigara, 1998). A més de la funció metalingüística, són presents les funcions expressiva (denota la presència d'un subjecte emissor), conativa (apel·la el receptor), fàtica (manté el contacte, això és, l'interès del receptor) i, evidentment, poètica, en la mesura que és un recurs retòric.

Perquè el recurs tingui èxit, és imprescindible que romangui a la memòria la unitat fraseològica original (Grunig, 1998: cap. V). D'aquí prové la dificultat d'interpretar la modificació creativa per als no nadius, atès que es basa en el coneixement de la fraseologia, que necessita un nivell avançat del domini de la llengua.

Els tipus de modificació creativa interna més emprats són o bé l'addició d'un mot o sintagma, o bé la substitució d'un mot per un mot o sintagma, o bé una combinació de tots dos recursos. D'acord amb Grunig (1998), el mot o sintagma "intrús" no pot ser qualsevol, sinó que ha de posseir una sèrie de trets fonològics i semàntics. Des d'un punt de vista fonològic, la paraula substituïda i la substituïda es relacionen de vegades per una sèrie de figures retòriques (isosilabisme, rima, paronomàsia). Des d'un punt de vista semàntic, el mot substituït ha de ser coherent dins del context en què s'insereix.

13 El terme *modificació creativa* es troba en Corpas (1997: § 6.5); altres denominacions són *desautomatització* (Zuluaga, 1980), *deslexicalització* (García-Page, 1989).

14 Com assenyalà Gréciano, citat per Bender-Berland (2004: 11), les expressions idiomàtiques, per la pròpia naturalesa, conviden al joc: són polilèxiques però poden ser fragmentades; són fixades però suggereixen la substitució; els termes s'empren en sentit idiomàtic, sense perdre completament el seu sentit propi.

15 Diversos estudis s'han ocupat de la traducció dels jocs de mots en *Astèrix*, com ara Grasseger (1985), Jackson (1990), Hernández / Gaspin (1991), Richet (1993), Keith (1995), Delesse (2001). Schnetzer (2003) se centra en la traducció del còmic, en general, i es refereix a la traducció dels jocs de mots. També es pot trobar alguna referència a les traduccions d'*Astèrix* en Kaindl (1999) i en Bender-Berland (1999). Sinner (2002) exclou explícitament aquesta qüestió del seu article sobre la traducció al galleg d'un còmic de la sèrie, però aporta informació rellevant sobre la traducció dels còmics a llengües en vies de normalització.

En els casos analitzats, trobem fonamentalment dos tipus de modificació creativa interna: la substitució d'un mot per un mot o sintagma (§ 3.1.) i la modificació de l'estructura morfosintàctica de la unitat fraseològica (§ 3.2).

### ■ 3.1 Substitució d'un mot per altre mot o sintagma

#### ■ 3.1.1 Un mot patrimonial del francès és substituït per un mot francès amb un referent de la cultura antiga

El mot substituït pot ser un mot francès (1), però el referent pertany a la cultura de l'antiguitat romana o celta.

- (1) Astérix: Attends Assurancetourix !  
 Assurancetourix: Je te préviens, Astérix ! Cet ignare, c'est la goutte qui fait déborder l'amphore !  
 (*Astérix et les Normands*, p. 41, vinyeta 7)
- Astèrix: Espera't, Assegurançatòtrix!  
 Assegurançatòtrix: T'avisó, Astèrix! Aquest poca-solta ha estat la gota que fa vessar l'àmfora!  
 (*Astèrix i els Normands*, p. 41, vinyeta 7)

En l'exemple (1), en el text origen es modifica la locució *la goutte d'eau qui fait déborder le vase* “le petit détail qui rend intolérable une situation globale et suscite une situation violente” (Rey / Chantreau, 1993: 471), en substituir el terme *vase* per *amphore*, que remet a un objecte propi de l'antiguitat clàssica.

En aquest cas, el joc rau a introduir en una unitat fraseològica pròpia del francès contemporani un mot pertanyent al mateix camp semàntic que l'element substituït, però característic del món antic en què es desenvolupen les aventures de l'heroi gal. Es tracta, doncs, d'un cas d'anacronisme, recurs de comicitat molt emprat en la sèrie, tant en el llenguatge verbal com en les imatges. El fet que la unitat fraseològica en qüestió sigui un europeisme<sup>16</sup> fa que la traducció al català de la unitat fraseològica modificada creativament no plantegi cap problema. Tant en el text origen com en el text meta s'introdueix una modificació en relació amb les restriccions seleccionals de la locució original, que demana un subjecte inanimat.<sup>17</sup>

16 *Ésser la gota que fa vessar el vas* (Espinal, 2002: 653) “un greuge, etc., ésser el que fa que hom no pugui endurar més una cosa”.

17 Karles Morvay, comunicació personal.

La substitució o l'addició comporta sovint un canvi semàntic respecte de la unitat fraseològica original i una modificació de la força il·locutiva, això és, de la intenció comunicativa regularment associada a la locució original. En (1), hi ha un canvi semàntic tant denotatiu (*vase / vas* pertany al camp semàntic d'*amphore / àmfora*, però no té el mateix significat), com connotatiu (*amphore / àmfora* aporta la connotació pròpia de cultisme o mot savi, d'una terminologia especialitzada, tot i que hagi abastat una àmplia divulgació). Aquí no hi ha en sentit estricte un canvi en la força il·locutiva de la locució original, si bé la modificació implica sempre una intenció humorística afegida.

- (2) Taverner arvernès: Choyez tranquille ! Che cherai muet comme un dolmen !

(*La serpe d'or*, p. 14, vinyeta 5)

Taverner arvernès: Eixteu tranquil! Xeré mut com un dolmen!

(*La falç d'or*, p. 14, vinyeta 5)

En aquest cas, es modifica la locució *muet (silencieux) comme la tombe*, que Rey / Chantreau (1993: 872) defineixen com “complètement silencieux”, sobretot, “capable de garder un secret” i n'expliquen l'origen de la següent manera: “*La tombe* est l'espace clos, souterrain, habité par un éternel muet : par métonymie, la loc. fait aussi allusion au rapport vie humaine-parole.”

La modificació creativa consisteix a substituir *tombe* per *dolmen*, element paral·lel de l'univers cultural celta.<sup>18</sup> En la traducció al català es fa servir un calc, atès que no hi ha una locució totalment equivalent: existeix la locució *ésser una tomba*,<sup>19</sup> però no *ser silenciós* o *estar callat com una tomba*. La traducció és comprensible, però que es mantingui la comicitat depèn de la familiaritat del lector amb la funció funerària dels monuments megalítics celtas, possiblement menor en un lector català.

- (3) Langélus: Oui, mais quel chef sera assez fou pour défier le terrible Abraracourcix, rendu invincible par la potion magique de son druide ? Perclus: J'en connais un. Il est entièrement à notre service et il est fort comme le forum !

(*Le combat des chefs*, p. 6, vinyeta 9)

18 En el *Trésor de la Langue Française Informatisé* se'n dona la següent definició: “Monument mégalithique constitué par une dalle de pierre reposant sur des piliers, utilisé comme autel ou nécropole dans les cultes préhistoriques, celtiques et druidiques”.

19 *Ésser una tomba* (algú): “saber callar, sobretot a l'hora de guardar secrets” (Espinal, 2004: 271).

Làngelus: Sí, però quin cap estarà tan boig per enfrontar-se al terrible Copdegarròtix, invencible gràcies a la poció màgica del seu druida?  
 Murrius: En conec un. Està completament al nostre servei i és tan fort com el fòrum!  
 (*El combat de caps*, p. 6, vinyeta 9)

En el text origen trobem una comparació fraseològica, tipus molt habitual en totes les llengües. La modificació creativa consisteix a substituir el terme de comparació (en francès *boeuf, chêne*)<sup>20</sup> per un mot amb un referent propi de la cultura romana, que també s'associa a la força i la robustesa (*forum*), amb el valor retòric afegit de l'al·literació (*fort comme le forum*). La traducció al català fa servir el mateix procediment, atès que el català té comparacions equivalents i, a més, el parentiu lingüístic entre totes dues llengües permet mantenir l'al·literació.

- (4) Alambix:<sup>21</sup> Et j'ai eu la faibleche de donner che bouclier glorieux à un inconnu qui n'était même pas de la région !

Astèrix: Ce n'est pas le moment de faire l'esprit de dolmen\*

\*Nota a peu: De nos jours, on dirait : esprit de clocher.

(*Le bouclier arverne*, p. 44, vinyeta 7)

Alàmbix: I vaig tenir la debilitat de donar aquext excut gloriós a un dexconegut que ni tan xols era de la nostra regió!

Astèrix: No és el moment de manifestar un esperit de temple\*

\*Nota a peu: Ara diríem: esperit de capelleta.

(*L'escut arvern*, p. 44, vinyeta 7)

20 Hi ha una gran quantitat de comparacions fraseològiques, tant en francès com en català, associades a *fort*. Rey / Chantreau recullen *fort, solide comme un chêne* (1993: 179), *fort comme un boeuf* (1993: 86), etc.; Espinal (2004: 700) atesta *fort com una roca, fort com un Samsó, fort com un roure*, etc.

21 Personatge de Gergòvia, ubicada a la regió on es trobava Alèsia, el lloc de la desfeta de Vercingetòrix. La grafia dels personatges reflecteix el dialecte de la regió. Els habitants d'aquelles contrades, per chauvinisme, no volen saber res del lloc de la desfeta, tal com es fa veure en diversos llocs de l'àlbum:

Alambix: Nous ne chavons pas où ch'est, Alégia !

Cartux a peu de vinyeta: Cette attitude, qui s'est perpetué à travers les siècles, fait que l'emplacement de la défaite gauloise reste, encore de nous jours, assez mystérieux... regrettable chauvinisme !

(*Le bouclier arverne*, p. 19, vinyeta 7)

En el text origen, la modificació consisteix a substituir *clocher* en la locució *esprit, intérêts, querelles... de clocher*, per un element paral·lel de la cultura celta (*dolmen*, temple i tomba, cf. n. 18). Rey / Chantreau (1993: 205) defineixen la locució esmentada de la següent manera: “(esprit..., querelles) d’intérêt minime et seulement local”.<sup>22</sup> El traductor ha optat per buscar un equivalent parcial del terme *dolmen* en català, que atén al caràcter religiós de l’antiga edificació celta, probablement perquè ha suposat que el lector català no és tan familiar amb la cultura celta perquè en conegués les funcions, religiosa i funerària. L’ús del diminutiu de *temple* estableix una relació més clara amb *capelleta*, el mot que apareix en la locució del català actual, tal com s’explicita en la nota. Atès que el català té una locució equivalent, l’explicació del joc de mots en la nota, que remet a la locució en la forma no modificada, es deixa tal qual: *esperit de capelleta*.<sup>23</sup>

- (5) Astérix: Bien. Cette nuit, nous filerons à la bretonne !  
 Obélix: Des crétois, des thraces, des ibères, des bretons... Il y a de tout dans cette île !

(*La grande traversée*, p. 31, vinyeta 11)

Astérix: Bé, aquesta nit ens acomiadarem a la bretona!

Obélix: I ells en diran anar-se’n a la gala, d’això que farem...

(*La gran travesia*, p. 31, vinyeta 11)

Rey / Chantreau (1993: 24) defineixen la locució *à l’anglaise (filer, partir, s’en aller, se sauver...)* de la següent manera: “sans dire au revoir sans se faire remarquer”. Obeeix al prejudici cultural que atribueix als britànics una conducta discreta fins arribar a la descortesia. Segons els autors esmentats, no té una explicació racional, si no s’hi entén “une vengeance par laquelle la langue française renvoie la balle aux Anglais qui disent précisément la même chose par l’expression *to take the French leave* («prendre la fuite fran-

22 Rey / Chantreau (1993: 205) donen la següent explicació: “Le clocher de l’église symbolise la paroisse, le village, la petite agglomération.”

23 Espinal (2004: 1345) recull la locució *fer capelleta* “unir-se per una mateixa manera de pensar”. No hi hem trobat la locució *esperit de capelleta*, que sí es troba en altres diccionaris catalans. Així, el *Diccionari de l’Institut d’Estudis Catalans* recull com a significat figurat de *capelleta* “[r]eunió de persones que defensen i pregonen exclusivament allò que forma part de llur cercle. *Esperit de capelleta*.” També apareix en Alcover / Moll (1926–1968) el següent significat de *capelleta*: “Conjunt de persones unides per una mateixa manera de pensar en matèria política, religiosa, literària, etc., contra el parer de la generalitat o d’altres sectors d’opinió; cast. *cenáculo*, *capillita*.”

çaise»)” (Rey / Chantreau, 1993: 25). En el text origen, d’un costat, en la intervenció d’Astèrix se substitueix el terme *anglaise* en la locució *filer à l’anglaise* per *bretonne*, el nom de l’antiguitat que reben els britànics en la sèrie, substitució per una denominació anacrònica que ja hem vist emprar. D’un altre costat, Obèlix copsa el significat composicional de la locució, de manera que interpreta el significat literal del constituent *bretonne*, nom d’un poble, i el posa en relació amb el context immediat de l’àlbum, en què Astèrix i Obèlix confonen els habitants de les terres americanes amb pobles diversos del món antic coneguts per ells. Per altra banda, aquesta interpretació del significat composicional de la locució per part d’Obèlix s’adiu al seu caràcter infantil i ingenu.<sup>24</sup>

En traduir la intervenció d’Astèrix, es manté l’equivalència amb l’original, incloent la modificació interna, si bé la locució en català sembla ser un calc del castellà.<sup>25</sup> En canvi, s’elimina en la intervenció d’Obèlix l’al·lusió als diversos pobles antics. Aquesta pèrdua es compensa amb un joc de mots que focalitza el caràcter idiosincràtic de la fraseologia, que aquí manifesta els prejudicis mutus entre llengües i cultures veïnes que es miren amb recel. La traductora introdueix, paral·lelament, el terme *gal* en comptes de *francès*, ara sí en la locució catalana genuïna (cat. *anar-se’n a la francesa*; fr. *filer à l’anglaise*, angl. *to take the French leave*). L’efecte humorístic, però, depèn del fet que el lector conegui les unitats fraseològiques del francès i l’anglès i els prejudicis mútuament xenòfobs que s’hi associen, coneixement força especialitzat.

### ■ 3.1.2 El mot substitut és un mot en llatí

L’ús de citacions en llatí, amb una finalitat paròdica i humorística, és bastant freqüent en *Astérix*. Aquest ús de fragments en llatí, inserits en la parla habitual dels personatges de la sèrie, en francès modern, Stoll (1978: 98) l’explica de la següent manera:

24 De fet, fins a una certa edat, els nens interpreten les unitats fraseològiques en el seu significat literal o composicional. Cacciari (1993) va fer un experiment amb xiquets de deu anys consistent a demanar-los que expliquessin el significat d’unitats fraseològiques. Les diverses explicacions partien del significat literal d’aquestes.

25 En català no hem trobat la locució amb *acomiar-se*. Així, Espinal (2004: 91) recull *anar-se’n, marxar a la francesa*: “anar-se’n, marxar, sense dir adéu”. El *Diccionario de la lengua española* sí que el recull amb *despedirse. Se despidió a la francesa* (s.v. *francés*). El calc possiblement és intencionat i s’entén en el context d’un joc de mots basat en la idiosincràsia de les llengües.



Le mot latin placé dans la bouche des centurions et légionnaires romains provoque d'autant plus l'amusement du lecteur qu'il intervient dans leur parler naturel (paradoxalement en français) comme élément hétérogène servant à mettre en étalage une (fausse) érudition humaniste.

A la mateixa intenció obeeix la substitució d'un mot francès a l'interior d'una locució per l'equivalent llatí, que esdevé també anacrònic a l'interior d'una locució pròpia del francès modern. A continuació en presentem alguns exemples.

- (6) Centurió capità del vaixell: Je ne veux pas vous jeter la pierre, mais vous avez tort... Envoyez !

Encarregat d'engagar la catapulta: J'ai fait musca !\* (...)

[Nota a peu de vinyeta]\* nom llatí de la mouche.

(*Astèrix chez les Bretons*, p. 43, vinyetes 6–8)

Centurió capità del vaixell: No us vull tirar la primera pedra, però esteu equivocats... Tireu!!!

Encarregat d'engagar la catapulta: He fet deessa caçadora!\* (...)

[Nota a peu de vinyeta]\* Diana

(*Astèrix a Bretagne*, p. 43, vinyetes 6–8)

En aquestes vinyetes, que mostren un atac dels romans amb catapulta, trobem dos casos de modificació creativa de locucions. En el primer cas, es tracta d'una modificació creativa externa, és a dir, no hi ha una modificació de la locució, sinó una focalització del significat composicional d'aquesta. Així, Rey / Chantreau (1993: 719) defineixen *jeter la pierre à qqn* com "l'accuser, le blâmer". El context icònic fa que el lector interpreti composicionalment el significat de la locució, que d'altra banda remet a l'episodi de la dona adúltera, referent cultural de l'Evangelí força conegut en les cultures cristianes. El significat no composicional o figurat hi interactua i en aquesta interacció rau la comicitat del recurs. La traducció al català no és problemàtica perquè es tracta d'un europeisme. Així, Espinal (2004: 100) defineix *tirar la primera pedra* com "ésser el primer a acusar algú / acusar públicament".<sup>26</sup>

En el segon cas, en el text origen, la modificació creativa consisteix a introduir el mot llatí *musca*, traducció al llatí de *mouche*, que apareix en la locució original, tal com s'aclareix en una nota al peu de la vinyeta. Així,

26 No hi ha coincidència total en la forma de les locucions: fr. *jeter la pierre à qqn.* vs. cat. *tirar la primera pedra.*

Rey / Chantreau (1993: 615) defineixen *faire mouche* de la següent manera: “atteindre son but, toucher juste”.<sup>27</sup> Es pressuposa, doncs, una certa familiaritat amb el llatí, si bé la traducció al peu de la vinyeta pretén suplir aquesta mancança en el lector o fer més explícit el joc de mots.

El traductor al català fa servir la locució catalana equivalent des d'un punt de vista semàntic: *fer diana* “encertar la diana / endevinar, descobrir per casualitat” (Espinal, 2004: 557). Tanmateix, en la locució equivalent no és present la metonímia i la metàfora de la locució francesa. El traductor introdueix un joc de mots destinat a compensar aquesta pèrdua i aprofita l'homonímia entre *diana* (nom comú) i *Diana* (nom propi de la deessa romana): *diana* és substituït per *deessa caçadora*, i en nota al peu de la vinyeta s'estableix la identificació entre tots dos mots. Tanmateix, es fa servir una referència pertanyent a l'alta cultura (les deïtats romanes), enfront del caràcter col·loquial de la locució en el text origen (*faire mouche*), de manera que el joc de mots compensatori resulta un xic forçat i probablement l'efecte còmic és menor.

- (7) Acidinitrix: Ségrégationnix demande ton aide afin de mater la révolte des traîtres menés par Tournedix !

Tullius Cumulonimbus: Cette affaire ne me concerne pas ! Ce sont vos uniones\*, pas les miens !!!... Dehors !!!

Nota a peu de vinyeta: \*oignons latins.

(*Le grand fossé*, p. 18, vinyetes 8–9)

Acidinitrix: En Segregacionix et demana que l'ajudis a esclafar els partidaris de Tocadix!

Tullius Cumulonimbus: Que cadascú s'espolsi les pulice\* que el piquin! Jo no en tinc!... ... Fora!

Nota a peu de vinyeta: \*Puces, en llatí.

(*La gran rasa*, p. 18, vinyetes 8–9)

Rey / Chantreau (1993 : 654) defineixen la locució, qualificada de familiar, *c'est (ce n'est pas) mes (tes...) oignons* com “cela ne regarde que moi (cela ne me regarde pas)”. *Oignons* té el significat metafòric d’“affaires personnelles”. La modificació creativa interna consisteix a substituir el mot francès *oignons* pel mot llatí *uniones*, correspondència que també s'explicita en

27 Respecte de l'origen de la locució, Rey / Chantreau (1993: 615) en diuen: “On appelle *mouche*, par analogie (de couleur et de forme) avec l'insecte, le point noir placé au centre d'une cible.”

una nota a peu de pàgina. La traductora fa servir una locució equivalent parcialment des d'un punt de vista semàntic, *espolsar-se les puces de damunt* “procurar alliberar-se de les feines, molèsties o preocupacions” (Espinal, 2004 : 462) i, de manera paral·lela, substitueix el mot *puces* de la locució original pel mot llatí corresponent, *pulice*,<sup>28</sup> explicitant igualment en nota al peu de la vinyeta la correspondència. Aquesta locució, però, s'introdueix modificada. D'entrada, és possible que admete la variació sintàctica que s'introdueix, ja que no resulta agramatical: *Que cadascú s'espolsi les pulice\* que el piquin!* D'altra banda, falta el complement *de damunt*, variació que Espinal (2004 : 462) recull. Finalment, s'introdueix text nou, *(les pulice) que el piquin i Jo no en tinc!*, que no apareix en el text original. Tots dos segments focalitzen el significat composicional de la locució, concretament el significat literal de *pulices* / *puces*: el sentit metafòric de la locució (“molèstia, treball o preocupació”) es deu a la molèstia que causa tenir puces que piquen.

### ■ 3.2 Modificació de l'estructura morfosintàctica de la unitat fraseològica

Un altre tipus de modificació creativa interna consisteix a alterar l'estructura morfològica o sintàctica de la locució, que és habitualment fixada.

- (8) Panoràmix: *Quelle folie, ô Astèrix, que de t'être venu fourrer dans la gueule de la louve romaine par Bélisama!*<sup>29</sup>  
(*Astèrix le Gaulois*, p. 28, vinyeta 9)

Panoràmix: *Que n'ets de boig, oh Astèrix, d'anar-te a ficar a la gola de la lloba romana, per Belisama.*  
(*Astèrix el Gal*, p. 28, vinyeta 9)

En aquest cas, es modifica la locució *se mettre (se jeter, tomber) dans la gueule du loup* “s'exposar imprudement au danger” (Rey / Chantreau, 1993: 558). La modificació consisteix a substituir el masculí *loup* pel femení *louve*, recurs paral·lel als estudiats en § 3.1., i inserir-hi l'adjectiu *romaine*. La substitució i l'addició impliquen, però, l'al·lusió a l'univers cultural llatí, concretament a la lloba capitolina que va alletar els fundadors de Roma, Ròmul i Rem, un referent cultural força conegut. La modificació de la locució original resulta coherent amb el context immediat, al temps que al·ludeix al referent cultural esmentat de la lloba capitolina, sempre amb una finalitat humorística.

28 Es tracta d'un plural erroni, en comptes de *pulices* (llat. PULEX, -ICIS).

29 Astèrix fa una incursió al campament romà per a rescatar Panoràmix.

La traducció al català fa servir un equivalent total, per tal com la locució emprada en el text origen és un europeisme.<sup>30</sup>

- (9) Astérix: Ça fait des heures que nous parcourons Londinium...  
impossible de trouver cette charrette !  
Jolitorax: C'est comme chercher une aiguille dans du foin en bottes !  
(*Astérix chez les Bretons*, p. 29, vinyetes 1–2)

Astèrix: Fa hores que recorrem Londinum... Impossible de trobar aquesta carreta!

Noiquintòrax: És com cercar una agulla dins de fenc en bales!  
(*Astèrix a Bretanya*, p. 29, vinyetes 1–2)

La locució original és *chercher une aiguille dans une botte (un tas, ...) de foin*, segons Rey / Chantreau (1993: 10) “chercher une chose presque introuvable”. L'equivalent en català és *buscar una agulla en un paller*, “cercar una cosa molt difícil de trobar / fer una recerca infructuosa, perdre el temps / dit per a denotar la impossibilitat de trobar una cosa” (Espinal, 2004: 329). En el text origen, la modificació creativa consisteix a canviar l'estructura sintàctica, Nom1 + *de* + Nom2, invertint l'ordre del Nom1 (nucli) i el Nom2 (complement, en ser encapçalat per la preposició *de*). Així, *chercher une aiguille dans une botte de foin* es converteix en *chercher une aiguille dans du foin en bottes*.

Cal remarcar que parla un britànic (un “bretó”), i el lector sap per Obèlix que aquests parlen “à l'envers”, això és, a l'inrevés, un estereotip lingüístic associat als britànics, reflex paròdic de l'estructura típica de l'anglès, en què els complements (adjectius o noms sense preposició) s'anteposen de manera sistemàtica al nom. Aquesta mena de calcs paròdics de la sintaxi anglesa, en especial l'anteposició d'adjectius, abunden en la parla dels britànics que apareixen a l'àlbum. El traductor ha optat pel calc, que resulta comprensible, però poc idiomàtic, ja que s'evita la locució catalana genuïna. A més, l'expressió resultant del calc esdevé poc motivada: és poc probable que es percebi la comicitat, atès que el lector català no coneix la locució francesa original i *una bala de fenc* no té en català un caràcter fraseològic. Per tant, el canvi d'ordre és irrellevant i no té un efecte còmic (*dins de fenc en bales*).

En les taules (1)–(3) esquematitzem els casos de modificació interna de locucions que hem analitzat:

30 *Ficar-se a la gola del llop* “posar-se en perill extrem” (Espinal, 2004: 189).

Locució original	Locució modificada	Traducció al català	Recurs de traducció
la goutte d'eau qui fait déborder le vase	(...) c'est la goutte qui fait déborder l'amphore !	(...) ha estat la gota que fa vessar l'àmfora!	equivalent total, europeisme
muet (silencieux) comme la tombe	Che cherai muet comme un dolmen !	Xeré mut com un dolmen!	equivalent parcial, calc
fort comme un chêne, fort comme un bœuf	(...) il est fort comme le forum !	(...) és tan fort com el fòrum!	equivalent total, europeisme
esprit, querelles... de clocher	Ce n'est pas le moment de faire l'esprit de dolmen* [*Nota a peu : De nos jours, on dirait : esprit de clocher.]	No és el moment de manifestar un esperit de temple* [*Nota a peu : Ara diríem : esperit de capelleta.]	equivalent parcial, compensació
à l'anglaise (filer, partir, s'en aller, se sauver...)	Astèrix: Cette nuit, nous filerons à la bretonne ! Obélix: Des crétois, des thraces, des ibères, des bretons... Il y a de tout dans cette île !	Astèrix: Bé, aquesta nit ens acomiadarem a la bretona! Obélix: I ells en diran anar-se'n a la gala, d'això què farem... (omissió, compensació)	equivalència, calc del castellà, omissió, compensació

Taula 1: Substitució d'un mot per un altre mot o sintagma. Un mot patrimonial del francès és substituït per un mot francès amb un referent de la cultura antiga.

Locució original	Locució modificada	Traducció al català	Recurs de traducció
faire mouche	J'ai fait musca !* [Nota a peu de vinyeta:* nom llatí de la mouche.]	He fet deessa caçadora!* [Nota a peu de vinyeta:* Diana]	equivalència parcial, compensació
C'est (ce n'est pas) mes (tes...) oignons	Ce sont vos uniones*, pas les miens !!! [Nota a peu: *oignons llatins.]	Que cadascú s'espolsi les pulice* que el piquin! Jo no en tinc!... ... Fora! [Nota a peu: Puces, en llatí.]	equivalència parcial, compensació

Taula 2: Substitució d'un mot per un altre mot o sintagma. El mot substituït és un mot en llatí.

Locució original	Locució modificada	Traducció al català	Recurs de traducció
se mettre (se jeter, tomber) dans la gueule du loup	(...) t'être venu fourrer dans la gueule de la louve romaine !	(...) d'anar-te a ficar a la gola de la lloba romana (...)!	equivalent total, europeisme
chercher une aiguille dans une botte (un tas,...) de foin	C'est comme chercher une aiguille dans du foin en bottes !	És com cercar una agulla dins de fenc en bales!	calc

Taula 3: Modificació de l'estructura morfosintàctica.

La modificació creativa interna és un recurs retòric antic, un tipus de joc de mots, com hem vist. A França, compta amb una llarga tradició dins del gènere de la paròdia (cf. Stoll, 1978). Tanmateix, s'ha anat relegant al discurs dels mitjans de comunicació de masses (Corpas, 1997: 256). Així, és freqüent en els titulars de premsa i en el còmic humorístic. La finalitat humorística i les consegüents funcions expressiva, conativa, fàtica i poètica s'han relacionat amb la teoria de la informació. Grunig (1998: 140–142) assenyalava que l'aparició d'una determinada paraula a l'interior d'una unitat fraseològica és molt poc informativa, ja que és molt probable. Qualsevol

parlant de català reconstruiria el mot que falta a *ficar-se a la gola del...* o *ésser la gota que fa vessar el...* Per tant, la substitució d'un mot per un altre mot o sintagma menys probables trenca les expectatives del receptor i, consegüentment, aporta major quantitat d'informació.

Per la seua banda, Corpas (1997: 258) ha apuntat una explicació del fenomen a partir de la teoria de la pertinença d'Sperber / Wilson (1994). En modificar creativament una unitat fraseològica, l'emissor pretén atraure de manera ostensiva l'atenció del receptor, atès que aquesta modificació implica un estímul òptimament pertinent. La interpretació d'una unitat fraseològica modificada implica un esforç major de processament que es veu recompensat per un nombre major d'efectes contextuais o implicacions (inferències). És a dir, es crida l'atenció del receptor i se li demana un esforç interpretatiu, ja que ha de reconèixer la unitat fraseològica original, entendre en què consisteix la modificació i com es relaciona amb la unitat fraseològica original, relacionar el significat original amb el significat que deriva de la modificació en el cas de la modificació interna i processar el significat en relació amb el context verbal i visual. Tot aquest sobre esforç interpretatiu es veu recompensat per una major quantitat d'informació en el processament.

Atès que el processament parteix d'un context compartit per emissor i receptor, entès en sentit psicològic, és a dir, aquells coneixements que comparteixen emissor i receptor, el traductor ha de mitjançar entre el context que preveu el text origen, ja en una situació comunicativa diferida, i el context que poden compartir els lectors models de la cultura meta.

#### ■ 4 Conclusions

La idiosincràsia lingüística i cultural de la fraseologia de cada llengua determina la dificultat a l'hora de traduir les locucions a altres llengües. Si les locucions estan modificades creativament, la dificultat augmenta, ja que sovint no es poden conservar els jocs de mots del text origen i la comicitat que en deriva. En efecte, els jocs de mots es basen en característiques igualment idiosincràtiques: homonímies, les relacions que es donen entre el significat composicional i el no composicional i la relació que guarden amb la imatge, referències culturals familiars als parlants de la llengua origen, etc. Consegüentment, la traducció de les locucions generalment implica pèrdues en relació amb el text origen, excepció feta dels casos d'equivalència total, escassos, si bé són presents en la mesura que el francès i el català són tipològicament propers i comparteixen un determinat àmbit

cultural. En els exemples analitzats hi ha diversos tipus de modificació creativa interna. D'un costat, la substitució d'un mot per un altre mot o sintagma. El mot substituït és o bé un terme amb un referent de la cultura antiga, romana o celta, o bé un terme en llatí. D'un altre costat, es pot modificar l'estructura morfosintàctica de la locució. Quant a la traducció al català, en els exemples analitzats es tria l'adaptació al receptor model catalanoparlant, és a dir, una traducció essencialment funcional. Tanmateix, aquesta adaptació admet diversos graus. Així, hi ha casos d'equivalència total, quan la proximitat tipològica del francès al català i la proximitat cultural ho permeten (europeïsmes), equivalència parcial (totes dues llengües comparteixen locucions equivalents parcialment, equivalència parcial que sempre implica pèrdues d'informació, que el traductor pot intentar compensar), el calc (si resulta comprensible al lector català, tot i que sovint impliqui pèrdues, que poden compensar-se o no, o alguna estranyesa —el text resulta poc genuí o poc idiomàtic en català) i, finalment, l'omissió (s'elimina directament la unitat fraseològica original si no hi ha una unitat fraseològica equivalent que permeti mantenir el joc de mots original o introduir-ne un de paral·lel per a compensar). ■

## ■ Bibliografia

### ■ Àlbums d'*Astérix* citats

- Goscinny, René / Uderzo, Albert (1959 [1961]): *Astérix le Gaulois*, París: Hachette, vol. 1, 1999 [trad. cat. *Astérix el gal*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1983, vol. 1, trad. Berta].
- / — (1960 [1962]): *La serpe d'or*, París: Hachette, vol. 2, 1999 [trad. cat. *La falç d'or*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1984, vol. 3, trad. Berta].
- / — (1962 [1964]): *Astérix gladiateur*, París: Hachette, vol. 4, 2000 [trad. cat. *Astérix gladiador*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1981, vol. 4, trad. Víctor Mora].
- / — (1963 [1965]): *Le tour de Gaule d'Astérix*, París: Hachette, vol. 5, 1999 [trad. cat. *La volta a la Gàl·lia*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1964, trad. Berta].
- / — (1965a [1966a]): *Le combat des chefs*, París: Hachette, vol. 7, 1999 [trad. cat. *El combat de caps*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1984, vol. 10, trad. Alfred Sala].



- / — (1965b [1966b]): *Astèrix chez les Bretons*, París: Hachette, vol. 8, 1999 [trad. cat. *Astèrix a Bretanya*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1981, vol. 12, trad. Víctor Mora].
- / — (1966 [1967]): *Astèrix et les Normands*, París: Hachette, vol. 9, 1999 [trad. cat. *Astèrix i els Normands*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1984, vol. 8, trad. Berta].
- / — (1967 [1971]): *Le bouclier arverne*, París: Hachette, vol. 11, 2000 [trad. cat. *L'escut arvern*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1983, vol. 11, trad. Víctor Mora].
- / — (1971 [1971]): *Les lauriers de César*, París: Hachette, vol. 18, 2000 [trad. cat. *Els llorers de Cèsar*, Barcelona: Salvat, 1999, vol. 18, trad. Berta].
- / — (1975): *La grande traversée*, París: Dargaud, vol. 22, 1995 [trad. cat. *La gran travessia*, Barcelona / París: Grijalbo / Dargaud, 1980, vol. 22, trad. Berta].
- Uderzo, Albert (1980): *Le grand Fossé*, París: Albert René, vol. 25, 1980 [trad. cat. *La gran rasa*, Barcelona / París: Ediciones Junior (Grijalbo) / Dargaud, 1980, vol. 25, trad. Berta].

## ■ Referències

- Bender-Berland, Geneviève (1999): “Avez-vous un jeu de mots à déclarer? Jeux de mots, phraséologie et traduction”, in: Sabban, Annette (ed.): *Phraséologie und Übersetzen, Phrasemata II*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 9–39.
- Cacciari, Cristina (1993): “The place of idioms in a literal and metaphorical world”, in: Cacciari, Cristina / Tabossi, Patrizia (eds.): *Idioms: Processing, structure and interpretation*, Hillsdale / Hove / London: Lawrence Erlbaum, 27–56.
- Corpas Pastor, Gloria (1997): *Manual de fraseología española*, Madrid: Gredos.
- (2000a): “Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología”, en: Corpas, Gloria (ed.): *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada: Comares, 483–522.
- (2000b): “Fraseología y traducción”, en: Salvador, Vicent / Piquer, Adolf (eds.): *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 107–138.

- Delesse, Catherine (2001): “Le cliché par la bande : le détournement créatif du cliché dans la BD”, *Palimpsestes (Le cliché en traduction)* 13, 167–182.
- García-Page, Mario (1989): “Sobre los procesos de deslexicalización en las expresiones fijas”, *Español Actual* 52, 59–79.
- Grasseger, Hans (1985): *Sprachspiel und Übersetzung. Eine Studie anhand der Comic-Serie Asterix*, Tübingen: Stauffenburg.
- Grunig, Blanche (1998): *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*, Paris: CNRS Éditions.
- Harvey, Keith (1995): “A descriptive framework for compensation”, *The translator* 1:1, 65–86.
- Hernández, Mercedes / Gaspin, Françoise (1991): “Astérix en español y/o la opacidad de la traducción de un código cultural”, en: Donaire, María Luisa / Lafarga, Francisco (eds.): *Traducción y adaptación cultural: España–Francia*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 93–107.
- Jackson, Margret (1990): “When a text is comic? *Astérix chez les Belges* and its German translation”, *Information communication* 11, 55–70.
- Kaindl, Klaus (1999): “Thump, Whizz, Poom: A framework for the study of comics under translation”, *Target* 11:2, 263–288.
- Koponen, Maarit (2004): *Wordplay in Donald Duck comics and their Finnish translation*, Helsinki: University of Helsinki, Department of English, Pro gradu thesis, <<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/koponen/wordplay.pdf>> [juliol de 2006].
- Morvay, Karoly (1996): “Harri batez bi kolpe. Cuestiones de fraseología comparada”, *Euskera (Herri literaturen IVINYETA Jardunaldiak 'Paremoiologiaz')*. *Durango, 1996–XII.06/07* 3, 719–767.
- Quella-Guyot, Didier (1990): *La bande dessinée*, Paris: Desclée de Brouwer.
- Richet, Bertrand (1993): “Quelques réflexions sur la traduction des références culturelles : les citations littéraires dans Astérix”, en: Ballard, Michel (ed.): *La traduction à l'université*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 199–221.
- Sancho Cremades, Pelegrí (1999): *Introducció a la fraseologia. Aplicacions al valencià col·loquial*, Paiporta: Denes.
- (2008a): “La traducció dels frames al català en *Astérix le Gaulois*”, *Qua-derns de Filologia. Universitat de València* 3, 169–193.

- (2008b): “La traducció al català dels proverbis en *Astèrix le Gaulois*”, in: González Rey, María Isabel (ed.): *A Multilingual Focus on Contrastive Phraseology and Techniques for Translation*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 187–204.
- Sinner, Carsten (2002): “Análise funcional das traduções en linguas en proceso de normalización: O caso da traducción do comic en galego”, *Cuadernos de estudios gallegos* 49, 349–370.
- Schnitzer, Michaela (2003): “Problems in the translation of comics and cartoons”, <<http://www.unix.oit.umass.edu/~michaela/Writing/comics%20translation.pdf>> [juliol de 2006; ja no és disponible en Internet].
- Sperber, Dan / Wilson, Deirdre (1994): *La relevancia*, Madrid: Visor (orig. anglés: *Relevance*, Oxford: Basil Blackwell, 1986).
- Stoll, André (1978): *Astèrix : L'épopée burlesque de la France*, Brussel·les: Editions Complexe (orig. alemany: *Asterix. Das Trivialepos Frankreichs. Bild- und Sprachästhetik eines Bestseller-Comics*, Köln: Dumont, 1974).
- Vigara, Ana María (1998): “Aspectos pragmático-discursivos del uso de las expresiones fosilizadas en el español hablado”, en: Wotjak, Gerd (ed.): *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 97–128.
- Zuluaga, Alberto (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

## ■ Obres lexicogràfiques

- Alcover, Antoni Maria / Moll, Francesc de Borja (1926–1968): *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca: Moll, 10 vols., <<http://dcvb.iecat.net>> [gener de 2012].
- Espinal, Maria Teresa (2004): *Diccionari de sinònims i frases fetes*, Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rey, Alain / Chantreau, Sophie (1993): *Dictionnaire des expressions et locutions*, París: Dictionnaires Les Roberts / Les Usuels.
- Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans*, <<http://pdl.iecat.net/entrada/diec.asp>> [gener de 2012].
- Diccionario de la lengua española* <<http://www.rae.es>> [juny de 2012].
- Trésor de la Langue Française Informatisé* <<http://www.inalf.fr/tlfi>> [gener de 2012].

- Pelegrí Sancho Cremades, Universitat de València, Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Avda. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <pelegri.sancho@uv.es>.

Zusammenfassung: In dieser Arbeit analysieren wir anhand einiger Beispiele aus der Comic-Reihe *Asterix und Obelix*, mit welchen sprachlichen Mitteln darin vorkommende idiomatische Wendungen und Wortspiele ins Katalanische übersetzt wurden und welche kreativen Veränderungen gegenüber dem Ausgangstext vorgenommen worden sind. Der Übersetzer muss sich sogenannter „interner kreativer Modifizierung“ bedienen, um den Ausgangstext in die Zielsprache und -kultur zu übertragen. Idiomatische Wendungen wie Redensarten und Sprichwörter sind oft kulturell geprägt und lassen sich nur schwer direkt von einer Sprache in die andere übertragen. Ihre Übertragung erfordert vom Übersetzer ein hohes Maß an Kreativität. Gleiches gilt für Wortspiele, die in den *Astérix*-Comics ebenfalls häufig auftauchen. Idiomatische Wendungen oder Wortspiele müssen folglich der Zielkultur angepasst werden, aber dabei läuft der Übersetzer Gefahr, dass es auch im Bereich der Lexik zu Abweichungen und sogar zu einem Verlust gegenüber dem Ausgangstext kommt. Zu den wichtigsten Formen „interner kreativer Modifizierungen“, die hier analysiert wurden, zählen einerseits der Ersatz eines Wortes oder einer Phrase durch ein anderes Wort bzw. durch eine andere Phrase und andererseits die Veränderung der morphosyntaktischen Struktur. Es zeigt sich, dass beim Übersetzen von Redensarten ins Katalanische vornehmlich die folgenden sprachlichen Mittel verwendet werden: Äquivalenz, Lehnübersetzung, Auslassung und Ausgleich. Mit unserer Arbeit soll exemplarisch aufgezeigt werden, mit welchen Mitteln der Übersetzer versucht hat, den Ausgangstext der katalanischen Zielkultur anzupassen, nicht zuletzt auch um die humorvolle Wirkung des Ausgangstextes beizubehalten. ■

Summary: This paper focuses on some examples of internal creative modification of idioms and puns and the linguistic resources used in the series *Astérix* in the process of translation into Catalan. The linguistic and cultural idiosyncrasy of idioms makes their translation difficult, especially if they are creatively modified, since the resulting wordplays are source language-specific. Moreover, *Astérix* demonstrates a high level of wordplay and cultural references that are specific for French and France. Translating idioms in a creatively modified way often entails losses in comparison with the source text. Most cases of internal creative modification are either the substitution of a word or a phrase by another one, or the modification of the idiom's morphosyntactic structure. Resources used for translating idioms into Catalan are equivalence, calque, omission and compensation. By these means, translators try to adapt the source text to the ideal Catalan speaker in order to maintain the humorous effect in the source text. [Keywords: *Astérix*; comics; wordplay; translation; French; Catalan; idiom] ■

# Una mostra de la traducció de còmics al català: el cas de *Maus. Relat d'un supervivent*

Eduard Baile López (Alacant)

## ■ 1 Breu comentari sobre el mercat de traduccions de còmics en català

Tradicionalment, la venda de *còmics* en català a l'Estat espanyol, malgrat que la indústria ha descansat sovint als múscles d'entitats radicades al territori catalanoparlant, amb Barcelona com a punta de llança, ha estat una aventura comercial amb forts desavantatges econòmics pel fet de competir amb el potent mercat en castellà. Aquesta magra realitat, que té lloc fins i tot en contextos aparentment propicis, com ara amb anterioritat a la Guerra Civil Espanyola i la posterior dictadura franquista, més enllà de casos específics com el d'*En Patufet* (1904), sols ha aconseguit de matisar-se puntualment, bé mitjançant les publicacions periòdiques sufragades per l'Església, tals com *Cavall Fort* (1961) o *L'Infantil* (1963), les sempiternes reproduccions en àlbum de certs clàssics de la BD, eminentment *Tintín* i *Asterix*, o alguns *manga*, habitualment els que han estat prèviament difosos en format *anime*. Gairebé desactivats els dos primers focus, ja siga, en el primer cas, perquè el temps de les revistes és mort<sup>1</sup> o, en el segon exemple, perquè bona cosa dels lectors d'aquests clàssics francobelgues representen nuclis lectors al marge de l'afecionat general,<sup>2</sup> i amb el tercer en un estat relativament residual,<sup>3</sup>

- 
- 1 A les hores d'ara, és quasi impossible trobar un còmic en un quiosc si no està mediatitzat per una campanya de col·leccionables.
  - 2 En altres paraules: molts dels lectors de certes sèries que han esdevingut fenòmens socials, no lligen més que tal sèrie, de manera que la seua incidència en el mercat general és poc rellevant en termes d'anàlisi detallada, per bé que representen alts beneficis econòmics. Sobreviuria, per exemple, la indústria espanyola sense *Mortadelo y Filemón* (1958), tot i que els seus lectors no solen accedir a d'altres obres?
  - 3 Una ràpida ullada a les prestatgeries ens proporciona la visió d'un realitat plenament dominada per còmics japonesos en castellà, més enllà de casos excepcionalment simbòlics o la tasca declaradament catalanista de Joan Navarro al front de la filial de Glénat.

ha estat l'èxit de l'etiqueta *novel·la gràfica*<sup>4</sup> la que ha proporcionat una nova via a través de la qual el català pot mantenir una mínima presència com a llengua vehicular al mercat. Contradictòriament al que acabem d'afirmar, en les poques ocasions en què s'obté informació sobre el percentatge de vendes de còmics en català, particularment segons informació de la filial de Glénat a l'Estat,<sup>5</sup> sembla apuntar-se vers la idea que la transcendència de la nostra llengua al si de la indústria és una d'incapaç de mirar als ulls a les vendes en castellà, ni tan sols tenint en compte els condicionants de base diferents.<sup>6</sup> Els motius podrien ser ben diversos i, que coneguem, no han estat analitzats amb profunditat, però alguna cosa se'n pot deduir si ajuntem una escassa visibilitat a les grans superfícies, una publicitat reduïda i, encara més, una obvietat descoratjadora com és el fet que, sovint, les edicions en català arriben amb posterioritat a les castellanès, ço és, quasi mai no s'edita en català si no és que abans ja s'han tret els rèdits necessaris als equivalents en la foscament denominada *llengua comuna*. Ens enganyem, doncs? Veiem-ho.

Malgrat el que s'ha apuntat en el paràgraf previ, volem insistir en el camí obert pel concepte *novel·la gràfica*, i el motiu no és un altre que l'evidència de les prestatgeries de les grans superfícies, una nova realitat comercial, i de les llibreries especialitzades: tot i que amb un impacte menor, car, de miracles, no se'n fan en aquest món actual i potser no se n'han fet mai, resulta palmari que cada volta apareixen més ítems compilatoris en català que reproduïxen clàssics del medi o, si més no, èxits editorials superadors del *gueto* lector clàssic. I ací és on pensem que resideix la clau de tot plegat: és possible que a les hores d'ara no es venguen quantitats desorbitades a la manera, per exemple, d'*El Capitán Trueno* (1956) entre els cinquantes i els seixantes, perquè, entre d'altres factors, l'oferta de l'oci s'ha

- 
- 4 Corrent autoral? Conversió al format llibre? No és la nostra pretensió d'entrar-hi, en aquest tens debat, de manera que, per a un estat de la qüestió, vegeu García (2010) tot tenint en compte que l'autor professa una determinada visió militant. En tot cas, per als objectius específics d'aquest treball, mamprenem el terme en tant que llibre-objecte que, de més a més, conté històries autoconclusives de temàtica adulta.
  - 5 No en donem cap referència concreta perquè escrivim segons múltiples declaracions disseminades de Joan Navarro, sempre força obert sobre un tema, les vendes de còmic, habitualment tabú en la indústria espanyola.
  - 6 Fonamentalment, s'hi donen dos trets: d'una banda, el nombre de compradors potencials en castellà és major; d'una altra banda, la distribució de material en català es troba amb dificultats fora del Principat, la prova evident de la qual cosa és com d'estrany resulta que un còmic en llengua catalana arribe als aparadors de les grans superfícies d'Alacant o de València.

diversificat sobremanera, però els còmics, ja no els lligen sols els infants per recanvi generacional constant o, com comença a fer-se més comú a partir dels huitantes, els col·leccionistes afeccionats aferrats a gèneres concrets més enllà de l'edat prototípica, sinó que han esdevingut un producte més de la indústria artística, als quals es pot accedir de tant en tant com, de fet, ocorre amb la majoria de consumidors de música o de cinema. En d'altres paraules: encara en un estat incipient per comparança, és clar, i sense assegurar que es recorregui el camí fins a la fi, el mercat del còmic està en ple procés de metamorfosi des d'un de sostingut sobre les compres del fenomen *fan* fins a un nou model que sobrevisca en funció del client ocasional. La novel·la gràfica, en aquest sentit, permet de presentar a dit client uns artefactes que, sota una aparença que remet al llibre com a objecte, li ofereixen històries de temàtica diversa, amb aspiracions adultes, autoconclusives i, molt important, des d'un punt de vista de pragmàtica econòmica, amb presència duradora als punts de venda.<sup>7</sup> És per aquesta escaleta, al nostre parer, que, a pesar de les dificultats comentades respecte de la competència front al material en castellà, les traduccions en català poden esdevenir, si no habituals, almenys no plenament residuals.

No es tracta ara, perquè l'espai no ens ho permet, d'escometre una anàlisi pormenoritzada dels ítems disponibles al mercat en català en l'actualitat,<sup>8</sup> però sí que pretenem de fer, sense afany totalitzador sinó antològic, una vista d'ocell per sobre. D'entre tots els artefactes a l'abast, i al marge de *Maus* d'Art Spiegelman, del qual parlarem més avant com a objecte d'estudi central, segurament és *Persèpolis* (2006) de Marjane Satrapi (fig. 1) el que més ha aconseguit de captivar el lector general mitjançant un relat autobiogràfic que, reforçat publicitàriament mitjançant l'adaptació com a pel·lícula d'animació per l'autora mateix i Vincent Paronnaud (2007), es configura com un colp d'ull humil i quotidià a l'evolució de l'Iran del 1969 ençà, especialment pel que fa a la situació de les dones en una societat dominada per l'integrisme religiós; així, doncs, l'autora ens hi descriu, tot prenent, si fa no fa, el motlle del *bildungsroman*, els anys d'infantesa a l'Iran per a, posteriorment, traslladar el focus sobre l'adolescència a Viena, la tornada a casa per a l'inici dels estudis universitaris i, finalment, el matrimoni i el posterior divorci, factor que precipita la marxa a França, on Satrapi encara viu.

---

7 A diferència del producte de quiosc, efímer per definició.

8 Les dates d'edició, sempre referides a la primera aparició en català, no a l'original, i el nom dels traductors parteixen de la *Base de datos de libros editados en España*, allotjada al web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

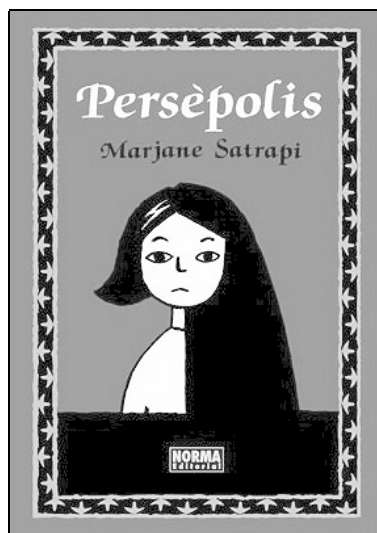


Figura 1: *Persèpolis* (2006) de Marjane Satrapi, publicat per Norma Editorial, com a exemple paradigmàtic de la difusió d'un clàssic del medi en català gràcies a l'etiqueta 'novel·la gràfica'.

La integral catalana, amb traducció d'Albert Agut per a Norma Editorial a partir dels 4 volums originals, precedeix a l'edició completa en castellà i ha comptat amb dues edicions, una primera al 2006 i una segona al 2009. Molt de prop quant a eco mediàtic, en aquest cas no sabem si esperonat o desafavorit per la irregular adaptació en imatge real a càrrec de Zack Snyder (2009), hi ha *Watchmen* (2007) d'Alan Moore i Dave Gibbons, un còmic de superherois que, a mitjan anys huitantes, trenca els límits del gènere<sup>9</sup> gràcies a la inclusió d'un fort caràcter realista en un context, almenys en essència, netament fantàstic; per damunt de tot, però, *Watchmen* és una obra mestra de l'arquitectura de motius, de manera que cada element que el conforma apareix i reapareix amb la precisió de les agulles d'un rellotge suís sota l'empara d'un *leit motiv*, reconegut de manera explícita en la conclusió del primer capítol, basat en la sentència «Qui vigila els vigilants?», de Juvenal. En aquest cas, l'edició en català, traduïda per Laura Casanovas Navarro per a Planeta DeAgostini, arriba molt després que l'obra haja tingut diversa vida editorial des de la seua dècada original: així, Zinco, Glénat,<sup>10</sup> Norma Editorial i la mateixa Planeta n'han estat editores i reeditores en castellà.

9 I del medi: reserves terminològiques al marge, *Watchmen* fou triada per *Times* com una de les 100 millors obres de la literatura anglesa del segle XX.

10 Aquesta, de manera incompleta.



Tot havent apuntat dos dels casos més exitosos, amb *Maus* temporalment fora de l'ecuació, potser fóra excessiu de comentar cada ítem detalladament, però no ens voldríem estar, si més no, d'esmentar sumàriament alguns dels exemples més interessants a l'abast a les prestatgeries per tal de completar l'aproximació panoràmica. Així, de procedència nord-americana, en major o menor mesura vinculats amb l'*underground*, podríem citar-ne: *Ciutat de vidre* (2007), el vessament a vinyetes per Paul Karasik i l'esquiú David Mazzuchelli de la novel·la de Paul Auster, amb traducció de Joan Sellent per a Angle Editorial; *Ghost World. Món Fantasmal* (2008) de Daniel Clowes, traduït per Teresa Camprodon Alberca sota la marca editorial de La Cúpula; o *Habibi* (2011) de Craig Thompson, traduïda per Martí Sales Sariola per a Astiberri. Pel que fa a ítems de procedència europea, destaquem-hi: *L'Incal* (2008) de Alejandro Jodorowsky i Moebius, mercès a una traducció de Vanessa Molina Clément per a Editores de Tebeos; la *Col·lecció Hugo Pratt* a càrrec de Norma Editorial, publicada simultàniament a l'edició castellana des del 2009 amb *El tigre de Malàisia* com a primer volum mitjançant la traducció d'Ernest Riera, un vell conegut des dels temps de Zinco durant els huitantes; o *Blacksad* (2011) de Juanjo Guarnido i Juan Canales Díaz, traduït per Pau Plana en un sol volum integral que, com en el cas de *Persèpolis*, també en Norma Editorial, antecedeix l'edició completa en castellà. Finalment, fóra interessant d'apuntar vers un fenomen que denota, si no és que confirma, amb tots els ets i els uts que calga, l'existència d'un mercat potencial de públic lector en català. Es tracta de les traduccions des del castellà d'alguns autors de l'Estat amb obres que, insistim en aquest aspecte, han traspassat el reducte col·leccionista:<sup>11</sup> així, per exemple, *Maria i jo* (2008) de Miguel Gallardo, treta a la llum per La Galera;<sup>12</sup> o *L'hivern del dibuixant* (2011) i *Arrugues* (2012) de Paco Roca (fig. 2), ambdues traduïdes per Adriana Plujà Banal per a Astiberri.

Comptat i debatut, per més que és complicat d'arribar a conclusions definitives, ja que les xifres de vendes de còmic a l'Estat són majoritàriament desconegudes, i, encara més, malgrat que el poc que en sabem per a les vendes en la nostra llengua no sembla gens afalagador, hi ha un obvi interès per afavorir l'eixida comercial en català de productes d'afany transversal entre el lector prototípic, si més no, des de vora el 2005.

---

11 Sovint amb el reforç de translacions al cinema, com és el cas de l'obra de Gallardo (2010) i d'*Arrugues* (2012) de Paco Roca.

12 No se n'indica el traductor.

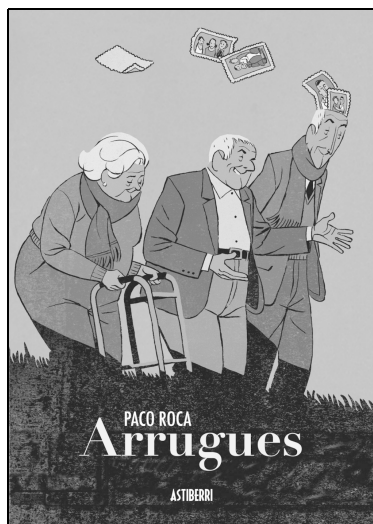


Figura 2: *Arrugues* (2012) de Paco Roca, publicat per Astiberri, és, sens dubte, una obra clau per a entendre la superació de fronteres lectores a l'Estat espanyol.

## ■ 2 Anotacions sobre Art Spiegelman

És possible que la fama crítica, justa i merescuda, de *Maus. Relat d'un supervivent* haja estat, en última instància, un impediment perquè la resta de la producció d'Art Spiegelman (Estocolm, 1948; fig. 3), col·laborador i editor adjunt del *New Yorker* a les hores d'ara, assolisca una major projecció vers el públic lector: segons com es mire, és factible d'assenyalar que ens acostem perillosament a aqueixa mena de fenomen pel qual un artefacte específic devora el paisatge complet de l'autor. Així, doncs, valguen aquestes breus línies<sup>13</sup> per a esperar que lija aquest treball a bussejar en la resta de l'obra del ninotaire nord-americà, la mostra més excelsa de la qual és, certament, la novel·la gràfica sobre l'holocaust, però sense que això implique menyspreu i/o oblit d'altres fites notables.

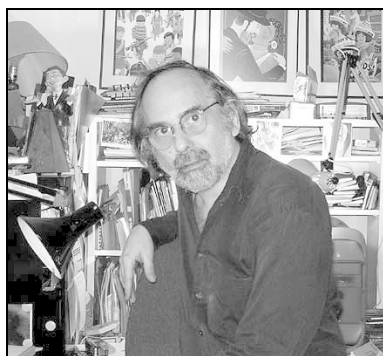


Figura 3: Art Spiegelman, autor de *Maus. Relat d'un supervivent*.

13 Per a aquest apartat, fem abstracció d'informació dispersa continguda en Allen (1997) i Spiegelman (2011).

Estudiant d'art i disseny, des de mitjan anys seixantes, en paral·lel amb la seua faena oficial en la Topps Gum Co., per a la qual il·lustra els adhesius dels populars *Garbage Pail Kids*, Spiegelman s'introdueix en l'àmbit alternatiu amb la intenció manifesta d'explorar les possibilitats expressives del medi tot defugint els clixés convencionalitzats; d'aquest període, se'n podria destacar la sèrie de col·laboracions per a *Witzend*, un magazín de culte que acull, entre d'altres, artistes com ara Wally Wood, Berni Wrightson o Vaughn Bodé, lliurats a camins intensament personals al marge del *mainstream*. Si avancem un poc més en el temps i ens situem a mitjan dècada dels setantes, trobem el nostre autor immers en treballs variats per a publicacions regulars d'ampli altaveu com el *New York Times*, el *Village Voice* o el *Playboy*, aportacions que precedeixen l'entrada a la School of Visual Arts com a professor.

Figura 4: Portada d'un exemplar de *Raw*, el magazín seminal creat per Spiegelman l'any 1980.



El 1980 és un any clau en aquest succint repàs biobibliogràfic, ja que, juntament amb François Mouly, la seua esposa, Spiegelman funda la revista *Raw* (fig. 4), punta de llança de l'ambició experimental que permea tota la trajectòria del creador de *Maus*, la qual, precisament, s'hi inicia en forma seriada i encara en un estat primitiu. El desig de l'autor a rompre el llenguatge convencional del medi converteix la revista en un focus brillant i transcendent de l'*underground*, una capçalera sota la qual es publiquen històries d'alguns dels més prestigiats artistes del medi com, a tall d'exemple, Jacques Tardi, Gary Panter, el tàndem Muñoz i Sampayo, Charles Burns o un jove Chris Ware, tal vegada el dibuixant cabdal dels últims vint anys gràcies a *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* (2000).

Depassats els assajos primigenis de *Maus*, Spiegelman, convençut de les possibilitats del medi per a assolir un estatus de prestigi i de difusió comparable a la literatura, aconsegueix el 1986 de bolcar la seua personalíssima i alhora universal visió sobre l'extermini jueu en format llibre, un primer volum que es completa amb el segon cinc anys més tard. Entre la resta d'obres disponibles de l'autor a les prestatgeries, cal destacar-hi: *Jack Cole and Plastic Man: Forms Stretched to Their Limits*, un estudi crític del 2001 força luminós sobre un dels autors més atractius de la *Golden Age*; *Breakdowns*:

*Portrait of the Artist as a Young %@&\*!*, revisitació del 2008 a partir de *Breakdowns: From Maus to Now, an Anthology of Strips*, publicada trenta-un anys abans, una suggeridora col·lecció de les seues aportacions a *Ram*, incloent-hi pàgines del *Maus* original, per bé que amb una certa manipulació que pretén d'assolir una entitat diferenciadora com a volum únic; i *In the Shadow of No Towers*, un fallit tot i que valuós document del 2008 sobre l'impacte dels atemptats de l'11-S.

### ■ 3 Anotacions sobre *Maus. Relat d'un supervivent*

#### ■ 3.1 Comentari general

Obra clau per al canvi lent de la percepció miop que sovint demostra l'intel·lectualisme envers el medi del còmic, *Maus. Relat d'un supervivent* es configura com a crònica de l'holocaust filtrada a través dels records que Art Spiegelman arranca de la memòria de son pare Vladek,<sup>14</sup> un jueu polonès emigrat als EUA en acabar el segon conflicte mundial. En les primeries dels setantes, Spiegelman, hereu avantatjat de Robert Crumb, el *pope* de l'*underground* americana, inicia el seu *magnum opus* mitjançant breus lliuraments a través del *comic-book* *Funny Animals* i el continua, ja en la segona meitat de la dècada, en *RAW*, magazín seminal de creació pròpia suara mencionat. Aquest *Maus* primigeni és una creació dura i crua, reivindicativa i dolorosa, essencialment bastida sobre un traç agressiu i detallat a la manera, precisament, de Crumb, el pare del còmic alternatiu citat suara. Quan, entre el 1986 i el 1991, l'obra es publica finalment en dos volums (fig. 5), fet que contribueix, sens dubte, a l'èxit de l'etiqueta novel·la gràfica,<sup>15</sup> *Maus* no ha renunciat a aquell tret de dolorosa i catàrtica revelació de les misèries humanes però ha reduït substancialment el grau de sentimentalisme vacu<sup>16</sup> gràcies a un dibuix ara força més brut, gairebé lleig i, sols aparentment, descurat: es tracta d'una estètica que naix de les entranyes per a reflectir conceptualment la matèria horrible de què es parteix. L'altre factor notable, ja present en l'època del serial però ara definit en tota la seua esplendor, és la tria per part de Spiegelman de representar els col·lectius com a animals

14 Per a una anàlisi detallada de la relació paterno-filial entre Vladek i Art, vegeu Landsberg (1997) o Iadonisi (1994), i, en combinació amb altres reflexions generals, Allen (1997).

15 En voga aleshores per la popularització derivada de la publicació d'*A Contract with God and Other Tenement Stories* (1978) de Will Eisner.

16 És un treball que fereix sense caure, posem per cas, en la llàgrima fàcil proposada en *La vita è bella* (1997) per Roberto Benigni.

antropomorfitzats,<sup>17</sup> decisió que, si bé inicialment pot alienar els lectors ocasionals, revela progressivament la seua condició d'element clau per a arribar a un simbolisme universal que hauria estat impossible amb receptes figuratives convencionals: és el triomf de la iconicitat. A més a més, tant l'un component com l'altre, ço és, l'estètica contrària a la bellesa acadèmica i el rebuig a la figuració humana, permeten a Spiegelman de prendre distància respecte a la història d'un pare a qui s'estima però a qui, igualment, no s'està de perfilar amb actituds racistes amb la població negra dels EUA, un comportament no gaire diferent del que conduí a l'extermini jueu.

En suma, *Maus* és, certament, una ullada valuosa sobre una de les majors aberracions de la història de la humanitat, un monument cultural, tal vegada, sols comparable, per un punt d'actitud estoica davant el patiment, amb la imprescindible *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi, però també és, com a lectura subterrània que emergeix cada vegada amb més evidència a mesura que llegim, un inquietant exercici d'exorcisme de la culpa que Spiegelman, com tants altres fills de supervivents a la *sho'ah*, sent dins el cor.

### ■ 3.2 Història editorial original i transcendència crítica

La gestació de *Maus* respon a un procés lent de maduració, que, al nostre parer, denota la intenció per part de Spiegelman de crear una obra que traspasse les fronteres del medi i marque un abans i un després en la percepció del públic lector. Així, l'antecedent originari de *Maus* dista molt del producte final, ja que consisteix tan sols en una composició de tres pàgines en la revista *Funny Animals*, publicació *underground* que veu la llum l'any 1972; no és fins a uns quants anys més tard, però, que el dibuixant comença configurar la història d'acord amb un format de narrativa llarga a la manera de les novel·les literàries, fet que es perfila inicialment, ja hi hem apuntat, mitjançant un procés de serialització en *Raw* des del 1977. La depuració i ampliació progressiva, plena de correccions i de canvis constants de perspectiva des d'un referent més acostat a l'academicisme fins a la tria d'un model estrictament personal, allunyat dels valors convencionals de la bellesa artística, condueix finalment a l'edició de *Maus* com a llibre entre el 1986<sup>18</sup> i el 1991 en sengles volums titulats «My Father Bleeds History» i «And Here My Troubles Began», un procés, el de la conversió en objecte

---

17 L'exemple més cridaner, sens dubte, respon al fet que els jueus presenten la forma de rates i els nazis, de gats.

18 Com a curiositat històricament contextual, paga la pena d'atendre a Brown (1988), anàlisi de l'obra just en el moment en què es tenia accés sols a la primera part.

cultural equiparable a les obres literàries amb què Spiegelman pretén competir a les llibreries en pos d'un lector global, que es confirma definitivament amb l'edició en un sol volum el 1995 acompanyat d'un CD-Rom sota el títol *The Complete Maus*. Des d'aleshores, successives reedicions, precedides ja des de les darreries dels huitantes per premis en reunions prestigioses de l'àmbit com ara el Festival d'Angulema, els Eisner Awards o els Harvey Awards, ha mantingut viva l'obra a les prestatgeries tot culminant a final de l'any passat amb l'edició de *Meta Maus*, una mena de calaix de sastre que, gràcies a esborranys inèdits, fotografies familiars i un DVD que conté l'obra digitalitzada juntament amb entrevistes diverses, ens il·lumina sobre aspectes com ara les motivacions íntimes de l'autor, les tries estètiques i narratives al darrere, o l'entramat de relacions familiars que predeïnen l'acostament entre ingenu i cínic, entre documental i metalingüístic, tan característic de l'artefacte final per mor de la preocupació de Spiegelman per no involucrar-s'hi plenament i perdre el necessari distanciament crític.

El fet que l'obra estiguera disponible en format llibre permet a *Maus* una major difusió que la que mai hauria aconseguit tancat a les pàgines de magazins independents, de la qual cosa la prova més fefaent és el lliurament, el 1992, del Pulitzer Prize Special Award, tota una fita en la breu història del medi, per bé que no exempta de polèmica: és seriós parlar de l'holocaust mitjançant el còmic? Una pregunta que pot resultar absurda per a qui està convençut que aquest medi compta amb les aïnes necessàries per a atènyer qualsevol temàtica com qualsevol altre medi d'expressió artística, però que no és, ni de bon tros, un aspecte plenament assumit pel conjunt de la comunitat acadèmica, ni aleshores ni ara. Siga com siga, malgrat els entrebancs crítics anotats, a partir d'aquest punt *Maus* reïx en la seua penetració progressiva en el teixit cultural,<sup>19</sup> una mostra de la qual cosa és la seua presència palmària a les universitats com a objecte d'estudi en matèries dispars com ara cultura jueva, història europea o literatura anglesa contemporània, a més de l'índex de rellevància que suposa haver estat traduïda gairebé a una vintena d'idiomes. Significativament, el 2008, una publicació d'entreteniment generalista com l'*Entertainment Weekly* decideix de col·locar-la entre les 10 millors obres del període comprès entre 1983 i 2008, novament una fita transcendent pel que comporta de trencament de tanques entre medis i, especialment, entre tipus de públic lector.

---

19 Johnson (1992) analitza una exposició primerenca al MOMA de Nova York, per més que el debat conceptual i terminològic sobre si un còmic pot ésser cam de galeries d'art sobrepassa les nostres intencions ací.

### ■ 3.3 Edicions a l'Estat espanyol

L'edició en castellà del clàssic d'Art Spiegelman té com a referent llunyà l'intent conjunt de Norma Editorial i Muchnik en l'any 1989 mitjançant una traducció d'Eduardo Goligorsky, si bé en aquest cas, encara pendent el segon volum anglès del 1991, es tracta d'una d'incompleta: sota el títol *Maus. El relato de un superviviente*, sols s'hi acullen els 6 primers capítols serialitzats en *Raw*. Així, no és fins al 2001, gràcies a la traducció de Roberto Rodríguez per a Planeta-DeAgostini, que el mercat a l'Estat espanyol disposa d'una edició del total del material. A les hores d'ara i des del 2007, però, l'ítem disponible a les prestatgeries es correspon amb la del segell Reservoir Books de Random House Mondadori, amb una nova traducció a càrrec de Cruz Rodríguez Juiz.

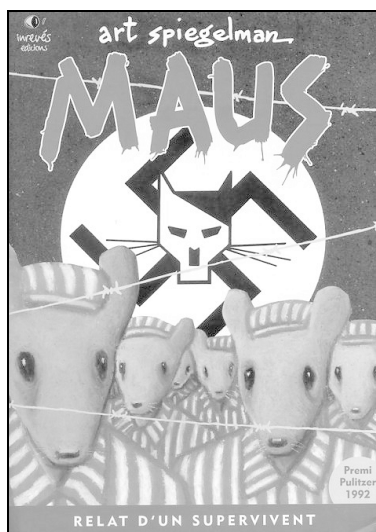


Figura 5: Portada de l'edició catalana (2003) de *Maus. Relat d'un supervivent* a càrrec de l'editorial mallorquina Inrevés.

En el cas català, l'edició completa arriba sols 2 anys després de la primera completa en castellà, ço és, el 2003, sota el títol *Maus. Relat d'un supervivent* (fig. 5) i acompanyada, com a apèndix notable i peculiar, per una guia didàctica. Quant a la traducció en si, de la qual és responsable Felipe Hernández, aparquem els comentaris fins al subpunt immediatament següent d'aquest treball.

#### ■ 4 Anàlisi lingüística

En aquest punt de l'article, cor central, comentarem els aspectes que considerem més cridaners<sup>20</sup> del model de llengua catalana representat per la traducció catalana de *Maus*, segons l'edició d'Inrevés citada adés (fig. 6)<sup>21</sup> i vessada des de l'anglès per Felipe Hernández, amb el suport de la correcció de Caterina Canyelles. Com comprovarem tot seguit, el model a què s'adscriu la traducció té com a referent essencial el subestàndard del català central, és a dir, en l'ànim dels responsables, hi pesa més la preeminència de Barcelona com a aparador comercial i com a focus de difusió lectora per damunt de consideracions locals vinculades amb la radicació de l'editorial a Palma de Mallorca. En aquest sentit, donada la limitació d'espai, l'objectiu de l'anàlisi se centra a caracteritzar el model de llengua d'acord amb els paràmetres de dita adscripció a un subestàndard concret: per damunt d'una voluntat totalitzadora, que ens superaria en aquest context, posarem la llum sobre aquells elements que, de manera més efectiva, descriuen la tria de model, és a dir, mamprenem la base de la teoria del *skopos*, segons la qual l'estatus del text-font és menys rellevant que l'estatus del text-meta (Kusmaul, 1995; Nord, 1997). Fet això, mirarem també d'atendre a una diversitat d'exemples que ens ajuden a determinar si, com pensem, estem davant d'una traducció amb un català qualitativament elevat, o si bé la llengua d'arribada és una d'empobrida i insuficient. Dit això, la recurrència a l'original anglès es donarà sols puntualment, ja que, hi reincidim, el nostre objecte d'interès no és el procés de vessament d'una L1 a una L2 sinó la genuïtat i excel·lència normativa en la llengua d'arribada, que, tal vegada, si es donaren millor condicionants de mercat, podria servir de referència canònica per a d'altres aventures traductològiques.<sup>22</sup> Per a reforçar aquesta

---

20 Segons dos paràmetres d'aproximació: d'una banda, en el pla normatiu, d'acord amb les pautes indicades en el *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans 2a ed.* i en la *Gramàtica de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*; d'una altra, en el pla descriptiu, d'acord amb Veny i Clar (1993 [1986]), Colomina i Castanyer (1999) i Solà Cortassa *et al.* (2008 [2002]).

21 Entre parèntesi, hi indiquem sols la pàgina de què extraïem l'exemple a partir de Spiegelman (2003b); quant als casos puntuals en què recorrem a la comparança amb l'anglès, mantenim també la citació aïllada de la pàgina entre parèntesi, ara segons Spiegelman (2003a).

22 Per bé que no disposem d'espai per a reflexionar teòricament sobre els problemes del procés traductològic en l'àmbit del còmic, val a dir que hem tingut en compte, entre bastidors, ítems com ara Castillo Cañellas (1997), Carreras y Goicoechea / Flores Acuña / Provezza (2008) i Yuste Frías (2001).



darrera decisió, cal dir que, al nostre juí, l'original anglès no es caracteritza certament per comptar amb gaires particularitats lingüístiques, més enllà d'algun aspecte vinculat a la parla del pare de l'autor, element al qual sí que atenem, sinó que es configura, fonamentalment, com un model de llengua planer i senzill que, tot cercant la subtilesa, no destorba el flux narratiu.

#### ■ 4.1 Conjugació verbal

En consonància amb el que hem assenyalat prèviament, la tria de conjugació verbal es correspon al model del català oriental en la seua modalitat central, és a dir, la que és determinada per la capitalitat barcelonina. Així, en trobem exemples dispersos dels quals ací fem abstracció quant als punts més definitoris:

- 1a persona del present d'indicatiu: «Era estiu, *recordo*» (5); «*Penso* sempre en tu» (217). Com pertoca d'acord amb el subestàndard, aquesta 1a persona de la conjugació apareix sempre amb desinència *-o* (fig. 6), bandejant, per exemple, les opcions en *-e*, com és el cas del subestàndard valencià, o en desinència zero, respecte del baleàric.



Figura 6: En la vinyeta de l'esquerra, hi podem observar un ús de la 1a persona del present d'indicatiu amb desinència *-o*.

- Present de subjuntiu: «Vol que l'*ajudi* a reparar la teulada o una cosa semblant» (99); «Només sé el que ella deia: espero que quan el meu fill es *faci* gran s'interessi per això» (161). En aquest cas, les formes verbals apareixen en *-i* i no en *-e* o en *-a*, segons la conjugació, com ocorreria en el subestàndard valencià, el punt de referència alternativa més evident.
- Pretèrit imperfecte de subjuntiu: «Una amiga meva, la Lucia Greenberg, voldria que us *presentés*» (15); «I abans que ens n'*anésim*, ens van tallar les barbes» (67). Hi observem les formes amb vocal temàtica *-e-* i amb

-ss-, per contrast amb altres opcions com ara amb la vocal temàtica *-a-* i amb *-r-* (*presentara, anàrem*).

#### ■ 4.2 Possessius

Travessant tota l'obra, els possessius de 1a a 3a persona del singular es grafien sempre amb *-v-* i no amb *-u-*: «Sobre la *teva* vida a Polònia, i la guerra» (14); «Ompliria molts llibres, la *meva* vida, i ningú no vol sentir històries d'aquestes» (14); «Però quan vaig guaitar per la mira de la *meva* arma, vaig veure... un arbre» (50).

#### ■ 4.3 Demonstratiu locatiu de primer grau de proximitat

Ús absolut d'*aquí* a partir del sistema oriental de dos graus, sense cap aparició de la forma subestàndard valenciana *ací*, que funciona, al seu torn, a partir d'un sistema de tres graus: «No és bo ni per a tu ni per a mi que continuïs venint *aquí*» (19); «Sí, *aquí*» (52); «N-no sabia que ningú hi visqués, *aquí*» (115).

#### ■ 4.4 Accentuació dels participis i dels gentilicis acabats en *-ès*

D'acord amb el model oriental, en què s'inscriu el català central, els participis i els gentilicis s'accentuen oberts i no tancats en *-és*, com fa el referent valencià: «T-tu saps *anglès?*» (18); «Gairebé ningú podia escriure tan bé en *polonès* com ella» (19); «Quan era petit solia veure notes en *polonès* per la casa. Eren els seus diaris» (86); «Qui sap *anglès* i *polonès?*» (191); «Mai no ha *après* a relaxar-se» (182).

#### ■ 4.5 Tries lèxiques

Hi englobem tant casos de variants (*cop/colp; feina/faena; llençar/llançar; treure/traure*) com de lexemes particulars (*nen / xiquet; noi / xiquet; sortir / eixir; tarda / vesprada*), tots indicis de coherència amb el subestàndard apuntat:

- Variants: «un *cop* al dia» (18); «T'has equivocat un altre *cop* amb la suma» (182); «Cada *feina* s'ha de fer de la manera correcta» (183); «Vaig fer *feines* feixugues» (284); «Les *llençaré*, però paga la pena» (285); «Quan vaig tenir l'hemorràgia, i el glaucoma a l'ull esquerre me'l van haver de *treure*, i ja no hi veig gaire bé» (41).

- Lexemes específics: «Veig un *nen*... un *nen* mort» (293); «Llavors era jove, i realment un *noi* maco, ben plantat» (15); «Però, em sembla, *nois*, que us podeu quedar si feu la neteja i els nostres llits» (272); «Una nit vam *sortir* a cercar menjar» (115); «La Gestapo va venir a la *tarda*» (115).

#### ■ 4.6 Cura lingüística

Reservem aquest subapartat per a una sèrie d'elements diversos que, d'acord amb el que ja hem establert inicialment, mostren indicis febaents de la cura dipositada en el model lingüístic de la traducció, ja que responen a qüestions conflictives no ben resoltes o aclarides entre els gramàtics, a usos molt afectats per la contaminació castellana o a aspectes molt específics que denoten atenció al detall:

- Distinció dels verbs *ésser* / *estar* en sentit locatiu: «El meu pare *era* allà davant» (5); «El sopar *és* a taula» (13); «El seu germà va tornar dels camps un dia després, i només va *estar-s'hi* el temps d'enterrar-lo» (292). Com pertoca normativament, la marca o absència de durada de l'acció marca la preferència per un o altre verb, fins i tot amb el recurs de verbs més concrets com ara *estar-se*.
- Ús del verb *ésser* per a expressar la condició vital: «Dins del camp, cri-dàvem les nostres dones per si algú sabia si encara *eren* vives» (216); «L'Anja *és* viva!» (293). Al contrari que en castellà, que ho fa amb el verb *estar*, un ús que, de fet, ha pervingut en bona mesura al català col·loquial, sobretot fora del Principat, la nostra normativa prescriu l'ús d'*ésser* per a indicar l'estat vital (*viu*, *mort*) o també civil (*casat*, *vidu*, etc.), per bé que, d'aquest darrer cas, no en disposem, d'exemples.
- Distinció de les preposicions *per* / *per a*: «L'any passat em va ingressar a l'hospital *per* operar-me ràpidament» (41); «Va aixecar una mà *per* mostrar que estava ferit i es rendia» (50); «I a tots els que no estàvem ferits ens van conduir a la seva banda del riu *per* cercar soldats morts» (51); «Només *per* anar al bany trigaves un quart d'hora passant *per* damunt dels desgraciats que dormien al terra» (190); «He estalviat només *per* tenir alguna cosa *per a* la vellesa» (262); «Això no és *per a* mi» (262); «No ets aquí *per a* flirtejar i xafardejar!» (271). Comunament, el català oriental tendeix a fer un ús absolut de *per* i a no fer cap distinció respecte *per a*, ja siga davant de sintagmes nominals o davant d'infiniutius. En aquest sentit, a tenor del que marquen els exemples previs, la tendència del traductor sembla apuntar-hi, però, escadusserament, s'hi

esforça, tot i que no arriba a establir cap mena de pauta i naufraga en la incoherència (fig. 7). No obstant això, si se'ns permet, diguem-ne, el truc de màgia, hem optat per considerar els exemples aïllats en que sí que funciona la distinció com a indici de cura lingüística en tant que es tracta d'un punt no gaire atès pel gruix de parlants del subestàndard central, i, si més no, considerem que cal aplaudir l'intent de fugir de la tendència conformista habitual.



Figura 7: En la vinyeta més elevada de l'esquerra, s'hi pot veure un exemple d'ús de la preposició feble *per a*, per bé que la diferenciació amb *per* no s'arriba a constituir com a criteri sistemàtic.

- Pronoms febles *en* / *hi*: «Així, finalment, la *hi* vaig convidar» (16); «I allà, a Srodula, *hi* tindríem el nostre gueto en el futur» (107); «Sí, mai no havia llegit els còmics aquests, i *hi* estic interessat» (119); «I li he dit que la meva mare m'*hi* ajuda» (144); «I va quedar clar que no s'*hi* podia confiar» (243); «Quan vaig tenir l'hemorràgia, i el glaucoma a l'ull esquerre me'l van haver de treure, i ja no *hi veig* gaire bé» (41); «N'*hi* havia molts que vivien al carrer» (107); «He començat a esbossar-me algunes parts» (134); «Ella *en* sabia molt, d'alemany» (144); «Em va apallisar, què te

n'he de dir?» (217). L'ús d'aquests dos pronoms, ja siga en funció substitutòria de complements preposicionals contextuals, de Complement Directe, de Complement de Règim o per a construir usos lexicalitzats (*veure-hi*), denota, al nostre parer, un grau de correcció immillorable.

En un altre orde de coses, pensem que, així mateix, cal atendre a les decisions preses a l'hora de representar d'altres llengües diferents de la vehicular en el discurs. En aquest sentit, per tal de mantenir la coherència, sempre es deixa la llengua original sense modificar i se'n fa traducció al català en nota a peu de plana, com ocorre, per exemple, amb uns petits fragments produïts per Vladek en polonés (259) per a no ésser entés per un individu afroamericà, al qual, com a nota addicional de versemblança, se li atorga un model de parla que intenta de resseguir un argot mínimament característic que servisca de distinció amb la parla comuna dels blancs.<sup>23</sup> Així mateix, quan es tracta de conceptes culturals fortament identificats amb un lexema concret, el traductor novament opta per no fer el vessament al català tot aclarint-ne el sentit en notes: *progom* (35); *Bar-miçvà* (61). Es tracta d'una elecció adient, ja que, efectivament, és un vocabulari fortament connotat en la seua realització originària, per la qual cosa una traducció literal suposaria una pèrdua d'expressivitat (Venuti, 1995; Hurtado, 2001; Inghilleri / Maier, 2001).

Finalment, quant a les onomatopeies, val a dir que aquestes se solen deixar tal qual, com podem veure en casos diversos: *Slam!* (22); *Nok Nok* (145); *Aawoonmah!* (219); *Skreeeee* (249); *Bang! Bang!* (272); *Clic* (280); *Clik* (281); *Rring Ring* (281); *Glups* (281). Molt probablement, al darrere hi ha la necessitat de mantenir una alta fidelitat a la disposició tipogràfica convencional de cadascuna de les onomatopeies, les quals, en puritat, també formen part del discurs gràfic, però creiem veure-hi també la tendència generalitzada i progressiva a exportar-les a la llengua d'arribada sense cap canvi, potser perquè s'assumeixen no exactament com a entitats lingüístiques sinó, tornem-hi, com a préstecs plàstics del medi artístic, especialment quant a obres de procedència anglòfona. Això, que pot ésser defés des d'un paradigma que done preeminència al grafisme sobre la normativa de la

---

23 Quant a la manera com s'afronta aquest dilema, pensem que el traductor no hi encerta, ja que intenta confluïr amb la tècnica original de fer perdre fonemes finals, fet que provoca que la solució catalana esdevinga un tant artificial i poc creïble, en el millor dels casos, o lleugerament tendenciosa i irrespectuosa si hi volem veure un recurs a la representació més tòpica de la parla andalusa: «Thanks. It's a Hot Day fo' Walkin'» > «Gràcie. É un dia massa caloró pe caminà» (259).

nova llengua vehicular, crea certes dissonàncies d'equivalències fonètiques respecte de les grafies, i tal vegada es podria haver intentat d'equilibrar, ni que siga prenent inspiració a partir d'un model castellà com ara el que trobem en Gubern / Gasca (2008).

#### ■ 4.7 Errades o incoherències amb el model subestàndard

Hem assenyalat suara que el model lingüístic oferit en *Maus* és un que denota, sens dubte, una pregona preocupació per respectar les pautes de coherència del model de subestàndard triat i, de més a més, per respectar la normativa d'acord amb el referent establert per l'Institut d'Estudis Catalans. No obstant això, és lògic que ocasionalment es pugui produir alguna dissonància que, en cap cas, volem insistir-hi, suposa un davallament considerable pel que fa al juí de qualitat global. Tot remarcant que el nivell de qualitat és força alt, apuntem ací alguns exemples d'errades o, si més no, de desequilibris. Pel que fa a errades purament de correcció lingüística:

- Pronoms febles segons el verb que els regeix: «El veí va sortir amb un rifle i *li* va disparar» (242). Pel fet que *disparar* és un verb transitiu i, per tant, regidor d'un CD, el pronom hauria d'ésser *el* i no *li*, que es correspondria amb el CI.
- Indeterminats amb valor quantitatiu: «Durant *uns* dies vaig tenir por de sortir...» (86). Els indeterminats, per si mateixos, no poden expressar quantificació, de manera que o bé s'hi expressa un valor numèric o s'acompanya d'algun quantitatiu específic (*uns quants*).
- Pronominalització verbal: «*Em passava* el dia aixecant i carregant caixes pesades» (284). El verb és *passar*, no pronominal, en comptes de *passar-se*, quan marca el transcurs del temps.

En un pla associat a incoherències amb el model general, anotem-hi:

- Model de conjugació verbal: «No crec que *véngui*» (99). D'acord amb el referent establert globalment, que segueix les pautes del català central i no del baleàric, la forma verbal hauria d'haver estat *vingui*.
- Accentuació: «Ja torna a *créixer*» (67). D'acord amb el subestàndard escollit, els verbs acabats com el de l'exemple haurien de presentar un accent obert, ço és, *-èixer*, i no tancat segons la pauta del subestàndard valencià.

## ■ 4.8 Llenguatge figurat

Per llenguatge figurat, ens referim ací a exemples d'expressions o mots que impliquen una metàfora o, si més no, un ús que es distancia del sentit recte del llenguatge comú. Certament, malgrat que *Maus* reposa sovint en diàlegs força vius, l'obra original anglesa no és dipositària habitualment d'usos d'aquesta mena, de manera que l'exigència al traductor no deriva en gaires elements de juí. Tot i així, en els esparsos fragments en què això ocorre, cal apuntar-hi un alt grau de reeiximent en optar, si cal, per trobar equivalents nostrats genuïns i, fins i tot, ocasionalment, augmentant-hi el grau de pintoresquisme en afegir una càrrega emocional que no molesta perquè és subtil i no en fa abús, i perquè, en definitiva, no traeix l'essència de l'original sinó que el depura en favor de la llengua d'arribada, potser necessitada d'un llenguatge més vivaç. Així, a tall d'exemple:

- «*Cap de fava*» (5) per «*Rotten Egg*» (5). Adaptació cultural, per bé que una traducció literal podria haver mantingut la força de l'original.
- «*No et facis el llest*» (86) per «*Don't Be so Smart*» (86). Conversió d'una expressió més aïna neutra en l'original, per una de més viva que afig color a la parla de Vladek, el pare de l'autor.
- «*Sí, allà talla el bacallà*» (108) per «*Yes. He's a Big Shot Here*» (108). Adaptació cultural, ara sí sense cap possibilitat d'ésser-hi literal.
- «*Feu fileres de sis, merdosos!*» (190) per «*Line Up in Rows of Five, you Shits*» (190). Força literal, però amb un subtil canvi d'un substantiu adjectivat mitjançant un pronom personal emfàtic en anglès per un adjectiu en català, per bé que derivat morfològicament d'un altre substantiu.
- «*Després de la guerra vaig conèixer un paio que els havia vist morir*» (276) per «*I Met After the War a Guy, He Saw Them Die, but Wouldn't Tell Me How*» (276). Novament, un exemple original a penes connotat, sols lleugerament, que en la traducció guanya color.

## ■ 4.9 La parla de Vladek

Com a colofó a l'anàlisi, cal fer un ràpid esment a una certa particularitat de la parla de Vladek, el pare del nostre autor. En el context de la història, Vladek, ja ho sabem, és un jueu polonès emigrat als EUA, aspecte que Spiegelman, en l'original, tracta de simbolitzar-l'hi lingüísticament mitjançant el recurs a errors constants en la seua parla anglesa. Spiegelman, segurament basat en el model real de son pare, ofereix exemples subtils difícils

de categoritzar i d'agrupar, però les traduccions s'hi han hagut d'enfrontar sistemàticament optant pel que podríem dir casos paradigmàtics de fossilització d'estructures provinents de la L1, el polonés en aquest cas, vessades a la L2.

Pel que respecta a la traducció castellana, per exemple, el recurs més evident, tan característic dels parlants no nadius de tal llengua, és la confusió dels verbs *ser* i *estar*, però en el cas del català, s'hi opta, fonamentalment, per una manca de concordança de temps verbal:<sup>24</sup> «*És una pena que la Françoise tampoc no ha vingut*» (13); «*Continuava insistint que li mostrava el meu apartament*» (16); «*Tant de bo que no havíeu vingut*» (237). A aquesta decisió, per a tancar, pensem que cal fer-hi dues remarques: d'una banda, l'aplicació d'aquestes descoordinacions verbals no és constant sinó ocasional, és a dir, normalment Vladek ho fa correctament; d'una altra banda, hi ha un alt grau d'intervenció del traductor car es cerca versemblança en la llengua d'arribada i no es pot calcar, lògicament, la proposta original, és a dir, majoritàriament, els casos de manca de concordança en català no tenen un correlat en la traducció anglesa i, per això, no fóra gens productiu d'establir-hi comparances.

## ■ 5 A manera de cloenda provisional

Tal com ha quedat assenyalat al començament d'aquest treball, el mercat del còmic en català és un camí angost, ple d'entrebancs econòmics essencialment propiciats per la competència que ofereixen les publicacions en castellà. No obstant això, l'expansió del públic receptor de certes obres de prestigi sota l'empara de la denominació novel·la gràfica ha permès que la nostra llengua pugui mantenir una presència editorial, lògicament inferior a la del castellà i lluny de les necessitats sociolingüístiques òptimes, però almenys substancialment millor de la que ha gaudit des de fa força dècades, amb les revistes tradicionals gairebé fora de joc i amb l'estancament de les propostes provinents de la BD i de l'àmbit japonès. En aquest context, *Maus. Relat d'un supervivent* d'Art Spiegelman, juntament amb alguns altres exemples cridaners ja esmentats en d'altres punts, s'erigeix, al nostre parer, com l'artefacte que, amb més lucidesa crítica i afany de trencament amb les expectatives, ha abastat un interès transversal entre el conjunt lector i ha assolit un estatus de respecte que, ens agrade o no, el còmic necessita per a

---

24 En nota a peu de plana (13), s'hi adverteix també respecte del canvi d'orde sintàctic en algunes oracions i del manteniment d'expressions poloneses que denoten sentiments.



anar més enllà del món tancat dels col·leccionistes tradicionals; d'ací que haja estat l'obra escollida com a centre de l'anàlisi del model lingüístic transmés mitjançant aquest nou nucli de traduccions: per transcendència, vigència i assoliment crític, o, més pragmàticament, pel potencial de difusió entre el client més aïna ocasional que el còmic comença a rebre darrerament tot ampliant l'espectre de receptors prototípics.

L'anàlisi lingüística de *Maus*, no sorprenentment, ens situa davant d'un model bastit a sobre del català oriental; més específicament, malgrat la procedència baleàrica de l'edició, val a dir que es construeix sota la perspectiva del català central. Òbviament, el que hi ha darrere d'aquesta tria, com és costum en la resta d'ítems no analitzats específicament en l'article, és la ciutat mateixa de Barcelona, la qual, tot i presentar xifres de castellano-parlants força elevades, no deixa d'ésser el nucli central de població al si del territori catalanoparlant, la seu principal de les institucions lingüístiques i, en certa manera, la icona urbana de la llengua vers l'exterior. Sobretot, però, car no cal oblidar mai que parlem d'obres culturals que depenen d'una xarxa comercial, és determinant la fortalesa barcelonina com a continent essencial del teixit editorial als Països Catalans i, possiblement, al conjunt de l'Estat, amb tot el que això determina com a factor d'ascendència econòmica. Comptat i debatut, l'edició de còmics és dona majoritàriament a Barcelona, de manera que aquesta, ni que siga implícitament segons un model de deriva per costum, dicta les regles, fins i tot quan la traducció no hi ha estat editada, ja que serà igualment el focus de difusió publicitària. Potser la ciutat comtal ja no és dipositària de producció historietística pròpia, llevat d'exemples puntuals, és clar, però conserva l'ímpetu empresarial que assegura la seua influència sobre la tria lingüística dels productes a la venda. En tot cas, si reprenem el fil de l'inici del paràgraf, cal assenyalar, per a concloure, que la cura normativa de la traducció analitzada, sota la pauta del subestàndard depurat a partir de la capital, demostra una preocupació lloable per oferir al lector un model que servisca de referència qualitativa; certament, en temps com més va més preocupants per a l'estat de la llengua en àmbit tant social com familiar, assedegats per un entramat industrial de l'oci que, aclaparadorament, és creat en castellà, el mínim que es pot demanar és que les traduccions d'obres de prestigi responguen qualitativament a les expectatives del contingut. Probablement, per una mena de procés metonímic actiu al cap de molts lectors que vinculen llengua amb el que hi lligen, el prestigi del català hi està en joc. En tot cas, caldria mantenir prudència i comprovar, a mitjan-llarg termini, si el mercat editorial respon definitivament de manera positiva a la nova realitat introduïda

sota l'etiqueta novel·la gràfica i, en conseqüència, si el català hi tindrà molt o poc a dir, i d'acord amb quines condicions qualitatives i d'exposició.<sup>25</sup>■

## ■ Referències bibliogràfiques

- Allen, Sara (1997): «*Maus: A narrative history of family and tragedy*», <[www9.georgetown.edu/faculty/bassr/218/projects/allen/mausea1.htm](http://www9.georgetown.edu/faculty/bassr/218/projects/allen/mausea1.htm)> [13-05-2011].
- Brown, Joshua (1988): «Of mice and memory», *Oral History Review* 16:1 (Spring), 91–109 <[www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/mais/JBrownMiceMemoryOHR1988.htm](http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/mais/JBrownMiceMemoryOHR1988.htm)> [24-07-2011].
- Castillo Cañellas, D. (1997): «Limitaciones en la traducción de tebeos», in: Félix Fernández, Leandro / Ortega Arjonilla, Emilio (coords.): *Estudios sobre traducción e interpretación: Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de la Universidad de Málaga*, Málaga: Universidad de Málaga, 397–403.
- Carreras y Goicoechea, María / Flores Acuña, Estefanía / Provezza, Mónica (coords.) (2008): *La traducción de cómics. Corto Maltés, Lupo Alberto y Dylan Dog en español*, Roma: Aracne.
- Colomina i Castanyer, Jordi (1999): *Dialectologia catalana. Introducció i guia bibliogràfica*, Alacant: Universitat d'Alacant.
- Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* 2a ed., <<http://dlc.iec.cat>> [13-06-2011].
- García, Santiago (2010): *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.
- Gubern, Roman / Gasca, Luis (2008): *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, Madrid: Cátedra.
- Gramàtica de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*, <[www2.iec.cat/institucio/seccions/Filologica/gramatica/default.asp](http://www2.iec.cat/institucio/seccions/Filologica/gramatica/default.asp)> [03-03-2011].
- Hurtado, Amparo (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- Iadonisi, Rick (1994): «Bleeding history and owning his (father's) story – *Maus* and collaborative autobiography», *The College English Association Critic* 57:1 (Fall), 41–56.

---


25 Agraïm les editorials Astiberri (Bilbao), Inrevés (Palma de Mallorca) i Norma (Barcelona) les autoritzacions que ens han donat per reproduir en aquest article els extrets gràfics dels seus còmics.

- Inghilleri, Moira / Maier, Carol (2001): «Ethics», in: Baker, Mona / Saldanha, Gabriela (eds.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres / Nova York: Routledge, 100–104.
- Johnson, Ken (1992): «Art Spiegelman at MOMA», *Art in America* 80:3 (March), 123.
- Kussmaul, Paul (1995): *Training The Translator*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Landsberg, Alison (1997): «America, the Holocaust, and the mass culture of Memory: Toward a radical politics of empathy», *New German Critique* 71 (Spring / Summer), 63–86.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (s.n.): *Base de datos de libros editados en España*, <[www.mcu.es/webISBN/](http://www.mcu.es/webISBN/)> [14-10-2011].
- Nord, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- Ricouer, Paul (2005): *Sobre la traducción*, Buenos Aires: Editorial Paidós-Argentina.
- Solà Cortassa, Joan *et al.* (eds.) (2008 [2002]): *Gramàtica del català contemporani* 3 vols., Barcelona: Empúries.
- Spiegelman, Art (2003a): *The Complete Maus*, Londres: Penguin Books.
- (2003b): *Maus. Relat d'un supervivent*, Palma de Mallorca: Inrevés Edicions.
- (2011): *MetaMaus*, s.l.: Pantheon Books.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility: a history of translation*, Londres / Nova York: Routledge.
- Veny i Clar, Joan (1993 [1986]): *Introducció a la dialectologia catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Yuste Frías, José (2001): «La traducción especializada de textos con imagen: el cómic», in: Departamento de Traducción e Interpretación (ed.): *El traductor profesional ante el próximo milenio: II Jornadas sobre la formación y profesión del traductor e intérprete*, Villaviciosa de Odón: Universidad Europea Ceas.
- Eduard Baile López, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, Campus de Sant Vicent del Raspeig, Ap. 99, E-03080 Alacant, <[ebaile@ua.es](mailto:ebaile@ua.es)>.

Zusammenfassung: Abgesehen von einigen vereinzelt Beispielen liegen die meisten Comic-Publikationen in Spanien in spanischer Sprache vor. Allerdings hat der Erfolg des Labels *Graphic Novel* in den letzten Jahren dazu geführt, dass die Leserschaft von Comics über den engen Kreis der Fans hinaus ausgeweitet werden konnte; im spani-

schen Kontext hat diese Herausbildung eines neuen Marktes erlaubt, einige der kommerziell erfolgreichsten und populärsten Werke ins Katalanische zu übersetzen, ein bemerkenswertes Faktum in einem, wie gesagt, nahezu exklusiv auf spanischsprachige Publikationen reduzierten Publikationssegment. Dementsprechend ist es unser Ziel, sich diesen katalanischsprachigen Artefakten reflektiert anzunähern und zu prüfen, welchen sprachlichen Leitlinien und Modellen sie gehorchen. Exemplarisch wurde dafür das Werk *Maus* von Art Spiegelman ausgewählt, vor allem weil diese *Graphic Novel* als paradigmatisches Beispiel für die Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten dieser neuen text- und bildbasierten Gattung gelten kann. ■

Summary: Apart from some isolated examples, most comics published in Spain are usually done so in Spanish. However, because of the success of the *graphic novel*, a concept which has expanded the core readership beyond the usual fans, some of the most popular works have recently been published in Catalan, a fact which, as we have stated, is not very common in a comic publishing market almost exclusively limited to editions in Spanish. Accordingly, our aim is to take a look at the linguistic guidelines and models used to translate these cultural artifacts into our language. More specifically, we have chosen *Maus* by Art Spiegelman, since it is considered to be a key example of the expressive possibilities the comic medium may aspire to as a narrative tool. [Keywords: Translation; Catalan; Spiegelman [Art]; *Maus*; comic] ■



## Josep Escobar, el clàssic de la historieta catalana

Joan Manuel Soldevilla Albertí  
(Barcelona)

Josep Escobar (1908–1994) ha estat un dels veritables patriarques de la historieta a casa nostra. Artista complet i polifacètic, va desenvolupar una intensa i multiforme obra en el camp dels mitjans de comunicació de masses. Al mateix temps vivia en primera línia les circumstàncies històriques que han marcat la nostra identitat col·lectiva: els anys de la República, el compromís amb el govern legítim durant la guerra, l'estada a la presons franquistes, la depuració del cos de funcionaris al que pertanyia, la repressió, el *desarrollo* dels anys seixanta, la transició i la restitució de les institucions democràtiques. La seva obra és àmplia i es desenvolupa en molts diversos camps però, sense cap mena de dubte, la seva aportació en el camp dels còmics va ser essencial per la seva qualitat i per la seva transcendència.

### ■ 1 Els tebeos d'Escobar

La carrera com a dibuixant de tebeos de Josep Escobar es perllonga al llarg de més de cinquanta anys. Va ser un creador infatigable i el corpus de la seva producció és excepcionalment voluminós. Encara que hi ha una certa tendència lògica a recordar-lo com al pare de Zipi i Zape i Carpanta –tanta ha estat la fama assolida per aquests personatges–, no cal oblidar les seves altres creacions, tant la producció d'abans i durant la Guerra Civil –en revistes infantils, polítiques i psicalíptiques– com durant el període del franquisme, on centra el gruix de la seva activitat en l'àmbit de la factoria Bruguera.

Josep Escobar va començar a publicar de ben jove en els mitjans d'àmbit local de Granollers; ell va néixer a Barcelona però la seva família es va desplaçar a la capital vallesana quan era ben petit i allà va viure fins als anys trenta. *La Gralla* i el *Diari de Granollers* van ser els primers canals que

van permetre als lectors descobrir a un jove autor de quinze anys que, a través dels acudits o dels retrats de caire costumista, anava aprenent a dominar els mecanismes de l'expressió gràfica. Poc abans, essent encara un nen, ja havia publicat un petit conte a la revista *Pulgarcito*<sup>1</sup> i una petita història seva havia estat premiada amb la reproducció per la revista *Virolet*,<sup>2</sup> aquella magnífica revista infantil que havia nascut des de l'editorial d'*En Patufet*<sup>3</sup> quan aquesta publicació va deixar de ser una publicació per a la mainada per passar a ser una veritable publicació familiar. Des d'aquell moment, el jove Escobar, inquiet i vital, al temps que prepara oposicions a Correus, participa en projectes teatrals i inicia una pluridisciplinària carrera com a dibuixant que el porta a publicar en un elevat nombre de revistes de l'època de temàtica molt diversa. Pot publicar a una revista burgesa, catòlica i conservadora com era la magnífica *En Patufet* i al mateix temps ser un habitual del *Papitu*,<sup>4</sup> la revista psicalíptica –avui en diríem eròtica– més popular d'aquells anys. Cal tenir present que la majoria de dibuixants d'aquells primers anys del segle XX col·laboraven alhora en diverses publicacions i mitjans expressius; molts d'ells feien compatible la creació pictòrica amb el dibuix per a revistes de tota mena, però també altres camps, especialment l'emergent publicitat, es van veure enriquits amb la participació d'aquests versàtils artistes gràfics que tant podien dibuixar una història per al *TBO*,<sup>5</sup> una il·lustració per *Lecturas*,<sup>6</sup> dissenyar les lletres d'una marca comercial o compondre una escena gràfica per a una publicació eròtica. Opisso, Méndez Álvarez, Utrillo, Serra Massana o Urda, per citar-ne uns quants, són noms que ens evidencien una circumstància que es va per-

- 
- 1 *Pulgarcito* va ser una revista de l'editorial *El gato negro* fundada l'any 1921. Posteriorment aquesta editorial passaria a ser Editorial Bruguera, que mantindria la capçalera i la revista fins l'any 1981.
  - 2 *Virolet* va ser una revista en català concebuda com a suplement il·lustrat i infantil d'*En Patufet*. Es va començar a editar l'any 1922 i es va tancar l'any 1930.
  - 3 *En Patufet* va ser la revista més important en català d'abans de la Guerra Civil; catòlica i tradicionalista, va ser una publicació juvenil i familiar d'amplíssim ressò popular començada a publicar l'any 1904 i clausurada a inicis de 1939, coincidint amb l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona.
  - 4 *Papitu* va ser una revista en català de contingut preferentment satíric i psicalíptic. Es va fundar l'any 1908 i es va tancar l'any 1938.
  - 5 *TBO*, publicat en espanyol però editat a Barcelona, va ser durant decenniis la revista de còmics més important del territori; de fet, en espanyol i en català s'anomena tebeo a qualsevol publicació de contingut majoritari de còmic. Es va començar a publicar l'any 1917 i es va tancar l'any 1998.
  - 6 *Lecturas* era una revista literària amb un important contingut gràfic. Posteriorment va esdevenir una revista del cor, tal i com es manté en l'actualitat.

llongar al llarg de molts anys a casa nostra especialment a causa de les precàries condicions de la vida econòmica dels dibuixants, que es veien obligats a treballar per a diverses revistes si volien obtenir uns rendiments econòmics dignes.

Aquests anys d'abans de la Guerra van ser anys d'aprenentatge pel jove Escobar, que va tenir l'oportunitat d'aprendre l'ofici al costat dels grans artistes gràfics que col·laboraven a les revistes de l'època. Al mateix temps, van ser anys d'efervescència política, de compromís, de lluita, i per algú actiu i inquiet com és ell, són anys on cal utilitzar el llenguatge gràfic per transformar la societat, per denunciar les injustícies i per defensar les causes justes. S'integra al molt actiu Sindicat de Dibuixants Professionals i a partir del 1936 la seva participació activa, bel·ligerant i compromesa a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*<sup>7</sup> serà constant. La maduresa gràfica que demostra en aquells anys és inqüestionable i, sense cap mena de dubte, va ser valorada pels lectors de l'època. També, per desgràcia, va ser valorada pel bàndol dels vencedors després de la Guerra Civil; el nou ordre franquista no li va perdonar que hagués posat el seu talent al servei de la causa de la República. Josep Escobar va ser empresonat a la Modelo al llarg de 19 mesos i, no satisfets amb aquest càstig exemplar i terrible, va ser expulsat dels cos de funcionaris de Correus. Durant l'empresonament, Escobar va seguir dibuixant —es conserven acudits fets durant els mesos d'estada a la presó, composicions destinades als companys de cel·la o a la família—, però en sortir va tenir dificultats per poder desenvolupar la seva feina. Inicialment es va integrar a la emergent indústria del dibuix animat però poc després ja va poder publicar amb regularitat en el nou mercat editorial, que havia canviat considerablement ja que les revistes polítiques i psicalíptiques havien estat esborrades i només es permetien les revistes d'humor i els quadernets d'aventures. A partir d'aquest moment Josep Escobar començarà la seva trajectòria mes reconeguda i recordada, vinculant-se de manera molt especial a la factoria Bruguera.

L'editorial Bruguera va ser un dels puntals essencials del màxim moment d'esplendor de la historieta al nostre país, aquell que arrenca a mitjans del any quaranta i es perllonga al llarg de vint-i-cinc anys, fins a finals dels anys seixanta, quan la televisió arracona els tebeos i es converteix en el veritable gestor dels temps d'oci de la ciutadania. Tant en el camp de la historieta d'aventures i els seus quadernets com en el territori de la revista

---

7 *L'Esquella de la Torratxa* va ser una publicació de caire satíric i polític en català. El seu primer número és del 1872 i el seu darrer de 1939.

humorística, Bruguera va llançar al mercat títols fonamentals de la història del mitjà al nostre país: *El Capitán Trueno*,<sup>8</sup> *DDT*,<sup>9</sup> *Pulgarcito*... Sense entrar a detallar la història de l'editorial ni analitzar el tracte sovint indigne que va mantenir cap als seus dibuixants i escriptors, és de llei recordar com Bruguera va marcar una manera de fer historieta i una manera de llegir historieta que ha arribat fins als nostres dies. Tot això va ser possible gràcies al talent, amb freqüència maltractat, de creadors de la talla de Vázquez, Ibáñez, Ambrós, Víctor Mora o Escobar i de tants i tants artistes que van saber crear un univers de vinyetes que encara avui en dia segueix mantenint una vigència enlluernadora. El caràcter totpoderós de l'editorial durant aquells anys era tan inqüestionable que quan alguns dibuixants –Cifré, Conti, Giner i Peñarroya i, com no, el sempre compromès i actiu Escobar– van intentar crear una revista al marge de Bruguera –i així va néixer el 1958 el projecte *Tío Vivo*, destinada a un públic més adult i alliberada de les limitacions de la potent casa editorial–, el fracàs va ser irreversible: *Tío Vivo* va durar escassament quatre anys (1957–1960) i finalment la seva capçalera va ser comprada per Bruguera.

La varietat de sèries i personatges que Escobar creà al llarg de gairebé tres dècades és sorprenent, i tant ens parla de les complexes i difícils condicions de treball del dibuixant –que de vegades era un veritable Stajanov de la vinyeta–, com de la capacitat i el talent del nostre dibuixant, capaç no només de mantenir en el mercat personatges d'èxit amb notable eficàcia sinó de produir noves sèries. El 1947 crea *Carpanta*, el 1948 *Zipi y Zape*, 1951 és l'any del naixement de *Doña Tula, suegra. Petra criada para todo* apareix el 1954, *Blasa, portera de su casa* sorgeix a les pàgines de *Tío Vivo* el 1957, *Doña Tomasa* sorgeix el 1959, *Aquí tienes a Julito, un terrible gamberrito* apareix per primer cop l'any 1960, *Filomeno y su taxi Genovevo* es publica per primera vegada al *DDT* l'any 1963, *Don Óptimo y Don Pésimo* neixen l'any 1964 i *Toby* el 1967. El recorregut no és exhaustiu però sí que és suficientment revelador de com Escobar va crear un reguitzell de títols que mostraven una especial preferència per l'apunt costumista, per l'humor que arrencava d'una hàbil barreja d'estereotips i de retrat quotidià que permetia crear situacions còmiques que es resolien amb habilitat i hilaritat.

---

8 *El Capitán Trueno* va ser una sèrie d'aventures d'enorme èxit obra del guionista Víctor Mora i del dibuixant Miguel Ambrós. Es va començar a publicar l'any 1956.

9 *DDT*, començada a publicar l'any 1957 i clausurada el 1977, va ser, sobre tot els primers anys, una de les revistes més innovadores.



En gairebé totes les sèries mencionades el segell Bruguera marca de manera definitiva la creació de l'autor. Una pàgina, un episodi; més enllà de les històries llargues protagonitzades per Zipi i Zape –*La vuelta al mundo, El tonel del tiempo, Detectives en acción*– que des de principis dels anys setanta volien transplantar al mercat hispànic el model franco-belga de l'àlbum –un model en el que el nostre autor no es troba mai especialment a gust–, Escobar desenvolupa el gruix de la seva producció seguint l'esquema de la pàgina-gag. La pàgina funciona com un veritable mecanisme de rellotgeria on tot està en el seu lloc precís i tot té una funció definida, un perfecte artefacte que l'autor sap construir amb precisió i que, un cop engegat per l'ull atent del lector, avança amb ritme inexorable cap al desenllaç. L'estructura està definida i és quelcom més que un condicionant o un esquelet pel treball de l'artista; a l'univers Bruguera és elevada a la categoria de senyal d'identitat: sis tires per planxa i gairebé sempre tres vinyetes per tira: en total, divuit vinyetes que, en l'espai d'una pàgina, exposen i resolen una situació amb una narrativa sovint minimalista: la descripció d'escenaris es redueix a la mínima expressió, siluetes d'edificis per identificar els espais urbans –els majoritaris–, algun element de decoració –una petita figureta al damunt d'un moble, un quadre, una butaca– per definir els àmbits domèstics, els personatges són despulats de tota profunditat i se'ls vesteix d'un tret identificatiu inalterable. L'aparició d'un element extern, nou –un objecte del desig, una norma que limita les accions del protagonista, la visita d'un parent– propicia la ruptura d'un feble ordre i desencadena el gag que acaba amb un resultat previsible. A diferència d'un tipus d'humor que es fonamenta en el factor sorpresa, en el món Bruguera el desenllaç tendeix a no ser desconcertant i imprevist, sinó anunciat: l'heroi –més habitualment l'antiheroi– caurà de cul al descobrir un malentès o sortirà corrent perseguit per companys, acceadors, caps de l'oficina o sogres. Al acabar la historieta el protagonista no serà més savi, no haurà après de l'experiència –sovint dolorosa– sinó que tornarà a estar preparat per viure un nou gag en una roda infinita que només s'atura quan el lector decideix no llegir més.

Tot està sempre al seu lloc precís, el diàleg –recordem la formació i passió teatral d'Escobar– té una funcionalitat perfectament definida, sovint la retolació es fa a màquina amb el que es perd expressivitat però es guanya en transparència lectora, els títols ocupen sempre el mateix espai –la primera vinyeta–, els personatges sempre vesteixen igual... Per entendre l'efectivitat d'aquest humor cal recórrer al concepte musical de variació, un tema fix i a partir d'ell modificacions de to, harmonia, temps... Carpanta, ja identificat a partir del seu nom, un clar exemple de nominació expressiva,

sempre ha de ser un rodamón afamat i el lector espera que qualsevol peripecia seva prengui com a desencadenant la seva gana mai satisfeta. A partir d'aquest tema, Escobar proposa circumstàncies, anècdotes, malentesos que condueixen a un final on el personatge es queda sense poder sadollar la seva ansietat; excepcionalment l'heroi de la fam pot acabar cruspint-se un d'aquells pollastres amb els que somnia nit i dia però això no serà més que una variació sobre la variació, una excepció que no entorpeix la continuïtat del tema. Igual succeirà amb el vitalista Don Óptimo, la diligent i primària Petra, els sempre trapelles Zipi i Zape, el taxista Filomeno o qualsevol dels personatges que va crear Escobar al llarg dels anys daurats de l'imperi Bruquera. No estem parlant, però, d'un esquema repetitiu en el sentit pejoratiu de la paraula, d'una limitació del talent creatiu de l'artista donada per les condicions d'una producció controlada per un potent grup editorial, sinó de quelcom més profund que és difícil de precisar, d'una mena de complicitat establerta entre lector i autor on el primer troba plaer estètic en les variacions sobre un mateix tema i el talent del segon es demostra en la seva capacitat inesgotable per donat mil i una voltes a aquell tema.

### ■ 1.1 *Zipi y Zape*<sup>10</sup>

Cal parlar a fons de l'obra més recordada de Josep Escobar perquè al voltant d'aquesta sèrie molts són els interrogants que se'ns presenten. Els personatges veuen la llum per primer cop l'any 1948 a la revista *Pulgarcito* i, des de llavors, la seva permanència i vitalitat és inqüestionable; sense exagerar podem dir que ja hi ha tres generacions que comparteixen l'experiència estètica d'haver llegit les aventures de *Zipi y Zape*. Avies, pares i nets i netes d'una mateixa família poden haver llegit —o poden estar llegint, en una acció present— unes mateixes pàgines de tebeo. És de subratllar la notable excepcionalitat d'aquest fet en el nostre entorn cultural on les reedicions i la vetlla pel patrimoni historietístic ha estat més aviat escassa. Aquest cas de *Zipi y Zape* —només comparable al fenomen Mortadelo<sup>11</sup> i a algunes de les altres creacions de Francisco Ibáñez— és ben peculiar: avui en dia, a qualsevol llibreria del país, es pot trobar algun àlbum o volum recopilatori amb les aventures dels dos nens més trapelles de la història del tebeos on

10 El nom dels personatges és un joc de paraules que neix del trencament d'una paraula. En espanyol un *zipizape* és, segons la Real Academia, una “riña ruidosa y con golpes”.

11 *Mortadelo y Filemón—Clever & Smart* en alemany— va ser una creació de Francisco Ibáñez d'extraordinària longevitat i èxit. Es va començar a publicar l'any 1958 i, en l'actualitat, es continuen editant noves aventures.

apareixen aventures dibuixades al llarg de diverses dècades. Prop de seixanta anys després del seu naixement, *Zipi y Zape* estan a l'abast de les nenes i nens del segle XXI que segueixen familiaritzats amb personatges com Don Pantuflo o Don Minervo. Però les coses no s'aturen aquí; al mateix temps que, amb una inqüestionable facilitat, podem trobar a les llibreries les pàgines dibuixades per Escobar al llarg de decennis, també ens podem trobar amb signes inequívocs de la seva vitalitat: nous dibuixants – amb l'autorització dels hereus i d'Ediciones B– han dibuixat a inicis de segle noves aventures de la sèrie, s'han fet sèries de dibuixos animats o s'han editat diversos CDRom que incorporen els personatges d'Escobar; de vegades per donar-li un nou format interactiu a algunes aventures clàssiques i de vegades per fer-los protagonistes de propostes didàctiques i pedagògiques de repàs de continguts escolars. Quin és el secret de *Zipi y Zape*? Què té d'especial aquesta sèrie per haver sabut atrapar a lectors d'èpoques diverses? Com és possible que en el món actual, on l'entorn de la infància està pluriestimulat per la més diversa oferta que mai podríem haver imaginat, trobi el seu espai un tebeo concebut en els sòrdids anys de la postguerra?

Sovint al parlar de *Zipi y Zape* i explicar els orígens dels personatges es fa referència a uns il·lustres precedents que directa o indirectament es podien haver convertit en inspiradors de l'obra d'Escobar: *Max und Moritz* i *The Katzenjammer Kids*. *Max und Moritz* va ser una creació d'un dels pioners de la historieta a Europa, Wilhelm Busch (1832–1908), qui l'any 1865 va publicar les aventures gràfiques de dos nens perversos que, de manera exemplar i com a conseqüència de la seves malifetes, eren triturats, barrejats amb gra i devorats per ànecs i oques. La narració gràfica de Busch, un veritable protocòmic, va tenir un notable èxit a tota Europa i el volum que contenia les desventures d'aquests dos nens, un de ros i un de morè, va ser traduït a diverses llengües. Un dels seus lectors va ser el nen alemany Rudolph Dirks, qui a l'edat de sis anys va emigrar a Estats Units amb la seva família on es va formar com a dibuixant i il·lustrador. L'any 1897, quan encara pràcticament no existia el còmic tal com avui entenem aquest mitjà, va presentar un projecte al magnat de la premsa W. R. Hearst –el posterior *Ciutadà Kane* d'Orson Welles– d'una narració gràfica serialitzada. Dirks va proposar una sèrie protagonitzada per dos nens trapelles, Hans i Fritz, un de ros i un altre de morè, que vivien aventures exòtiques acompanyats sempre d'un vell llop de mar que els feia de tutor. L'editor nord-americà, sempre hàbil, va donar llum verda al projecte a les pàgines del *New York Journal* i així va néixer *The Katzenjammer Kids*, un dels primers

clàssics de la historieta mundial que va tenir una llarga i atzarosa vida. Fins i tot va arribar a ser publicat per l'editor Pulitzer, la competència de Hearst, a les pàgines de *The New York World*, circumstància que va obligar a canviar el nom de la sèrie –*The Captain and the Kids* es diria a partir de llavors– perquè Hearst era el posseïdor del copyright dels personatges. Les peripècies d'aquests nens es van poder seguir durant molts d'anys a tots els diaris dels Estats Units i també van tenir una notable divulgació gràcies a la feina dels *Syndicates* –les agències, diríem avui– que venien les sèries amb èxit als Estats Units a diaris i revistes d'arreu del món. A Espanya la sèrie de Dirks es va publicar a finals dels anys vint amb el títol de *El capitán Corretón y sus chicos Tin y Ton* a les pàgines de la revista *Chiribitas*, una publicació de l'editor Calleja. No sabem si el jove Escobar va llegir aquestes edicions però en tot cas és necessari qüestionar la tradicional asseveració de la dependència de *Zipi y Zape* de l'obra de Dirks, i més quan rellegim les aventures dels *Katzenjammer Kids* i veiem que aquestes poc tenien a veure amb la proposta d'Escobar ja que a l'original nord-americà el que preval és la història llarga, serialitzada a través de les *dailys* –tires publicades diàriament als diaris– i les *sundays* –planxes a color publicades en els suplementos dominicals–. Aventures exòtiques a territoris llunyans, naufragis, illes perdudes, lluites amb aborígens, un tipus de narració que lliga amb l'esperit de les pel·lícules d'aventures dels anys trenta que podem trobar a títols com *King Kong*, *Tarzán* o *Beau Geste* i que poques concordances tenen amb el món domèstic i escolar en que es troben els fills de Don Pantuflo.

És probable que Josep Escobar tingués coneixement dels *Katzenjammer Kids*, però més enllà de parlar d'influències directes –molt discutibles– potser és més fructífer parlar d'uns arquetipus que pertanyen a la cultura popular i que tenen diverses concrecions a diferents èpoques i llocs. En aquest sentit pot ser revelador recordar com, a inicis dels anys trenta, Hergé (1907–1983), el creador de *Les aventures de Tintín*,<sup>12</sup> va ser també el pare de *Quick et Flupke*, una sèrie protagonitzada per dos vailets brussel·lencs, un de ros i un altre de morè, que vivien aventures a casa seva, a l'escola o pels carrers de la ciutat, on l'Agent nº 15 sempre intentava, inútilment, posar fre a les seves infatigables ganes de jugar. Les peripècies del dos noiets, començades a publicar l'any 1930, van ser molt populars a la

---

12 *Les aventures de Tintín* és el més important còmic europeu i una de les obres fonamentals del mitjà. Es va començar a publicar l'any 1929 i el darrer títol va sortir, pòstumament i incomplet, l'any 1985. Es van editar vint-i-quatre àlbums. Veg. Soldevilla Albertí (en aquest dossier temàtic) sobre la seva recepció a Catalunya i Espanya.

Bèlgica d'aquella època i fins avui dia continuades han estat les reedicions de les seves aventures, cosa que s'explica fàcilment per l'eficàcia humorística de les mil i una situacions plantejades. Tècnicament les petites historietes es desenvolupen en el marc d'una o dues planxes donant forma a un gag previsible amb notable saviesa narrativa i admirable composició gràfica; en aquest sentit, *Zipi y Zape* està més a prop de l'obra d'Hergé que no pas de l'obra de Dirks, tot i que és poc probable que Escobar llegís les pàgines de la publicació belga o tingués accés als àlbums que les recollien. El més possible és que, més enllà de parlar d'influències directes, Hergé i Escobar poessin dels arquetipus universals de la cultura popular; si havien llegit o no els *Katzenjammer Kids* és quelcom més aviat tangencial, el que és veritablement important és que a l'hora de crear uns protagonistes per una sèrie infantil van saber trobar aquest model de personatge geminat —un model tradicional que perdura fins els nostres dies— que permet desenvolupar petites històries on els equívocs i les trapelleries tenen una major potencialitat.

El fet de parlar de models arrelats a la cultura popular ens dona la clau per entendre la pervivència del fenomen *Zipi y Zape*; el nen d'avui en dia que llegeix la sèrie d'Escobar troba una identificació similar a la que podien trobar els joves lectors dels anys cinquanta. En contra del que de vegades s'ha comentat, la sèrie no és un retrat d'un moment social determinat sinó que, més enllà de les referències indirectes al món que envoltava al creador quan va dibuixar les vinyetes —manera de vestir dels personatges, acudits de l'època, etc.—, la sèrie es planteja com un artefacte atemporal on el temps —i per tant la història— no existeix com a categoria que intervé en la narració. *Zipi i Zape* sempre tenen la mateixa edat i el món de Don Pantuflo es manté inalterable al pas del anys; l'il·lustre pare dels bessons, catedràtic d'estrabòtiques matèries —filatèlia i colombofília, per exemple— no és un retrat de cap pare dels anys cinquanta, és un personatge decimonònic, exagerat i grotesc, que representa el paradigma del poder patern, una expressionista i esperpèntica imatge del que suposa l'autoritat familiar als ulls del nen. Igual passa amb l'escola de Don Minervo y la "lista de los Reyes Godos";<sup>13</sup> als anys seixanta, potser l'època daurada de la sèrie, és més que dubtós que a cap escola els nens estudiessin el llistat mencionat però aquest es convertia en paradigma de la matèria que calia memoritzar i de la que

---

13 En l'escola espanyola de la primera meitat del segle XX era obligatori per a tots els estudiants memoritzar un llarg llistat amb els noms de trenta-sis reis visigots.

resultava incomprendible la seva utilitat. El “cuarto de los ratones”<sup>14</sup> o el ser exposat a la vergonya pública amb orelles d’ase i llibre al damunt dels braços en creu no es poden entendre com a càstigs reals als anys seixanta; el lector de llavors els llegia com el lector d’avui, com a deformacions grotesques del càstig que s’integra en la formació del nen. La sèrie no és un document arqueològic que ens parla d’una altra època sinó que és llegida per les nenes i els nens d’ara com una reflexió sobre el món de la infància i el seu enfrontament amb les estructures de poder que limiten les seves accions: la família i l’escola.

Per entendre l’extraordinari valor de la sèrie cal sempre tenir present que *Zipi y Zape* és una proposta infantil; no perquè estigui protagonitzada per nens –*Charlie Brown*,<sup>15</sup> *Mafalda*<sup>16</sup> o *Calvin i Hobbes*,<sup>17</sup> per posar exemples de sèries protagonitzades per nens, no són infantils ja que van dirigides al lector adult– sinó perquè va adreçada al públic infantil. Evidentment tot-hom pot llegir-la quan vulgui però el perfil del lector en qui pensa Escobar és el d’aquell que encara no ha arribat a l’adolescència. Quan Bruguera va llançar al mercat dels anys setanta una nova fornada de publicacions va sempre tenir molt clar que la revista pel lector adolescent i adult era *Mortadelo* i que la revista infantil de la casa era *Zipi y Zape* –i tots els seus derivats, *Zipi y Zape Especial* i *Zipi y Zape Extra*–. Ara bé, que sigui una sèrie infantil no vol dir que sigui una sèrie innocent –o simple o estúpida– cosa que semblen oblidar sovint molts creadors, sinó que dins de les seves vinyetes hi ha una visió del món que el jove lector reconeix com a propera. L’enfrontament als dos nuclis formadors –i repressors– del seu entorn, l’escola i la família, l’incomprendible món de valors i normes que sovint els pares esgrimeixen com a principis inqüestionables però que no són ni entesos ni assumits pels nens, la presència del càstig, sempre exagerat, injust i desproporcionat als ulls dels infants, com una amenaça latent que s’executa de manera inflexible, l’estudi de matèries àrides de les cal demostrar coneixement però no necessàriament comprensió són els elements que articulen els lligams de complicitat entre el públic i l’obra.

---

14 *El cuarto de los ratones*, l’habitació dels ratolins, era la petita habitació, gairebé una cel·la, on els trapelles Zipi i Zape eren tancats per purgar les seves culpes.

15 Charlie Brown es el protagonista de *Peanuts*, la universal creació de Charles Schulz començada a publicar l’any 1950 i acabada l’any 2000, quan va morir l’autor.

16 *Mafalda* (1964–1973) va ser una tira publicada en premsa pel dibuixant argentí Quino d’enorme popularitat en l’àmbit espanyol i hispanoamericà.

17 *Calvin and Hobbes* (1985–1995) va ser una tira de premsa obra de Bill Watterson d’extraordinària qualitat i èxit.

El món d'avui és molt diferent del de fa cinquanta anys i avui en dia els nens tenen un entorn familiar i escolar que, si ens fixem en l'anècdota, pot té a veure amb el de llavors. Si transcendim l'anècdota, però, i anem a entendre els conflictes que es proposen a les historietes de *Zipi y Zape* veurem les raons de la seva pervivència. Els nens d'avui en dia s'han format plenament en democràcia, en escoles laiques o religioses on el respecte als drets dels infants és un principi gairebé sagrat, en famílies on de manera generalitzada se'ls intenta facilitar la vida envoltant-los no només d'afecte i comprensió sinó també d'un grau de satisfacció que de vegades resulta exagerat. Aquests nens, si llegeixen tebeos, segueixen llegint *Zipi y Zape* i segueixen trobant, malgrat les seves circumstàncies molt més permissives, aquella identificació que permet establir una complicitat estimulants i formativa entre l'obra i el lector.

## ■ 1.2 *Carpanta*<sup>18</sup>

L'any 1956 es va comercialitzar una joguina de plàstic amb la figura de *Carpanta* que “obre la boca si le dan jamón, pero si es un hueso, no”. L'any 1960, una molt primitiva Televisión Española grava i emet una sèrie infantil de 13 episodis que porta per títol *Carpanta*. L'any 1967 Josep Escobar estrena una obra de teatre que porta per títol *Festival Carpanta* i que porta a escena diversos quadres que adapten les historietes del personatge; l'èxit del públic és notable. En un any clau en la nostra història, 1975, Jaume Sisa escriu una meravellosa cançó, *Qualsevol nit pot sortir el sol*, on saluda “en *Carpanta* i *Barba-azul*, *Frankenstein* i l'home llop”. L'any 1998, ja a les portes del nou segle, Manolo García edita el seu primer disc en solitari, *Arena en los bolsillos*, on trobem la cançó *Prefiero el trapecio* que ens explica que “en un edificio con ventanas sin cristales, *Carpanta* y yo vivimos a base de latas de calamarses”. Aclamat pel públic, convertit en joguina en una època de misèria i gana, evocat i homenatjat per artistes de diferents moments, saltant d'un mitjà a un altre amb una habilitat multimèdiàtica sorprenent; manifestacions evidents de l'èxit i el ressò que va tenir aquesta obra d'Escobar.

L'any 1947 *Carpanta* apareix per primer cop a les pàgines de la revista *Pulgarcito* i ràpidament es converteix en un dels personatges emblemàtics de la publicació. No només apareixerà a la portada i la doble pàgina central de la revista sinó que protagonitzarà quadernets independents a la col·lecció *Magos de la Risa* on Escobar tindrà una major extensió de pàgines per donar

---

18 En espanyol, el nom de *Carpanta* vol dir, segons la Real Acadèmia, “hambre violenta”.

major complexitat a les seves històries. Un rodamón que passa gana convertit en heroi de la cultura de masses és quelcom que no deixa de sorprendre'ns, i més en aquells anys de censura i repressió. Una part del seu èxit s'explica, evidentment, per la dimensió de retrat sociològic que té la sèrie: el lector mig de l'època, tant el jove com el més adult, reconeix com a familiar l'entorn d'escassetat que identifica el món de Carpanta. No és que a l'època tothom visqués sota un pont i somnies en un pollastre com en una realitat impossible però sí que és inqüestionable que la majoria de la població convivia amb la idea de limitació, de racionament, i per ells Carpanta suposava la revisió còmica i exagerada de la seva vida quotidiana.

El censor potser no veia amb molt bons ulls una proposta d'aquestes característiques però tampoc l'escandalitzava; recordem que des de feia segles existia una tradició literària hispànica, la novel·la picaresca, que havia convertit els rodamons i pidolaires en protagonistes de les ficcions i que ja a finals del segle XIX i principis del XX, els "golfos" eren els antiherois no només de novel·les d'autors incòmodes al nou règim com podien ser Galdós i Baroja sinó també de tota una tradició de literatura costumista de notable implantació popular a través de les novel·les per entregues o dels sainets teatrals. Sense anar gaire lluny en el temps, cal recordar com, en aquells mateixos anys, hi ha una tendència literària emergent en el camp de la narrativa espanyola que és l'anomenat *tremendismo* —de 1945 és la primera edició de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela— on el que trobem és una revisió de determinats models de la novel·la picaresca tradicional i on els protagonistes són sempre individus que viuen a la marginalitat.

Contextualitzat en el moment històric de la seva aparició, cal però reflexionar sobre els motius de la pervivència del personatge en la memòria col·lectiva. És evident que l'Espanya del *desarrollo* no reconeix com a pròpia la situació d'indigència que retrata la sèrie de Josep Escobar, i no diguem ja les èpoques posteriors. Malgrat això, el personatge continua essent conegut i tot i que no podem arribar a comparar-lo amb el fenomen *Zipi y Zape* o *Mortadelo*, molts serien els lectors que podrien parlar d'ell tot i haver nascut trenta o quaranta anys després de la seva primera aparició. Les raons cal buscar-les en els trets de l'obra que transcendeixen el seu moment històric i que li permeten anar més enllà d'unes determinades circumstàncies i continuar arribant als lectors amb suficient intensitat.

Com ja hem apuntat abans, Carpanta és un hereu de la tradició picaresca. Com els herois de les novel·les del XVI i del XVII ell és un perdedor, un marginal, algú que no ha pogut —o no ha volgut— integrar-se a l'ordre normal i convencional. Algú que, des del marge, té una perspectiva privilegiada



sobre la societat i que, en mirar-la des de fora, pot fer explícites algunes de les seves contradiccions. L'entorn de Carpanta és doncs un marc de misèries i de miserables, on els seus companys d'aventures, especialment el més gras i alt Protasio, són vistos sempre com a rivals, com a tipus que en qualsevol moment ens poden agafar el pollastre somniat. La vida sota un pont és acceptada com una possibilitat real –i recordem que el barraquisme i la indigència no eren res estrany en els àmbits urbans d'aquells decennis– però més enllà del seu valor testimonial i històric, es converteix en metàfora d'una vida que circula al marge de la realitat oficial, per les catacumbes i les clavegueres subterrànies de la societat. L'amenaça constant de la policia i de l'autoritat, l'egoisme dels altres –mai disposats a donar un cop de ma– són aspectes subratllats de manera constant i que converteixen la sèrie en un referent d'una gran intensitat emocional però al mateix temps d'una notable incomoditat.

A mida que van anar passant el anys Escobar va anar endolcint els trets de la sèrie fins a derivar-la –cosa que semblava difícil– a una proposta amable i cordial. En aventures dels anys seixanta i setanta Carpanta i Protasio eren una mena de *Zipi y Zape* adults que, moguts per una gana anacrònica –i per tant, pintoresca i graciosa– vivien peripècies divertides i simpàtiques. Carpanta va néixer amb la postguerra i va morir amb ella, com el Lazarillo és un producte crític de l'Espanya de l'emperador Carles i el Buscón un retrat de la decadència d'un imperi; ara bé, la grandesa de l'aportació d'Escobar, com en els exemples picarescos mencionats, és haver sabut transcendir el seu moment històric i haver forjat una obra que, sota la capa màgica de l'humor, ha sabut posar de relleu moltes de les misèries que ens envolten i acompanyen. No és estrany que els lectors recordem Carpanta; la lectura de qualsevol de les seves aventures dels anys quaranta i cinquanta queda gravada amb intensitat a la memòria de qualsevol lector.

## ■ 2 Producció teatral

Un artista multidisciplinar és sempre un artista incòmode de classificar. Sovint ens agraden les etiquetes que organitzen, parcel·len i ubiquen la nostra visió d'una realitat i potser d'aquí ve aquesta gran fal·lera dels historiadors de la cultura per trobar moviments, generacions i escoles per tot arreu. Amb els artistes que es mouen en més d'un camp expressiu passa quelcom similar i això genera un notable desconcert per part de la crítica; com aquesta tendeix a ser especialitzada en un determinat camp expressiu,

tot allò que escapa a aquell àmbit sempre queda fora d'una visió de conjunt. Es comenta, es menciona, s'apunta amb freqüència com una anècdota curiosa però no s'integra en una visió global de l'artista. Josep Escobar va escriure teatre, va ser un pioner en el camp de l'animació a casa nostra, va crear sistemes de reproducció de les seves obres d'animació, va concebre cursos de dibuix per correspondència i a més va ser dibuixant de tebeos; en aquest article nosaltres volem centrar-nos en aquesta darrera faceta, indubtablement la que ha tingut una major repercussió i transcendència, però precisament per poder-la entendre cal que coneguem aquestes altres manifestacions del seu talent creatiu.

Les relacions del teatre amb la historieta són més intenses del que en un primer moment pugui semblar. Potser perquè van néixer pràcticament alhora, amb freqüència s'ha insistit en les relacions entre vinyetes i cinema fins a límits de vegades excessius i reduccionistes; és innegable que ambdós mitjans han compartit recursos narratius, personatges i fins i tot sintaxi però no és menys cert que definir la historieta com el "cinema dels pobres" o "cinema en tinta xinesa" és no entendre la complexa identitat del llenguatge de la historieta. Com dèiem abans, tebeos i teatre, malgrat que han estat dos camps expressius que han viscut força d'esquena l'un de l'altre a causa de les divergents consideracions que la cultura oficial ha tingut enfront d'ells, mantenen concordances estimulants: la importància del diàleg per definir els trets dels personatges, el tractament de les categories aristotèliques d'espai, temps i acció, la presència d'un demiürg que ordena les accions i que apareix com a constructor invisible de les trames serien alguns dels aspectes que exigirien una anàlisi més detallada. No és estrany, doncs, que en ocasions teatre i historieta hagin trencat les fronteres entre la *High Culture* i la *Low Culture* i s'hagin posat en evidència aquests lligams. Dos exemples: potser el lector del país ho desconegui però si un aspecte va ajudar de manera decisiva a consolidar a Bèlgica la fama del personatge Tintín, l'universal creació d'Hergé, durant els durs anys de la Segona Guerra Mundial, van ser les obres de teatre que es van fer –*Tintin aux Indes ou le mystère du Diamant Bleu* i *Monsieur Boullock a disparu*– escrites pel propi Hergé amb la col·laboració de Jacques Van Melkebeke. Un altre cas més proper però potser no prou recordat: un dels més importants dramaturgs espanyols de la segona meitat del segle XX va ser Miguel Mihura. Tot i que sovint va optar per un teatre de caire més comercial és bo recordar el caràcter transgressor de les seves primeres obres –*Tres sombreros de copa*– i com va ser sempre un perfecte constructor d'artefactes dramàtics. Doncs be, Miguel Mihura no només va ser director de *La Codorniz* sinó que, espe-

cialment abans de la guerra i a les pàgines de la revista *Gutiérrez*, va ser un dels més innovadors creadors d'història catalana d'aquell moment.

Des d'aquestes perspectives i referències no és estrany que Josep Escobar s'hagués apropiat al món del teatre; no pas un apropament casual i anecdòtic sinó important al llarg de la seva vida, des dels anys de joventut a Granollers fins a la seva maduresa. Escobar va viure el teatre des de totes les seves perspectives, com a director, actor i escenògraf, però molt especialment com a dramaturg; va escriure diverses obres i en va editar tres, *Assaig General* (1957), *A dos quarts de set, rapte* (1963) i *L'altra cara de la Lluna* (1968), aquesta darrera guardonada amb el Premi Lluís Masriera de teatre aficionat. Les seves obres, tenint en compte les complexes i difícils condicions que va viure la cultura catalana al llarg d'aquells anys del franquisme, van obtenir un notable ressò popular sobretot gràcies a la tasca feta per moltes companyies no professionals que escollien els textos d'Escobar per a les seves representacions. La més popular de totes elles va ser la primera, *Assaig General*, una comèdia amable en la que es mostren les tensions que viu una companyia d'aficionats el dia abans de la primera representació que fan de la seva versió de *Terra baixa*. L'obra es va estrenar l'any 1957 a l'Ateneu Catòlic de Sant Gervasi amb la intervenció del propi Josep Escobar com a un dels actors principals; la comèdia traspua amor al teatre pels quatre costats i de ben segur que molts grups de teatre reconeixien –i reconeixen– les petites misèries i les admirables grandeses que hi ha al darrere de qualsevol projecte escènic. Concebuda com un *divertimento* metateatral, l'obra presenta una sèrie de personatges-tipus, que ja des del *dramatis personae* són presentats a partir del seu tret de caràcter diferencial i identificador: el bon noi, el dormilega, el bromista, la promesa, l'antipàtic... Una història d'amor entre els dos actors principals, les petites tensions entre els protagonistes, els nervis del director el dia abans d'una estrena que sembla impossible de dur a terme, algun apunt d'humor absurd que recorda el teatre de Mihura i de Jardiel Poncela, uns àgils diàlegs que demostren la seva experiència nascuda del camp de la historieta... Tots aquests aspectes ens fan parlar d'una obra entretinguda i efectiva, ben construïda i millor resolta, un exercici de teatre dins del teatre, que mostra una veritable declaració d'amor al món escènic. L'obra va ser un èxit entre els Quadres Escènics dels anys cinquanta i seixanta i va assolir més de 1000 representacions per part de diversos grups que la van pujar als escenaris no només per tot Catalunya sinó també a Madrid, Mèxic o Buenos Aires. Fins i tot se'n van fer enregistraments radiofònics i televisius a càrrec de Televisió Espanyola i de Radio Nacional.

Els tebeos que escriu i dibuixa el nostre autor no poden amagar aquesta filiació teatral en la seva concepció general, en l'ús mesurat i funcional del diàleg, en una planificació preferentment frontal o en el gust per fer aparèixer constantment els personatges protagonistes. És indubtable que si pensem, per posar un parell d'exemples prou diferents, en les històries costumistes de *Petra, criada para todo*, o en els quadres quotidians però un xic esperpèntics de *Carpanta*, tenim l'embrió de possibles peces teatrals, d'uns agredolços sainets que ens farien replantejar moltes coses del nostre entorn al temps que riuríem sorollosament al pati de butaques. Ja hem vist abans, en els contextos europeu i hispànic, com no és estranya la figura de l'autor de tebeos que alhora és comediògraf; en el camp català podem recordar un parell d'exemples més. Carles Bech, el que fou gran guionista del *TBO* al llarg d'anys i de milers i milers de pàgines –va escriure totes les grans sèries de la llegendària publicació, des de *La familia Ulises a Melitón Pérez*– va ser autor de teatre, d'igual manera com ho va ser Muntañola, també vinculat al *TBO* –*Josechu el vasco*– i a la premsa, especialment a *La Vanguardia*, on va ser durant anys responsable de l'acudit diari. Muntañola ha estat un veritable home-orquestra de la cultura popular que ha invertit la seva longevitat en mil i una facetes, continuant ara, amb més de noranta anys, plenament en actiu; a ell li corresponen dues de les més significatives obres del teatre popular en català dels anys seixanta: *En Baldiri de la costa* i *Ja tenim 600*.

### ■ 3 Dibuixos animats

El mitjà dels dibuixos animats constitueix un veritable senyal d'identitat del que ha estat la cultura popular al llarg dels darrers cent anys; sense entrar a valorar les seves aportacions a la col·lectivitat, és inqüestionable que, per milers d'individus, aquest camp expressiu ha resultat decisiu a l'hora de formar-se una visió del món. Això ha estat així durant el segle XX però aquesta incidència del mitjà en la formació dels més petits ha estat especialment intensa al llarg dels darrers vint-i-cinc anys. Si pensem en els darrers decennis, quina ha estat la importància que ha tingut el reproductor de vídeo domèstic i ara el DVD en l'organització de l'oci de les nenes i els nens, si analitzem la quantitat d'hores que s'han passat veient pel·lícules de dibuixos animats al llarg d'anys i anys, ens adonaríem que aquest ha estat un camp formatiu d'excepcional intensitat.

Els dibuixos animats al nostre país van evolucionar de manera més lenta que, per exemple, la historieta, i si comparem la història d'aquest mitjà als Estats Units amb el que va ser la seva trajectòria al nostre país, les

diferències son abismals. La raó és evident: el dibuix animat no només necessita talent sinó que exigeix una complexa infraestructura tècnica que només podia desenvolupar-se en països capdavanters en la indústria cinematogràfica. No deixa de ser simptomàtic que, en parlar dels creadors de dibuixos animats a casa nostra als anys trenta i quaranta sovint utilitzem la paraula *pioners* quan per aquells anys ja s'havien produït veritables obres mestres del mitjà des de la fàbrica dels somnis, Hollywood; l'any 1928 Walt Disney tenia ja uns estudis on treballaven prop de 600 col·laboradors i aquell mateix any va néixer Mickey Mouse al curtmetratge *Steamboat Willie*, la Warner Bros crea els *Looney Tunes* l'any 1930, Hanna i Barbera són els creadors l'any 1939 de *Tom y Jerry* per la MGM i un parell d'anys abans, el 1937, la factoria Disney comercialitza el primer llargmetratge de dibuixos animats, *Blancaneus i els set nans*.

A Espanya el món de l'animació, com explicàvem amb anterioritat, camina més lentament, però no deixa de ser curiós que el primer llargmetratge europeu a color, la més que notable *Garbancito de la Mancha* (1945) d'Arturo Moreno –dibuixant vinculat al TBO–, nasqués a Catalunya. Això va ser possible perquè des de finals dels anys vint va començar a forjar-se una protoindústria de l'animació que va encaminar les seves passes cap a l'animació publicitària i cap als curtmetratges de temàtica infantil que seguien el model americà, i que va intentar trobar el seu lloc dins aquest complicat mercat: la Guerra Civil i les dramàtiques condicions que es van viure en els anys durs de la postguerra van matar definitivament aquest projecte.

Josep Escobar fou figura fonamental d'aquest intent de crear una indústria pròpia de producció de dibuixos animats. Començà la seva trajectòria en el camp de l'animació amb *La rateta que escombrava l'escaleta*, un curtmetratge realitzat amb la col·laboració del fotògraf granollerí Josep Bosch que va ser presentat al Centre Excursionista de Catalunya. Uns anys després s'integra a l'equip de l'empresa que els germans Baguñà havien creat l'any 1938, *Hispano Gràfic Films* –recordem que Josep Baguñà havia estat l'editor de *En Patufet*– on, en col·laboració amb el també dibuixant del TBO Salvador Mestres participa en la realització de la popular sèrie *Juanito Milhombres*. Després de la guerra i la presó, i davant de les dificultats per publicar en un món editorial controlat pel règim franquista, Escobar troba en la indústria del dibuix animat un primer territori on desenvolupar la seva feina; així, una de les seves primeres participacions serà en la sèrie de curtmetratges del Fakir González, una obra realitzada amb Muntañola i

que, tot i l'elemental realització fruit de la manca de mitjans, permet adivinar el talent d'ambdós creadors.

L'any 1942 Jaume Baguñà i Alejandro Fernández de la Reguera, propietari de l'empresa d'animació madrilenya *Dibsono Films*, van decidir fusionar les seves dues empreses i crear *Dibujos animados Chamartín*. Integrat en una empresa força potent, Josep Escobar va poder crear sèries de gran qualitat com la protagonitzada pel petit i eixerit brau Civilón: *Los tambores de Fu-Aguarrás* (1941), *La sartén de Civilón* (1942), *Civilón en Sierra Morena* (1942), *Civilón, boxeador* (1942), *Civilón y la sirena* (1943), *Civilón y el pirata aguarrás* (1944); aquesta darrera producció va obtenir el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo para Cortometrajes. La sèrie va tenir força èxit i fins i tot va generar un veritable *spin-off* doncs el gatet que acompanyava Civilón, Zapirón, va tenir els seus propis curtmetratges, *—El cascabel de Zapirón* (1945), *Zapirón busca empleo* (1947)—.

La darrera participació d'Escobar en el camp de la indústria de la animació de gran format va ser dins el projecte de convertir en llargmetratge a tot color la història de la Ventafocs. Aquest va ser un projecte que va néixer de l'empresa Estela Films, creada l'any 1949 pels germans Baguñà i Josep Benet Morell. Inicialment la producció havia de portar el títol de *La Cenicienta* però, segons deien els rumors de l'època que no tenim per què no creure, la factoria Disney, en assabentar-se que s'estava preparant una versió hispànica de la història tradicional al mateix temps que ells preparaven la seva, va enregistrar el títol a corre-cuita per poder comercialitzar la seva pel·lícula. Això va obligar a la productora a canviar el títol i batejar el seu projecte com *Érase una vez*.

Escobar va ser el responsable de 173 dels 557 plans de la pel·lícula, convertint-se, amb diferència, en el col·laborador gràfic més important de tots els que van participar-hi. Per indicar l'alta qualitat de la producció és oportú assenyalar que el seu director artístic va ser Alexandre Cirici-Pellicer (1914–1983) qui, acabat de tornar de l'exili, intentava desenvolupar de nou amb la màxima normalitat —cosa ben difícil— la seva tasca de creador artístic, dissenyador gràfic, publicista i crític d'art; recordem que Cirici ha estat una de les personalitats decisives dins la història de la crítica de l'art català i que va ser un dels primers reivindicadors del modernisme i de l'obra d'artistes d'avantguarda.

La pel·lícula va obtenir un amplíssim ressò als mitjans de comunicació de l'època i van sovintejar els reportatges a la premsa de finals dels anys quaranta anunciant l'execució del producte. Quan es va estrenar, la repercussió mediàtica va continuar en forma de noves cròniques i amb la publi-

cació de molt bones crítiques a la majoria dels diaris importants. La pel·lícula va obtenir una notable resposta per part del públic i, senyal inequívoca d'aquest èxit, va ser la publicació per part de la casa Fher —que editava cromos de tots els llargmetratges de la casa Disney— d'una col·lecció de cromos a color. Com a reconeixement de la crítica internacional cal recordar que *Érase una vez* va ser premiada a la Biennale de Venècia de l'any 1950.

Infatigable i talentós, quan Josep Escobar veu que el camp de l'animació difícilment podrà subsistir a les pantalles espanyoles per l'obligació de projectar el *No-Do*<sup>19</sup> que limita el temps d'exhibició dels curtmetratges animats, investigarà en un altre camp en expansió, el de la projecció casolana. L'interès que el públic experimentava cap al món del cinema es va anar desenvolupant amb abassegadora intensitat al llarg dels primers anys del segle XX; la fantasia —per aquells temps— de poder portar la reproducció d'imatges fins a l'àmbit familiar explica les diferents iniciatives que van anar sorgint al mercat; la més recordada i popular d'aquestes iniciatives va ser, indubtablement, el cine NIC, la creació dels germans Nicolau Griñó patentada l'any 1931, i en aquesta línia cal situar el Cine Skob creat per Josep Escobar l'any 1942 i el seu posterior Cine Stuk, de l'any 1952, uns sistemes de reproducció que funcionaven per reflexió de les imatges i que van assolir un més que notable èxit a la seva època; en anuncis dibuixats per ell mateix i publicats a revistes i tebeos del moment, Escobar anuncia el producte amb un molt irònic “La alegría de los niños... y la paz del hogar”. Tot i que el cine Skob oferia notables limitacions tècniques, Escobar creava breus narracions, veritables micro-relats humorístics que destacaven per la seva condensació narrativa i per la seva efectivitat lúdica; alguns dels gags estan protagonitzats pels seus personatges més populars, Carpanta i Zipi i Zape —*Zipi y Zape cirujanos*—, que salten del paper a la pantalla en una dinàmica més pròpia del mercat nord-americà que no de l'autàrquic panorama del país. Vistos els mini-curts del Cine Skob des d'una perspectiva comparativa confirmen la capacitat d'Escobar per desenvolupar en mitjans notablement diferents les seves excepcionals capacitats per la narració sintètica, controlada i resolta amb efectivitat

Estudiar la història de l'animació al país planteja considerables dificultats perquè, a més de lluitar amb les dificultats generades per l'oblit de la cultura oficial, ens trobem davant d'un producte físicament molt sensible

---

19 El *No-Do* era un noticiari que, durant els anys del franquisme, es projectava obligatòriament a totes les sales de cinema.

que, si no ha estat conservat en acurades condicions –cosa que no passa freqüentment–, es deteriora i destrueix. Avui en dia hem pogut veure algun d'aquests treballs d'animació d'Escobar gràcies a la tasca de restauració duta a terme pel Museu de Granollers, que ha editat un DVD amb part d'aquest material;<sup>20</sup> esperem que tan lloable iniciativa no quedi aturada aquí sinó que aquest sigui un primer pas per a posteriors comercialitzacions dels seus treballs o emissions en les cadenes de televisió.

#### ■ 4 Cursos de formació

Durant anys, i encara avui en dia, l'autodidactisme ha estat el camí de formació de la majoria dels dibuixants de tebeos. Quan hom repassa la biografia dels grans artistes del mitjà el més freqüent és trobar-nos amb el perfil d'un noi o noia que, en el seu temps lliure, amb paciència i constància, va aprenent els secrets del llenguatge de la historieta; amb sort entra a treballar en una agència de dibuixants o de publicitat on, poc a poc, i gràcies a un treball individual i personal, comença a poder publicar els seus primers treballs. Tot reconeixent la importància de la tasca metòdica i de l'esforç en solitari, per a madurar com a creador dins de qualsevol camp expressiu, no és menys cert que els consells del artistes ja professionals poden ser –i la majoria de dibuixants en formació sempre han buscat les paraules i les valoracions dels seus treballs per part dels creadors ja consolidats– unes veritables guies per a navegants en el difícil art d'aprendre un ofici. Josep Escobar segurament sabia molt d'aquesta solitud de l'artista adolescent i per això va idear un canal per poder transmetre tota la seva experiència a les joves generacions: els *Cursos de humor gràfico por correspondencia* continuats posteriorment en els *Cursos de caricatura personal* i els *Cursos de dibujos animados*. Tots ells van ser ideats i comercialitzats a inicis del anys cinquanta i van adquirir una més que notable popularitat. Bona mostra de la seva acollida per part del públic va ser el fet de què es perllonguessin en el mercat fins als anys vuitanta.

La polivalència d'Escobar creador ens pot parlar, per una banda que no podem oblidar, de les dures condicions de l'artista que es veu obligat a desenvolupar mil i una feines per poder viure amb dignitat. Però més enllà d'aquesta realitat, ens deixa en evidència la capacitat creativa de l'artista que sap adaptar-se a diferents mitjans, que sap trobar lligams entre diferents

---

20 Diversos autors (2006): *Rebels amb causa. Josep Escobar i els seus personatges*, Granollers: Museu de Granollers / Diputació de Barcelona.



camp expressius tot enriquint-se amb les especificitats de cada un d'ells, que sap ser prou generós com per transmetre els seus coneixements i la seva experiència.

L'obra de Josep Escobar continua avui en dia sent reeditada<sup>21</sup> al temps que estudis, exposicions i assajos diversos subratllen la transcendència de la seva aportació; de forma significativa ha esdevingut fins i tot personatge de còmic en un recent treball<sup>22</sup> que vol homenatjar als artistes –Cifré, Gin, Conti, Peñarroya i Escobar– que van intentar crear el projecte *Tío Vivo* l'any 1958. Ell va viure amb intensitat els esdeveniments històrics que van marcar bona part del segle XX però sempre des de la dignitat i el compromís artístic. Forjat en l'efervescent ambient creatiu dels anys trenta, es va comprometre amb la causa republicana i va pagar amb una llarga estada a la presó la seva implicació política. Obligat a només poder dibuixar tebeos per a nens i a fer-ho en castellà, va saber crear una veu personal i crítica que es va mantenir ferma al llarg de decennis i que es va manifestar en una obra múltiple i polifacètica. Capaç d'intentar enfrontar-se al gegant Bruguera amb l'aventura autogestionada de *Tío Vivo*, irreductible en el seu compromís al llarg de decennis malgrat les dures condicions viscudes, quan als anys seixanta van començar a aparèixer tímidament revistes en català es va convertir en un habitual del nou *Patufet*;<sup>23</sup> ja en plena democràcia, l'any 1988 va tornar al còmic polític amb *Las aventuras políticas de Zipi y Zape*, una història que comptava amb els guions de Manuel Vázquez Montalbán.<sup>24</sup> Josep Escobar va ser un dels puntals del còmic al nostre país en els anys daurats del mitjà i va esdevenir la balda que connectava la generació d'artistes d'abans de la guerra amb els joves creadors que van començar la seva carrera als anys quaranta i cinquanta. Autor de sèries i personatges d'extraordinari calat social, la seva obra i la seva trajectòria personal el converteixen, sense cap mena de dubte, en el gran clàssic del còmic català. ■

---

21 L'any 2009, RBA va editar una col·lecció de llibres, *Clásicos del humor*, que recollia una important selecció del que va ser l'escola Bruguera. Dels 40 volums, 7 estaven dedicats a obres d'Escobar. Només Francisco Ibañez, amb 10 volums, el superava.

22 Roca, Paco (2010): *El invierno del dibujante*, Bilbao: Astiberri.

23 *Patufet* va ser una revista en català que va aparèixer l'any 1968 i que intentava recollir el testimoni de la publicació *En Patufet* d'abans de la guerra. Malgrat la participació tant d'autors de renom com emergents, no va trobar la línia editorial adequada ni el seu lloc en el mercat. Es va tancar l'any 1973.

24 Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003) va ser un periodista, poeta i novel·lista de gran influència i popularitat. Va ser el creador del detectiu Pepe Carvalho.

## ■ Bibliografia

## ■ Obres sobre Josep Escobar

- Guiral, Antoni / Soldevilla, Joan Manuel (2008): *El mundo de Escobar*, Barcelona: Ediciones B.
- Soldevilla, Joan Manuel (2005), *El pare de Carpanta i Zipi y Zape: Josep Escobar o la lluita contra el silenci*, Lleida: Pagès.
- Diversos autors (1985): *Escobar: Rey de la Historieta*, Barcelona: Bruguera.

## ■ Obres amb referències a l'obra de Josep Escobar

- Altarriba, Antonio (2001): *La España del tebeo: La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid: Espasa Calpe.
- Coma, Javier (ed.) (1983): *Historia de los cómics*, Barcelona: Toutain Editor.
- Cuadrado, Jesús (2002): *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso*, Madrid: Ediciones Sinsentido / Fundación Germán Sánchez Rui-pérez.
- Guiral, Antoni (2004): *Cuando los cómics se llamaban tebeos: La Escuela Bruguera (1945–1963)*, Barcelona: Ediciones El Jueves.
- (2007): *Los tebeos de nuestra infancia: La Escuela Bruguera (1964–1986)*, Barcelona: Ediciones El Jueves.
- (2010): *Cien años de Bruguera*, Barcelona: Ediciones B.
- Martín, Antonio (1978): *Historia del comic español. 1875–1939*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez Barnuevo, María Luisa (2003): *El cine de animación en España (1908–2001)*, Valladolid: Fancy Ediciones.
- Moix, Terenci (2007): *Historia social del cómic*, Barcelona: Bruguera.
- Vázquez de Parga, Salvador (1980): *Los cómics del franquismo*, Barcelona: Planeta.
- Joan Manuel Soldevilla Albertí, Institut Ramon Muntaner, Plaça de l'Institut, s/n, E-17600 Figueres, <jsoldevi@xtec.cat>.

Zusammenfassung: Der Aufsatz stellt das Werk von Josep Escobar vor und arbeitet seine Bedeutung als herausragende Gestalt in der Geschichte des katalanischen Comics heraus. Zunächst wird Escobars Biographie aufgezeigt und seine Mitwirkung an diver-

sen historischen Ereignissen, die das 20. Jahrhundert prägten, dargestellt. Anschließend wird ausführlich sein Beitrag im Bereich des Comics gewürdigt; dieser Abschnitt des Aufsatzes geht vor allem auf die beiden bekanntesten Schöpfungen Escobars ein, nämlich die Serien *Carpanta* und *Zipi y Zape*. Danach wird die kreative Vielfältigkeit des Autors in den Blick genommen und auf seine Tätigkeit in anderen Bereichen wie Bildung und Lehre, Theater und Zeichentrickfilm Bezug genommen. ■

Summary: This article presents and analyzes Josep Escobar's contribution and his importance as a leading figure in the history of Catalan comics. The text first reviews his biography as well as his participation in the historic events that have marked the 20th century and then continues with a detailed analysis of his contribution to the world of comics, thereby highlighting his most popular creations *Carpanta* and *Zipi y Zape*. The essay then analyzes the multifaceted dimension of Josep Escobar and his contribution to other fields such as teaching, drama and animated cartoons. [Keywords: Escobar; *Carpanta*; *Zipi y Zape*; comic; Catalan magazines; animated cartoons; Catalan plays] ■



# Katalanischer Comic und *movida barcelonesa*: *La noche de siempre* von Montesol und Ramón de España

Marina Ortrud M. Hertrampf  
(Passau / Regensburg)

## ■ 1 Katalonien – Zentrum des Comics auf der iberischen Halbinsel

Spanien wird als Comication meist völlig unterschätzt, dass die Comic-szene Spaniens in erster Linie in Katalonien zuhause ist, ist fast unbekannt.<sup>1</sup> Hochburg des spanischen Comics ist nicht etwa Madrid, sondern neben València vor allem Barcelona. Eine Tatsache, von der hierzulande allerdings nur die wenigen Comic-Interessierten Kenntnis haben. Dies mag mitunter wohl auch an den Titelübersetzungen liegen, denn wer weiß schon, dass das auch in Deutschland wohl bekannte Duo *Clever & Smart* von Francisco Ibáñez eigentlich *Mortadelo y Filemón* heißt, Katalanisch spricht und sein Unwesen in und um Barcelona treibt. An dieser Unkenntnis hat leider auch die Präsentation des aktuellen Comics aus Katalonien im Rahmen der Frankfurter Buchmesse 2007 nicht viel geändert.

Katalonien ist indes seit Anbeginn das Zentrum des spanischen Comics gewesen: Bereits die ersten spanischen Comiczeitschriften waren in Barcelona beheimatet. Den bedeutendsten Einschnitt für die Entwicklung der *historieta* zum Massenmedium stellte die Gründung der in Barcelona herausgegebenen Jugendzeitschrift *TBO* im Jahre 1917 dar. Ihr durchschlagender Erfolg verdeutlicht sich nicht nur an den für die damalige Zeit ungewöhnlich hohen Auflage- und Verkaufszahlen, sondern auch daran, dass der Titel der Zeitschrift zum Synonym für die Begriffe *historieta* und *cómic* wurde.<sup>2</sup> Vor dem Spanischen Bürgerkrieg entstand in nur wenigen Jahren

- 
- 1 Einen Überblick über die im europäischen Vergleich recht lange Geschichte des spanischen Comics liefern z.B. Alary (2002), Altarriba (2001) und Hertrampf (2010).
  - 2 Diese Entwicklung wurde von der semantisch sinntragenden Homophonie mit der Verbalphrase *te veo* begünstigt. Der Terminus *tebeo* wird indes nur in Spanien verwendet,

eine reiche Comiclandschaft, wobei das besonders preisgünstige Heftchen *Pulgarito* des ebenfalls in Barcelona ansässigen Verlagshauses El Gato Negro (später Bruguera) ab 1921 die größte Konkurrenz für *TBO* darstellte. Neben den unzähligen Übersetzungen amerikanischer Comics – *Flash Gordon*, *Tarzan*, *Mickey Mouse* – wurden in *TBO* vor allem spanische und auch originär katalanische Produktionen verbreitet. Bis zum Ausbruch der *Guerra Civil* im Jahre 1936 hat sich der Comic als populäres Unterhaltungsmedium in Katalonien wie im restlichen Spanien fest etabliert. Während des Bürgerkrieges und auch über die Zeit des Franco-Regimes hindurch waren die Publikationsbedingungen zwar phasenweise sehr schlecht, doch die Comicproduktion ging weiter. Gerade in den 60er und 70er Jahren erzielten die beiden katalanischsprachigen Metropolen València und Barcelona in der Comicbranche ganz bedeutende Erfolge.<sup>3</sup> Der Erfolgskurs insbesondere Barcelonas, wo sich seit den 50er Jahren unzählige Zeichenagenturen angesiedelt haben und wo sich mittlerweile etwa 90 Prozent der Verlagsproduktion des gesamten Landes konzentriert, hält bis heute an. Als Stadt mit schier unerschöpflich kreativem Potential wird Barcelona daher auch immer wieder als *capital del còmic* bezeichnet.<sup>4</sup>

Barcelona ist jedoch spätestens seit den beginnenden 80er Jahren nicht mehr nur das Zentrum des katalanischen respektive spanischen Comics: Seit 1981 wird der originelle Reichtum des katalanischen (und internationalen) Comics auf dem jährlich stattfindenden *Saló Internacional del Còmic de Barcelona* präsentiert und seit 1982 befindet sich hier mit der *Escola Joso – Centre de còmic i arts visuals* Europas größte Comicschule, die auch internationales Ansehen genießt.<sup>5</sup> Das öffentliche Interesse am (katalanischen) Comic scheint gerade in den letzten Jahren trotz oder vielleicht gerade wegen der Übermacht an Mangas, die auch dem spanischen und katalanischen Comicmarkt zu schaffen machen, zuzunehmen. Abzulesen ist dies beispielsweise an dem erst 2010 im andorranischen La Massana eröffneten *Museu La Massana Còmic* oder aber an dem ambitionierten Großprojekt, in Badalona nahe Barcelona mit dem *Museu del Còmic i la Il·lustració de Catalunya* (MCIC) ein Comicmuseum mit internationaler Strahlkraft zu errichten.<sup>6</sup>

---

die restliche hispanophone Welt verwendet das spanische *historieta* oder das englische Lehnwort *còmic* (Merino, 2003: 32).

3 Vgl. Navarro (1994).

4 Vgl. hierzu auch Eßer (2007).

5 Ausführliche Informationen zu der Comicschule finden sich unter <<http://www.escola.joso.com/>>.

6 Das Museum soll 2014 seine Tore öffnen (EFE Barcelona, 2012).

Zugleich kann man etwa mit der Schaffung der Internetplattform *ComiCat* (<http://www.comicat.cat/>) beobachten, dass es vielen Comicautoren ganz gezielt um die Pflege und Verbreitung gerade des *katalanischen* Comics geht.<sup>7</sup>

## ■ 2 Spanischer oder katalanischer Comic?

Nicht alle Comics aus Katalonien sind auch wirklich katalanische Comics: „Al País Valencià i a Catalunya es produeixen alguns dels millors còmics de tot el món. S'exporten dibuixos a tots els continents.“ (Martí, 1994) In der Comicszene ist Barcelona ein Magnet, der eine Vielzahl von Comicmachern aus anderen Regionen Spaniens und sogar anderen Ländern anzieht. Und dennoch: Comics aus Katalonien sind anders, haben ihre ganz spezifischen Eigenheiten. So kennzeichnen sie sich durch ein oftmals subversives und provokatives Moment. Historisch interessant ist in diesem Kontext vor allem die Tatsache, dass sich der katalanische Comic auch unter Franco nicht vollends als propagandistisches Werkzeug seiner Ideologie instrumentalisieren ließ, sondern – ganz im Gegenteil – trotz der massiven Unterdrückung der katalanischen Tradition, Kultur und Sprache nicht an seiner regionalen Individualität einbüßte und einige Comicmacher trotz des offiziellen Verbots des Katalanischen sogar wagten, ihre Comics auch weiterhin in der Muttersprache zu verbreiten.<sup>8</sup> Angemerkt sei an dieser Stelle allerdings, dass der Anteil an katalanischsprachig publizierten Comics auch heute noch relativ gering ist, obwohl das Katalanische offizielle Sprache der Region ist. Die Gründe hierfür sind in der ohnehin nicht ganz einfachen ökonomischen Situation der Comicvermarktung zu finden. Katalanisch sind diese Comic trotzdem, wie Fèlix Martí hervorhebt: „Es dibuixa i es pensa en català, però encara és més fàcil vendre els còmics amb textos en llengua espanyola.“ (Martí, 1994) Selbst wenn die Sprache sich oftmals der Mehrheit anpasst, so ist die Mehrzahl der katalanischen Comics in ästhetischer Hinsicht alles andere als mehrheitstauglicher *mainstream*: Der Anteil politisch kritischer und zeichnerisch wie inhaltlich experimenteller und radikaler Produktionen ist in der katalanischen Comicszene überdurchschnittlich hoch. Max (eigentlich Francesc Capdevila), der einzige katalanische Comicmacher, der es mit seinem *Bardín der Superrealist* auch

---

7 Vgl. Riverola (2009).

8 Vgl. Lindemann (2007). Für eine Überblicksdarstellung des katalanischsprachigen Comics vom Ende des Bürgerkriegs bis zur *transició* siehe Riera (2009).

nach Deutschland geschafft hat<sup>9</sup> und der in den 70er und 80er Jahren mit seinem *Peter Pank* einen der wichtigsten Comic-Helden der katalanischen *movida* schuf, ist der Meinung, dass die Besonderheiten des katalanischen Comics wie seine Tendenz zum politisch Unkorrekten in der kulturellen Eigenheit und der Mentalität der Katalanen verwurzelt seien; so stellt er fest:

Es gibt schon etwas speziell Katalanisches an der Kunst dieser Zeichner [...] Wir hatten vor dem Bürgerkrieg eine Tradition der Kindercomics, die uns bis heute beeinflusst. Dann haben wir Einflüsse aus den USA aufgegriffen, etwa Robert Crumb. Heute inspiriert uns die Atmosphäre Barcelonas. Es ist ein kultureller Schmelztiegel und doch tief in der katalanischen Tradition verwurzelt. (zit. nach Lindemann, 2007)

### ■ 3 Befreiung und Entgrenzung: Der (katalanische) Comic der *movida*<sup>10</sup>

Überwogen während des Franco-Regimes humoristische Comics im Stil von *Mortadelo y Filemón*, die sich wie die Gesamtheit der Werke der *Escola Bruñera* v.a. an Kinder und Jugendliche richteten, so erschienen nach Francos Tod 1975 im Zuge des so genannten *boom* binnen kürzester Zeit unzählige neue Comiczeitschriften mit innovativen Stilen und Formaten. Mit der Zeitschrift *El Jueves* (1977), die rasch zur wichtigsten kritischen Publikation überhaupt wurde, entstand eine neue Ausprägungsform des humoristischen Comics, der – nurmehr an Erwachsene gerichtet – realistischer und durch sein gesellschaftskritisches und mitunter auch satirisches Moment deutlich ein Kind der *transición* ist:<sup>11</sup> „És un tipus d’humor diferent, anticonvencional, lliure i despreocupat, sense límits, ni temàtics ni gràfics, que conjumina estils i conceptes diferents.“ (Vázquez de Parga, 1994) Der (innovative) Comic der 70er und 80er Jahre steht unter dem

9 Die deutsche Übersetzung erschien 2007 im Berliner Reprodukt Verlag unter dem Titel *Bardín der Superrealist. Seine Taten, Äußerungen, Einfälle und Abenteuer*. Siehe auch Hummitzsch (2008).

10 Zur *movida* siehe Lechado (2005) und Nolte (2009). Der kulturelle Aufbruch der 80er Jahre wird im Allgemeinen nicht ganz korrekt als *movida madrileña* bezeichnet. Damit wird – bewusst oder nicht – verdrängt, dass Barcelona (nicht nur in Bezug auf die Comicszene) ein wesentliches Zentrum der subkulturellen Gegenkultur war (vgl. Lechado, 2005: 238).

11 Siehe hierzu auch Nonnenmacher (in diesem Dossier). – Mit dem Comic der *transición* beschäftigen sich Altarriba (2008) und Lladó Pol (2001). Verviesen sei hier auch auf die *Antología española del cómic underground 1970–1980* (1981).



Einfluss des US-amerikanischen *underground*-Comics (*comix*), der Ende der 60er Jahre vor dem Hintergrund von Friedensbewegung (Vietnamkrieg), *flower power* (Woodstock-Festival, Hippie-Bewegung) und sexueller Befreiung entstand und dessen prominentester Vertreter zweifelsohne Robert Crumb ist. Wie im amerikanischen Pendant wollen auch die vornehmlich katalanischen Protagonisten der jungen Comic-Generation mit ihren *comix* (oder *còmic underground*) radikal mit den ästhetischen und moralisch-ethischen Konventionen des massenmedial verbreiteten und konsumorientierten Unterhaltungcomics brechen und gesellschaftlich wie künstlerisch provozieren.<sup>12</sup> Anfangs noch tatsächlich im Untergrund entstanden und an Francos Zensur vorbei unter der Hand verbreitet, wirkt der Tod des Diktators wie für das kulturelle Schaffen insgesamt auch für die Comicproduktion wie ein Befreiungsschlag: Der experimentell-subversive und nunmehr auch dezidiert katalanische Comic blüht auf.

Der Comic der *transición* rechnet klar mit der katholisch-konservativen, nationalistischen Franco-Zeit ab. Mit den unzähligen Anspielungen spricht er vor allem eine ganz bestimmte Lesergeneration an, nämlich diejenigen Spanier, die im *franquismo* aufwuchsen. Ein Großteil der Produktionen der sich herausbildenden alternativen Comicszene zielt damit auch nicht mehr primär auf Kinder und Jugendliche ab, sondern richtet sich wie die Zeitschriften *El Víbora* (1979), *Makoki* (1982) und *Cairo* (1981) an Erwachsene.<sup>13</sup> Mit seinem schwarzen Humor will der *còmic adulto* bewusst schockieren. Inhaltlich kreisen die Comics um Drogen, Alkohol und *sex and crime*. Als Künstler der Kulturbewegung der *movida* wollen die rebellischen Comicmacher bewusst Teil einer subkulturellen Gegenkultur sein, ihre Werke missachten alle konventionellen Vorstellungen von Ästhetik, sind gewollt kitschig, schrill und trashig, kurz es sind Artefakte einer *cultura basura*.<sup>14</sup>

Der katalanische Comic der 80er Jahre entwickelt sich maßgeblich im Spannungsfeld der ästhetischen Ziele zweier Publikationsorgane: Der Zeit-

12 Zum *underground*-Comic in Spanien siehe Dopico (2005).

13 Zum Erwachsenencomic allgemein siehe einführend Sabin (1993). Spätestens mit der *transición* tritt auch in Spanien der Erwachsenencomic seinen Siegeszug an, wenngleich dieser freilich nur bescheidenen Ausmaßes ist, denn „[l]a edad del oro del cómic español había pasado con la dictadura.“ (Merino, 2003: 145) Die Produktionen der 70er und 80er Jahre sind zwar künstlerisch äußerst einflussreich, in kommerzieller Hinsicht ist die Comicindustrie jedoch bereits Ende der 80er Jahre in einer Krisensituation, aus der sie bis heute nicht mehr herausgefunden hat.

14 Der Begriff bezieht sich auf die von Jordi Costa im Jahre 2003 kuratierte Ausstellung „Cultura basura. Una espeleología del gusto“ im *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*.

schrift *El Vibora* auf der einen und der Zeitschrift *Cairo* auf der anderen Seite. In *El Vibora* erscheinen vor allem Comics, die sich mit dem Stil der so genannten *línia xunga* ästhetisch an dem amerikanischen *underground*-Comic orientieren und inhaltlich vornehmlich den barceloniner Lebensalltag der jüngeren Generationen sowie der Schichten am Rande der (bürgerlichen) Gesellschaft behandeln. Die Handlungen spielen sich entsprechend häufig in (obskuren) Bars und Clubs auf den *Rambles* und im Barri Xinès ab. Eines ihrer Hauptziele sehen die Künstler in der Normalisierung von Tabuthemen wie Sexualität, Homosexualität, Drogen, Gewalt und Kriminalität. Ästhetisch distanzieren sich hiervon die Comiczeichner der *Nueva Escuela Valenciana*, die in der Zeitschrift *Cairo* publizieren und an den frankobelgischen Comic und stärker an Hergés Konzept der *ligne claire* anknüpfen. Thematisch weisen auch diese Comics einen starken Gegenwartsbezug auf und stehen damit ebenfalls im Zeichen der Gegenkultur der *movida*.

#### ■ 4 Montesol, Ramón de España und der Comic der *movida barcelonesa*<sup>15</sup>

„[L]a Movida se hace allí a través de las historietas“ (zit. nach Lechado, 2005: 238), behauptet El Zurdo in Bezug auf die *movida* in Barcelona. In der Tat ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Comicszene in Katalonien und insbesondere in Barcelona ungleich größer ist als in Madrid und der katalanische Comic dieser Jahre dort auch tatsächlich eine expressive Ausdrucksform der *movida catalana* darstellt. Barcelona war und ist nicht nur das kreative Zentrum des (katalanischen) Comics, sondern wird als urbaner Raum katalanischer Kultur mitunter auch selbst zum Bedeutungsträger. Betrachtet man die Comics, die während der *movida* in Barcelona entstanden sind, so fällt auf, dass einige dieser – wie etwa *Els professionals* von Carlos Giménez oder *La noche de siempre* und *Fin de Semana* des Comic-Duos Montesol und Ramón de España – auch im Barcelona dieser Jahre handeln:<sup>16</sup> Der Handlungsraum ist dabei nicht x-beliebiges und austauschbares *setting*, sondern wird – etwa in dem im weiteren näher betrachteten Comic *La noche de siempre* – zum Ermöglichungsraum für die Handlung, die

15 Einen hervorragenden Einblick in die wilden Jahre der *movida* in Barcelona mit besonderem Augenmerk auf die katalanische Comicszene bietet Onliyú (2005).

16 Bevor die Comics in überarbeiteter Fassung als eigenständige Alben bei dem Verlags- haus Laertes publiziert wurden (siehe Abbildung 1), erschien *La noche de siempre* zunächst 1981 in Fortsetzung in *Bésame Mucho* und *Fin de Semana* in 1982–83 in *Cairo*.

den extravaganten und chaotischen Lebensstil vieler junger Barceloniner in den ersten Jahren der *transición* abbildet: „[...] “La noche de siempre” caricaturiza con bastante pertinencia a una generación ridículamente angustiada porque no puede tomarse nada en serio, y menos que nada a sí misma.“ (Vila-San-Juan, 1982: 9)

*La noche de siempre* erzählt aus dem ganz normalen Leben des Protagonisten Alfredo, einem Journalisten aus Barcelona. Die Geschichte setzt ein mit einem Besuch Alfredos bei der Vernissage des Malers Carlos Rodillo. Von den Bildern nur wenig angesprochen macht sich Alfredo auf den Weg zu seinem Freund Bruno, einem extrovertierten Vertreter der experimentellen Elektromusik. Zusammen fahren sie wieder auf die *Rambles*, um mit Alfredos Freundin Clara und der gemeinsamen Freundin Vicky nach einem Café-Besuch ins Kino zu gehen. Den weiteren Abend verbringt die Gruppe in der Szenekneipe *ZigZag*, wo weitere Freunde schon auf sie warten und in der Clara per Zufall auf den Maler Carlos trifft und sofort mit diesem zu flirten beginnt. Die Gruppe zieht weiter in den Renommierclub *Bobaccio*. Als Clara schließlich nur noch Augen für Carlos hat, versucht der frustrierte und mittlerweile stark alkoholisierte Alfredo den Rivalen zu verprügeln, wird jedoch vom Sicherheitspersonal aus dem Club geworfen. Zuflucht findet er letzten Endes bei Bruno. Am nächsten Tag sucht Alfredo vergeblich nach Clara. Er verbringt den ganzen Tag in Bars, Kneipen, Sex-Kinos und trifft schließlich auf Teres und ihren schwulen Freund Ricky. Hier zeigt sich wohl mit am deutlichsten, dass Alfredo zwar Kind der *movida* ist, als wenig extrovertierter, fast schüchterner und eher konventionell verhafteter Mensch (so ähnelt Alfredos Erscheinungsbild beispielsweise in keinsten Weise dem Look der *movida*) jedoch nicht mit allem der Lebenseinstellungen und freien Lebensformen zurechtkommt: Die recht direkten Annäherungsversuche der Homosexuellen in der Schwulendisko *Studio 69*, die sie gemeinsam besuchen, weist Alfredo entschieden zurück. Der Abend endet schließlich damit, dass Alfredo und Teres Sex miteinander haben. Als er am nächsten Tag nach Hause kommt, trifft er auf Clara. Es kommt zum Streit, der schließlich trotz Alfredos verzweifelter Versuche damit endet, dass sie ihn verlässt und mit Carlos nach New York fährt. Indessen geht es auch Bruno nicht besser: Unerwartet trifft er eine alte Liebe wieder, die mittlerweile in New York verheiratet ist. Wieder zuhause rastet Bruno aus und versucht sich vergeblich mit Tabletten das Leben zu nehmen. Es folgt eine Ellipse von einem Monat, doch verändert hat sich an dem Alltag von Alfredo und Bruno nichts: Sie verbringen weiterhin Tag und Nacht trinkend in den Bars und Clubs der Stadt.

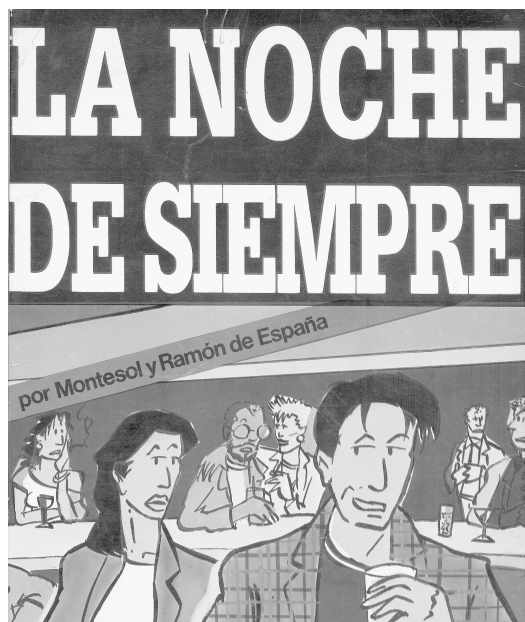


Abb. 1: Titelcover von  
*La noche de siempre*.

In *La noche de siempre* wie auch in dem thematisch sehr ähnlichen *Fin de Semana* tritt die realistisch-dokumentarische Darstellungsweise, die im Übrigen bereits auf die gegenwärtig so populäre *graphic novel* vorauszuweisen scheint, besonders eindrücklich hervor. Der Zeichenstil von Montesol, 1952 unter dem bürgerlichen Namen Xavier Ballester in Barcelona geboren, ist symptomatisch für die Zeichner der *movida barcelonesa*, die sich stilistisch im weitesten Sinne an der *línea clara* orientieren, jedoch ihren ganz persönlichen zeichnerischen Stil entwickeln und sich thematisch meist der Darstellung der Gegenwart widmen. Montesols Schwarzweißzeichnungen sind impulsiver Ausdruck der künstlerischen und sozialen Praxis der *movida*, kraftvoll und expressiv, wie es auch in der zeichnerischen Selbstdarstellung seiner Arbeitsweise deutlich wird (siehe Abb. 2).



Abb. 2: Montesol bei der Arbeit  
(aus: Montesol / de España,  
1982: 9).

Montesol wurde mit seinen beiden kurzen Alben zu einer Art Comic-Chronist der *movida barcelonesa*. „Fou el cronista per excel·lència de la Barcelona “moderna” i ben dissenyada“ (España, 1994), konstatiert Ramón de España, der 1956 geborene Texter der beiden Alben. Dass die Handlung gerade in Barcelona angesiedelt ist, ist dabei nicht unwesentlich. In *La noche de siempre* werden neben den *Rambles* (siehe Abb. 3), auf denen sich die Protagonisten bewegen, vor allem die damals einschlägigen Szene-Bars der Stadt zu wichtigen Akteuren. Es handelt sich bei den Alben somit um „[...] intents modestos de convertir la ciutat en personatge central d’un àlbum.“ (España, 1994)

Wenngleich Alfredo, die Hauptfigur in *La noche de siempre*, freilich nicht mit Montesol gleichzusetzen ist, so weist sein Lebensstil und vor allem sein Hang zu übermäßigem Alkoholkonsum doch einige autobiographische Parallelen auf.<sup>17</sup> Die Bars, in denen sich der Hauptteil der Handlung abspielt, waren zur Entstehungszeit des Comics angesagte Lokalitäten, in denen auch Montesol und Ramón de España verkehrten, und so konnte sich der ein oder andere Stammkunde auch in dem Comic wiederfinden:

17 Vgl. Vila-San-Juan (1982: 8).



Abb. 3a / 3b / 3c  
(aus: Montesol /  
de España, 1982:  
29; 31; 54).



Abb. 4 (aus: Montesol / de España, 1982: 19).

“La noche de siempre” circuló de mano en mano a lo largo y a lo ancho de diversas barras barcelonesas y llenó de vanagloria a unos cuantos noctámbulos reales que aparecen en la historia más o menos comuflados. (Vila-San-Juan, 1982: 8)

Ob nun aber reale oder fiktive Person, die Figuren, denen wir in *La noche de siempre* begegnen, sind allesamt Produkt und Ausdruck sämtlicher Lebens- und Kulturbereiche der *movida*. Da ist etwa Bruno, der engste Freund von Alfredo, der als Musiker mit seinen experimentellen Stücken zwischen Rock und Punk auf den künstlerischen Durchbruch wartet, der homosexuelle Ricky oder aber die schrillen Punkschwestern Bermejo, die im typischen Look der frühen 80er Jahre wie all die anderen extravaganten, sich selbst inszenierenden Möchtegern-Künstler quasi immer in ihrer Stammbar *ZigZag* anzutreffen sind. Präsentiert werden uns all diese typischen Vertreter der *movida* wie im Vorspann eines Films in einzelnen Porträtbildern mit dem Kommentar einer heterodiegetischen Erzählstimme aus dem Off (siehe Abb. 4).

Gemeinsam ist einem Großteil der zu Snobismus und egoistischem Hedonismus tendierenden Figuren ihre schier grenzenlose Bewunderung für New York, wo sie das Traumland der unbegrenzten Möglichkeiten vermuten, in dem – so die Illusion – jeder seine tollkühnen Vorstellungen eines erfolgreichen Lebens als Künstler verwirklichen kann. Barcelona hingehend erscheint als das einengend Provinzielle, dem man so rasch wie möglich entfliehen will. So stellt etwa Alfredos Freundin Clara fest: „¡¡Estoy hasta las narices de Barcelona Alfredo!! Sabes que me muerdo de asco en esta ciudad...“ (Montesol / España, 1982: 18)

Kunst, Musik und Kino stehen neben Alkohol, Drogen und Sex im Mittelpunkt der Lebenspraxis der *movida*. Die intermedialen Referenzen auf zeitgenössische Werke sind daher auch zahlreich: Neben billigen Pornofilmen sieht sich Alfredo zum Beispiel Wim Wenders’ Film *Der amerikanische Freund* (1977) und Iván Zuluetas legendären Kultfilm *Arrebato* (1980) an, und Bruno begeistert sich für die britische Band *Ultravox* und die deutsche Elektro-Band *Kraftwerk*. In gestalterischer Hinsicht ist die Integration von Versen aus Songtexten besonders interessant, denn es wird kein Unterschied gemacht, ob es sich um tatsächlich abgespielte Songs handelt (siehe Abb. 5a), ob diese nur im Kopf des aus der Außenperspektive gezeigten Protagonisten „hörbar“ sind, oder ob es sich gar um ironische „Kommentare“ der heterodiegetischen Erzählinstanz handelt (siehe Abb. 5b), die sich mehrfach ironisch zu Wort meldet, so etwa, wenn sie ganz bewusst die traditionelle Formulierung „unser Held“ verwendet, allein um



diese als nicht mehr tragfähige Konvention zu entlarven: „A eso de las cinco de la tarde nuestro héroe (es un decir) despierta de um sueño profundo...“ (Montesol / España, 1982: 44).

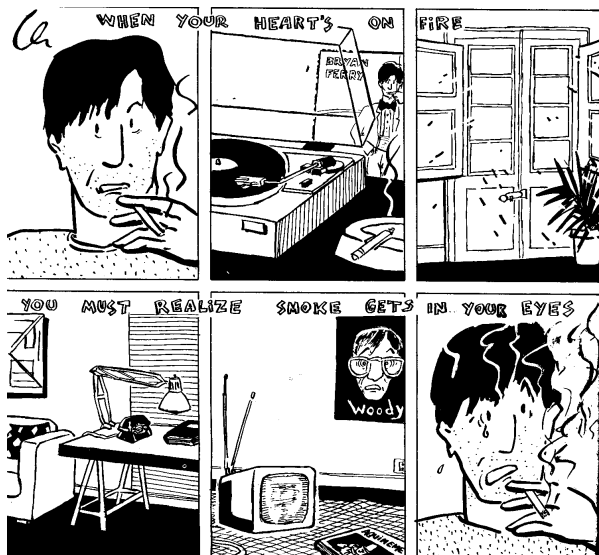


Abb. 5a (aus:  
Montesol / de  
España, 1982: 40).



Abb. 5b (aus:  
Montesol / de  
España, 1982: 28).



Obwohl sich die Protagonisten eigentlich ständig in Bewegung von einer *location* zur nächsten befinden, ist ihr in sich ungeordnetes Leben paradoxerweise von einer gewissen Gleichförmigkeit geprägt. Hierauf verweist auch der Titel, denn entgegen des expliziten Wunsches nach Veränderung, Bewegung und Aufbruch verbringt eine ganze Generation ihr Leben hauptsächlich in Bars und Clubs, betäubt die Sinne mit Drogen und Rauschmitteln aller Art und ist scheinbar beständig auf der Suche nach der Befriedigung sexueller Begierden: „Todo se repite en el ámbito de los bares modernos: los caras de siempre, las frases de siempre y hasta los movimiento tribales de siempre, sea en forma de aproximación erótica o de agresión etílica.“ (Vila-San-Juan, 1982: 7) Alfredo erkennt das Problem zwar und fasst nach dem Streit mit Clara auch den Entschluss, sein aus dem Ruder gelaufenes Leben in (konventionelle) Bahnen zu lenken, doch damit katapultiert er sich ins komplette Aus (siehe Abb. 6). Als gut bürgerlicher „Rosenkavalier“ versucht Alfredo das Herz seiner Clara zurückzuerobern, erhält jedoch nur eine harsche Abfuhr, in seinem lächerlich wirkenden Aufzug und mit seinem antiquiert wirkenden bürgerlichen Verhalten ist er im Privaten wie im Gesellschaftlichen *out*.

Die Bilanz, die Alfredo am Ende des Comics zieht, ist denn letztlich auch eine sehr ernüchternde: Das Leben in der bunten schrillen Welt der *movida* erscheint letzten Endes als ereignisloses Einerlei, das Individuum ist (mitunter wohl durch exzessiven Drogen- und Alkoholkonsum) abgestumpft, und so stellt Alfredo nach der Trennung von Clara und dem nur knapp misslungenen Suizid seines Freundes Bruno fest: „En el fondo, nunca pasa nada...“ (Montesol / España, 1982: 56)

Mit *La noche de siempre* von Montesol und Ramón de España liegt uns ein in zeichnerisch-ästhetischer wie inhaltlicher Hinsicht paradigmatisches Beispiel für den Comic der spezifisch barceloniner *movida* vor, die hier mit selbstironisch gebrochenem Humor und ohne Verklärung quasi-dokumentarisch dargestellt wird. ■

## ■ Bibliographie

- Alary, Viviane (ed.) (2002): *Historietas, Comics, Tebeos españoles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Altarriba, Antonio (2001): *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid: Editorial Espasa Calpe.

- (2008): *Los tebeos de la Transición: la historieta española en los setenta*, Cuenca: Fundación Antonio Pérez.
- Dopico, Pablo (2005): *El cómic underground español, 1970–1980*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- EFE Barcelona (2012): «El Museu del Còmic de Catalunya estarà llest el 2014», *ara.cat*, 12.01. <[http://www.ara.cat/cultura/Museu\\_del\\_Comic-Salo\\_Internacional\\_del\\_Comic\\_de\\_Barcelona\\_0\\_626337478.html](http://www.ara.cat/cultura/Museu_del_Comic-Salo_Internacional_del_Comic_de_Barcelona_0_626337478.html)> [28.06.2012].
- España, Ramón de (1994): «Barcelona i els tebeos», *Catalònia* 1994:2 <<http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/106922/166342>> [30.11.2011].
- Eßer, Torsten (2007): «Barcelona: Hauptstadt der Comics», *Matices* 54 <<http://www.matices.de/54/index/>> [30.11.2011].
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2010), «Comication Spanien: *Historieta – TBO – Cómic*», *Hispanorama* 128, 37–43.
- Hummitzsch, Thomas (2008): «Superrealer Wahnsinn – Ein Comic des Katalanen Max. „Bardín der Superrealist“ gewann beim Comic-Festival in Barcelona drei Hauptpreise», *Die Berliner Literaturkritik*, 12.09. <<http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/superrealer-wahnsinn-ein-comic-des-katalanen-max.html>> [30.11.2011].
- Kollektiv (1981): *Antología española del comix underground 1970–1980*, Barcelona: Cúpula.
- Lechado García, José Manuel (2005): *La movida. Una crónica de los ochenta*, Madrid: Algaba.
- Lindemann, Thomas (2007): «Die gezeichnete Alltagsparanoia», *Die Welt*, 7.10. <[http://www.welt.de/wams\\_print/article1241894/Die\\_gezeichnete\\_Alltagsparanoia.html](http://www.welt.de/wams_print/article1241894/Die_gezeichnete_Alltagsparanoia.html)> [30.11.2011].
- Lladó Pol, Francesca (2001): *Los comics de la transición*, Barcelona: Glénat.
- Martí, Fèlix (1994): «Editorial», *Catalònia* 1994:2 <<http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/106922/166342>> [30.11.2011].
- Merino, Ana (2003): *El cómic hispánico*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Montesol / España, Ramón de (1982): *La noche de siempre*, Barcelona: Editorial Laertes.
- Navarro, Joan (1994): «Barcelona, capital del còmic», *Catalònia* 1994:2 <<http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/106922/166342>> [30.11.2011].

- Nolte, Julia (2009): *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977–1985*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Onliyú (2005): *Memorias del underground barcelonés*, Barcelona: Glénat.
- Riera Pujal, Jordi (2009): «El comic en catalán. De la postguerra a la transición», *Tebeosfera* 2ª epoca 3 <[http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el\\_comic\\_en\\_catalan\\_de\\_la\\_postguerra\\_a\\_la\\_transicion.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el_comic_en_catalan_de_la_postguerra_a_la_transicion.html)> [30.11.2011].
- Riverola, Laia (2009): «Objetivo: difundir el cómic catalán», *Diari de Tarragona.com*, 03.03. <<http://www.diaridetarragona.com/revista/028025/objetivo/difundir/comic/catalan>> [30.11.2011].
- Sabin, Roger (1993): *Adult Comics. An introduction*, London: Routledge.
- Vázquez de Parga, Salvador (1994): «Els còmics d'humor», *Catalònia* 1994:2 <<http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/106922/166342>> [30.11.2011].
- Vidal-Folch, Ignasi (1994): «La historieta als anys 80», *Catalònia* 1994:2 <<http://www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/view/106922/166342>> [30.11.2011].
- Vila-San-Juan, Sergio (1982): «Nunca pasa nada», in Montesol / de España, 7–9.

- Marina Ortrud M. Hertrampf, Universität Regensburg, Institut für Romanistik, Universitätsstraße 31, D-93053 Regensburg, <Marina.Hertrampf@sprachlit.uni-regensburg.de>.

Resum: L'article presenta la importància de Catalunya dins l'escena del còmic espanyol, especialment pel que fa al còmic català dels anys vuitanta. Des dels inicis del novè art a l'Estat Espanyol, Catalunya es editorialment i artísticament el centre del còmic. Durant els anys de la Transició el còmic esdevé a Catalunya un mitjà fonamental d'expressió de la *movida*. Un destacat representant del còmic de la movida de Barcelona és l'il·lustrador Montesol. Basant-se en l'anàlisi de l'àlbum *La noche de siempre / La nit de sempre* (1981), aquesta aportació mostra les característiques especials del còmic català de la Transició i il·lustra com Montesol, juntament amb el seu guionista Ramón de España, ofereix una crònica gairebé documental i a la vegada satírica de la pràctica artística i social de la movida de Barcelona. ■

Summary: The essay presents the particular importance of Catalonia for the Spanish comic scene. Special attention is paid to the Catalan comic of the 1980s. Since the beginnings of the Ninth Art in Spain, Catalonia has been the editorial and artistic center for comics. During the years between the transition and democracy, the comic became a central means of expression of the *movida* movement in Catalonia. Barcelona became

the creative center of Catalan comic production. A prominent representative of the *movida barcelonesa* comic is the artist Montesol. Based on the analysis of the album *La noche de siempre* (1981), the contribution shows the specific features of Catalan comics of the *transición* and illustrates how Montesol and Ramón de España create an almost documentary and at the same time self-ironic and satirical chronicle of the social and artistic practices of the *movida* in Barcelona. [Keywords: Adult comic; Catalonia; counterculture / subculture; Spanish transition to democracy; *Movida (barcelonesa)*; underground comix; *ligne claire*; *línia xunga / línea chungá*] ■

# El còmic a Mallorca durant els anys vuitanta. Un mitjà de renovació cultural

Francisca Lladó Pol (Palma de Mallorca)

A la memòria de Miquel Seguí Aznar

## ■ 1 Introducció

El còmic dels anys vuitanta a Mallorca presenta unes característiques que l'acosten a les premisses de l'anomenada Jove o Nova Plàstica a Mallorca (Reus, 1999). Es tracta d'un grup de minories, soterrades i marginals, integrades per gent jove, que no estaven especialment aclaparats per cap mena de compromís intel·lectual adquirit durant la dictadura; i que tenien com a fita renovar el panorama artístic de Mallorca.

Des de finals dels anys setanta el còmic que es consumia a l'illa procedia de l'àmbit estatal; el punt d'inflexió el trobem amb l'aparició de la revista *Star*, nascuda l'any 1974, i que va ser la introductora del còmic underground americà<sup>1</sup> a l'Estat Espanyol (Dopico, 2005). Les característiques d'aquesta revista influïren decisivament en les generacions de joves dibuixants mallorquins residents a Barcelona com Pere Joan i el català, avui establert a Mallorca, Max, els quals passaren de lectors a dibuixants de l'esmenada revista. A més d'aquestes participacions puntuals, cal destacar la gran aflluència de les produccions contraculturals dels fanzines<sup>2</sup> com ara *Picadura Selecta*, *Baladas Urbanas* o *Muérdago*, on podem trobar treballs de Pere Joan o Max. Un altre d'aquests dibuixants va ser Rafel Vaquer, que també va residir a Barcelona, no es lligà tant de prop als fanzines però va començar a col·laborar a la revista *Barrabás* i a l'"Equip Butifarra", el qual al 1982 publicà en català *Cul-de-sac*, on apareix per primer cop el seu perso-

---

1 El terme *underground* indicava, cap als anys seixanta i setanta, una nova sensibilitat associable a la subcultura juvenil marcada per les connotacions d'alternativa a la cultura oficial, i per tant, definit com a contracultural.

2 Per fanzine s'entén un compendi de gèneres, llenguatges i disciplines diverses unides per una militància artística i cultural al marge de circuits comercials.

natge més conegut, Jonhy Roqueta; amb unes històries que es popularitzaren anys més tard a la revista *El Jueves* (cf. Nonnenmacher, en aquest dossier).

A partir del paràgraf anterior, no resulta sorprenent que els inicis del còmic dels vuitanta es trobin vinculats als fanzines, ja que en aquell moment no hi havia una infraestructura ni pública ni privada que permetés tirar endavant aquesta incipient indústria, ni tampoc hi havia lectors que demanessin aquest producte.

Haurem d'esperar la tornada definitiva de Pere Joan a Mallorca perquè al 1984 vegi la llum la revista *Vol 502*, coincidint amb l'aperturisme polític que permeté una ampliació dels productes culturals. A partir d'aquesta situació es desenvoluparen nous fets culturals i comercials al voltant del còmic, tot i que amb un notable retard vers el mercat estatal que havia experimentat el "boom del còmic" entre els anys 1981 i 1983, caracteritzat per la seva diversitat i originalitat en el camp gràfic. De totes formes, i per acabar amb aquesta introducció, cal apuntar, que malgrat el retard, els símptomes de renovació es donaren en la seva totalitat.

## ■ 2 Les primeres produccions: els fanzines

A finals dels anys setanta, en un moment en què el nombre de revistes creixia notablement al mercat estatal, sorgí a Mallorca un sector que apostava obertament pel canvi cultural mitjançant el desenvolupament d'una creació artística autònoma i independent, que pogués transmetre els seus ideals estètics els quals difícilment serien admesos a les publicacions oficials o dependents d'organismes institucionals.

Aquest buit va ser omplert per fanzines com *De Vuit a Ocho*, *Revista Comercial para Inválidos*, *Quiosc*, *L'Espera* i *Revetilla*, amb col·laboracions de dibuixants com Rafael Juan, Pere Pla i Aina Bonner, entre d'altres (Seguí, 2002: 59).

Unes de les experiències més interessants deriven de produccions vinculades a dues institucions educatives, com són *Els Burots Còmics*, fanzine realitzat a Paleshores Institut d'Ensenyament Mitjà de Manacor "Mossèn Alcover" i *Los Cinco Mundos* o *The Five Worlds* vinculat al Col·legi San Gaietà de Palma.

*Els Burots Còmics* va néixer al 1976 per iniciativa del professor de plàstica Miquel Trias, comptà amb la col·laboració d'estudiants, alguns professors com Josep Maria Sastre, Joan Morey i Maria Antònia Terrassa, els quals surten al còmic. I, altres persones que esporàdicament s'afegiren a aquesta activitat extraescolar, que tenia com a finalitat conscienciar l'alumnat de



l'Institut de la necessitat de mantenir-lo net. De totes formes es pot realitzar una extrapolació de l'Institut al poble, que durant els anys en què es varen realitzar els còmics, es caracteritzava per la brutícia als carrers. Es publicaren diversos números amb interrupcions fins 1979, coincidint amb el que van ser tres campanyes de neteja: gener de 1976, octubre de 1976 i febrer de 1979.



Fig. 1: Miquel Trias, “Les Pervertores. Una aventura de Granerman”, *El Burots Còmics*, 1976.

La història, dedicada a H. P. Lovecraft, E. Fromm i tots aquells que tenen el defecte de pensar massa, està protagonitzada per “Granerman”, alter ego de Tomeu Guialmès (Fig.1), que no és altre que el mateix autor, i

les “Pervertidores”. És desenvolupa a un institut, el “Blueschool”, on podem identificar clarament l’entrada de l’Institut Mossèn Alcover. Si bé és cert que la influència del còmic underground de Crumb és evident, no podem deixar de banda una sèrie d’elements molt personals, com són: el nucli urbà de “Boiràpolis”, en relació a les característiques atmosfèriques pròpies de Manacor, la tipologia dels habitatges i la utilització de les peculiaritats del català de la comarca. Juntament amb aquests elements, cal destacar referències erudites a obres de la història de l’art universal, com *La Marxa dels Voluntaris de 1876* de l’escultor François Rudé o un cartell cine-



Fig. 2: Equip The Five Worlds, Los Cinco Mundos, “El precio del odio”, *Ensenya-2*, gener de 1976.

matogràfic de la pel·lícula *Casablanca* dirigida per Michael Curtiz. Altres personatges que hi apareixen són Mussolini, Franco, el comte Rossi i el personatge de còmic “El guerrero del antifaz”.

Des del punt de vista del llenguatge, Miquel Trias palesa un coneixement exhaustiu que es concreta amb l'ús de violents picats i contrapicats, així com l'ús del *lettering*, metàfores visualitzades i tota mena de globus, que permeten un correcte seguiment de la història.

Així com aquesta experiència ens permet veure una producció de còmic en sentit estricte pel que fa a trama argumental, personatges amb solució de continuïtat i un acurat llenguatge, el cas de les experiències del Col·legi Sant Gaietà de Palma van més enllà i es troben vinculades intrínscament a l'art d'orientació neopop (Seguí, 2002: 59) de la Mallorca de l'any 1976, o el que és el mateix, el còmic quedà assimilat com una manifestació avantguardista. Coincidint amb l'exposició promoguda per Bartomeu Cabot, *Ensenya* 2<sup>3</sup> (Reus, 1999: 49) realitzada a la Casa de Cultura (avui Museu de Mallorca), es varen distribuir dos fanzines sota el títol genèric de *Los Cinco Mundos* realitzats per un grup d'alumnes coneguts com *The Five Worlds*. Un dels fanzines s'havia realitzat al 1975: *¡Divide y vencerás!* amb dibuixos d'Enric Juncosa i Honorat Joan Hernández, retolació de Joan Félix Sánchez i direcció de Jaume Pujol. El segon exemplar, *El precio del odio* (Fig. 2), es va publicar arrel de l'exposició i comptà a més a més dels dibuixants esmentats amb Miquel Llobera. Es tracta d'històries de ciència-ficció, que dins el conjunt de l'exposició proposaven treure la narració de les vinyetes, amb la intenció de recrear en tres dimensions una ambientació a través de personatges, màquines, paisatges i textos propis de les històries galàctiques explicades als còmics (Reus, 1999: 72). Aquesta exposició, profundament renovadora, donà lloc al ressò per part de la crítica, tal com apuntà Damià Ferrà-Pons:

Un grup d'estudiants –primer de BUP– del Col·legi Sant Gaietà (Ciutat de Mallorca), tots ells de famílies benestants, trobaren en l'americanitzada cultura de masses la zona d'ensomnis que els permeté bastir-se unes defenses evasives enfront d'una societat que els destinava, pura i simplement, a la integració dins el conformisme, daurat i sòrdid, de les classes privilegiades [...]. Enfront de la implacable codificació ideològica i de la rígida factura professional dels grans còmics; l'ingenuïsm, l'exercici, pur i salvatge, d'imaginació de *The Five Worlds* és un crit de llibertat [...]. El punt de partença fou un còmic underground (*The Five Worlds*); el resultat esdevingué un acte avantguardista: la creació d'un ambient fantàstic, poblat d'éssers mítics que submergien als espectadors en

3 L'objectiu d'aquesta exposició era la presentació d'un art allunyat de les obres i suports tradicionals.

un cosmos irreal i suggestiu (*Ensenya-2*) [...]. La nova dimensió fou un canvi de context i de significació i en sorgí un dels experiments més reeixits de l'avançada de la nova plàstica mallorquina. Com s'esdevé sovint, l'espontaneïtat havia assolit noves fronteres del món imaginari. (Ferrà-Pons, 1976: 22–23)



Fig. 3:  
Fabià Esteve i  
Bartomeu  
Balaguer,  
“Pare Nostre”,  
*Conspiració*  
*Gnomo* n° 3,  
1982.

Com es pot veure, la producció cultural d'aquests anys s'expressa a través dels còmics, pintura, fotografia o happenings, barrejant els llenguatges i aconseguint un vertader hibridisme que permeté als artistes extrapolar els propis interessos, normalment farcits de fetixes i aconseguint amb aquest procediment un vertader impacte visual. Aquesta actitud es perllongarà al llarg dels anys següents.

Deixant de banda les produccions de dibuixants mallorquins dins el mercat estatal, concretament a revistes com *El Víbora*, *Cairo*, *Complot!* o *Más Madera*, els fanzines continuaren creant el còmic mallorquí, arribant a coincidir amb les primeres publicacions comercials de principis dels anys vuitanta. Al marge de les realitzacions esmentades, s'editaren altres fanzines com *Conspiració Gnomo* que sortí al carrer al 1982. *Els Gnomo*s eren un col·lectiu vinculat a l'*Ateneu Llibertari* com és el cas d'Emilià Páez, Peter García Echave; i a *Iguana Teatre* (Bàrbara Quetgles i Joan Carles Bellviure). Al primer número presentaren les seves línies on deixen ben clara la seva concepció sobre les arts: "Passam de les arts enllaunades, volem un art total a qualsevol banda" (*Els Gnomo*s, 1982); per més endavant demanar la participació dels lectors, per tal que enviessin còmics originals. Destaquen les produccions de Fabià Esteve, què a voltes comptà amb la col·laboració de Bartomeu Balaguer com a guionista. Normalment són històries curtes sense continuïtat on des de la ciència-ficció (Fig. 3) o el surrealisme proposen una revolució divertida i anarquista.

*Artes* (Fig. 4) es va publicar igualment al 1982 i en sortiren tres números. En aquest cas, és una recopilació de poemes amb il·lustracions de Francesc Rebassa, Miquel Morell, Gerard Sabater o Pau Vich. Són vinyetes sense globus ni llenguatge específic, però els dibuixos estan lligats directament al còmic.

Al 1986, a la ciutat d'Inca, es publicà *Insurrecto*, amb la col·laboració de Comissions Obreres, i que definiren com a "còmic-revista". En el seu primer número explicaren les premisses a seguir, basades en la renovació cultural i la necessitat d'arribar a l'avantguarda a través del dibuix i la literatura:

Con la comunicación y la colaboración de la gente, utilizando dibujo, pintura, música, literatura, crítica, etc... La vanguardia, no es sólo vestir a la moda, y escuchar las novedades discográficas, es romper con idealismos medievales, costumbres y formas de ser, que nos atan a un sistema conservador... (*Insurrecto*, 1986: 1)

Els punts de partida són simples i no arriben a aclarir les preteses reformes, simplement parlen d'avantguarda a un moment en què els moviments culturals anaven cap a la postmodernitat,<sup>4</sup> caracteritzada pel seu caràcter contestatari contra les formes de representació convencional, un concepte que

---

4 L'obra cabdal de la postmodernitat, *La condition postmoderne* de Jean François Lyotard, no es publicà en espanyol fins al 1984, encara que la primera edició francesa sigui del 1979. Aquest fet determina una ralentització vers els nous paràmetres culturals.

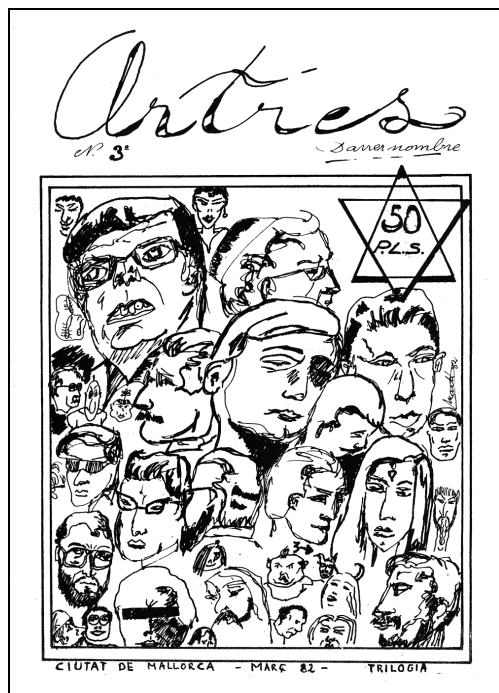


Fig. 4: Portada de la revista *Artres*.

encara no estava assimilat per les noves generacions d'artistes. Malgrat la manca d'assimilació teòrica, les temàtiques resulten denotatives de la nova situació sociocultural i a les ja acceptades se'ls hi dona una nova interpretació com és el cas de la ciència-ficció. Així, històries com “El anfeta (en Mallorca)” narra la tornada d'un cantant punk (Fig. 5), amb una estètica que ens recorda a un dels personatges emblemàtics de Max, “Peter Pank”.<sup>5</sup> Dins una ambientació local, els relats rebutgen la història oficial, la qual queda substituïda per un fons irònic que sovint es mou entre realitat i ficció. Actitud que trobem a les vinyetes d'Agüera, “La tristeza del rey del Donut Rock”.

5 El 1979 Max creà dos dels seus personatges més emblemàtics: “Peter Pank” i “Gustavo”, els quals varen ser publicats a *El Vibora* amb una periodicitat mensual.



Fig. 5: "El amfeto en Mallorca", *Insurrecto* n° 1, 1986.

Els fanzines no varen ser un episodi aïllat dins el panorama del còmic mallorquí, sinó que perviuran com a model de modernitat una vegada consolidat el "boom del còmic" arreu de l'Estat. De vegades es donaren solucions paral·leles, molt puntuals i marginals que es difonien en fulls per entregues successives com és el cas del material fotocopiats del bar "París-Texas", ubicat al carrer Bellver, 7 a la barriada palmesana d'El Terreno, o "El Phantasma Polaroid / The Polaroid Ghost" (Fig.6) de l'any 1985 realitzat per Aina Bonner. En aquest darrer cas són històries ambientades al

cas antic de Palma, on el personatge femení ens recorda la fisonomia de l'autora. Les històries transcorren als bars de la zona, amb la peculiaritat lingüística d'utilitzar indistintament l'anglès, l'espanyol i el català, llengües en què normalment es comunicava l'autora.



Fig. 6: Ainna Bonner, “El Phantasma Polaroid/ The Polaroid Ghost”, 1985.



### ■ 3 Les publicacions dins els cànons de distribució oficials

Coincidint amb l'apogeu del còmic estatal,<sup>6</sup> aparegueren una sèrie de revistes destinades al llançament de dibuixants i guionistes que vivien i treballaven a l'illa. Una de les peculiaritats ve donada, com ja s'ha apuntat, per l'endarreriment amb que sortiren al carrer, al 1983, just coincidint amb la crisi del sector que ja s'havia manifestat de forma contundent a la península, fet que havia provocat que tant els lectors com els dibuixants cerquessin alternatives, destacant especialment el camp de la il·lustració.

Al 1983 va aparèixer a Manacor la revista *Llunari. Revista Imaginària*, destinada a la publicació de còmics i relats curs. De periodicitat irregular en varen sortir quatre exemplars entre el mes de setembre de 1983 i 1986. Editada per Bartomeu Jaume,<sup>7</sup> comptà dins el consell d'edició amb Jaume Capó, Tomeu Riera, Tomeu Matamalas i Jaume Ramis (1958–2006). Jaume Ramis ocupà un paper important en el naixement d'aquesta revista, ja que col·laborava com a caricaturista al setmanari *Manacor*, com ho recordà Jaume Capó a un homenatge que se li realitzà a la “Casa de Cultura de Portocristo”:

Varem tirar endavant el primer número de *Llunari* perquè en Jaume Ramis feia feina al Manacor Comarcal i conceixia “l'intrínquil” de com s'editava una revista. Picava els textos, feia el muntatge de fotolits i vetllava la impressió. Era una revista feta a mà i amb un poc de tinta damunt el paper. I per acabar d'adobar-ho, també la plegàvem a mà. (Capó, 2010)

És precisament al primer número on trobem la declaració d'intencions d'aquesta publicació, presentada en forma de carta adreçada al “Senyor Cap de la Policia Comarcal”:

Era el mes de juliol [...], vengueren els quatre joves, amb una proposta ben clara: tenien començada una revista de còmic i volien que jo l'edités. En un principi els vaig prendre per il·lusos, com es podien imaginar que la nostra editora emprengué un projecte que tanmateix no ens reportaria ni un mínim benefici. Ells s'entossudiren en explicar-m'ho tot, no podien comprendre que jo just mirés el negoci, però així era. [...] Em començaren a parlar de com dins una paraula tan curta com és món, s'inclou, des de lo més gros

---

6 L'edat d'or o el “boom del còmic” es desenvolupà entre els anys 1981 i 1983. És un període definit per una sèrie de símptomes que s'anaven percebent des de finals dels setanta: augment del nombre de publicacions, edició d'àlbums de luxe, llibreries especialitzades, temàtiques i personatges significatius, celebració de salons i exposicions internacionals amb el desenvolupament d'una crítica especialitzada.

7 Bartomeu Capó era l'editor del setmanari local *Manacor*.

a lo més petit, de com podia existir una paraula que significués absència de ser i no-altres escrivíem res. Em digueren que volien omplir pàgines de fantàstics éssers mai imaginats al mateix temps que dibuixaven un home la fisonomia del qual seria coneguda per qualsevol. El racó més oblidat de la terra estaria a la vora d'un univers obert a tot-hom. Les ments més perverses i malignes compartiren diàleg amb els cors més tendres, sincers i oberts a la vida. Feres de cares esgarrifoses dormirien juntament amb donzelles i eunucs de cossos perfectes i somriures enigmàtics baix un mateix cel infinit. El foc i la mar ocuparien un mateix lloc i ningú no seria capaç de destriar quin cremava i quin banyava la pell. Tots els colors es reunirien dins el blanc i el negre, mirant just aquests dos hom creuria percebre sensacions desconegudes i colors que fugen de l'abast de la nostra experiència actual. Deixarien que el Bé i el Mal besessin i a cada bes seu la distància que el separa s'aniria reduint. Seria impossible distingir entre la dona de més alta virtut i la prostituta més obscena. (Jaume, 1983:4)

Aquesta mena de visió apocalíptica s'acostava, sense ser conscient, a les premisses de la postmodernitat, la qual no mira al passat sinó al present, fet que es tradueix en una lectura polièdrica que es concreta en unes temàtiques denotatives de la nova situació cultural. Lligat a qüestions tècniques, l'específic queda relegat a un ordre secundari de manera que trobarem un desbordament de gèneres; important és el paper del dibuixant, que no es limita a la producció de còmics, sinó també a la il·lustració i finalment la nova estructura de mercat, ja que els editors varen recórrer als *Tallers d'Edicions Manacor* oblidant l'alternativa dels fanzines, ja no els interessa ser un producte contracultural, sinó aconseguir una difusió més ample i per sobretot aconseguir la dignificació del mitjà. Una de les peculiaritats respecte a aquest darrer punt és que els editors cercaren anunciants entre els comerciants locals, com per exemple *Xaloc*, *Hydra*, *Dojo Muratore*, *Captrix*, *Videoclub Videorama* i el *Manacor Comarcal* que a canvi del suport econòmic il·lustraven la pàgina publicitària.

Ens trobem davant un còmic de qualitat, tant pel que fa als dibuixos com als guions, els quals palesen el seu coneixement a nivell estatal i internacional. Destaquen especialment Josep Maria Beà o Alberto Breccia. Tomeu Matamalas presenta influència del còmic europeu basat en la utilització de línies que es fragmenten i atomitzen per generar degradats i imatges nítides. Tant a "L'expedició. Agost de 1936" (Fig.7) com a "Religió curs 63-64", es pot parlar de la influència de Carlos Giménez a la trilogia *España Una, España Grande y España Libre*.<sup>8</sup> Concretament, Matamalas ressenya el començament de la Guerra Civil a Manacor o com eren les classes

---

8 En aquesta trilogia editada en àlbums es recopilaren les historietes publicades a la revista *El Papis* realitzades entre juliol de 1976 i octubre de 1977.

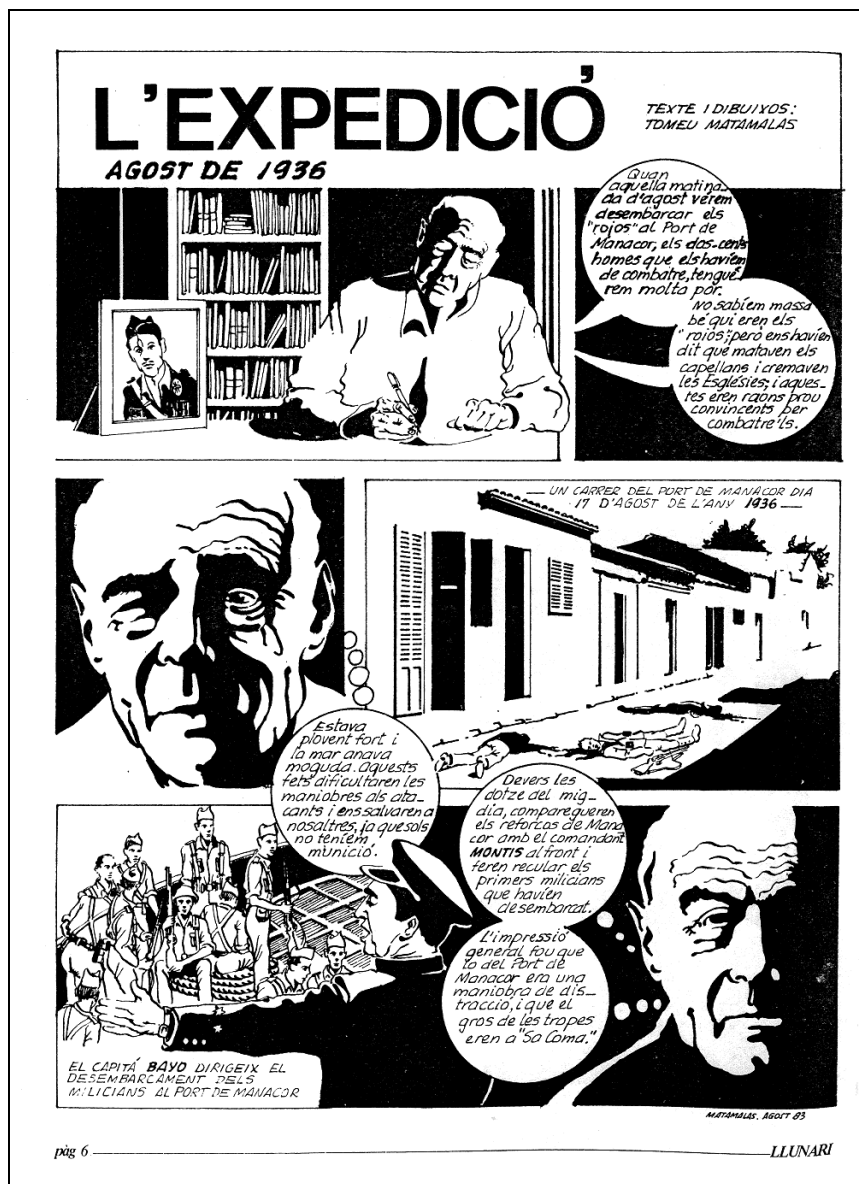


Fig. 7: Tomeu Matamalas, "L'expedició. Agost 1936",  
Llunari n° 1, 1983, p. 6.



Fig. 8:  
Jaume Ramis i  
Pere Sullana,  
“Esperant  
convidat”,  
*Llunari* n<sup>o</sup> 1,  
1983, p. 16.

de religió durant el franquisme, amb un llenguatge on alterna el format tradicional de les vinyetes amb dibuixos que surten del seu enquadrament. Però, *Llunari* no es va centrar en una única línia temàtica, ja que Jaume Ramis, amb guió de Pere Fullana, optà per continguts més intimistes com a “Esperant convidat” (Fig. 8) on es presenta el nou model de dona, tot deixant de banda el conservadorisme que associava a la dona el paper de mare o esposa. Finalment i a tall d'exemple, Tomeu Riera es decantà per personatges més violents emmarcats per la moda punk, les drogues i el món noctàmbul com a diversió i evasió. Aquest primer número va ser presentat al *IV Saló del Còmic de Barcelona* de la mà de Joaquim Auladell a un estand dedicat a la *Historieta gràfica en català*. Aquesta participació els hi va permetre

als membres de *Llunari* conèixer aquells dibuixants als que tant admiraven com Art Spiegelman, Alejandro Jodorowski, Breccia (Fig. 9) i Beà, a més de l'evident difusió al mercat català.

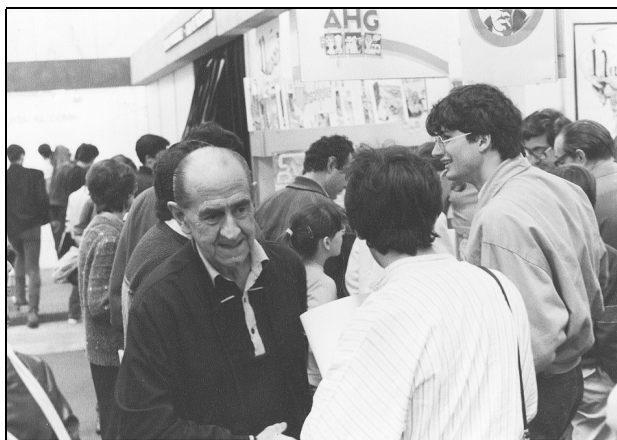


Fig. 9: Breccia amb Jaume Ramis i Jaume Capó a la IV Setmana del Còmic de Barcelona. Font: Jaume Capó.

El número 3 va ser dedicat a Jorge Luis Borges i va contar amb articles de Jaume Vidal Alcover i Biel Galmés, mentre que Jaume Ramis il·lustrà l'adaptació de “El disc”, Tomeu Matamalas, la d’“Emma Zunz” i Joan Duran la de “Del rigor en la ciencia” (Fig. 10). Cada dibuixant, a partir de les seves particularitats, sabé adaptar-se als textos de l'escriptor, passant de violents clarobscurs a línies més poètiques. Tal com apuntaren a l'editorial: “Això és exactament el que, des de la nostra infinita modèstia, hem fet: interpretar i dibuixar el que cada un de nosaltres ha entès de Borges” (Jaume, 1985: 1). Aquest número es va presentar a “Sa Nostra” amb l'escriptor Basilio Baltasar com a mestre de cerimònies, destacant les bones crítiques per part de la premsa. Encara que tal vegada l'aspecte més anecdòtic ve donat pel fet que a la *Fira del llibre de Barcelona* de 1985, al passeig de Gràcia, mentre Borges signava exemplars del que seria el seu darrer llibre de poemes, *Los conjurados*, els membres de *Llunari* li entregaren un exemplar de la revista, fet que va fer recordar a l'escriptor argentí els anys de joventut passats a Mallorca.

Per a la darrera revista, que va ser la número 4, comptaren amb l'ajuda econòmica de l'Ajuntament de Manacor, però l'aventura acabà més ràpidament del que s'esperava. Al 1986 i, amb el mateix segell, es publicà un volum de contes, “La petita mort”, amb textos de Jaume Capó i dibuixos de Tomeu Riera i Tomeu Matamalas.

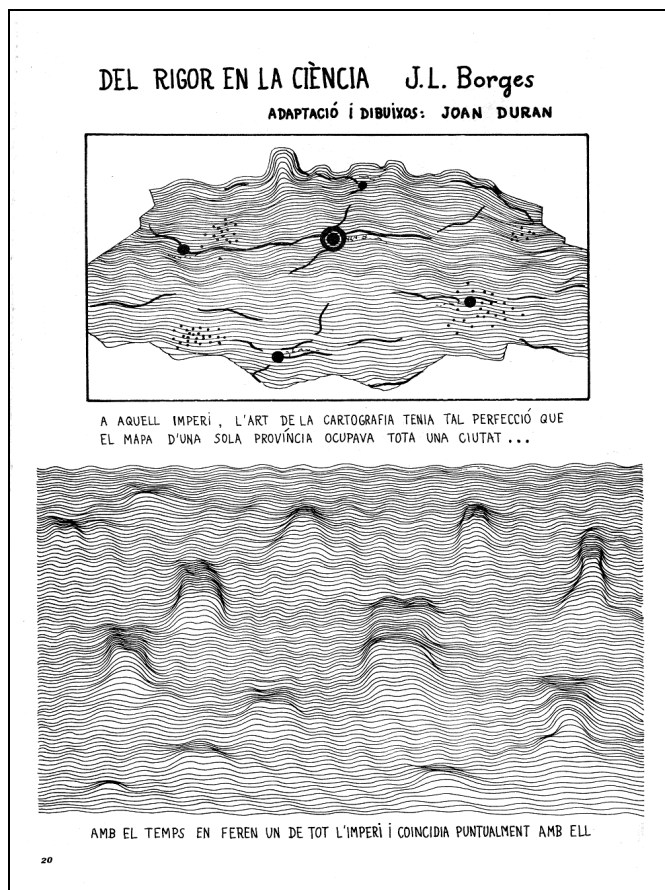


Fig. 10:  
Joan Duran,  
“Del rigor en  
la ciència”,  
*Llunari* n° 3,  
1985, p. 20.

En termes generals, podem dir que *Llunari* va ser una revista que presentava un ampli panorama de la societat, tal vegada amb personatges que actuaven més com arquetipus que com a herois, però que en tots els casos connectaven directament amb el lector, qui hores d'ara ja no es sentia especialment atret per l'heroïcitat, sinó més aviat per la quotidianitat.

Al novembre de 1983, coincidint amb la festivitat de Tots Sants, es començà a publicar a Palma la revista *Lavatina*. Amb periodicitat trimestral es mantingué fins al 1985, sota la direcció d'Antoni Rotger Martínez i editada a *Es Pes de sa Palla*. Els seus continguts són més aviat contraculturals i alternatius, combinant el còmic, les crítiques musicals, cinematogràfiques i literàries, a més de fer una crítica mordaç a la vida política, social i cultural

de Palma, en particular, i de Mallorca, en general. Actitud que trobem justificada a la primera editorial:

[...] Fa un grapat de mesos, un grup de persones que, per raons evidents treballem en l'anonimat, trenarem el projecte de realitzar un CÒMIC satíric en la nostra llengua amb tota l'esperança d'informar i denunciar (humorísticament) damunt una societat carregada de corrupcions i d'interessos creats. Objectius? Cap. Tan sols compondre, com un riu voreres amples. No som més que la manifestació de la ironia i del sadisme que patim. No som més que el pensament que tothom arrossega i nega. Som maltractada acràcia. Patim algunes malalties però cap d'aplegadissa; ni paperes, ni rosa, ni grip, ni carnet de cap partit polític. Som llibertaris. Rotundament independents. Ni eines, ni mans manejadores i manejadisses. Som les ganyes que ens han penjat fins ara fluïxes al davant la impotència d'escopir a la cara i front per front, l'agra veritat que ens agermana i que ens haurà d'unir, com pertoca i toca. Som la mustia projecció de la justícia. Som la revolució abandonada. Som el TU i el JO. Som tots nosaltres. (Editorial *Lavatina*, 1983: 1)

Les característiques d'aquesta revista ens fan cercar un parangó estatal a les revistes d'humor satíric com *El Paps* i *El Jueves*, una vertadera barreja d'articles i il·lustracions que de forma irreverent actuaven com a reflex d'una societat a la que pretenien canviar. Hi trobem una perfecta connexió entre les línies editorials i gràfiques, ja que dibuixants com Pepe, Gómez o "Seguridad Ciuda-Daña" varen estar molt atents a la realitat, atacant àcidament des de la corrupció o la manca d'interès cap al territori fins d'altres com el seguiment del club de futbol "Real Club Deportivo Mallorca" o crítiques musicals, donant un paper rellevant al grup "Peor Imposible"<sup>9</sup> que amb el temps es vincularà directament a la "movida madrilenya". Malgrat que en l'editorial del primer número assenyalaren que la seva intenció era crear una revista de còmic en català, es decantaren per l'ús indiscriminat de l'espanyol i el català, arribant a transgredir qualsevol norma ortogràfica i gramatical, de forma que es definiren com a "Rebista Wil-lingüe".

*Lavatina* no va seguir una línia estètica específica, de manera que podem trobar-hi des de vinyetes de Tatum,<sup>10</sup> normalment dibuixos sense diàleg tot vessant poesia, com és el cas de "The Beach", fins a fotomuntatges com "La Seu plena d'ous" (Fig. 11), en què es barregen articles de premsa amb vinyetes pròpies o extretes de *Llunari*.

9 El grup mallorquí "Peor Imposible" va néixer el 1983 i estava format per Rossy de Palma, Toni Socias, Sara Sáez, José Virtudes, Balti, Angelines, Sulpicio Molina i Lina Estrany.

10 Jorge Isaauralde, conegut professionalment com Tatum, va néixer a l'Argentina i s'establí a Mallorca el 1976 participant activament en la renovació cultural. Des de l'illa publicà a *Cairo*, *El Vibora* i *Metropol*, entre d'altres.



Fig. 11:  
“La Seu plena d’ous”, *Llativa*  
nº 1, 1983.

El mes d’abril de 1984, la Delegació de Joventut de l’Ajuntament de Palma llançà al mercat la revista *Vol 502*, que amb una periodicitat irregular es mantingué fins a l’any 1991. Aquesta revista seguí la política d’algunes revistes subvencionades estatals com *Madridx*.<sup>11</sup> En l’editorial número 1 es deixà aclarida la finalitat de la revista:

11 Subvencionada per la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Madrid, la revista *Madridx* es publicà entre 1983 i 1986, emparada amb la modernitat i lligada a la “movida madrileña”, moviment desordenat i renouer, conseqüència de la repressió de la dictadura, i que donà lloc a noves formes de vida vinculades al món noctàmbul i difoses per mitjà de la música, el còmic i la il·lustració.



Sortim al carrer amb les ganes d'arribar al màxim possible de joves. Intentem que tant l'expressió gràfica com literària sigui lliure, oberta i directa. Amb aquestes il·lusions i amb el material que vosaltres vulgueu aportar pensem continuar periòdicament. La delegació de joventut rebrà els vostres suggeriments, crítiques, i iniciatives. Per això tot l'equip de redacció es posa a la vostra disposició" (*Vol-Vuelo* 502, nº 1-2, abril-maig 1984: 1)

D'aquestes paraules es pot deduir la seva independència política i estètica, fet que es justifica a través de la col·laboració de dibuixants i artistes plàstics de diferent tarannà com ara Pere Joan, Beltrannavas, Lluís Juncosa, Tatum, Rabel Joan i Horacio Sepere, com també articles o guions d'Emili Manzano i Eduardo Jordà. Gràcies a aquests articles s'explica l'evolució del còmic a Espanya, s'entrevista a Max que s'acaba de traslladar a Mallorca, es fan ressenyes sobre concerts de rock o les noves produccions cinematogràfiques d'Agustí Villaronga.

Tant els dibuixants com els guionistes optaren per una línia intimista a través de la qual varen fer una revisió dels còmics clàssics, alhora que promogueren la valoració de la vida urbana i cosmopolita, entesa no des de perspectives esquizoides, sinó com l'única alternativa del home contemporani. Els "moderns", els "progres" són els grans protagonistes, i Palma era la ciutat que es trobava en condicions d'encapçalar la iniciativa en el camp artístic i creatiu. Oferia una imatge pròpia, un nou esperit, nascut de manera un tant imprecisa i espontània i, més aviat, difosa entre els lectors que entre els mitjans de cultura tradicionals. Per aquests motius, no ens pot sorprendre que la temàtica social sigui la gran protagonista, la qual va de la mà dels moderns, grups urbans que es mouen en cercles i locals de moda i que treballen com a dissenyadors, publicistes, artistes plàstics, músics o productors cinematogràfics. Solen estar entorn als 25 anys, viuen tot sols i els hi agrada sortir al vespre. Evidentment, no es tracta d'un grup específic de la ciutat de Palma, però sí d'unes actituds i hàbits que de mica en mica aniran canviant la conservadora societat mallorquina. Pere Joan ho traduí en històries com "Galería de personajes en tiempos presente-futuro" (Fig. 12) on el personatge d'un crític musical parla de la següent manera:

Forman el grupo "Ninguna Idea", según el conocido crítico musical Loco Sonotone, "no tienen absolutamente ninguna idea. No es que asimilen otras, es que lo plagian todo, se limitan a recortar y pegar ideas ajenas, ya que no se les ocurre absolutamente nada; son la quintaesencia de la música moderna, son mi grupo favorito", afirma Loco Sonotone. (Pere Joan, 1984: 21)

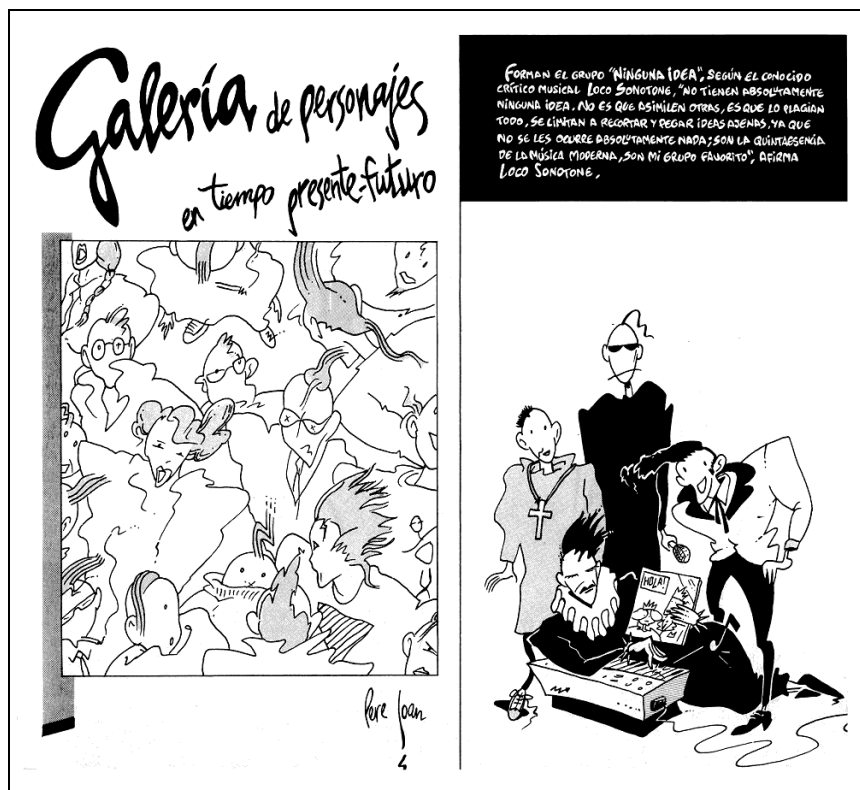


Fig. 12: Pere Joan, “Galería de personajes en tiempo presente-futuro”,  
*Vuelo 502*, 1984, p. 4.

Un dels elements més enriquidors és el fet de no trobar produccions estancades i sovint som davant dibuixants que treballen a la manera fotogràfica, fotogràfs que il·lustren literatura, pintors que il·lustren relats o dibuixen historietes, com és el cas de Lluís Juncosa, Rafel Juan (Fig. 13) o Horacio Sepere.

Coincidint amb el número 7 (Febrer–març de 1985), començà una nova etapa acompanyada de canvis, essencialment formals. Per primera vegada aparegué escrit el preu, augmentà fins a 36 el nombre de pàgines, canvià el format i el català es convertí en la llengua de difusió. La portada d’aquest exemplar era d’un dibuixant procedent de *Madriç*, Javier de Juan, mentre que Cesepé il·lustrà la portada del número 10. Les connexions amb

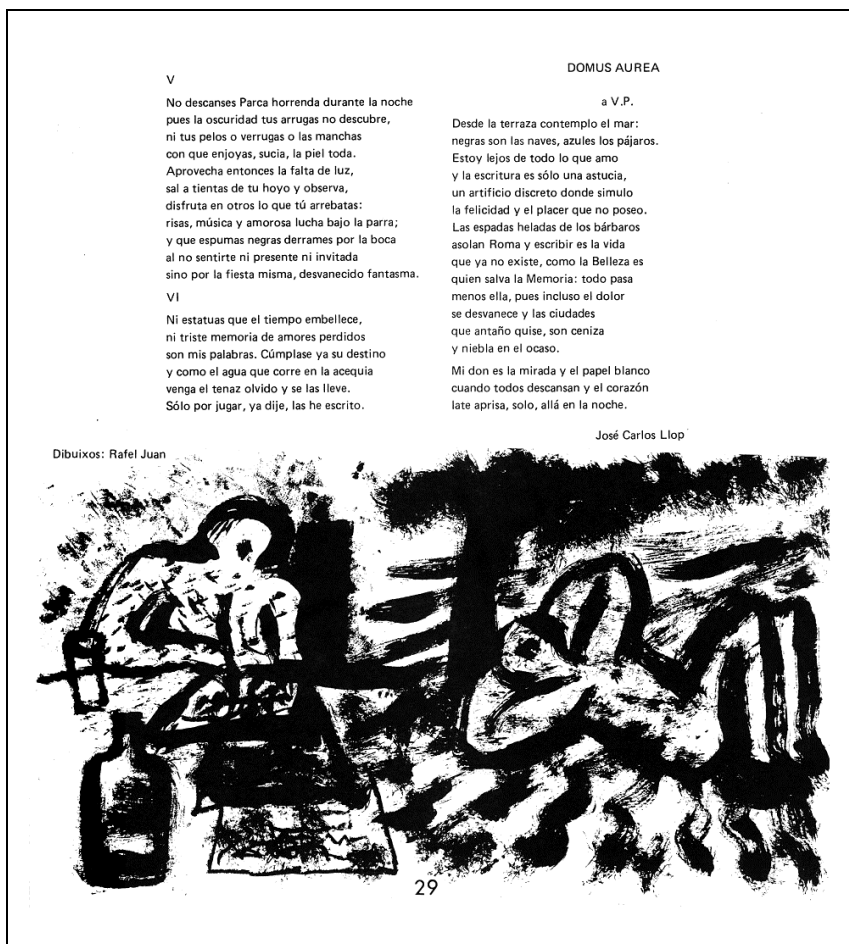


Fig. 13: Rafel Juan, *Vol 502* n° 7, 1985, p. 29.

aquests dibuixants procedents de Madrid no és casual, donada la difusió internacional que estava adquirint la “movida”. Emulant altres ciutats, la sortida al carrer d’aquesta nova etapa va anar acompanyada d’una festa-concert-presentació a la “Sala Rosales” amb la participació dels grups “Nasti” i “New Buildings”. Amb aquesta actitud, la revista *Vol 502* s’acostava cada vegada més als paràmetres de la postmodernitat, incorporant tots els agents culturals, afavorit des de la conjuntura aperturista de l’Ajuntament de Palma.

Al 1985 es va realitzar al “Palau Solleric” de Palma una mostra de disseny coordinada per Marta Sierra amb el títol de *Vol 502*, coincidint amb la publicació de l'especial *Vol 502 Charter*. Aquest exemplar gratuït procedia del material enviat per alumnes dels instituts de batxillerat de Palma, Son Rul·lan, Verge de Lluc, Francesc de Borja Moll i Guillem Sagraera que havien realitzat durant activitats extraescolars.

Amb més o menys ventura, el panorama de revistes del còmic adult dels anys vuitanta es completa amb altres publicacions com *Entrance*, nascuda al 1984 amb periodicitat irregular i autodefinida com una “revista-fanzine” amb la col·laboració de Jesús García Marín, Miquel Aguiló, Xisco Calafell, Joan Ribas, Tatum, Beltrannavas i Luis Bermejo. Al març de 1986 aparegué *Bajo Cero*, editada sense ànim lucratiu per Manuel Sáez i José Uriós, amb la finalitat d'actuar com a mitjà de difusió cultural. Els dibuixants varen ser Rabel Vaquer, Pere Joan, Beltrannavas i Bermejo, entre d'altres; per la qual cosa no presenta cap diferència amb les produccions de *Vol 502*.

Finalment, i vinculada al casal de Joves “Cingle Verd”, al 1988 es publicà *Plomí Corcat*, de manera intermitent fins al 1992. Dedicada al món del còmic, incorporà a més a més il·lustracions, articles i entrevistes, però en cap cas podem considerar que hagin completat o renovat l'actual panorama.

#### ■ 4 Nous fets culturals en torn al còmic

Al fil del títol d'aquest article i dels punts anteriors queda aclarit com el còmic del anys vuitanta contribuí a la renovació artística i cultural de Mallorca. Dins aquest apartat es farà referència a dos esdeveniments cabdals de l'anomenada renovació com són les *Setmanes del Còmic* i a l'edició del còmics de caire didàctic destinats a la difusió de la història de Mallorca, així com a la normalització lingüística del català, una vegada consolidada la democràcia i gràcies al naixement del primer Parlament autonòmic l'any 1983.

Entre el 25 i el 30 de juny de 1985 es va celebrar la *I Setmana del Còmic a Mallorca*,<sup>12</sup> coincidint amb la batllia socialista de Ramon Aguiló, que precisament el mateix any obrí les portes del “Palau Solleric”, definit aleshores com “Museu d'Art Contemporani”, i que desenvolupà per mitjà del tinent

---

12 Dins l'Estat Espanyol, i deixant de banda precedents puntuals a Astúries, Valladolid o Alacant, hem d'esperar l'any 1981, en que es celebrà a Barcelona el *Primer Saló del Còmic i la Il·lustració*, amb un model d'estructuració que es mantindrà durant les quatre setmanes del còmic a Mallorca.

de batlle de Cultura, Nicolau Llaneras una important tasca de difusió cultural mitjançant la celebració d'exposicions i festivals oberts als nous conceptes culturals. Aquest primer esdeveniment va gaudir d'una difusió marginal que es detectà a través de la premsa, que es limità a ressenyar-ne la inauguració, així com l'anunci de la taula rodona “Còmic d'humor i crítica social”, on hi participaren Rafel Vaquer, Tha, Alfons López i Tp. Bigart. Els mateixos dies es realitzà al Passeig d'es Born l'actuació “Imakines”, una programació amb la qual el còmic va ser considerat com el producte de la nova cultura.

Abans de la *II Setmana del Còmic*, entre el 10 i el 24 de juny de 1986, i organitzada per la Coordinació de la Biblioteca del Consell de Mallorca, es realitzà a la “Capella de la Misericòrdia” una exposició dedicada a Max i Pere Joan. Aquest fet no resulta anecdòtic, sinó, pel contrari i enfront de la crisi estatal, indicava el bon moment del mitjà, encara que es tractava de dos dibuixants a l'alça, i com aspecte positiu cal destacar que el còmic sortia de mica en mica del seu encotillament.

Entre el 24 de juny i el 4 de juliol de 1986, es realitzà novament al “Palau Sollerich” la *II Setmana del Còmic*, comissariada per Marta Sierra Cussò. A diferència de l'any anterior es disposà d'un pressupost de tres milions de pessetes, fet que permeté ampliar-ne la difusió. El tema de les subvencions va ser tractat directament per Lluís Juncosa al catàleg, donant peu a la reflexió:

La historieta és un vici. Genera professionals, negocis, rivalitats. Ocupa treballadors d'Arts Gràfiques i teòrics especialitzats que troben així el seu lloc a la societat. Obsessiona i desencadena passions, però no és un Digne Producte Cultural. Evidentment ho pot arribar a ser, sobretot si s'inverteixen les quantitats indicades en enquadernacions, tiratges limitats... i el tema entra a les partides de pressuposts de les institucions. És a dir, pot accedir a la Dignitat Cultural mitjançant el Reconeixement dels Doblers. La proposició oposada: qualche cosa semblant a “la Dignitat de la historieta és reconeguda mitjançant la intervenció dels Doblers” sembla dir, estranyament, el mateix que la primera. En qualsevol cas la idea és magnífica, no tan sols perquè la riquesa material és mediadora de la felicitat, sinó perquè sol generar un cert i temporal optimisme entre aquells que hi accedeixen ocasionalment. (Juncosa, 1986: 5)

Durant aquesta setmana es realitzaren cinc exposicions, una sobre originals de Tanino Liberatore, “Expo-Liberatore” i del grup francès Equip Bazooka;<sup>13</sup> una segona sobre “El còmic a Mallorca”, on es varen veure les

13 Aquest col·lectiu estava integrat per Kiki Picasso, Loulou Picasso, Olivia Clavel, Lulu Larsen, Jean Rouzaud i Fury. Dins les seves produccions destaquen les vinyetes realitzades al periòdic *Liberation* entre 1977 i 1978.

produccions de Pere Joan, Max, Beltrannavas, Tatum, Rabel Joan i Marcos Mateu; una tercera sobre “La narrativa i el símbol”, una sobre “Còmic català. Biografia” i, finalment, una sobre “Portades de discos”. La setmana es complementà amb conferències, tallers i un espectacle de salsa contemporània al passeig d’es Born a càrrec del grup brasiler “Spor”.

La *III Setmana del Còmic i la Il·lustració* es celebrà entre el 28 d’octubre i el 10 de novembre de 1987, i amb un pressupost que es duplicà respecte a l’anterior edició. En aquesta oportunitat, la també comissària Marta Sierra organitzà una mostra de dibuixants mallorquins, els quals foren pràcticament els mateixos que a les edicions anteriors: Tatum, Pere Joan, Rafel

Vaquer i Miracoloso. L’apartat internacional va estar representat per l’holandès, proper a la línia clara,<sup>14</sup> Jost Swarte, i pel que fa a exposicions, patrocinada per l’Institut de la Joventut depenent del Ministeri de Cultura, es presentà “Museu Viu”, proposta visual de setze dibuixants i la seva camera. Tant en aquestes exposicions com a la taula rodona “El retorn dels Superherois”, hi participaren Antonio Martín, Jesús Cuadrado i Mario Ayuso.

La darrera mostra va ser entre el 20 d’octubre i el 3 de novembre de 1988 (Fig. 14). S’apostà decididament per la línia clara, justificant que aquesta tendència és la que permet esbrinar els processos considerats com a clàssics dins una narració: personatges, situacions, hu-

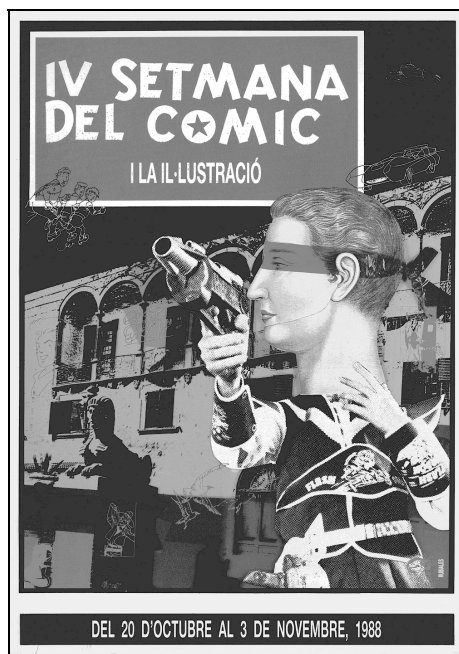


Fig. 14: Catàleg de la IV Setmana del Còmic a Mallorca, del 26 d’octubre al 3 de novembre de 1988.

14 Creada pel dibuixant belga Hergé, es caracteritza pel desenvolupament de l’aventura clàssica contada amb realisme i àmpliament documentada; el dibuix s’aconsegueix amb una línia de dibuix llegible i molt marcada, i sempre amb el mateix nombre de vinyetes per pàgina.

mor, acció i suspens. Uns punts que la comissària deixà patents a la presentació del catàleg:

Els treballs conjunts de dibuixants i guionistes es mostren en aquest cas amb un relleu particular. La historieta, l'àlbum i les sèries recopilen aventures i històries d'uns personatges són el reflex d'aquests treballs i els aspectes clàssics ens remetent a aquesta persecució d'un fil del relat, en tant que postren els elements primordials d'una narració: personatges, situacions, humor, acció, suspens... Bèlgica ha estat, en l'àmbit europeu, el país que ha mantingut més fidelment, amb ple vigor i gran vigència aquesta tradició del relat clàssic. (Sierra, 1988: 4)

Dins la delegació belga hi havia Bob de Moor, Delitte, Vance i Vermal. A més a més Daniel Torres presentà conjuntament amb l'editor Rafael Martínez l'àlbum "Sabotatge". Aquesta *IV Setmana* es completà amb les exposicions "Emmascarats de Paper", basada en una recopilació d'anti-faços que donaren vida a *El Guerrero del Antifaz* o *El Llanero Solitario*, i una altra ja clàssica, "Còmic a Mallorca", destinada als joves creadors. La taula rodona tingué com a eix temàtic "Imatge i còmic", amb la participació dels editors Joan Navarro i Albert Mestres.

Aquesta quarta setmana va ser la darrera fita del còmic a Mallorca durant la dècada dels anys vuitanta, ja que malgrat s'hagin efectuat amb posterioritat algunes exposicions puntuals, la crisi ja havia quallat decididament. Per acabar amb el tema de les mostres, cal dir que dins la situació de crisi que travessava el còmic, no ens ha de sorprendre que fos la darrera que s'organitzés des d'una institució pública. En tot cas, val la pena recordar que aquestes activitats realitzades a Mallorca durant els anys vuitanta varen caracteritzar-se pel seu caràcter estètic-plàstic davant dels interessos econòmics, ja que a un moment en què el *Saló del Còmic* de Barcelona era incapaç de cercar noves estratègies de mercat, la postura més honesta era aquella que mostraven les produccions més recents dels dibuixants mallorquins, amb una línia estètica summament poètica, com és el cas de la revista *Vol 502*, però com aspecte negatiu, no fomentaren la promoció d'altres dibuixants.

Pel que fa a l'edició de còmics de caire didàctic, cal apuntar que història i còmic varen ser un tàndem important ja que ocuparen un buit que els llibres de text no sempre ompliren a un període en el qual es volia crear entre la població el sentiment d'identitat: "Donar a conèixer la pròpia història és la millor manera de provocar aquest sentiment i el còmic és el mitjà adequat, ja que permet apropar-se a grans sectors de la població" (Fiol Obrador, 2002: 175).

Una de les primeres publicacions va ser *Història de les Balears*, editada l'any 1981 per l'editorial "Saco Roto" i patrocinada per la Caixa de Balears "Sa Nostra". Els creadors varen ser l'equip "Butifarra", integrat per Joan Aliu, que s'encarregà de la documentació i el posterior guió, i pels dibuixants Alfons López i Rafel Vaquer. Les intencions d'aquest còmic les trobem al pròleg de Jaume Vidal: de caràcter didàctic per tal d'arribar a un públic jove passant per un paral·lel d'actualització humorística.

La protagonista és una olivera del bosc del Castell de Bellver que va narrant la història de les Illes Balears a uns nins. És un dibuix ràpid en color que permet evocar els diferents moments de la història de Mallorca, com també recrear arquitectures i personatges paradigmàtics: la Seu, l'Almudaina o Ramon Llull. Pel que fa a les formes del relat, destaca la importància concedida als diàlegs i a l'ús de textos de suport, ja que no podem oblidar la seva funció pedagògica. El mateix any, i amb criteris similars, publicaren per a l'Ajuntament de Palma, *Participa i viu la ciutat*, amb la finalitat que els ciutadans coneguessin la revisió del pla general d'ordenació urbana.

Dins la mateixa línia, l'any següent, 1982, la fundació "Serveis de Cultura per al Poble" publicà *Lo regne enmig del mar. Història de Mallorca* (Fig. 15), adaptació gràfica de l'obra teatral *Gimnèsies i Pitiüses* de Guillem d'Efak, estrenada a Manacor pel grup "Capsigranys" al febrer de 1981. Al seu pròleg hi trobem els objectius que es pretén aconseguir amb aquesta publicació:

Ja comença a haver-hi una bibliografia, cada any més abundosa, de temes i d'aspectes de la història de Mallorca. Amb tot, els llibres solen estar més als prestatges que a les mans de tots. La historieta també s'ha usada amb encert per ensenyar la història. El present còmic o historieta, a cavall entre la imatge i el text, entre la llengua literària o escrita, i la parlada o col·loquial, entre els succeïts més provats i la imaginació llegendària... voldria empeltar la rutina i la ignorància, en els infants i en els grans... (Fundació "Serveis de Cultura per al poble", 1982: 1)

Amb guió de Pere Fullana i dibuixos de Jaume Ramis, ofereix una visió més lírica on es mesclen realitat i llegenda, amb la finalitat d'introduir la tradició oral, entesa com un aspecte importat de la cultura. Jaume Ramis utilitzà el blanc i negre per tal que fossin els lectors —nins i adolescents— els qui donessin color als dibuixos. Cal dir que ens trobem davant un vertader virtuosisme formal aconseguit gràcies a un disseny molt net i freqüents lligams als tractaments pictòrics.





Fig. 15:  
Jaume Ramis  
i Pere  
Fullana, “Lo  
Regne enmig  
del mar”,  
1982.

Al 1983, coincidint amb l'“Any de Lluç”,<sup>15</sup> es publicà *Història de Lluç* depenent de les Publicacions del Santuari de Lluç. Aquest còmic fou editat per l'Ajuntament d'Escorca i imprès a Inca. La direcció del projecte va estar en mans de Josep Obrador Cladera i els dibuixos eren de Pep Maria Corteza, qui a través d'un dibuix simple tracta de reproduir el vestuari dels diferents períodes històrics, així com el fons arquitectònic del monestir.

15 L'“Any de Lluç” consistí en la commemoració del Centenari de la Coronació Pontifícia de la Mare de Déu de Lluç.

A la dècada següent i coincidint amb la decadència del medi, els dibuixants continuaren treballant dins aquesta línia, més que res com una alternativa a la manca de treball, conseqüència del tancament de les publicacions estatals.

## ■ 5 Cloenda

Els anys vuitanta varen ser uns anys de consolidació de la democràcia, fet que permeté una diversificació dels productes culturals com també del reconeixement i validació d'una història pròpia que s'havia de reivindicar. En ambdós sentits, el còmic actuà com un factor impulsor d'uns nous corrents artístics on no era considerat únicament com un mitjà de comunicació de masses, sinó un dels nombrosos llenguatges alternatius de l'art contemporani. La societat mallorquina reclamava la modernitat des d'una reduïda però molt potent interdisciplinarietat i eufòria de diversos col·lectius. Encara que no es pugui parlar de "movida", seguint les passes de Madrid, Mallorca tindrà tots els components que la conformen: fanzines, revistes vinculades a circuits comercials i subvencionades, una nova plàstica, galeries d'art, escriptors i grups musicals. Uns elements marcats per l'atracció cap a noves formes de vida que actuaren contra les pautes imperants i que donaren pas a l'exaltació d'una estètica personal.

Recordar els vuitanta significa recordar-los com anys de diversió, sense ser conscients de que tots formaven part d'un projecte, fins i tot, aquells que únicament llegien les revistes o anaven a les inauguracions a les galeries d'art on tots els llenguatges tenien un paper decisiu. Contemplaven estorats el que veiem i s'acceptava més per joventut que per convenciments. Quan avui ens acostem al còmic, als seus personatges, als dibuixants o guionistes ho fem des d'altres paràmetres vinculats a l'associació entre imatge i paraula i continuem mirant enrere com una fórmula d'enriquiment, ja que al segle XXI no ens reconeixem com a "moderns", "progres" o "post-moderns" i, a cavall entre dos mil·lennis, sembla que no som capaços d'entreveure altres camins que el de la globalització de l'economia, la política i la cultura; uns components que no eren estranys a la Mallorca dels vuitanta que trobà al còmic una fórmula amable, rica i sensual.<sup>16</sup> ■

---

16 Agraïm a Jaume Capó i Miquel Trias la seva ajuda i els material que ens han passat. Els altres documents provenen de la col·lecció Miquel Seguí que ens va deixar amablement la seva dona.

## ■ Bibliografia

- Alary, Viviane (2002): *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Tolouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Capó, Jaume (2010): *Homenatge a Jaume Ramis*, inèdit.
- Crumb, Robert (1978): *Las confesiones de Crumb*, Barcelona: Pastanaga.
- Cuadrado, Jesús (2000): *Psicopatología de la viñeta cotidiana (Catecismo neurótico para neoinfantes)*, Barcelona: Glénat.
- De España, Ramón (1988): “Dibujar en Mallorca”, *Ajoblanco* 9, 53–54.
- Delhom, J. M. / Navarro, Joan (1980): *Catálogo de tebeo en España*, Barcelona: Club Amigos de la Historieta.
- Dols Rusiñol, Joaquín (1986): “Narración, figuración, historieta y arte contemporáneo”, *Neuróptica* 4, 26–37.
- Dopico, Pablo (2005): *El cómic underground español, 1970–1980*, Madrid: Cátedra.
- Ferrà-Pons, Damià (1976): “Del còmic a l’avatguarda: ‘Ensenya-2’”, *Lluc* 658, 22–23.
- Fiol Obrador, Verónica M. (2002): “La història de les Balears en còmic”, en Lladó Pol / Marimón i Riutord / Seguí Aznar (coord.), 175–190.
- Jaume, Bartomeu (1983): “Darrera carta, de redemció, de Bartomeu Jaume, editor”, *Llunari* 1, 3–5.
- (1985): “Per què Borges?”, *Llunari* 3, 3.
- Juncosa, Lluís (1986): “Dibuixar baix terra (plastic passion)”, en: *II Setmana del Còmic*, Palma: Ajuntament de Palma, 5.
- Lladó Pol, Francisca (2000): “Els anys 80: entre la definició professional i la reivindicació professional”, *El Mirall* 117, 6–8.
- (2009): *Trenta anys de còmic a Mallorca*, Palma: Documenta Balear.
- / Marimón i Riutord, Antoni / Seguí Aznar, Miquel (coord. 2002): *El món del còmic: ideologia, estètica i llenguatge*, Palma: Institut d’Estudis Balearics.
- Liotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Minuit.
- Martínez, José Tono (coord.) (1986): *La polémica de la posmodernidad*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- Reus Morro, Jaume (1999): *Art i Conjuntura. La Jove plàstica a Mallorca*, Palma: Universitat de les Illes Balears.

- (2002): “Històries subterrades: Els llibres visuals d’Andreu Terrades”, en Lladó Pol / Marimón i Riutord / Seguí Aznar (coord.), 315–330.
- Seguí Aznar, Miquel (2000): “El tebeo a les Balears”, *El Mirall* 117, 60–62.
- (2002): “Els inicis del còmic adult a Mallorca”, en Lladó Pol / Marimón i Riutord / Seguí Aznar (coord.), 57–67.
- Sierra i Cussó, Marta (1988): “Presentació”, en: *IV Setmana del Còmic i la Il·lustració*, Palma: Ajuntament de Palma, 4.
- Vidal, Jaume / Guiral, Antoni / de España, Ramón / Fidalgo, Sergio (1999): *De Yellow Kid a Superman, una visió social del còmic*, Barcelona: Fundació Josep Camposada / Diputació de Barcelona.
- Vilarós, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transició espanyola (1973–1993)*, Madrid: Siglo XXI.

- Francisca Lladó Pol, Universitat de les Illes Balears, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, Edifici Ramon Llull, Ctra. de Valldemossa, km 7.5, E-07122 Palma de Mallorca, <francisca.llado@uib.es>.

Zusammenfassung: Der Comic der 1980-er Jahre auf Mallorca weist einige Besonderheiten auf, deren Wurzeln in der Zeit unmittelbar nach Francos Tod liegen. Um das Jahr 1976 kamen die ersten Beispiele dieses neuen Comics auf, zunächst sehr randständig vor allem in Form von *fanzines*, wobei diese in direktem Zusammenhang mit der Erneuerung der Bildenden Künste zu sehen sind, vor allem mit avantgardistischer Bildender Kunst. Bereits 1983 erschienen die ersten Zeitschriften, die von kommerziellen Strukturen getragen waren und durch die man die konservative mallorquinische Gesellschaft zu erneuern sucht; diese Entwicklung mündete schließlich in einer Annäherung des mallorquinischen Comics an die Postmoderne. Im vorliegenden Beitrag wird die Rolle des Comics als Mittel kultureller Erneuerung untersucht, wobei gezeigt wird, dass der auf der Baleareninsel entstandene Comic verstanden werden muss als Wegbereiter und Ausdruck neuer kreativer Formen. ■

Summary: The comic of the 1980s in Mallorca presents some peculiarities which are a consequence of the period following Franco's death. The first, rather primitive examples of this new type of comic appeared around 1976, mostly in the form of so-called *fanzines*, which were directly related to the renewal of the visual arts, not only in the media, but especially those of the avantgarde. As early as 1983, the first magazines appeared that were distributed by commercial infrastructure and that aimed to renew conservative Majorcan society. This development eventually caused the comic to acquire characteristics, which gradually led this form of art towards postmodernism. The present article analyzes the role of comics as a medium of cultural renewal, arguing that the comics produced in the island be understood as an element of transcendence towards new forms of creation. [Keywords: Fanzine; Postmodernism; marginal culture; visual arts] ■

# El Jueves – eine Satirezeitschrift für Spanien aus Barcelona

Hartmut Nonnenmacher  
(Freiburg im Breisgau)

## ■ 1 Einleitung

An der großen Bedeutung, welche der seit 1977 wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *El Jueves* für Geschichte und Gegenwart der spanischen Comic-Kultur zukommt, kann kein Zweifel bestehen. Einerseits sind Episoden bedeutender Comic-Serien der letzten drei Jahrzehnte wie etwa *Maki Navaja* von Ivá und *Quotidianía delirante* von Miguelanxo Prado zunächst in *El Jueves* veröffentlicht worden.<sup>1</sup> Andererseits bietet die Zeitschrift wichtigen Comic-Künstlern, die durch ihre Mitarbeit an ästhetisch anspruchsvollen Alben bekannt geworden sind, eine zuverlässige Verdienstmöglichkeit: Das ist etwa der Fall von Kim, der die älteste Serie von *El Jueves*, nämlich *Martínez el Facha* zeichnet,<sup>2</sup> oder auch des argentinischen Szenaristen Carlos Trillo, der zusammen mit dem Zeichner von *Torpedo*, Jordi Bernet, für *El Jueves* bis zu seinem Tod im Mai 2011 regelmäßig die Episoden von *Clara de noche* produzierte. Mag man auch *Martínez el Facha* und vor allem *Clara de noche* nicht unbedingt als Glanzwerke der Comic-Kunst ansehen, so ermöglichte es der regelmäßige Verdienst durch die Veröffentlichungen in *El Jueves* doch zum Beispiel Kim, das auf dem Comic-Salon von Barcelona 2010 vielfach preisgekröntes Album *El arte de volar* nach einem Szenario von Antonio Altarriba zu zeichnen, oder Carlos Trillo, das Szenario für ein Album wie das von Mandrafina gezeichnete und im Jahr 2000 bei Norma Editorial veröffentlichte *El Iguana* zu schreiben, das auf innovative Weise die Tradition des lateinamerikanischen Diktatorenromans fortführte. *El Jueves* verschafft also vielen spanischen und auch hispanoamerikanischen Comic-Künstlern eine materielle Basis, die es

---

1 Vgl. dazu den Artikel zu *El Jueves* in López Socasau (1998: 89).

2 Vgl. dazu Moreno (1996: 39) sowie zur Darstellung des Franquismus und seiner Nostalgiker in *Martínez el Facha* Nonnenmacher (2006: 181–182).

ihnen ermöglicht, anderweitig an ästhetisch anspruchsvolleren, finanziell jedoch weniger einträglichen Projekten zu arbeiten. Dabei ist *El Jueves* keineswegs eine traditionelle Comic-Zeitschrift, wie es sie Anfang der 1980er Jahre in Spanien zu Dutzenden gab<sup>3</sup> und heute fast gar nicht mehr gibt. Zweierlei unterscheidet *El Jueves* von Comic-Zeitschriften, wie es etwa *El Víbora* oder *Cimoc* gewesen waren: Zum einen gibt es in *El Jueves* keine Fortsetzungsserien im eigentlichen Sinn, da Serien, in denen regelmäßig dieselben Figuren auftreten, wie etwa *Martínez el Facha* oder *Clara de noche*, dennoch in narrativ jeweils in sich abgeschlossenen zwei- bis dreiseitigen Episoden veröffentlicht werden. Zum anderen nimmt *El Jueves* in satirischer und humoristischer Form Bezug auf die gesellschaftliche und politische Tagesaktualität. Die Zeitschrift wird deshalb von spanischen Comic-Forschern als „semanario de humor satírico“<sup>4</sup> oder als „revista de humor gráfico“<sup>5</sup> eingestuft. Auf Deutsch könnte man sie als Satirezeitschrift klassifizieren.

Das besondere Profil dieser spanischen Satirezeitschrift, gerade auch im Hinblick auf die Inanspruchnahme des Mediums Comic, lässt sich sicherlich am besten im Vergleich zu Satirezeitschriften aus anderen Ländern herausarbeiten. Einen solchen Vergleich von *El Jueves* mit *Le Canard enchaîné* aus Frankreich und *Titanic* aus Deutschland wollen wir im ersten Abschnitt dieses Beitrags vornehmen. Im zweiten Abschnitt soll es dann um die Frage gehen, welche Funktion *El Jueves* in der Comic-Metropole Barcelona einnimmt und inwiefern die Tatsache, dass die Redaktion von *El Jueves* ihren Sitz in Barcelona – und nicht etwa in Madrid – hat, sich auf die Darstellung von Katalonien, Katalanen und katalanischem Nationalismus in der Satirezeitschrift auswirkt.

## ■ 2 Eine Satirezeitschrift für Spanien: Das Profil von *El Jueves* im europäischen Vergleich mit *Titanic* und *Le canard enchaîné*

Humor und Satire sind transmediale Phänomene, die in den unterschiedlichsten konkreten Medien ihren Ausdruck finden können: Vom oralen oder semi-oralen Live-Auftritt eines Komikers oder eines Büttenredners über Komödien-Aufführungen im Theater und verschiedene Arten von

3 Vgl. dazu Altarriba (2000: 317–318) und Lladó (2001: 17–60).

4 Vgl. dazu das entsprechende Kapitel in Lladó (2001: 18–25).

5 1996 konstatiert Mar Moreno: „Hoy, *El Jueves* es la única revista de humor gráfico que ha logrado sobrevivir“ (Moreno, 1996: 38). Vgl. zu den Vorläufern von *El Jueves* Altarriba (2000: 313–314) und zu *El Jueves* selbst Altarriba (2000: 317).

Druckerzeugnisse – darunter Satirezeitschriften – bis hin zu diversen audiovisuellen Formaten reicht das Spektrum. Dabei scheinen Humor, Komik und Satire allerdings besonders kulturspezifisch zu sein. Hierfür sprechen jedenfalls Phänomene wie etwa die spanische Filmkomödienreihe *Torrente*, die zwar in Spanien selbst sogar die Zuschauerzahlen von Hollywood-Blockbustern übertrifft,<sup>6</sup> sich jedoch gleichzeitig als nicht „exportierbar“ erweist.<sup>7</sup> Einen analogen Fall in Deutschland stellen etwa die Filmkomödien von Til Schweiger dar. Die vergleichende Analyse von Satirezeitschriften aus verschiedenen Ländern dürfte also auch aufschlussreiche Schlaglichter auf die unterschiedlichen Humorkulturen werfen.

Als Pionier einer solchen vergleichenden Humorforschung kann der Anglist Hans-Dieter Gelfert mit seiner Monographie *Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors* gelten. Allerdings zeigt die Studie von Gelfert auch, wie problematisch das Unterfangen ist, zwei komplexe und weitläufige nationale Humorkulturen mitsamt ihrer geschichtlichen Entwicklung *in toto* beschreiben zu wollen. So werden z.B. im Kapitel über „Deutsche[n] und englische[n] Humor heute“<sup>8</sup> des 1998 erschienenen Buches zwar Harald Schmidt und Dieter Hildebrandt erwähnt, die Zeitschrift *Titanic* jedoch nicht. In sehr viel bescheidenerer Weise wollen wir hier mit dem Vergleich der Charakteristika einer spanischen, einer französischen und einer deutschen Satirezeitschrift lediglich Indizien für mögliche Unterschiede der Humorkulturen in diesen drei Ländern sammeln. Wir stützen uns dabei auf Ausgaben der drei Zeitschriften, die etwa zur gleichen Zeit Ende März 2010<sup>9</sup> erschienen sind, um auch einen inhaltlichen und thematischen Vergleich zu ermöglichen.

Doch zunächst seien einige allgemeine Angaben zu Geschichte, Verbreitung und Charakteristik der drei Periodika vorausgeschickt. *Le canard enchaîné* erscheint wöchentlich als großformatige Zeitung (360 x 570 mm) mit jedoch nur acht Seiten Umfang. Gegründet wurde der *Canard* bereits 1915 und er erscheint im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts nach wie

6 Vgl. dazu Pohl (2008: 432–433), Sánchez (2009: 131–132 und 144) sowie Scholz (2005: 254–266).

7 „*Torrente, el brazo tonto de la ley* wurde nur mit mäßigen Zuschauerzahlen nach Frankreich und Griechenland gebracht, was nicht weiter verwunderlich ist, da es für Nicht-Kenner der spanischen Kultur durchaus schwierig ist, die vielen, *sehr* spanischen Details und Referenzen wahrzunehmen, geschweige denn, über sie zu lachen.“ (Scholz, 2005: 264)

8 Gelfert (1998: 160–165).

9 Konkret handelt es sich um: *Le canard enchaîné*, Numéro 4665, 24 mars 2010; *El Jueves*, Número 1713, Del 24 al 30 de marzo de 2010; *Titanic*, April 2010.

vor in einer erstaunlich hohen Auflage von circa einer halben Million Exemplaren, nachdem er im politischen Wendejahr 1981 sogar den historischen Spitzenwert von 730.000 Exemplaren im Jahresdurchschnitt erreicht hatte.<sup>10</sup> Allerdings ist der *Canard* keine reine Satirezeitschrift, sondern gewissermaßen drei Zeitungen in einer, wie Laurent Martin konstatiert: „un journal d’information, (lui-même partagé entre culture et politique), un journal d’opinion et un journal satirique.“ (Martin, 2001: 534) Dieser heterogene Charakter geht auf die Hinwendung zum Enthüllungsjournalismus in den 1960er Jahren zurück: „Die Skandale, die die junge V. Republik begleiten, veranlassen den *Canard*, sich inhaltlich auf die Veröffentlichung politisch brisanter Dokumente zu verlegen. Neben Humor und Satire nimmt der politische Teil der Zeitschrift immer mehr Raum ein.“ (Bucher, 1992: 110)<sup>11</sup> Mit der Aufdeckung politischer Skandale übernahm der *Canard* vor allem in den 1970er Jahren<sup>12</sup> in Frankreich eine Funktion, die in Deutschland phasenweise dem Nachrichtenmagazin *Spiegel* und im Spanien der 1990er Jahre der damals neu gegründeten Tageszeitung *El Mundo* zukam. Zur ideologischen Ausrichtung des *Canard* resümiert Laurent Martin in seiner Geschichte des „journal satirique“:

Tout au long de son histoire, *Le Canard enchaîné* a cultivé quelques détestations qui sont devenues des sortes de réflexes identitaires, détestation de l’armée, de la police, de la magistrature, de l’État, de l’Église. (Martin, 2001: 532)<sup>13</sup>

Die deutsche Satirezeitschrift *Titanic*, deren Redaktion ihren Sitz in Frankfurt am Main hat, wurde 1979 gegründet und erscheint seither monatlich im DIN-A-4-Zeitschriftenformat und in Farbdruck mit einem Umfang von 67 Seiten. Die Auflage beläuft sich 2011 laut <<http://www.titanic-magazin.de/impresum.html>> auf fast 100.000 Exemplare.

Den gleichen Umfang von 67 Seiten und nahezu das gleiche Druckformat weist auch die spanische Zeitschrift *El Jueves* auf, deren erste Ausgabe am 27. Mai 1977, also drei Wochen vor den ersten demokratischen Wahlen nach vier Jahrzehnten Diktatur, erschienen war und die seitdem wöchentlich publiziert wird. Die Auflage schwankte in der Vergangenheit

---

10 Die Auflage liegt im Jahr 2010 bei über einer halben Million laut <<http://www.st-just.com/bios/canard.htm>>. Zur Auflagenentwicklung seit der Gründung 1915 bis zum Jahr 2000, für das eine Auflage von 460.000 angegeben wird, vgl. Martin (2000: 43, 48, 51, 52).

11 Vgl. zum „tournant des années 1960“ auch Martin (2001: 529).

12 Vgl. dazu Martin (2000: 52).

13 Vgl. zur linken Einstellung der Zeitschrift auch Bucher (1992: 110).



zwischen 100.000 Exemplaren im Jahr 1980 und 200.000 zu Anfang der 1990er Jahre.<sup>14</sup> Mar Moreno (1996: 39) spricht 1996 in einem Artikel, der anlässlich des Erscheinens der 1000. Ausgabe von *El Jueves* veröffentlicht wurde, von einer Auflage von 150.000 Exemplaren und 700.000 Lesern, die mehrheitlich männlich und zu 80% zwischen 15 und 35 Jahren alt seien.

Blickt man auf die Auflagenzahlen der drei Zeitschriften, so springt ein erster Unterschied zwischen ihnen ins Auge: Der *Canard enchaîné* hat mit einer halben Million Exemplaren für circa 60 Millionen Franzosen die stärkste relative Verbreitung und damit wohl auch den stärksten gesellschaftlichen Einfluss. An zweiter Stelle folgt *El Jueves* mit circa 150.000 Exemplaren für ungefähr 45 Millionen Spanier, während *Titanic* mit 100.000 Exemplaren für über 80 Millionen Deutsche das minoritärste der drei Blätter ist. Die relativ geringe Verbreitung von *Titanic* hängt sicher auch mit dem akademisch-intellektuellen Zielpublikum dieser Zeitschrift zusammen: Ein zweiseitiges Pastiche auf eine Borges-Erzählung, wie es in der *Titanic*-Ausgabe von September 2010 anlässlich der Einladung Argentiniens als Gastland zur Frankfurter Buchmesse unter dem Titel „Die Bibliothek von Schwafel“ (vgl. Fischer / Ziegelwagner, 2010) veröffentlicht wurde, wäre im *Canard* kaum und in *El Jueves* ganz sicher nicht vorstellbar.

Auch in Bezug auf das Alter sticht der zu Beginn des Ersten Weltkriegs gegründete *Canard enchaîné* als besonders traditionsreiche Zeitschrift hervor, während *El Jueves* und *Titanic* gleichermaßen Kinder des kulturellen und politischen Umbruchs der 1970er Jahre sind. Die Geschichte der Satirezeitschriften spiegelt hier in gewisser Weise die politisch-gesellschaftliche Entwicklung der drei Länder: Während in Frankreich viele demokratische Traditionen der III. Republik bis heute prägend sind, markierte in Spanien die Überwindung des Faschismus in den 1970er Jahren und in Deutschland die Abrechnung der ersten Nachkriegsgeneration mit althergebrachten autoritären Traditionen in den 1960er und 1970er Jahren eine tiefe Zäsur, aus der auch eine neue Art politischer Satire hervorging.<sup>15</sup> Auch in Frankreich führte allerdings die 68er-Revolution dazu, dass dem *Canard* mit der 1970 gegründeten Zeitschrift *Charlie-Hebdo* eine aggressivere und gröber gestrickte Konkurrenz erwuchs.<sup>16</sup>

14 Laut <<http://orcajohumor.blogspot.com/2010/09/el-jueves-y-wikipedia.html>>.

15 Ein Vorläufer von *Titanic* war dabei die zwischen 1962 und 1982 erscheinende Zeitschrift *Pardon*.

16 Vgl. dazu Martin (2001: 535): „La comparaison avec Charlie-Hebdo, fondé en 1970 sur les décombres de Hara-Kiri, serait défavorable au Canard, plus installé, plus prudent,

Ebenso wenig wie der *Canard* in Frankreich kann *Titanic* in Deutschland einen „Alleinvertretungsanspruch“ als Satirezeitschrift erheben: Die zu Zeiten der DDR entstandene Satirezeitschrift *Eulenspiegel* hat auch nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten ihren treuen Leserstamm im Osten bewahrt und soll heute sogar eine höhere Auflage als *Titanic* aufweisen.<sup>17</sup> Wenn es eines Belegs dafür bedürfte, dass zwei Jahrzehnte nach der Wiedervereinigung noch kulturelle Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschland fortleben, wäre die Koexistenz zweier Satirezeitschriften, die für zwei unterschiedliche Humorkulturen stehen, in dieser Hinsicht sicherlich besonders schlagend.

In Spanien dagegen ist *El Jueves* die einzige Satirezeitschrift von nationaler Bedeutung,<sup>18</sup> neben der es lediglich einige kleinere Zeitschriften mit jeweils nur regionaler Verbreitung in Madrid, Andalusien, Galicien und dem Baskenland gibt.<sup>19</sup> In gewisser Weise spiegelt sich hier also die Föderalisierung Spaniens durch den „Estado de las autonomías“ auch auf dem Markt für Satirezeitschriften wider.

Nachdem wir auf externer Ebene die Stellung der drei Zeitschriften in ihrem jeweiligen Land verglichen haben, soll nun eine interne semiotische Analyse deren unterschiedliche Machart aufzeigen. Entscheidend für den Charakter einer Satirezeitschrift ist die Korrelation von ikonischen und

moins polémique; on cite Cabu déplorant le manque d'agressivité du vieil hebdomadaire satirique et qui place dans Charlie des dessins que refuse la direction du Canard en raison de leur audace. Les responsables du Canard répliquent en insistant sur la différence de dimension et même de nature entre les deux journaux : Le Canard enchaîné [...] a une obligation de rigueur ; le mauvais goût et la grossièreté de Charlie ne conviendraient pas aux lecteurs du Canard.“

- 17 Laut <[http://en.wikipedia.org/wiki/Titanic\\_\(magazine\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Titanic_(magazine))>. Zur DDR-Geschichte des *Eulenspiegel* vgl. <<http://www.eulenspiegel-verlag.de/ueber-uns-1.html>>, zum Werk einzelner Karikaturisten aus seinem Umkreis vgl. Neyer (2008). Die heutige Homepage der Zeitschrift ist zugänglich über <<http://www.eulenspiegel-zeitschrift.de/>>. Eine Liste nicht nur deutscher Satirezeitschriften findet sich auf <[http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_von\\_Satirezeitschriften](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Satirezeitschriften)>.
- 18 Vgl. dazu Ramos (2007: 158): „*El Jueves* es la única revista de humor gráfico sobre la actualidad que se edita en España“. Seit Anfang 2012 versucht allerdings eine neu gegründete Publikation mit dem Titel *Mongolia*, sich ebenfalls als spanienweite Satirezeitschrift zu etablieren (vgl. dazu Mariño, 2012).
- 19 Vgl. dazu die Liste spanischer Satirezeitschriften auf <<http://www.ciberniz.com/prensa.htm>>: Dort werden drei andere Zeitschriften mit jeweils nur regionaler Verbreitung in Madrid, Andalusien und Baskenland genannt. Seit 2007 gibt es außerdem in Galicien eine galicischsprachige regionale Satirezeitschrift namens *Retranca* (vgl. dazu <<http://revistaretranca.blogspot.com/>>).

symbolischen Zeichen, das Verhältnis von Bild und Schrift also. Dass von den drei Zeitschriften der *Canard enchaîné* den höchsten Anteil an Schrift aufweist, springt unmittelbar ins Auge. Daneben finden sich im *Canard* auch zahlreiche Karikaturen, das heißt gezeichnete Einzelbilder, die mit Schrift kombiniert sind: In der Nummer 4665 vom 24. März 2010 sind es insgesamt 40 auf acht Seiten. Dagegen findet sich in dieser Ausgabe nur ein einziger Comic-Strip (auf Seite 7), das heißt eine mit Schrift kombinierte Bildabfolge, und kein einziges Foto. Logischerweise kommt deshalb im *Canard* der Wortkomik<sup>20</sup> gegenüber anderen Formen von Komik besondere Bedeutung zu. Die Schlagzeile auf der Titelseite zum Beispiel beruht stets auf einem Wortspiel:<sup>21</sup> In der Ausgabe vom 24.3.2010 ist es der *Calembour*<sup>22</sup> „Un Grenelle, des gros nuls“, mit dem auf den 2007 von Sarkozy ins Leben gerufenen „Grenelle de l’environnement“, eine Art Runder Tisch zur Umweltpolitik, angespielt wird. Während diese Art von Wortspielen auch im Medium der Mündlichkeit funktionieren würde, nutzt der *Canard* teilweise sogar Formen der Wortkomik, die nur im Medium der Schrift funktionieren: So gibt es seit Langem schon eine Rubrik mit dem Titel „Le mur du çon“, deren Benennung sich auf humoristische Weise die Tatsache zunutze macht, dass im Französischen ein Phonem oft durch mehrere mögliche Grapheme wiedergegeben werden kann – kein Wortspiel im eigentlichen Sinn also, sondern quasi ein „Buchstabenspiel“ mit den beiden Wörtern „son“ und „çon“.<sup>23</sup>

In *Titanic* dagegen überwiegen visuelle gegenüber skripturalen Anteilen: Auch hier gibt es allerdings relativ wenige regelrechte Comic-Strips,<sup>24</sup> dafür häufig Karikaturen<sup>25</sup> sowie auffällig viele, zumeist montierte oder manipulierte Fotos.<sup>26</sup> Doch auch schriftliche Formate nehmen keinen geringen Raum ein, so etwa auf den ersten Seiten die „Briefe an die Leser“. Gelegentlich finden sich in der Ausgabe vom April 2010 sogar relativ lange Texte (20–23, 27–30, 31–33).

20 Vgl. dazu das Kapitel „Le comique de mots“ in Bergson (1946: 78–100).

21 Vgl. dazu die Monographie zum Wortspiel im *Canard* von Hausmann (1974).

22 Vgl. zum „calembour“ Bergson (1946: 92). Außerdem Koch / Krefeld / Oesterrreicher (1997: 121): „Der *calembour* ist eine chronische Franzosenkrankheit.“

23 Es handelt sich dabei um einen Spezialfall dessen, was Hausmann (1974: 30) unter Rückgriff auf die *Rhétorique générale* von Jacques Dubois als „Metagraphie“ bezeichnet: „phonologisch identische aber graphemisch divergierende, also homophone Sequenzen“. Entsprechende Beispiele aus dem *Canard* sind aufgelistet in Hausmann (1974: 44–47).

24 In der Ausgabe vom April 2010 zum Beispiel auf den Seiten 18–19 und 34–36.

25 Zum Beispiel S. 21, 40, 41, 42, 44, 49, 51, 63–65, 67 und passim.

26 Zum Beispiel S. 11, 24, 25 und viele mehr.

Demgegenüber gibt es wie stets in *El Jueves* so auch in der Nummer 1713 von Ende März 2010 nur wenige und fast immer kürzere Texte.<sup>27</sup> Von allen drei hier analysierten Zeitschriften ist die spanische sicher diejenige mit dem höchsten Anteil an Visualität. Dabei ist eine klare Dominanz von meist zwei- oder dreiseitigen Comic-Strips zu konstatieren. Auch Karikaturen finden sich in nicht geringer Zahl, Fotos hingegen kommen eher selten vor,<sup>28</sup> was *El Jueves* von *Titanic* unterscheidet.

In allen drei Zeitschriften nimmt Werbung keinen oder nur geringen Raum ein. Im *Canard* gibt es gar keine,<sup>29</sup> in *Titanic* nur wenig und wenn, dann ausschließlich von affinen Medien.<sup>30</sup> In *El Jueves* gibt es Anzeigen für teilweise pornografisches Handy-Zubehör (auf S. 25 und 33), für *El-Jueves*-T-Shirts auf Seite 9, eine Englisch-Lernmethode auf Seite 17 und für die Automarke SEAT auf Seite 68, obwohl insgesamt im Vergleich zu anderen Zeitschriften Werbeanzeigen auch hier selten sind.<sup>31</sup>

Wichtig für die Wiedererkennbarkeit einer Satirezeitschrift sind Rubriken, die sich in allen Ausgaben wiederholen. So prangert der *Canard* seit Langem schon ihm besonders wenig intelligent erscheinende Verhaltensweisen oder Äußerungen in einer oben bereits erwähnten Rubrik mit dem Titel „Le mur du çon“ an.<sup>32</sup> Neuerdings ist „le journal de Carla B.“, also das angebliche Tagebuch der Präsidentengattin, zur festen Rubrik avanciert (vgl. Numéro 4665: 8). Das originellste Format in *Titanic* sind wohl die „Briefe an die Leser“,<sup>33</sup> die schon 1990 von den beiden Sprachwissenschaftlern Helmut Glück und Wolfgang Werner Sauer für ihre sprachkriti-

---

27 „Editorial“ auf S. 3, außerdem auf 10 und 57–59.

28 Zum Beispiel in einer Facebook-Parodie mit Fotos auf Seite 4.

29 Vgl. dazu Bucher (1992: 110): „Der *Canard enchaîné* ist heute die einzige französische Zeitschrift, die sich ausschließlich durch den Verkauf finanziert. Um jede Art von finanzieller Abhängigkeit zu vermeiden, hat die Leitung des Blattes es grundsätzlich abgelehnt, Anzeigenpläne zu vergeben.“

30 So für die TV-Satiresendung *heute-show* auf Seite 2, für die Zeitschrift *konkret* auf Seite 7, für den Verlag *Reprodukt* auf Seite 9, für die *taž* auf Seite 62. Auf Seite 12 finden sich Hinweise auf Veranstaltungen von *Titanic*-Autoren.

31 Vgl. dazu Moreno (1996: 38): „El Jueves (...) ha sobrevivido siempre de las ventas en los kioscos, sin apenas publicidad.“

32 Diese Rubrik erscheint nicht in allen Ausgaben: In der Nummer 4665 vom 24. März 2010 fehlt sie, doch wird zum Beispiel in der Nummer 4738 vom 17. August 2011 Brigitte Bardot auf Seite 8 attestiert, sie habe „le mur du çon“ mit einem Brief schamlos durchbrochen („franchi sans vergogne“), in dem sie sich über die ihrer Meinung nach unwürdige Behandlung eines bissigen Hundes echauffert hatte.

33 In der Ausgabe von April 2010 auf den Seiten 6 bis 12.

schen Attacken gegen den etablierten Kulturbetrieb gelobt wurden.<sup>34</sup> Für die Benennung dieser Rubrik wurde die übliche Richtung, die Leserbriefe zu nehmen pflegen, umgekehrt – die Umkehrung oder „inversion“ ist ja, so hatte schon Bergson festgestellt, eine von drei grundlegenden Techniken, um Situationskomik zu erzeugen (Bergson, 1946: 68). Daneben findet sich in *Titanic* auch die „Humorkritik“, in der humoristische Erzeugnisse jeder medialen Art besprochen werden, als besonders intellektuelle und halb ernste Rubrik.

In *El Jueves* haben viele der traditionellen Serien natürlich im Prinzip auch den Charakter von Rubriken. In der Nummer 1713 wären neben den eingangs bereits zitierten „Martínez el Facha“ (22–23) und „Clara de noche“ (54–55) in dieser Hinsicht zum Beispiel auch „La Parejita“ (31), „Seguridasosía“ und „El profesor Cojonciano“ (40–41) zu nennen. Nicht das Format von Comic-Strips haben die „Recortes de la prensa seria“ (16), die absurd klingende Meldungen aus den verschiedensten Presseorganen aufgreifen, sowie die alternativen Titelbilder, die am Ende des Hefts (66–67) unter der Überschrift „teníamos más portadas“ abgedruckt sind. Diese Rubrik gibt es, mit leichten Varianten in der Benennung, schon seit der Gründung der Zeitschrift. So schreibt Mar Moreno 1996: „Del primer *El Jueves* quedan apenas dos o tres cosas: las historias de Martínez, *El facha*, las cuatro cubiertas de *Portada no hay más que una pero teníamos más...*“ (Moreno, 1996: 39).

Um eine abschließende Antwort auf die Frage geben zu können, inwiefern sich die Strategien zur Erzeugung komischer Effekte in den drei Satirezeitschriften unterscheiden oder gleichen, wäre eine tiefergehende Untersuchung notwendig als sie hier möglich ist. Auch stellt sich dabei zunächst die Frage, ob die jeweilige Zeitschrift nur komisch sein will, das heißt rein satirisch ausgerichtet ist, oder ob – und falls ja inwiefern – sie sich auch Funktionen nicht-satirischer Presseorgane zu eigen macht. Fast alle Funktionen von Zeitschriften und Zeitungen lassen sich den beiden Bereichen des Informierens und Kommentierens zuordnen, wobei Kommentare ernsthaft oder scherzhaft-satirisch sein können. Während in einer normalen Tageszeitung die Funktion des Informierens dominiert und daneben sowohl ernsthaftes als auch scherzhaft-satirisches Kommentieren – man denke an Karikaturen und Glossen – eine untergeordnete Rolle spielen, dominiert in einer Satirezeitschrift das scherzhaft-satirische Kommentieren, was nicht ausschließt, dass auch Anteile ernsthaften Informie-

---

34 Vgl. Glück / Sauer (1990: 151 und 160–161).

rens und Kommentieren auftreten können. Im Fall unserer drei Beispiele sind solche Anteile an ernsthafter Berichterstattung und Kommentierung im *Canard enchaîné* sicherlich am stärksten ausgeprägt.<sup>35</sup> Teilweise gibt es ernsthafte Kommentierung auch in *El Jueves*, vor allem im Editorial: In Nummer 1713 werden dort unter der allerdings ironischen Überschrift „Díaz Ferrán, ese incomprendido“ die wirtschaftlichen Misserfolge des damaligen Vorsitzenden des spanischen Arbeitgeberverbandes mit seinen eigenen Unternehmungen rekapituliert. In der Rubrik „teletipo“ werden Ereignisse aus der Medienwelt in halb ernstem, halb satirischem Ton kommentiert (10). Insgesamt betrachtet, scheint *Titanic* am wenigsten ernsthafte Anteile zu enthalten: Immerhin findet sich aber in der Ausgabe von April 2010 eine zweiseitige sarkastisch-böse Abrechnung mit den Ideen des Sozialforschers Meinhard Miegel (20–23). Auch die „Humorkritik“ ließe sich als Ausnahme anführen, doch sind dort die Gegenstände oft recht ernsthafte Besprechung selbst wieder Komik und Humor. Man mag aus dieser Beobachtung die Schlussfolgerung ziehen, dass Vermischung von Ernst und Satire, und vielleicht in übergreifenderem Sinne Tragikomik als solche, in der französischen und in der spanischen Kultur akzeptabler sind als in der deutschen, welche stärker auf einer strikten Trennung beider Bereiche besteht.

In allen drei Zeitschriften basiert Komik oft auf intermedialen Bezügen. Dabei lassen sich jedoch Unterschiede feststellen sowohl hinsichtlich der Art und Weise der Bezugnahme als auch hinsichtlich der Medien, auf die besonders häufig Bezug genommen wird. So werden im *Canard enchaîné* häufig Zitate aus anderen Presseorganen auf sarkastische Weise kommentiert, zum Beispiel in Nummer 4665 unter der Überschrift „Cinq colonnes à la urne“ auf Seite 1 und in der Rubrik „Vite dit“ auf der letzten Seite. Dabei handelt es sich zumeist um intermediale Einzelreferenzen, nicht aber um Systemreferenzen, das heißt um Bezugnahmen auf das semiotische System anderer Medien.<sup>36</sup> Eine solche stellt zum Beispiel die Parodie-

---

35 Vgl. dazu Hausmann (1974: 5): „Der *Canard enchaîné* will wie die meisten Zeitungen informieren und kommentieren. Er scheint daneben auch zu amüsieren. Das heißt, es stehen ihm zwar, wie allen Zeitungen, denen es um Kommunikation mit dem Leser geht, als Instrumente für diese Kommunikation Bild und Sprache zur Verfügung, er macht aber offensichtlich einen von den anderen ‚seriösen‘ Zeitungen abweichenden Gebrauch von diesen Mitteln. Kennzeichnend dafür ist auf der Seite der *Abbildung* die Karikatur, auf sprachlicher Ebene das *Wortspiel*.“

36 Vgl. zur Definition dieser Begriffe Rajewsky (2002: 11): Intermediale Bezüge seien „Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme

rung von Formaten, Diskursen und Gestaltungsmitteln anderer Medien dar, welche in *Titanic* und *El Jueves*, die hierfür aufgrund ihrer stärker visuellen Ausrichtung besser geeignet sind, häufig zur Erzeugung komischer Effekte verwendet wird. So finden sich in der *Titanic*-Ausgabe von April 2010 zum Beispiel jeweils eine Parodie auf Bundeswehr-Werbung (48), auf ein vorgeblich einfühlsames Interview in einer Zeitschrift (66), auf einen reißerischen Beitrag über den Geschlechterkampf in einer Illustrierten (46–47), auf das „Focus“-Tagebuch des neuen Chefredakteurs dieses Nachrichtenmagazins (38–39) sowie auf eine dem Landleben gewidmete Zeitschrift namens „LandRatte“ (13–17). Eine kritisch-sarkastische Auseinandersetzung mit zumeist aus anderen Presseorganen zusammengetragenen Zitaten findet ähnlich wie in *Le canard enchaîné* auch in *Titanic* statt, zum Einen natürlich in den bereits erwähnten „Briefen an die Leser“, zum Anderen auch in deutlich längeren essayistischen Texten (20–23 und 31–33). In *El Jueves* richtet sich die parodistische Verve stärker als in *Titanic* auf die audiovisuellen Medien und auf das Internet. So wird in Nummer 1713 die irrtümliche Festnahme einer Gruppe katalanischer Feuerwehrleute, welche die französische Polizei für ETA-Aktivisten hielt, mit der Abwandlung des Plakats eines berühmten Films von Louis de Funès, der hier jetzt „Le gendarme y los bomberos“ (14) heißt, visuell kommentiert.<sup>37</sup> Auf Seite 15 findet sich eine Anspielung auf den Musiksender MTV, auf Seite 19 kritisiert eine eher ernst als komisch gemeinte Bildabfolge unter dem Titel „Lo que nunca sale por la tele“ die Ausklammerung von Themen wie alltäglichem Rassismus und Diskriminierung von Behinderten aus der TV-Berichterstattung, und die als Ex-Frau des Toreros Jesulín in den letzten Jahren zum Star der „programas de cotilleo“, also der Klatsch-Talkshows im spanischen Fernsehen aufgestiegene Belén Esteban wird gleich mehrmals karikiert und in ihrer Ausdrucksweise parodiert (5 und 37). Schließlich findet sich auf Seite 4 eine auch mit Fotomontagen operierende Parodie auf eine Facebook-Seite und am Ende des Heftes über drei Seiten hinweg eine zeichnerisch das Google-Design parodierende Bildabfolge, die sich mit verschiedenen Aspekten der omnipräsenten Suchmaschine auseinandersetzt (63–65). Von allen drei Satirezeitschriften ist in *El Jueves* das Internet also am stärksten präsent, was ein Indiz dafür sein

---

auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums“.

37 Über denselben Vorfall wird in Nummer 4665 des *Canard enchaîné* auf Seite 5 in einem Artikel mit der Überschrift „La police met le feu à des pompiers catalans“ berichtet.

mag, dass die spanische Zeitschrift auch heute noch eine besonders junge Leserschaft hat.<sup>38</sup>

Es fällt auf, dass in allen drei Satirezeitschriften spezifisch spanische bzw. deutsche oder französische Themen im Vordergrund stehen. So wird auf der Titelseite der Nummer 1713 von *El Jueves* mit der Schlagzeile „Díaz Ferrán es un puto desastre“ und einer Karikatur auf den mit seinen eigenen Unternehmungen wenig erfolgreichen damaligen Vorsitzenden des spanischen Arbeitgeberverbandes angespielt. Fast die ganze erste Seite der Nummer 4665 des *Canard enchaîné* ist den Auswirkungen gewidmet, die das Wahldebakel der französischen Rechten bei den kurz zuvor in Frankreich durchgeführten Regionalwahlen hat. Und auch in der *Titanic*-Ausgabe von April 2010 dominieren spezifisch deutsche Themen, wie etwa auf der Rückseite des Heftes deutlich wird, wo mittels einer Fotomontage der kurz zuvor öffentlich gefeierte 80. Geburtstag von Helmut Kohl mit dem zu „Demenzradio Nichtwissen“ abgewandelten neuen Rundfunksender „D-Radio Wissen“ in Verbindung gebracht wird. Die Titelseite derselben *Titanic*-Ausgabe greift dagegen das im Frühjahr 2010 wichtigste transnationale Thema auf, das auch an anderer Stelle im Heft<sup>39</sup> sowie in den zeitgleich erscheinenden Ausgaben von *El Jueves*<sup>40</sup> und *Le Canard enchaîné*<sup>41</sup> seinen Niederschlag findet, die Serie von Missbrauchsskandalen in der katholischen Kirche nämlich.

Diese *Titanic*-Titelseite von April 2010, die einen Priester in zweideutiger Haltung vor dem am Kreuz hängenden Christus zeigt, hatte 18 Strafanzeigen wegen „Volksverhetzung“ und „Beschimpfung von Bekenntnissen“ zur Folge, doch lehnte die Staatsanwaltschaft Frankfurt die Einleitung eines Strafverfahrens unter Hinweis auf die Meinungsfreiheit ab.<sup>42</sup> Schon 1995 hatte sich die Satirezeitschrift den Zorn und eine Anzeige der Deut-

---

38 1996 sollen 80% der Leserschaft zwischen 15 und 35 Jahren alt gewesen sein (Moreno, 1996: 39).

39 Auf Seite 11 der *Titanic*-Ausgabe von April 2010 findet sich eine Werbeparodie, die auf dieses Thema anspielt, und auf den Seiten 31–33 ein längerer „Besinnungsaufsatz“ von Gerhard Henschel unter dem Titel „Kirchen wohin?“.

40 Die Nummer 1713 von *El Jueves* ist übersät von Anspielungen auf übergriffige Priester, so z.B. auf den Seiten 12, 13, 21, 39 und 67.

41 Auf Seite 7 der Nummer 4665 des *Canard* wird unter der Überschrift „Le pervers père du Vatican“ ein Überblick über das als wenig erbaulich dargestellte Wirken des pädophilen Gründers der „Legionäre Christi“ gegeben. Flankiert wird der Artikel von zwei Karikaturen, die ebenfalls Priester mit Pädophilie in Verbindung bringen.

42 Vgl. dazu den Bericht der Tageszeitung *Die Welt* vom 23.4.2010 (<<http://www.welt.de/vermischtes/article7304597/Verfahren-gegen-Titanic-Cover-abgelehnt.html>>).



schen Bischofskonferenz zugezogen, nachdem sie auf dem Titelbild der Ausgabe von Oktober 1995 unter der Überschrift „Spielt Jesus noch eine Rolle?“ eine Fotomontage mit einem Kruzifix als Toilettenpapierhalter veröffentlicht hatte.<sup>43</sup> Überhaupt scheinen regelmäßige juristische Auseinandersetzungen über die Statthaftigkeit der Veröffentlichungen von Satirezeitschriften geradezu konstitutiv für deren Status als Instanzen publizistischer Gegenmacht zu sein. So veröffentlichte etwa der *Canard enchaîné* 1989 im Kontext einer Tarifaueinandersetzung bei Peugeot die „feuilles d’impôt“ Jacques Calvets, des damaligen Vorstandsvorsitzenden des Automobilkonzerns, aus denen hervorging, dass dieser innerhalb von zwei Jahren eine Gehaltserhöhung von 46 % erhalten hatte. Nach Prozessen durch mehrere Instanzen wurde die französische Satirezeitschrift bzw. zwei ihrer Journalisten 1993 wegen Verletzung der Privatsphäre von der französischen Justiz zu Geldstrafen von 10.000 und 5000 Francs verurteilt. Erst 1999 kam es zum Freispruch durch den Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte im Namen der „liberté d’expression“ und damit zum Abschluss der „affaire Calvet“.<sup>44</sup>

Am Übelsten von der Justiz ihres Landes mitgespielt wurde jedoch den Satirikern von *El Jueves*, als sie im Juli 2007 anlässlich der Einführung einer Geburtenprämie von 2500 Euro pro Neugeborenem durch die Regierung Zapatero auf ihrer Titelseite Thronfolger Felipe beim Geschlechtsakt mit seiner Gattin Letizia zeigten und ihm qua Sprechblase folgende Worte in den Mund legten: „¿Te das cuenta? ¡Si te quedas preñada esto va a ser lo más parecido a trabajar que he hecho en mi vida!“<sup>45</sup> Aufgrund dieses Titelbildes wurde die gesamte noch nicht ausgelieferte Auflage der Nummer 1573 von *El Jueves* beschlagnahmt<sup>46</sup> und die beiden verantwortlichen Redakteure im November 2007 schließlich wegen „injurias al Príncipe“, wegen Beleidigung des Thronfolgers also, zu je 3000 Euro Geldstrafe verurteilt.<sup>47</sup> Begründet wurde die Verurteilung vom Gericht unter anderem mit dem für eine Demokratie recht fragwürdigen besonderen Schutz gegen

---

43 Vgl. dazu Seim (1998).

44 Vgl. zu dieser Affäre Martin (2001: 519–521).

45 Abgebildet ist das verbotene Titelbild z.B. in Ramos (2007: 153).

46 Es handelte sich nicht um die erste Beschlagnahme in der Geschichte von *El Jueves*, jedoch um die erste nach Inkrafttreten der demokratischen Verfassung von 1978: Von den ersten beiden Beschlagnahmungen waren die 1977 erschienenen Nummern 1 und 7 der damals gerade neu gegründeten Zeitschrift betroffen gewesen (vgl. dazu Ramos, 2007: 158).

47 Vgl. zum Verlauf der Affäre Lázaro (2007a, 2007b) und Ramos (2007).

Beleidigungen, unter den das spanische Strafgesetzbuch nicht nur den König, sondern auch sein gesamtes Umfeld inklusive seiner Vorfahren und Nachkommen stellt.<sup>48</sup>

Besonders tabuisiert sind also in Spanien, Frankreich und Deutschland, so mag man anhand der unterschiedlich motivierten juristischen Verfolgung der drei Satirezeitschriften folgern, jeweils unterschiedliche Institutionen und Phänomene: Während im republikanisch-laizistischen Frankreich mit Monarchie und Katholizismus so gründlich aufgeräumt wurde, dass hier am ehesten die Verletzung der Privatsphäre gesellschaftlich einflussreicher Individuen strafrechtlich verfolgt wird, stellen in Deutschland der immer noch große Einfluss der eng mit dem Staat verflochtenen Amtskirchen und in Spanien die rechtliche Sonderstellung des Königshauses jeweils die größte juristische Bedrohung für die Satirezeitschriften dar.

Letztlich aber haben wohl allen drei Satirezeitschriften die Auseinandersetzungen mit der Justiz mehr genutzt als geschadet,<sup>49</sup> wurde durch sie doch nicht nur gegenüber ihrer eigentlichen Leserschaft, sondern auch gegenüber dem großen Publikum ihr Ruf als nonkonformistische und ikonoklastische Publikationen öffentlich bestätigt. Dieser Ruf aber macht einen Gutteil der Attraktivität einer Satirezeitschrift aus und wird von ihr mit Sorgfalt gepflegt.

Hinzugefügt sei noch, dass im Falle des *Canard enchaîné* die „affaire Calvet“ nicht durch eine satirische Attacke im eigentlichen Sinne ausgelöst wurde, sondern durch einen für den Enthüllungsjournalismus typischen Akt.

Dagegen stellte sich sowohl durch die von der spanischen Justiz inkriminierte Titelkarikatur auf den Thronfolger in *El Jueves* als auch durch die Darstellung eines katholischen Priesters in zweideutiger Haltung vor dem Kreuzifix auf dem *Titanic*-Titelblatt von April 2010 erneut die von Tucholsky einst so apodiktisch beantwortete Frage: „Was darf Satire?“. Beide Titelkarikaturen bezogen dabei ihre satirische und skandalisierende Kraft aus dem gleichen Muster: In beiden Fällen nämlich wurden Personen, wel-

---

48 *In extenso* zitiert werden die entsprechenden Gesetzesartikel 490 und 491 des „Código penal“ in Ramos (2007: 151).

49 So erklärte etwa der ehemalige Protokollchef des spanischen Königshauses Sabino Fernández Ramos mit Blick auf die Beschlagnahmung der Ausgabe von *El Jueves* mit der angeblichen Beleidigung des Kronprinzen auf dem Titelbild: „mucha gente no estaba enterada de lo que aparecía en *El Jueves* mientras que con esta medida la revista se agotó y se agotará también la próxima semana.“ (zitiert nach Ramos, 2007: 161) Auch die spanische Presse vertrat mehrheitlich ähnliche Positionen (vgl. dazu Ramos, 2007: 164–165).

chen den gesellschaftlichen Konventionen zufolge eigentlich besonderer Respekt gebührt, bei sexuellen Handlungen gezeigt. Im Fall des *Titanic*-Titels wurde die sexuelle Handlung nicht offen gezeigt, sondern nur suggeriert, wodurch der eigentliche Tabubruch im Kopf des Betrachters stattfand. Nicht zuletzt deshalb war hier eine juristische Verfolgung schwerer zu bewerkstelligen. Freud kommentierte diese Art von Komik in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* wie folgt:

Jede Entblößung, zu deren Zuschauer [...] wir von Seite eines Dritten gemacht werden, gilt gleich einem Komischmachen der entblößten Person. [...] [Es] ergeben sich aus dem Bereiche des Sexuellen und Obszönen die reichlichsten Gelegenheiten zum Gewinnen komischer Lust [...], insofern der Mensch in seiner Abhängigkeit von körperlichen Bedürfnissen gezeigt (Herabsetzung) oder hinter dem Anspruch der seelischen Liebe die leibliche Anforderung aufgedeckt werden kann (Entlarvung). (Freud, 1958: 191)

In diesem Sinne wurde der spanische Thronfolger auf dem Titelblatt von *El Jueves* „herabgesetzt“ und der Priester auf dem Titelblatt von *Titanic* „entlarvt“.

Abschließend soll noch einmal hervorgehoben werden, dass der Anteil von Comics in *El Jueves* sehr viel größer ist als in *Canard enchaîné* und *Titanic* und dies somit eines der wichtigsten Spezifika der spanischen Satirezeitschrift im europäischen Vergleich darstellt. Dabei kann – eine von Harald Weinrich (1964) für die Kategorisierung von Tempusformen eingeführte Dichotomie aufgreifend<sup>50</sup> – zwischen erzählenden und besprechenden Comics unterschieden werden.<sup>51</sup> Denn es gibt in *El Jueves* neben erzählenden Bildgeschichten häufig auch besprechende Bildkommentare, so in Nummer 1713 etwa auf Seite 19 in der TV-Kritik „Lo que nunca sale por la tele“ oder gleich zu Beginn auf den Seiten 2 und 3, wo das rein skripturale Editorial über die zweifelhaften Geschäftspraktiken des Präsidenten des Arbeitgeberverbandes durch einen piktoral-skripturalen Kommentar in Comic-Form flankiert und ergänzt wird.<sup>52</sup> Dass die größte spanische

50 Vgl. insbesondere das Kapitel „Besprechen und Erzählen“ (Weinrich, 1964: 47–51).

51 Interessante Beispiele für besprechende Comics finden sich auch in einer 2010 erschienenen Sonderausgabe der französischen politischen Monatszeitschrift *Le Monde diplomatique* in Comic-Form, so etwa eine von Fabrice Néaud gezeichnete und geschriebene argumentative Auseinandersetzung mit homophoben Äußerungen des Politikers Christian Vanneste (Halimi, 2010: 12–17).

52 Ein Beispiel für einen solchen piktoral-skripturalen Kommentar findet sich auch unten in Abb. 3.

Satirezeitschrift sich im Kontrast vor allem zu ihrem sehr viel skripturaler ausgerichteten französischen Pendant so nachhaltig des visuellen Mediums des Comics bedient, lässt sich wohl darauf zurückführen, dass die spanische Populärkultur insgesamt aufgrund der im europäischen Vergleich erst spät erfolgten Massenalphabetisierung<sup>53</sup> stärker auf Visualität und Oralität bzw. auf Audiovisualität basiert denn auf Skripturalität.

### ■ 3 Eine Satirezeitschrift aus Barcelona: Die Darstellung von Katalonien, Katalanen und katalanischem Nationalismus in *El Jueves*

Spätestens in den 1960er Jahren war Barcelona als Sitz der wichtigsten Verlage und von Agenturen wie „Selecciones ilustradas“, die einen lukrativen Export von massenhaft hergestellten Auftragszeichnungen ins Ausland betrieben,<sup>54</sup> zum Zentrum der spanischen Comic-Szene geworden. Anekdoten und Episoden aus dieser Blütezeit der Comic-Produktion in Barcelona sind inzwischen in Alben wie *Los Profesionales* und *Rambla arriba, Rambla abajo* von Carlos Giménez<sup>55</sup> und *El invierno del dibujante* von Paco Roca<sup>56</sup> selbst bereits wieder zum Stoff für Comics geworden und wurden jüngst auch durch den Film *El gran Vázquez* mit Santiago Segura als Hauptdarsteller in der Rolle des Comic-Zeichners Vázquez auf die Kinoleinwände gebracht. Dass seit 1980 die wichtigste spanische Comic-Messe, der „Salón del Cómic“, in der katalanischen Hauptstadt stattfindet, hat die Stellung Barcelonas als Zentrum der spanischen Comic-Szene noch weiter gefestigt. Insofern ist es wenig erstaunlich, dass auch eine so stark auf Comic-Strips basierende Zeitschrift wie *El Jueves* in Barcelona gegründet wurde und dort bis heute ihren Sitz hat. Im Vergleich etwa mit Frankreich, wo die Redaktion des *Canard* selbstverständlich in der politischen Hauptstadt residiert, ist der im wahrsten Sinne des Wortes „exzentrische“ Sitz von *El Jueves* jedoch bemerkenswert und allemal ein Indiz für die Bizepha-

53 Vgl. dazu Todd (1990: 131–144, insbesondere die Karten auf 132 und 142).

54 Vgl. dazu das Kapitel „L’Espagne, exportatrice mondiale de B.D.“ in Moliterni (1989: 186–190), wo die Agentur „Selecciones ilustradas“ als „véritable usine à bande dessinées“ bezeichnet wird.

55 Vgl. zur autobiographischen und historischen Dimension dieser zwischen 1982 und 1987 entstandenen Alben Nonnenmacher (2006: 190–194) sowie zum Aspekt der Autoreferentialität Nonnenmacher (2007: 269–272).

56 In diesem 2010 erschienenen Album stehen Comic-Zeichner aus dem Umkreis des in Barcelona ansässigen Verlags Editorial Bruguera im Mittelpunkt (vgl. Roca, 2010).

lität des spanischen kulturellen Lebens.<sup>57</sup> Inwiefern wirkt sich diese regionale Verwurzelung nun aber auf die Inhalte der Satirezeitschrift aus? Werden Themen wie Katalonien, Katalanen, Katalanisch und katalanischer Nationalismus überhaupt in *El Jueves* dargestellt – und falls ja, auf welche Weise?

Das witzige Spiel mit Stereotypen über Bewohner bestimmter Regionen hat in der Humorkultur der meisten Länder seinen festen Platz. Dabei gilt die strukturalistische Grundregel, dass sich Bedeutung – in diesem Fall diejenige regionaler Identitäten – erst aus der Differenz zum Anderen ergibt: So glossieren in Deutschland Kabarettisten gerne liebevoll gepflegte regionale Feindschaften wie die zwischen Franken und (eigentlichen) Bayern oder zwischen Badenern und „unsymbadischen“ Schwaben und im französischen Film *Bienvenu chez les ch'tis* von 2008 wird ein strafversetzter Südfranzose mit den im äußersten Norden Frankreichs angesiedelten „ch'tis“ und ihrem für ihn schwer verständlichen Akzent konfrontiert. Auch in der spanischen Humorkultur spielen Regionalklischees seit altersher eine wichtige Rolle: Man denke nur an das Duell Don Quijotes mit dem kampfeslustigen und die spanische Sprache allenfalls radebrechenden „vizaíno“ im achten Kapitel des berühmten Romans. Und für eine so typisch spanische Dramengattung wie das Sainete ist das Auftreten von Figuren verschiedener regionaler Herkunft mit entsprechender sprachlicher Charakterisierung geradezu konstitutiv: So erscheinen etwa in dem 1924 in Madrid mit großem Erfolg uraufgeführten und 1951 von Luis Buñuel in seinem mexikanischen Exil unter dem Titel *La hija del engaño* verfilmten Sainete *Don Quintín el amargao* von Carlos Arniches und Antonio Estremera neben „castizos“ aus der spanischen Hauptstadt auch stets zu Scherzen aufgelegte Andalusier<sup>58</sup> und vom Heimweh geplagte Galicier.<sup>59</sup> Beides sind Eigenschaften, die bis heute stereotyp mit den Bewohnern dieser Regionen assoziiert werden.<sup>60</sup>

57 Vgl. dazu Dumont (2011: 13): „Les pays très centralisés, comme la France ou l'Iran, se sont dotés d'une armature urbaine macrocéphale, où la capitale politique est dominante dans toutes les fonctions: économiques, financières, universitaires et culturelles. D'autres pays, comme l'Espagne ou la Bolivie, ont une urbanisation bicéphale, dominée par deux villes (Madrid et Barcelone, La Paz et Santa Cruz); l'Allemagne est pour sa part organisée en un réseau urbain plus équilibré reliant plusieurs villes [...]“

58 Vgl. Arniches / Estremera (1924: 34–36 und 65).

59 Vgl. Arniches / Estremera (1924: 22–23).

60 Vgl. dazu z.B. hinsichtlich der Galicier die Aussagen aus dem *Extra Ibérico* von *El Jueves* vom Juli 2000: „¡Y de la famosa morriña! ¿Es que solo los gallegos sienten morriña cuando están fuera? [...] Los gallegos son unos sufridores, eso es lo que son.“ (*El Jueves*,



Abb. 1: Titelseite  
von *El Jueves*  
Nr. 1017  
(Nov. 1996).

Auch *El Jueves* verschmätzt das gelegentliche Spiel mit Regionalklischees nicht: So wurde auf der Titelseite der im November 1996 kurz nach dem Amtsantritt Aznars erschienenen Nummer 1017 die Forderung katalanischer Nationalisten nach einer eigenen Fußballnationalmannschaft mit einer Karikatur kommentiert (Abb. 1), auf der Aznar im Fußballtrikot von „Castilla y León“ und Jordi Pujol im Trikot von „Catalunya“ zu sehen sind. Zwischen ihnen steht König Juan Carlos in der Rolle des Schiedsrichters, welcher offenbar durch Werfen einer Münze versucht hat, den Anstoß auszulosen, und nun mit vorwurfsvoller Geste zu Pujol sagt: „A

---

Nummer 1206: 38) Und über die Andalusier heißt es auf der folgenden Seite, sie seien „unos graciosos“.

ver, Jordi, si cada vez que lanzo la moneda te la quedas tú no hay manera de empezar el partido.“ Hier wird also auf witzige Weise auf das Klischee angespielt, das den Katalanen wohl am hartnäckigsten anhaftet, nämlich auf den ihnen angeblich eigenen Geiz.

In dem im Juli 2000 erschienenen Sonderheft (Nummer 1206) von *El Jueves* mit dem Themenschwerpunkt „Extra Ibérico“ spielen Stereotypen über die Bewohner der verschiedenen spanischen Regionen, darunter auch Katalonien, an verschiedener Stelle eine Rolle. So hält etwa auf Seite 12 der König eine Rede über seine Untertanen, in der es heißt:

Los andaluces son unos vagos, los madrileños son unos chulos, los canarios son tranquilotes, los catalanes son tacaños, los vascos son fanfarrones, los aragoneses son cabezones, los castellanos son secos, los gallegos son indecisos.

Auf den Einwand seines „mayordomo“, er solle nicht das eigene Nest beschmutzen – „¿Qué hace? ¡Está tirando piedras sobre su propio tejado!“ –, antwortet der König schließlich: „Yo nací en Roma“. Hier tritt also wieder das Klischee vom geizigen Katalanen auf, in einer Reihe allerdings mit ebenfalls wenig schmeichelhaften Klischeevorstellungen über die Bewohner anderer spanischer Regionen. Gleiches gilt für eine Doppelseite im „Extra Ibérico“ (38/39), auf der unter dem Titel „Los sambenitos que nos cuelgan según donde hayamos nacido“ mittels jeweils eines kurzen ironischen Textes und einer Karikatur Galicier, Andalusier, Basken, Madrilenen, Kastilier, Valencianer und Katalanen charakterisiert werden. Am Ende der meisten dieser Texte wird ein „chiste de Lepe“ erzählt, also ein Witz über die Bewohner der andalusischen Kleinstadt Lepe, welcher deren Intelligenz zumeist in wenig günstigem Licht erscheinen lässt. So heißt es am Ende des kurzen Textes über die Kastilier: „¿Sabes por qué los leperos al subir a un avión se dan diez golpes? Porque ven unas letras muy grandes que dicen DC-10.“ Dieses Frage-Antwort-Spiel gehört zu der Kategorie von Witzen, in denen „Dialekte und regionale Sprachformen [...] direkt zur Zielscheibe des Spotts werden“ (Koch / Krefeld / Oesterreicher, 1997: 118). Konkret wird im zitierten Beispiel auf den andalusischen „ceceo“ angespielt, der die „leperos“ „DC-10“ als „dese diez [scil. golpes]“ verstehen lässt.<sup>61</sup> Die „chistes de Lepe“ sind die in Spanien sicherlich vitalste jener *mutatis mutandis* auch in anderen Ländern verbreiteten Witztraditio-

61 Einen analogen, auf einer anderen Eigenart des andalusischen Dialekts, nämlich auf der dort häufigen Liquida-Vertauschung, basierenden Witz findet man in Koch / Krefeld / Oesterreicher (1997: 19).

nen, welche Bewohner einer bestimmten Region (oder Stadt) zum Ziel des Verlachens machen.<sup>62</sup>

Im kurzen Text über die Andalusier auf der Doppelseite aus *El Jueves* über Regionalklischees wird nun interessanterweise am Ende kein „chiste de Lepe“ erzählt, stattdessen heißt es hier: „En Andalucía lo mejor es contar un chiste sobre catalanes.“ Und dieser Witz nimmt wieder die angebliche skrupellose Geldgier der Katalanen aufs Korn:

Va un catalán a poner un telegrama para comunicar la muerte de un familiar. 'Jordi fallecido', escribe. 'Lo mínimo son cinco palabras', le dice el encargado. 'Así que puede poner tres más, que le vamos a cobrar lo mismo.' Y entonces va el otro y escribe a continuación: 'Vendo Opel Corsa'.

Auch die Karikatur des Katalanen auf derselben Doppelseite (Abb. 2) zeigt einen alten Geizhals, der sich an einen Sack „Pesetes“ klammert, und im begleitenden Text wird wieder vor allem auf den Geiz der Katalanen – zum Beispiel auf „los chistes sobre catalanes, todos alrededor de la pela“ – angespielt, daneben auch auf „el topicazo ése de que es muy difícil hacerse amigo de un catalán, aunque si lo consigues ya tienes un amigo para siempre.“

Neben der Witztradition der „chistes de Lepe“ gibt es also auch eine Witztradition der „chistes sobre catalanes“, die um das Regionalklischee des katalanischen Geizes kreisen und bei der auch *El Jueves* gelegentlich Anleihen macht, wie die eben zitierten Beispiele zeigen. Letztlich allerdings – so das mit einem Zitat von Ortega y Gasset garnierte Resümee von A. Romero, des Gestalters dieser Doppelseite – trafen Regionalklischees zumindest heutzutage ohnehin nicht mehr zu:

Conclusión: cá uno es cá uno, 'yo soy yo y mi circunstancia', y todos vestimos vaqueros y bebemos Coca-Cola y estamos en la misma "zona euro". Eso de los tópicos regionalistas o nacionalistas es una cosa pasada de moda, hombre. (Nummer 1206: 39)

In ernsthafterem Ton beschäftigt sich Ramón de España, ein Autor, der gelegentlich auch Szenarien für Comic-Alben schreibt,<sup>63</sup> im Leitartikel des „Extra Ibérico“ mit der Konstruktion und Pflege regionaler Eigenarten in Spanien. Er übt dabei deutliche Kritik am Differentialismus der regionalen Nationalismen, allerdings nicht speziell am katalanischen:

62 Vgl. dazu Koch / Krefeld / Oesterreicher (1997: 114).

63 So zum Beispiel für das von Keko gezeichnete und 1997 bei Ediciones Glénat veröffentlichte Album *El amor duele*.



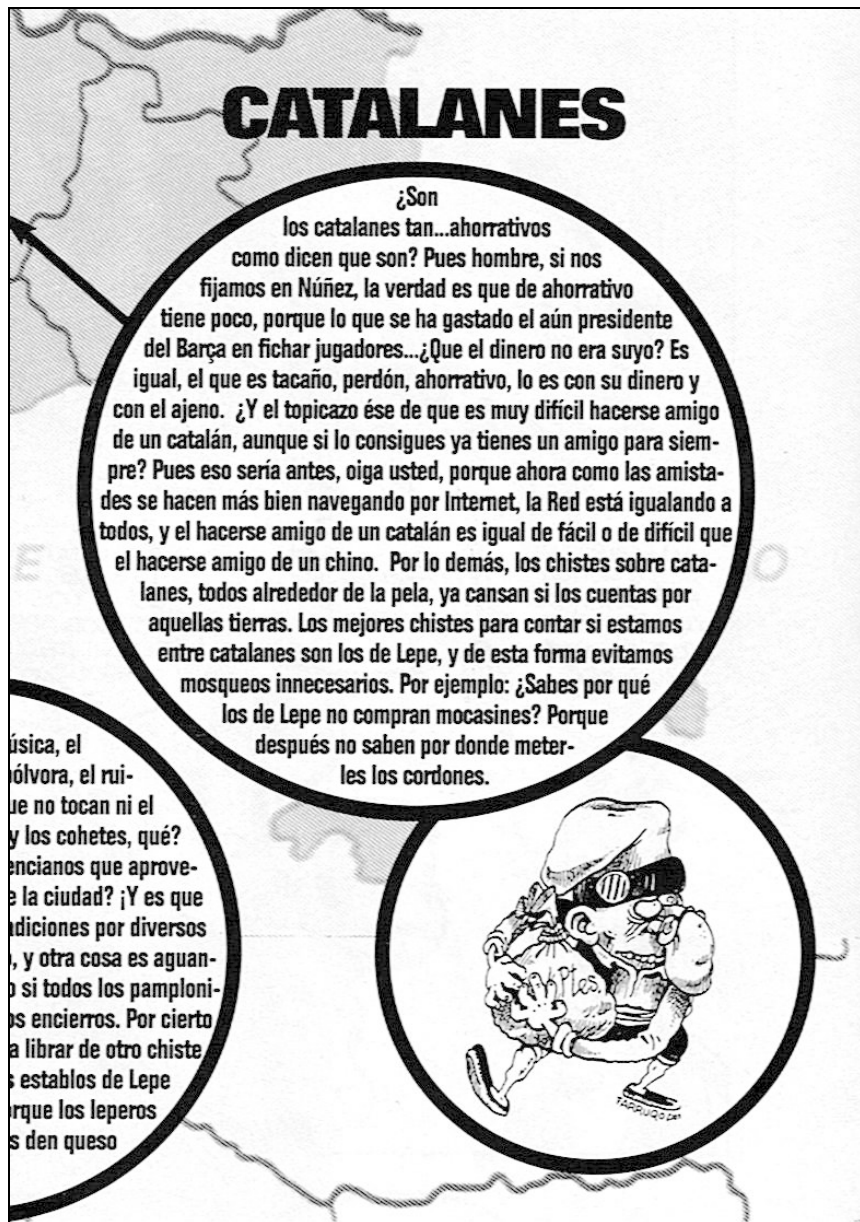


Abb. 2: Auszug aus *El Jueves* Nr. 1206 (Juli 2000).

Hoy día, España sólo es diferente de puertas adentro. Somos unos auténticos maestros en el arte de detestar al vecino más próximo. El que tiene idioma propio lo usa como arma arrojadiza contra el que tiene más cerca. El que no tiene idioma propio, se lo inventa y aquí paz y después gloria. El caso es ser diferente. (Número 1206: 8)

Zumeist jedoch finden sich im „Extra Ibérico“ ausgewogene satirische Attacken auf spanische Zentralisten einerseits und regionale Nationalisten andererseits. So sagt auf Seite 35 ein arroganter Katalane: „Yo lo que digo es que si somos más guapos, más cultos y más ricos... ¿Qué os cuesta reconocerlo? ¡Sed honestos, cuyons!“, während daneben eine herablassende Zentralistin erklärt: „¡Que haya bilingüismo! Donde sólo hay catalán ponemos castellano, y donde sólo hay castellano... Bueno, ¿Quién no entiende el castellano? ¡Bilingüismo!“

Und auf Seite 101 proklamieren unter der Überschrift „[España] No es un país homogéneo“ in einer Karikatur ein Katalane „És català tot el que viu i treballa a Catalunya“, ein Galicier „¡Eu falo galego!“, ein Baske „Gora Euskadi Askatuta“ und – als ironischer Kontrapunkt – ein Andalusier „¡Viva er Beti manque pierda!“, also die Devise des Fußballvereins „Betis de Sevilla“. Gleich unter dieser Kritik an regionalpatriotischer Phrasendrescherei ruft in einem weiteren Einzelbild unter der Überschrift „[España] No es tolerante“ ein empörter Mann die dem kurz vor dem Bürgerkrieg ermordeten rechtsgerichteten Politiker José Calvo Sotelo zugeschriebene zentralistische Parole „¡Antes roja que rota!“, weil er offenbar von einem anderen in einer Minderheitensprache – in welcher bleibt unklar – begrüßt worden ist, worauf dieser erstaunt entgegnet: „Oiga, que yo sólo le he dicho Buenos días en mi lengua materna“. Hier richtet sich die satirische Spitze klar gegen den in die Nähe des Faschismus gerückten Zentralisten, der überempfindlich auf die Verwendung einer Minderheitensprache reagiert.

An dieser äquidistanten Haltung von *El Jueves* zu „nacionalistas“ und „españolistas“, das heißt zu regionalen Nationalisten und Zentralisten, hat sich seit 2000, dem Jahr, in welchem das Sonderheft „Extra Ibérico“ veröffentlicht wurde, bis heute wenig geändert. Deutlich wurde dies zum Beispiel bei der von heftiger Polemik zwischen spanischen und katalanischen Nationalisten aufgeheizten Debatte um das Stierkampfverbot in Katalonien im Sommer 2010. Unter der Überschrift „Animaladas“ ging der Verfasser des „Editorial“ von *El Jueves* im Mitte August 2010 erschienenen Heft Nummer 1733 gleichermaßen auf Distanz zu beiden Seiten:

Es cierto que algunos políticos nacionalistas, a los que el maltrato animal les importa un bledo, y de hecho hablan incluso de proteger los denominados *correbous*, han podido aprobar esta propuesta sólo por cuestiones identitarias. Pero allá ellos. Esto no tiene (no tendría) nada que ver con la política ni con los nacionalismos. El maltrato animal debe desaparecer por una simple cuestión moral. (Número 1733: 3)



Abb. 3: Auszug aus *El Jueves* Nr. 1733 (August 2010).

In der dem schriftlichen Kommentar vorangestellten besprechenden Bilderfolge von Manel Fontdevila (Auszug in Abb. 3) richtet sich die Kritik vor allem gegen den „rollo identitario“, der „odio a los toros“ mit „odio a España“ gleichsetze. Die Rede eines Gegners des Stierkampfverbots – „¿Prohibir los toros? ¿Y destruir esa labor de orfebrería que fue la transición? El equilibrio territorial es delicado, y si empezamos con ataques a nuestros signos de identidad...“ – wird mit folgendem Kommentar versehen: „Aquí, pase lo que pase, siempre vamos a parar al mismo sermónico rancio tan olor a laca...“ (Nummer 1733: 2) Ähnlich wie schon zehn Jahre zuvor im „Extra Ibérico“ wird auch hier die Fragwürdigkeit von nationalen Identitätskonstruktionen in Frage gestellt, wenn der gezeichnete Kommentator des besprechenden Comics von Manel Fontdevila fragt:

¿Qué coño es signo identitario? ¿Algo que nos gusta a todos? ¡A todos! En un país donde dos personas son incapaces de mirar a la vez el mismo canal de la tele! ¡Signos de identidad! ¡Eternos! ¡Intocables! ¡El rey! ¡La paella! ¡Julio Iglesias! Este rollo ‘esto es lo español, esto no’ ¿Quién lo decide? ¿Dónde dan el carnet? (Número 1733: 3)

Es bleibt also festzuhalten, dass *El Jueves* bei der satirischen Thematisierung von Konflikten zwischen Nationalisten verschiedener Regionen und spanischen Zentralisten zumeist auf eine Äquidistanz zu beiden Seiten achtet. Eine besondere Beschäftigung mit dem katalanischen Nationalismus, etwa aufgrund des Sitzes der Zeitschrift in Barcelona, ist nicht zu erkennen. Als Ausnahme, welche diese Regel bestätigt, sei ein im Dezember 2010 auf der Internetseite von *El Jueves* veröffentlichter Artikel genannt, in dem unter der Überschrift „Montan, por fin, la tienda donde si hablas en castellano no te atienden“ und dem Untertitel „Éxito de afluencia de turistas llegados a Barcelona con predisposición por escandalizarse“ in ironischem Ton über die angebliche Eröffnung eines Ladens berichtet wird, der es sich zur Aufgabe gemacht habe, Touristen aus dem Rest Spaniens die Gelegenheit zu bieten, sich das weit verbreitete Vorurteil über katalanische Verkäufer, die sich weigern, mit ihnen Spanisch zu sprechen, bestätigen zu lassen.<sup>64</sup>

Insgesamt betrachtet spielen die Erscheinungsformen der Auseinandersetzung zwischen „nacionalismos periféricos“ und „españolismo“ in der Satirezeitschrift *El Jueves* jedoch eine deutlich geringere Rolle als im Mainstream „ernsthafter“ spanischer Medien. Als Beleg hierfür mag gelten, dass von den mehr als 1000 Titelseiten der zwischen 1977 und 1997 veröffentlichten Hefte von *El Jueves* gerade einmal vier den katalanischen Nationalismus thematisieren.<sup>65</sup> Dies ist als Ausdruck der linken politischen Grundhaltung dieser Zeitschrift zu verstehen, welche den „rollo identitario“ des Konflikts zwischen einzelnen Regionen und dem Zentralstaat als prinzi-

64 Auf <[http://www.eljueves.es/2010/12/20/montan\\_por\\_fin\\_tienda\\_donde\\_hablas\\_castellano\\_atienden.html](http://www.eljueves.es/2010/12/20/montan_por_fin_tienda_donde_hablas_castellano_atienden.html)>.

65 Vgl. dazu Aparici (1997): Auf der Titelseite von Nummer 747 aus dem Jahr 1991 mit der Überschrift „¿Passa con las independencias?“ fordert Jordi Pujol an einem Schlagbaum Felipe González zum Vorzeigen des Reisepasses auf. Auf der Titelseite von Nummer 791 aus dem Jahr 1992 halten Prostituierte einem katalanischen Nationalisten, welcher ein Plakat mit der Aufschrift „Freedom for Catalonia“ trägt, ein anderes entgegen, auf dem „Freedom to fuck“ steht. Auf der Titelseite der Nummer 874 aus dem Jahr 1994 ist Pujol als Bettler vor dem Palacio de la Moncloa zu sehen. Die Titelseite von Nummer 1017 aus dem Jahr 1996 schließlich, auf der es um die Forderung nach „selecciones autonómicas“, also eigenen Fußballmannschaften für die „comunidades autónomas“ geht, wurde oben schon ausführlich besprochen.

piell zweitrangig gegenüber den Konflikten zwischen sozialen Schichten ansieht.<sup>66</sup> Gleichzeitig wird jedoch peinlich genau darauf geachtet, nicht durch womöglich missverständliche Kritik an regionalen Nationalisten in die Nähe der mit der spanischen Rechten assoziierten Zentralisten zu rücken. Der Dramatisierung von Konflikten zwischen peripheren Nationalisten und spanischem Zentralstaat, die viele auf der rechten Seite des politischen Spektrums angesiedelte spanische Medien in paradoxem Zusammenspiel mit den regionalen Nationalisten selbst betreiben,<sup>67</sup> setzt *El Jueves* somit eine ausgeprägte Strategie der Entdramatisierung entgegen.<sup>68</sup> ■

## ■ Bibliographie

Altarriba, Antonio (2001): *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid: Espasa Calpe.

Aparici, Miquel (ed.) (1997): *El Jueves: 20 años de portadas. 1977–1997*, Barcelona: Ediciones El Jueves.

Arniches, Carlos / Estremera, Antonio (1924): *Don Quintín el Amargao o El que siembra vientos... Sainete en dos actos, divididos en cinco cuadros en prosa, original*. Madrid.

---

66 Prägnant zum Ausdruck kommt diese Haltung im Kommentar eines Lesers von *El Jueves* zu dem im vorigen Abschnitt zitierten Artikel über die „tienda donde si hablas castellano no te atienden“, mit dem nationalistische Vorurteile verspottet werden: “Todas esas rencillas entre naciones son artimañas orquestadas por el poder para mantener al populacho en vilo y en estado de crispación interna y así desviar la atención de lo que realmente importa. Lo realmente relevante son las clases sociales. Yo soy un currela y, como tal, tengo mucho más en común con otro currela (ya sea de Madrid o de Pernambuco) que con un empresario, un aristócrata, un rentista o un niño de papá de mi barrio. Que no os confundán, por favor, vuestros enemigos son los que dirigen el cotarro, no los que cogen el metro para ir a trabajar cada día (ya sea en Barcelona, en Madrid o en Bilbao) ni los que apoyan al equipo de fútbol opuesto al tuyo. Vuestros enemigos son los BANQUEROS, POLÍTICOS Y SANGUIJUELAS. [...] Si odias a catalanes, españoles, vascos, estás cayendo en la trampa y haciendo exactamente lo que quieren que hagas.” (<[http://www.eljueves.es/2010/12/20/montan\\_por\\_fin\\_tienda\\_donde\\_hablas\\_castellano\\_atienden.html](http://www.eljueves.es/2010/12/20/montan_por_fin_tienda_donde_hablas_castellano_atienden.html)>)

67 Vgl. dazu z.B. einen in der Tageszeitung *Público* veröffentlichten Kommentar über den Sprachenkonflikt in Katalonien des Schriftstellers Isaac Rosa, der mit dem Satz beginnt: „En demasiadas ocasiones da la sensación de que el nacionalismo español y el catalán forman una sociedad de auxilios mutuos.“ (Rosa, 2011: 8)

68 Der Autor dankt Ediciones El Jueves für die Erlaubnis zum Abdruck der Abbildungen.

- Bergson, Henri (1946 [1899]): *Le rire. Essai sur la signification du comique. Soixante-septième édition*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Bucher, Claudia (1992): „Die politische Satirezeitschrift *Le canard enchaîné*“, in: Reichardt, Rolf (Hrsg.): *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, Mainz: Verlag H. Schmidt, 107–110.
- Dumont, Gérard-François (2011): „Fausses évidences sur la population mondiale“, *Le Monde diplomatique*, juin, 13–14.
- Fischer, Leo / Ziegelwagner, Michael (2010): „Die Bibliothek von Schwafel“, *Titanic*, September, 30–31.
- Freud, Sigmund (1958): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Gelfert, Hans-Dieter (1998): *Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors*, München: Beck.
- Glück, Helmut / Sauer, Wolfgang Werner (1990): *Gegenwartsdeutsch*, Stuttgart: Metzler.
- Halimi, Serge (ed.) (2010): *Le Monde diplomatique en Bande dessinée*. Hors-Série.
- Hausmann, Franz Josef (1974): *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels. Das Wortspiel im „Canard enchaîné“*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Koch, Peter / Krefeld, Thomas / Oesterreicher, Wolf (1997): *Neues aus Sankt Eiermark. Das kleine Buch der Sprachwitze*, München: Beck.
- Lázaro, Julio M. (2007a): „Dos humoristas de ‘El Jueves’ serán juzgados por injurias al Príncipe“, *El País*, 31 de agosto.
- (2007b): „‘El Jueves’ pasó la “delgada línea” de la sátira al insulto“, *El País*, 17 de noviembre.
- Lladó, Francisca (2001): *Los cómics de la transición. El boom del cómic adulto 1975–1984*, Barcelona: Glénat.
- López Socasau, Federico (1998): *Diccionario básico del cómic*, Madrid: Acento.
- Mariño, Henrique (2012): „Revista Mongolia: ‘Mucha gente ha sepultado el papel antes de tiempo’“, *Público*, 27. März <[www.publico.es/culturas/427294/revista-mongolia-mucha-gente-ha-sepultado-el-papel-antes-de-tiempo](http://www.publico.es/culturas/427294/revista-mongolia-mucha-gente-ha-sepultado-el-papel-antes-de-tiempo)> (27.3.2012).
- Martin, Laurent (2000): „Pourquoi lit-on *Le Canard Enchaîné* ?“, *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 68, 43–54.
- (2001): *Le Canard enchaîné ou les Fortunes de la vertu. Histoire d'un journal satirique. 1915–2000*, Paris: Flammarion.

- Moliterni, Claude (ed.) (1989): *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris: Horay.
- Moreno, Mar (1996): „En Medio, como El Jueves“, *Cambio 16*, Número 1291, 19 agosto, 38–39.
- Neyer, Hans Joachim (Hg.) (2008): *“Eulenspiegel” – Klassiker der ostdeutschen Karikatur*, Hannover: Wilhelm-Busch-Gesellschaft.
- Nonnenmacher, Hartmut (2006): „La memoria del franquismo en el cómic español“, in: Winter, Ulrich (ed.): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 177–208.
- (2007): „Autoreferentialität und narrative Metalepsen im französischen und spanischen Comic“, in: Leinen, Frank / Rings, Guido (Hg.): *Bilderwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*, München: Martin Meidenbauer, 265–285.
- Pohl, Burkhard (2008): „Kino in Spanien“, in: Bernecker, Walther L. (Hrsg.): *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. 5., vollständig neu bearbeitete Auflage, Frankfurt am Main: Vervuert, 423–441.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, Tübingen / Basel: Francke.
- Ramos, Fernando (2007): „El secuestro de *El Jueves* y las injurias periodísticas a la corona, un injustificable ataque a la libertad de expresión“, *Ámbitos* 16, 151–186. (im Netz auf <[http://grupo.us.es/grehcco/ambitos\\_16/09ramos.pdf](http://grupo.us.es/grehcco/ambitos_16/09ramos.pdf)>).
- Roca, Paco (2010): *El invierno del dibujante*, Bilbao: Astiberri.
- Rosa, Isaac (2011): „¿Recortes? ¡Defendamos la lengua!“, *Público*, 14.9., 8.
- Sánchez, Sergi (2009): „Programa doble para un cine incierto“, in: Gracia, Jordi / Ródenas de Moya, Domingo (eds.): *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986–2008*, Madrid: Iberoamericana, 121–151.
- Scholz, Annette (2005): *Joven Cine español de Autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Seim, Roland (2008): *Kruzifix! Blasphemie in der Popkultur* (veröffentlicht auf <<http://www.telos-verlag.de/seiten/ibkamuenchen.htm>>).
- Todd, Emmanuel (1990): *L'invention de l'Europe*, Paris: Éditions du Seuil.
- Weinrich, Harald (1964): *Tempus. Erzählte und besprochene Welt*, Stuttgart: Kohlhammer.

- Hartmut Nonnenmacher, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <hartmut.nonnenmacher@romanistik.uni-freiburg.de>.

Resum: La primera part d'aquesta contribució es dedica a les característiques de la revista satírica i humorística *El Jueves*, creada l'any 1977 i publicada a Barcelona. En comparació amb els seus equivalents a França i Alemanya –*Le canard enchaîné* i *Titanic*– el periòdic espanyol conté la quantitat més elevada d'elements visuals i menys continguts textuals, i també hi trobem el nombre més elevat de còmics. La segona part de l'article analitza la manera com es presenten en *El Jueves* el nacionalisme català i els catalans en general. De tant en tant la revista utilitza elements humorístics basats en estereotips regionals però sempre manté una posició d'equidistància vers els nacionalismes espanyol i català, intentant per aquest posicionament de minvar els conflictes que poden resultar de l'enfrontament d'aquests corrents nacionalistes. ■

Summary: The first part of this contribution focuses on the characteristics of the Barcelona-based magazine of humor and satire, *El Jueves*, which was founded in 1977. Compared to its French and German counterparts – *Le canard enchaîné* and *Titanic* – this Spanish magazine has a particularly high level of visual content in relation to script and also contains the greatest amount of comic strips. The second part discusses the way Catalan nationalism and Catalans in general are portrayed in *El Jueves*. Occasionally the magazine resorts to humor based on regional stereotypes but still maintains an equidistant position to both Spanish and Catalan nationalism, in an attempt to deflate the conflicts brought about by the clash of these different nationalistic elements in Spain. [Keywords: *El Jueves*; *Le canard enchaîné*; *Titanic*; magazine of humor and satire; comic strips; stereotypes about Catalans; Spanish humor based on regional stereotypes] ■



# Sobre l'*Spill de la vida religiosa* i la impremta

Josep Lluís Martos (Alacant)

L'*Spill de la vida religiosa*<sup>1</sup> és un tractat espiritual sota l'aparença de novel·la al·legòrica, a cavall entre el viatge iniciàtic i el model exemplar dels *specula*, concebut des de la *devotio moderna*, però amb clares dependències lul·lianes.<sup>2</sup> Així de senzilla i complexa és, alhora, aquesta obra, pràcticament pionera en el context hispànic quant a les noves tendències espirituals i d'un amplíssim ressò europeu, amb quasi cent edicions impreses de traduccions al castellà, holandès, alemany, llatí, anglès, italià, polonès, gaèlic irlandès, danès, portugués i francès des del segle XVI fins al XIX.<sup>3</sup> L'original és català, obra d'un «devot religiós observant» sembla que voluntàriament anònim, que s'ha identificat amb un personatge «d'origen valencià, encara que molt probablement resident a Catalunya» (Bover, 2005: 45). Les edicions catalanes en són dos: la *princeps* isqué a Barcelona dels tallers de Joan Rosenbach el 20 d'octubre de 1515, mentre que la segona edició ho féu a València, de les premses de Jorge Costilla, el 29 de juliol de 1529, amb un text adaptat lingüísticament al context valencià (Rafanell / Valsalobre, 1999).<sup>4</sup> No n'hi ha «cap manuscrit anterior a l'edició prínceps, de manera que només en coneixem el text tal com va sortir de l'obrador de Joan Rosenbach, però no

- 
- 1 Aquest treball s'emmarca dins el projecte *Del impresso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-04486), del qual sóc investigador principal.
  - 2 De moment, disposem d'una edició actualitzada de l'*Spill de la vida religiosa*, feta per Arseni Pacheco i August Bover (1982: 187–306), i d'una edició crítica encara sota el format de tesi doctoral d'aquest darrer (Bover, 1983), que, malgrat això, sembla que es publicarà prompte en la col·lecció «Els Nostres Clàssics» de l'editorial Barcino.
  - 3 «I va ser coneguda també a l'Amèrica del Nord, a l'Índia, al Japó i a les Illes Filipines» (Bover, 2003: 49). Per a les primeres notícies sobre aquesta difusió europea, veg. Molas (1965) i, per a un llistat bibliogràfic dels estudis individuals sobre aquestes traduccions, vegeu Bover (2005: 64–65). Cal afegir-hi dos treballs posteriors: Bover (2007) i Valsalobre (2008).
  - 4 Marià Aguiló (1923: 236) les recull, respectivament, com a ítems n° 477 i 478 del seu catàleg.

podem reconstruir la grafia de l'original utilitzat pel caixista perquè ignorem els criteris d'edició que va aplicar-hi aquest pulcre impressor» (Bover, 2005: 45);<sup>5</sup> tanmateix, sí que en trobem un manuscrit vuitcentista de bella factura encarregat pel valencià Onofre Soler a. 1822 (Martos, en premsa a), que és còpia de l'edició de 1529 i que demostra la vigència del text devocional encara al segle XIX, de manera paral·lela al que va ocórrer amb l'edició napolitana, feta el 1841 a partir de la versió italiana manuscrita de 1527 (Valsalobre, 2008: 10–11).

Si bé la majoria de la bibliografia de les darreres dècades s'ha centrat en la difusió europea de l'obra, l'altre aspecte sovintejat i encara sense consens crític ha estat la identitat de l'autor anònim, així com la seua adscripció a un o altre orde religiós que empare la concepció del tractat.<sup>6</sup> N'és un excel·lent estat de la qüestió sobre el tema un dels darrers treballs d'August Bover (2005), com a punt de partença per a continuar gratant sobre les incerteses de l'autoria. No obstant això, aquesta atenció a la difusió europea i a la identificació de l'autor ha fet que el cos textual de l'obra haja perdut protagonisme crític. Han trencat aquesta dinàmica els treballs de Pep Valsalobre (2001 i 2009), que plantegen, primer, que la versió impresa, en major o menor mesura, és un escurçament de l'obra original i, després, s'hi busquen els arguments per a defensar-la directament des de l'anàlisi del cos narratiu:

Originàriament hi degué haver un text manuscrit extens –sí més no, més extens que el de l'edició prínceps–, l'*Spill* de la vida religiosa, per al qual havia estat escrit –per un altre autor, recordem-ho– el pròleg. Algú altre va optar per escurçar el relat, per «sumar-lo i abreujar-lo», almenys en la seva primera part, i transformar-lo en *Camí breu per amar a nostre Senyor*, que és el títol que, per al text abreujat, proposa el responsable de la nota editorial [...]. El títol pel qual coneixem avui aquest text, *Spill de la vida religiosa*, en rigor no pertany a l'obra que va ser impresa sinó a seu antecedent textual, més llarg. Si tenim això present, potser seria oportú reprendre la consideració de Ramon Miquel i Planas

- 
- 5 En realitat, això es pot conèixer a partir de l'anàlisi d'unes altres obres eixides del taller de Rosenbach que sí que conserven versions manuscrites, per establir-ne i sistematitzar-ne les diferències, a partir de les quals, en un segon moment, es podrien discriminar aquells mecanismes de variació que provenen de la transmissió manuscrita i aquells que s'han generat en la impremta, des dels quals podríem analitzar l'*editio princeps* de l'*Spill de la vida religiosa*. En qualsevol cas, no seria productiu ni acceptable reconstruir-ne la grafia a partir d'aquestes dades.
  - 6 Les hipòtesis van des d'un «observant religiós» identificat amb un membre de l'ordre de sant Jeroni, fins un cartoixà, passant per un franciscà o per l'opció *salomònica* –en diu Bover (2005: 60)– que combina una autoria jerònima i franciscana. En qualsevol cas, aquest no és l'objecte del meu treball i deixem que evolucione la bibliografia al respecte, fins que es pugui tancar el tema de forma més o menys definitiva.

(1915: col. 295) i proposar un títol nou, més acord amb el contingut narratiu i amb els costums propis de l'època per a la novel·lística profana, els quals hi solien incorporar el nom del protagonista [...]. Miquel i Planas proposava *Història d'en Desitjós*. Potser seria preferibles *Desitjós*, a seques. (Valsalobre, 2001: 16)<sup>7</sup>

August Bover ha plantejat els seus dubtes vers aquesta hipòtesi, que s'havia fonamentat, en un principi, en les contradiccions manifestes entre el pròleg inicial i la nota editorial, d'autor diferent totes dues i en relació amb el text narratiu:<sup>8</sup>

Pep Valsalobre (1999 –amb August Rafanell– i 2001) ha donat a conèixer una altra hipòtesi de tipus salomònic. Ell també constata el franciscanisme de Pobra estampada en català i la vinculació de la difusió en castellà amb els jerònims (Valsalobre, 16), però la novetat del seu raonament és el fet que admet l'existència d'un text més llarg, que segons ell seria l'autèntic *Spill de la vida religiosa*, i del qual el llibre de què parlem, obra d'un altre autor, seria un resum, tot fent un acte de fe –que no comparteixo i contra el qual ja van advertir López Estrada (16) i, fins a un cert punt, López Santiadrían (col. 1137)– sobre la informació continguda en el pròleg –que considera escrit per al text més llarg– d'acord amb una interpretació determinada. (Bover, 2005: 60)

En el pròleg no s'indica que el *Desitjós* haja de passar «per les set cases de les virtuts cardinals i teològals. Sí, però, s'hi diu que s'hi ha d'exercitar específicament i ordenada. Tanmateix, a allò a què *no* fa cap al·lusió el pròleg és a cap mena de drecera o circuit alternatiu, que és el punt clau del relat. Del Camí de Pacència, ni se'n parla. Tal silenci és, si més no, estrany» (Valsalobre, 2009: 59). Aquest argument continua incidint –en la línia de treballs anteriors– en l'anàlisi del pròleg i la seua relació amb la nota editorial feta *ex professo* per a l'*editio princeps*, que podria haver-se convertit en un atzucac crític, malgrat que en compartesc la solidesa. No obstant això, l'anàlisi del text li ha permès de trobar el punt exacte de la narració en què s'ha produït l'escurçament, els capítols 17 i 18.<sup>9</sup> De manera no sols convin-

7 O *El Desitjós*, amb article, com l'anomena en Valsalobre (2009), a partir de Molas (1965): «El text del manuscrit original, més extens, havia de ser l'*Spill de la vida religiosa*, mentre que el text imprès, més breu, convenia que el rebategéssim amb un altre nom, per exemple, *El Desitjós*» (Valsalobre, 2009: 58).

8 «La nota al lector no podem pas atribuir-la a l'autor de la novel·la sinó més aviat al o als responsables de l'edició impresa» (Valsalobre, 2009: 59).

9 «Per començar, el capítol XVII és l'*únic* en tot el llibre que porta rúbrica [...]. En aquest mateix capítol XVII apareix el mot *atejo* [...]. La cosa no tindria especial rellevància... si no fos que apareix per segona vegada en el text de la nota editorial, com hem vist més amunt, deguda als responsables de l'imprès. Un altre fet “sorprenent” és el de la presència de citacions o al·lusions a textos o autors com a autoritats [...], per tal com

cent, sinó difícil de refutar, Valsalobre demostra que aquests capítols —una *rara avis* dins l'*Spill de la vida religiosa* o, millor, d'aquest *Camí breu* escurçat, que representa l'edició del *Desitjós*— es troben en un moment clau de la narració, aquell en el qual el protagonista hauria d'haver eixit de la primera casa per passar per Humilitat i recórrer-ne set més, fins arribar a Caritat i trobar Déu, però que acabà optant per un camí breu —el de Paciència— des d'aquesta primera casa fins la darrera:<sup>10</sup>

aquests capítols semblen transparentar el lloc on podria haver estat retallat el relat original, on s'hauria eliminat el fragment original relatiu a la narració de l'estada de desitjós en les cases segona a setena (segons el còmput de No M'Hi Dóna Res vist més amunt) i aquest hauria estat substituït pel relat d'un itinerari nou, més breu. Són un parell de capítols “connectors” els quals han estat incorporats per enllaçar fragments més distants en el text original. (Valsalobre, 2009: 63)

Pep Valsalobre matisa que l'original manuscrit era tan sols «més extens que el de l'edició prínceps» (2001: 16), que és allò que es deriva de la notícia que hi ha en la nota editorial amb què acaba l'imprès o, tal vegada, fins i

l'espiritualitat afectiva i antiintel·lectual que defensa és contrària a les *autoritates*, pràctica pròpia d'altres propostes espirituals. En aquest sentit, la contradicció del text del relat, despullat de cites, amb el text del pròleg és manifesta i ben coneguda [...]. Al seu torn, el capítol XVIII és, per altres raons, més desconcertant encara. D'entrada és un capítol estilísticament “nou”, aliè a l'estil que fins aleshores ha mantingut el narrador. D'una banda, és manifestament repetitiu (com amb l'excessiva reiteració del mot *camí* i de l'expressió *Camí de Paciència*), un xic escolar i pedestre i tot, si se'm permet l'expressió. D'una altra banda, a diferència dels capítols anteriors, no hi ha cap diàleg entre personatges, sinó que és una exposició en prosa; una àrida exposició en prosa, m'atreviria a dir. I tot i així, el capítol pren un aspecte molt menys narratiu que el que tenia el relat fins aleshores. Per què? Doncs perquè és un text on predomina el caràcter allisonador per damunt de la voluntat narrativa [...]. I una altra cosa colpidora [...]: aquest capítol XVIII està quasi tot ell construït a base d'explicitacions de l'al·legoria mitjançant el recurs a l'aplicació allisonadora de les dades de la narració, com he comentat. O l'autor ha perdut el nord del relat, o bé n'és un altre» (Valsalobre, 2009: 60–62).

- 10 «Fixem-nos bé en quin punt exacte de l'argument s'acumulen, perquè és cabdal. En efecte: si fem cas al que diu la nota editorial (que coincideix amb el fragment que he transcrit més amunt atribuït a No M'Hi Dóna Res) hi ha un camí tradicional, llarg, que passa per Humilitat i set cases més, fins a la darrera, de Caritat, final de trajecte contemplatiu, on habita Déu. L'itinerari abreujat, en canvi, va de la primera casa a l'última, a través del Camí de Paciència. En cas que es produís una retallada per imposar aquest recorregut alternatiu darrer sobre un hipotètic itinerari llarg original, on esperàriem trobar-la? Mireu l'esquema de la pàg. 58. Lògicament l'hauríem de trobar quan en el relat té lloc la sortida de Desitjós de Casa d'Humilitat i inicia el Camí de Paciència. És a dir, exactament en els capítols XVII–XVIII de l'imprès, on s'hi narra el trajecte pel Camí de Paciència» (Valsalobre, 2009: 62–63).

tot, de la referència del final del pròleg a la «importància d'aquest llibre encara que “sia poquet en quantitat”» (Bover, 2005: 61), tot i que aquest darrer crític fa servir aquesta dada com a argument en contra de la hipòtesi de l'escurçament. És estrany, efectivament, un intervencionisme en aquest text inicial; no obstant això, la idea de quantitat és una de les característiques que expressen la subjectivitat i, si comparem aquesta obra amb alguns dels extensos impresos religiosos de caràcter piadosos del pas del segle XV al XVI,<sup>11</sup> l'original de l'*Spill de la vida religiosa* podria haver estat bastant més breu que aquells i això no negaria que, a més a més, hagués estat escurçat per a la impremta. En qualsevol cas, Valsalobre es limita a constatar simplement que l'original era quantitativament més llarg que l'imprès, però no com de llarg. Es planteja Bover, tanmateix, si «calia escriure un altre text per fer-lo només una mica menys extens?» (Bover, 2005: 60–61). De nou, la idea de quantitat modalitza els diferents discursos crítics i, en certa mesura, entorpeix el consens. Quan parla Bover de fer una *mica menys extens* el text, podria entendre's com la supressió d'un fragment i el consegüent intervencionisme al voltant dels capítols 17 i 18, que ha demostrat Valsalobre; no obstant això, no *calia escriure un altre text* complet, sinó simplement retallar tota una secció massa carregada d'al·legorisme religiós i poc atractiva comercialment per a la devoció individual d'un públic ampli i divers. No es rescric tota l'obra per fer-la només un poc menys extensa, doncs, sinó que es retalla considerablement –si més no, quant a l'estructura de l'argument–, de manera que sols calia la nova redacció de dos capítols amb funció d'enllaç per a crear un producte nou, més adequat al públic general. Era una qüestió d'adaptació comercial, que sí que hi tenia sentit.

No ens ha de sorprendre, per tant, que a l'inici de la narració hi haja també la referència a un *camí breu*,<sup>12</sup> perquè, contràriament al que ocorria amb el pròleg, està demostrat que el cos textual de l'obra s'ha manipulat, fins al punt d'eliminar-ne una secció i redactar-ne dos capítols nous. Sembla lògic, doncs, que s'hi intervinga durant la preparació editorial i s'incloga a l'inici del text narratiu l'anunci d'aquest abreujament del tractat novel·lat, coherent amb la nota final de l'imprès i amb les pràctiques editorials més recents. De fet, sols dos anys abans, s'havia editat també a Barcelona un imprès que era un *atajo* per a arribar a Déu, fet que, en essència, descriu també la funció del *Desitjós*:

---

11 No diguem ja amb una *summa* medieval, que, indubtablement, no arribava al gran públic i no tenia, així, existència ni interès comercial per a la impremta.

12 «I, no ho oblidem, les primeres paraules de la novel·la, just abans de començar el primer capítol, ja diuen que es tracta d'un “camí breu”» (Bover, 2005: 61).

No s'ha tractat, que jo sàpiga, de la relació que hi podria haver entre la nostra novel·la i una obreta anònima que havia aparegut a Barcelona just un parell d'anys abans, en castellà, en el títol de la qual apareixia el mot *atajo*: *Hun breuissimo atajo e arte de amar a dios con otra arte de contemplar e algunas otras reglas breues para ordenar la piensa en el amor de dios* (Barcelona, Carles Amorós, 1513). Tot el llibret és en castellà, però certes característiques lingüístiques semblen remetre a un autor català [...]. No sembla que puguem parlar d'influència del *Brevissimo atajo* sobre el *Desitjós* més enllà dels paral·lelismes provinents de l'espiritualitat que els agermana. El fragment que més m'ha fet recordar el nostre llibre és un del principi que fa «porque a todos nos plaze la brevedat y la prolixidad fatiga» (aïí v<sup>o</sup>), amb què justifica la brevedat de l'exposició de la via mística, molt semblant a un que hem llegit a la «nota al llegidor». Que és, precisament, on apareix també el mot «atajo», com a sinònim de «camí breu», el qual potser no és sinó un ressò del mot *atajo* que surt al títol del llibret estampat només un parell d'anys abans. (Valsalobre, 2001: 18–19)

Des del convenciment que el *Desitjós* no és una versió reduïda per a la impremta de l'*Spill de la vida religiosa*, August Bover qüestiona la sinceritat del *camí breu* anunciat i el fa dependre d'un subgènere de la literatura didàctica: els *atajos*.<sup>13</sup> Si aquesta obra pertany a un gènere de la literatura devota, és perquè segueix les seues regles –en aquest cas les de l'*abreviatio* en un camí espiritual per a arribar a Déu–; si, com Bover, creem que no les segueix, aleshores no pertany al subgènere en qüestió i, en aqueix cas, la referència al mecanisme de l'escurçament asceticomístic seria un tòpic prologal, semblant al de la falsa traducció o al del llibre trobat casualment. Ara bé, si el *Desitjós* es vol *disfressar* d'un gènere que no és, això és perquè aquest té suficient ressò i fama en el seu context de difusió editorial. Per això, és absolutament lògic que, més enllà de diferències narratives, dogmàtiques o espirituals, considerem el *Brevissimo atajo* com el motor indirecte d'aquesta nova empresa editorial:<sup>14</sup> un tractat asceticomístic relativament breu, ara ja en català, que redueix l'*observància ascètica*, per arribar més fàcil-

---

13 «Alhora, però, el llibre també participa de les característiques d'un altre subgènere, propi de les literatures espirituals castellana i francesa dels segles XVI i XVII, el dels *atajos* (Andrés, 1975). Amb el mot *atajo* en el títol s'indicava, o es pretenia fer creure –com acostumava a passar i sembla ser el cas del nostre *Spill*...– que el llibre era un resum d'un altre llibre molt més extens» (Bover, 2003: 47).

14 És habitual al segle XVI que un èxit editorial done lloc a publicacions semblants o dependents per part d'altres impressors, fins i tot cercant-ne –això caracteritza, sobretot, les dècades posteriors– l'anticipació en la novetat editorial. Sobre aquesta premissa es va generar l'amplíssima difusió –i, de fet, va potenciar la redacció de noves obres– impresa dels llibres de cavalleries i de la poesia de cançoner, des de l'èxit del *Tirante* castellà i de l'*Amadís*, i des de la publicació dels primers plec solts poètics i del *Cancionero general*.

ment i efectiva a l'encontre amb Déu. Aquesta *mística afectiva* que impregna la pietat popular està en l'essència del *Brevíssimo atajo* i del *Desitjós*, d'una banda, i, d'una altra, es materialitza en l'escurçament d'un camí exemplar, massa complex per a la nova espiritualitat d'inicis del segle XVI, que busca moure les emocions com a camí per a la devoció també en contextos laics. El que vull dir, en definitiva, és que aquest procediment de retall de tractats espirituals duts a la impremta respon a la combinació de dues estratègies o, si volem, de dues circumstàncies: la nova espiritualitat, que potenciava la pietat interior des de la intimitat de la lectura, i la difusió comercial dels textos a través de la impremta, que es construïa sobre àmplies perspectives editorials de difusió laica.

Compartesc amb Bover que el *camí breu* «era, al cap i a la fi, una manera d'atreure més lectors que va ser explotada per l'Església i que es fa evident en el nostre llibre» (2003: 47). Es tractava d'una operació, efectivament, comercial i piadosa orquestrada des de l'Església, però basada en l'aprofitament del ressò del *Brevíssimo atajo* en la Barcelona dels anys immediats a l'*editio princeps*<sup>15</sup> del *Desitjós* i que emprava el mecanisme de l'escurçament d'un tractat per a arribar a Déu, que facilitava i adequava la via mística als nous temps i al nou context de difusió en lletra impresa. Aquest darrer mecanisme, essencial i coherent amb l'esperit del *Desitjós*, va fer servir tècniques d'*abreviatio* diferents a les del *Brevíssimo atajo*, de manera que es generaren productes quantitativament dispers, tot i que en tots dos casos es responia a les mateixes necessitats piadoses i comercials.

De tot això es deriva, doncs, que aquest procés d'adaptació i escurçament del text es degué generar al voltant de la impremta, raó per la qual l'original del *Desitjós* era lògic que fos un manuscrit (Valsalobre, 2001: 16), tot i que Bover ho posa en dubte: «L'hipotètic altre text, que no atribueix a cap orde en concret, per a Valsalobre va ser manuscrit –però no diu per què no podia ser imprès– i “més extens –poc o molt (segurament poc més extens, a tenor de les informacions dels pròleg”, a més de ser escrit per una altra mà» (2005: 60). No es pot demostrar que hi hagué un imprès previ de l'*Spill de la vida religiosa complet* més que amb la conservació d'un exemplar o amb la notícia d'aquest, però, si hagués estat així, no degué haver tingut gaire èxit si es va optar per dur a les premses una versió retallada posterior tan primerenca.

---

15 Aquesta influència és la que, anys després, atribuí al text castellà de l'*Spill de la vida religiosa* el mateix títol de *atajo*.

Bover fa servir com a argument contrari a la tesi de l'escurçament, així mateix, el manteniment del pròleg antic: «Però, calia escriure un altre text per fer-lo només una mica menys extens? I, si calia, s'havia d'aprofitar el pròleg antic? No se'n podia fer un de nou?» (Bover, 2005: 60–61). Valsalobre repren aquesta crítica en un treball posterior i la resol així:

La pregunta és pertinent. Ara bé: també és veritat que l'activitat de preparació d'un nou original per a les premses –*El Desijós*, segons la meua hipòtesi– és un afer d'editors, i aquests no estan per gaire romanços. Els va semblar bé de mantenir aquell excel·lent pròleg antic i, simplement, van fer notar la discordança, segons ells, al final. És una possibilitat a tenir en compte. (Valsalobre, 2009: 59–60)

L'antigor del pròleg sol ser una mostra de respecte i dependència de l'obra original i és habitual que es mantinga en les obres literàries mentre que els nous autors, copistes, traductors, impressors o editors no se'n vulguen apropiat d'aquestes, en major o menor grau. N'és bona mostra el que ocorre amb els traductors i, en un àmbit proper espiritualment i comercialment, en tenim l'exemple de la versió que Joan Roís de Corella féu de les *Meditationes Vitae Christi* de Landulf de Saxònia, en la qual manté –traduït– el pròleg original de l'obra i afig el seu, com a *trellador*, al davant. Si ho duem a l'àmbit estricte d'una obra preparada per a la impremta i de la seua difusió editorial, el *Cancionero General* il·lustra aquest procés: el pròleg inicial de l'*editio princeps* (València, Cristòfor Cofman, 1511) es manté en l'encara valenciana segona edició (València, Jorge Costilla, 1514) i, fins i tot, en les dues immediatament posteriors (Toledo, Juan de Villquirán, 1517 i 1520), però ja se substitueix per una altra en la següent, encara toledana però d'un altre impressor (Toledo, Ramón de Petras, 1527), i s'elimina en la resta (Sevilla, 1535 i 1540; Anvers, 1557 i 1573). Segons es van allunyant els impresos de l'obra original –en l'espai i en el temps–, es comença a intervenir editorialment en el text per oferir un producte nou, del qual es desdibuixen les traces originals d'autoria. El manteniment del pròleg de l'*Spill de la vida religiosa* en el *Desijós* sembla indicar, doncs, una proximitat a l'original, amb la qual els editors tenen un compromís suficient per a respectar l'autoritat del text inicial –anònima, però reconeguda en contextos pròxims–,<sup>16</sup> tot i que *sí* que generen un nou metatext, que, tanmateix, es col·loca en posició d'epíleg: la nota editorial amb què acaba l'imprés, en la qual, seguint la modèstia de l'autor original, aquell que ha

16 No oblidem que aquest *arrajador* no ha intervingut tot el text, sinó que, exclusivament, n'ha eliminat un fragment i n'hi ha hagut d'incloure dos capítols nous.



modificat el text per motius d'adequació als nous contextos socials, piadosos i comercials, relega la seua veu a la fi del volum.

Una de les novetats essencials dels treballs de Valsalobre ha estat «distingir entre l'autoria del text i la responsabilitat de l'imprès, cosa que fins ara no havia estat plantejada» (2001: 15). Són diversos els arguments que el fan pensar que «la paternitat de l'obra estampada tal i com la coneixem (és a dir amb el relat abreujat, la nota editorial, etc.) pertany a l'orde franciscà. Això permet explicar la presència d'elements franciscans en els impresos: les xilografies, l'al·lusió al “beneyt sanct Françès” del colofó valencià, la probable comanda franciscana a Joan Rosenbach, etc.» (2001: 16). No és fàcil desmuntar en termes absoluts dos arguments com ara els gravats de sant Francesc de les dues edicions en català i el colofó de la segona d'aquestes, que hi fa referència també. És cert, efectivament, que «els impressors aprofitaven sovint els gravats que tenien a mà, si els anaven bé per les mides i tenien una mínima afinitat temàtica amb el llibre on havien d'anar» (Bover, 2005: 54), de manera que és habitual trobar motius marians o escenes de la Passió en obres religioses diverses; no obstant això, concloure a partir d'ací que «col·locar, en un llibre de temàtica religiosa, un gravat de sant Francesc a falta d'un de sant Jeroni, no sembla un canvi excessivament agosarat» (Bover, 2005: 54), seria generalitzar massa. Tenim constància que els gravats hagiogràfics dels incunables valencians, si més no, sols apareixien en les obres que tractaven sobre el sant en qüestió: «A excepción del rey David, que se presenta en la *Omelia sobre lo psalm “Miserere mei Deus”* de Narcís Vinyoles, todos los grabados aparecen en obras dedicadas a sus santos respectivos» (Romero Lucas, 2005: 1409).

L'edició valenciana de 1529 incloïa un gravat de sant Francesc lògicament diferent al de l'*editio princeps* i, en la còpia manuscrita vuitcentista que n'encarregà Onofre Soler, se n'hi afegí un original del segle XVIII (Martos, en premsa a). Per les mateixes raons que esgrimia adés, en parlar del *Cancionero General* –i no oblidem que la segona edició d'aquest cançoner, com en el cas del *Desitjós*, és també de Jorge Costilla–, és lògic pensar que se seguís la norma marcada per l'*editio princeps* en una obra que, declaradament, es torna a dur a les premses per les dificultats de trobar-ne exemplars a València catorze anys després de la seua impressió barcelonina. No hi ha encara cap voluntat d'apropiament religiós del text, sinó, de nou, la combinació d'intencions piadoses i comercials. Per aquesta raó, si més no, la referència a sant Francesc en el colofó valencià respon al fet que el *Desitjós* es va rebre com una obra franciscana i, tal vegada també, que des d'aquesta orde es patrocinés aquesta edició de 1529. En definitiva, no és un argu-

ment suficientment sòlid la defensa d'una certa promiscuïtat editorial en fer servir el gravat d'un sant il·lustrant l'imprés d'un tractat espiritual, menys encara si aquesta imatge relaciona de manera directa el producte amb una orde religiosa. Per això, en una edició que, malgrat l'adaptació lingüística, és propera i deutora declarada de l'*editio princeps*, és lògic que encara s'hi mantinga el concepte d'autoria o *responsabilitat* que hi sura i que aquesta siga reconeguda com un producte franciscà.

És cert que la qüestió de l'autoria ja era suficientment complexa perquè hagem de distingir ara entre les adscripcions religioses de l'original i les de l'imprés, però és evident que el procés editorial ha adaptat el producte literari i podria no haver-ho fet l'autor de l'obra mateix o, ni tan sols, el podria haver dut a impremta la mateixa orde a què pertanyia aquest. En un panorama així, tots els arguments es poden considerar relatius i, si no hi ha documentació que els avale, hem d'optar entre deixar el tema en *stand by* o bé suggerir les hipòtesis més factibles, és a dir, aquelles més probables, perquè, en essència, és més difícil negar-les que acceptar-les. En aquest sentit, és més possible que el gravat franciscà de l'*editio princeps* justifique l'empar que aquesta orde donava al projecte editorial, que no l'aparició de la imatge de sant Francesc en una obra que no està patrocinada pels franciscans, els editors de la qual no haurien acceptat la inclusió d'aquest gravat, independentment d'una sobrevalorada promiscuïtat il·lustradora dels impressors.<sup>17</sup> Perquè una casualitat així és molt poc probable que es pogués donar.

Està demostrat que la difusió castellana de l'obra ha recaigut en mans jerònimes i això no deu haver estat casualitat, si tenim en compte —ja des dels Reis Catòlics i almenys durant tot el segle XVI— la relació dels monarques i nobles castellans, d'una banda, amb aquesta orde religiosa i amb la impremta; i, d'una altra, el protagonisme que han tingut els jerònims en la traducció de textos (Alvar, 2010), especialment devots, com a via d'enriquiment del seu horitzó espiritual i, en alguns casos, d'apropiació d'obres literàries per part de l'orde, a través d'atribucions a un autor concret que hi pertany, com ara és el cas de Miquel Comalada.<sup>18</sup> Bover considera, tanma-

---

17 Distingesc, lògicament, entre la figura de l'*impressor* i de l'*editor*.

18 «Després de la segona edició en la llengua de l'original, el text, que havia circulat anònimament [...], se'l degué fer seu l'orde de sant Jeroni, responsable de la traducció i de les addicions. En algun moment entre 1535 i 1600, dins l'orde jerònim, algú —potser fray José de Sigüenza, potser algú altre abans que ell— va creuar dades de procedència diversa, i el “religioso sabio y muy deuoto de la orden del bienaventurado doctor de la Yglesia sant Hierónimo, el qual era de nació catalán” va ser identificat amb fra Miquel

teix, que el manteniment del gravat de sant Francesc en l'*editio princeps* castellana, patrocinada pels jerònims, és un argument contrari a la hipòtesi de Valsalobre, segons el qual el primer projecte editorial de l'*Spill de la vida religiosa* va ser franciscà:

El gravat de la portada de la primera edició castellana (Sevilla 1533), tot i que no hagi dubte que es tracta d'una empresa jerònima, també representa sant Francesc d'Assís; el cordó que cenyeix l'hàbit és una altra de les característiques franciscanes. (Bover, 2005: 55)

No obstant això, és tot el contrari: com s'ha explicat a partir de l'evolució editorial del pròleg del *Cancionero General*, la llunyania en el temps i en l'espai facilita –però no hi obliga– que una obra d'èxit editorial vaja desdibuixant el seu origen per adoptar-se com a pròpia. El 1533, quatre anys després de la segona edició de l'*Spill de la vida religiosa*, l'original d'aquesta obra encara mereixia un respecte suficient per les seues senyes d'identitat i era lògic mantenir-ne el gravat franciscà, de la mateixa manera que Jorge Costilla i Juan de Villaquirán van reimprimir el pròleg original de l'edició de Cofman del *Cancionero General*. Per aquesta mateixa raó, «així com la traducció castellana de l'*Spill*... es vincula estretament als jerònims, la traducció gaèlica i la seva estampació, per exemple, van ser obra dels franciscans irlandesos» (Bover, 2005: 57), fet que no hem d'interpretar com un argument contrari a la responsabilitat franciscana del projecte editorial català de l'*Spill de la vida religiosa*, sinó tot el contrari.

D'altra banda, també és lògic que una obra que ha corregut per claustres jerònims durant anys, acabe considerant-se pròpia, ni que siga llegendàriament, com va ocórrer amb l'atribució de l'*Speculum Animae* a sor Isabel de Villena, conservat fins al segle XVIII al convent de la Trinitat de València i, a hores d'ara, a la Bibliothèque Nationale de París. Si la pertinença de l'autor d'una obra a una orde o a una altra sí que n'afavoria el consum intern, però no l'excloïa, més encara hagué d'ocórrer quan aquesta era anònima.

---

Comalada» (Valsalobre, 2001: 16). «Per a Miquel i Planas, doncs, la cosa era clara: “L'existència en el convent de la Murtra d'un manuscrit d'obres de Fra Miquel de Comalada es, donchs, quasi una confirmació de la nota anònima que'l senyala com autor del *Desitjós*” (Miquel i Planas 1915–1920, col. 473). I acaba conclouent: que l'*Spill de la vida religiosa* és obra del frare jerònim Miquel Comalada; que va ser escrit abans de 1515; que va circular molt en còpies manuscrites entre els monjos del seu orde» (Bover, 2005: 47–48).

En el debat crític sobre l'autoria del projecte editorial d'aquesta obra, s'hi ha adduït un argument més, com ara l'enquadració conjunta –en un volum perdut (Oriol, 1922: 21)– de l'*editio princeps* del *Desitjós* amb un *Libre de la sancta tercera regla institubida e ordenada per lo seraphic e gloriós pare sanct Francesc*, fet que «no tindria més rellevància si no fos que ambdós diuen ser d'obra de religiosos “observants” i, sobretot, perquè ambdós surten dels tallers de Rosenbach amb vuit dies de diferència (el 20 d'octubre la primera i el 28 la segona, segons els colofons respectius). Tot plegat, ens pot fer pensar si no podrien correspondre a una mateixa comanda franciscana» (Valsobre, 2001: 14). Davant d'un argument d'aquesta solidesa, Bover es limita a no «descartar la casualitat, la simple coincidència temporal sense que això signifiqués que els dos llibres correspongessin a un únic encàrrec» (2005: 57–58). No obstant això, es tracta, fins i tot, d'estratègies editorials que no sols no són estranyes al segle XVI, sinó que les trobem des d'època incunable, si més no ja en l'*editio princeps* del *Procés de les olives* i el *Somni de Joan Joan*, que es va imprimir en un mateix taller i amb un mateix format, però amb portada, signatures de quadern i colofó independents.<sup>19</sup> La data del colofó sols distancia aquestes impressions onze dies, ja que el *Procés* ix dels tallers valencians de Lope de la Roca el 14 d'octubre de 1497, mentre que el *Somni* ho fa el 25 d'octubre. Aquesta estratègia editorial i comercial es repeteix en les següents edicions de l'obra, fins la de 1561, en la qual aquestes impressions també «fueron concebidas ya desde esta fecha como partes que ofrecían, para el comprador que lo desease, la posibilidad de adquirir un único volumen, un volumen unitario» (Mahiques, 2004: 650).

Una datació del colofó tan propera de l'*editio princeps* permet entendre totes dues impressions com «una edició conjunta feta en dos volums»<sup>20</sup> que el llibreter oferia al comprador, com a obres properes o com a part d'una unitat miscel·lània, la venda o enquadració unitària de les quals havia estat prevista per l'impressor des del moment que li aplicà el mateix format, que anuncià en la portada comuna a totes dues que aquest imprés contenia també el *Somni* i que inclogué Joan Joan en el gravat en què apareixien els participants del *Procés* en el *verso* de la portada.<sup>21</sup> No obstant això,

19 El del *Procés* en català i el del *Somni* en llatí.

20 «El fet que aquestes dues obres hagen eixit dels mateixos tallers i el mateix any, juntament amb altres detalls significatius (el format, el tipus de lletra, i el fet que els gravats es deuen probablement a la mateixa mà), permeten pensar en una edició conjunta feta en dos volums. Ja en la portada del primer apareix esmentada la publicació dels segon» (Jàfer, 1988: 43).

21 El lloc més habitual en la impremta valenciana incunable: «Lo más destacado es el gra-

calia fer-ne colofons i signatures diferents, perquè cabia la possibilitat de la venda separada. De fet, els tres exemplars conservats d'aquestes obres —un a la Biblioteca Universitària de València, un altre a la Bibliothèque Mazarine de París i un darrer a la Bibliothèque Municipale de Avignon— «apareixen relligats conjuntament, com confirmant la profunda identitat física dels llibres» (Palàcios, 1974: s. p.).<sup>22</sup>

Tot i que sembla que la segona edició d'aquestes obres va seguir aquesta estratègia,<sup>23</sup> malgrat els quasi onze mesos de distància entre una impressió i l'altra,<sup>24</sup> l'imprés de 1561 és, encara amb més claredat, un exemple d'edició múltiple d'obres, amb un cert caràcter obert i flexible, i amb estratègies comercials que pactaven els impressors i els llibreters.<sup>25</sup> Hi ha dues parts ben marcades: una primera amb l'*Spill* de Jaume Roig i la *Disputa de viudes i donzelles* i una segona amb el *Procés de les olives*, el *Somni de Joan Joan* i la *Brama dels llauradors de l'orta de València*. La segona secció porta una rúbrica que, com l'*editio princeps* de 1497, anunciava la unitat de les obres, malgrat que tenien colofó diferent: en aquest cas, un per al *Procés* i un altre per al *Somni* i la *Brama*. És cert, però, que l'*Spill* i la *Disputa* no esmentaven la segona secció d'aquesta edició múltiple,<sup>26</sup> però això no exclou que es tracte d'obres properes i complementàries comercialment,<sup>27</sup>

bado de un tamaño grande (en torno a unos 130–150 mm de alto y de 80–100 mm de ancho, o más), que aparece sólo en la plana, generalmente en el vuelto de la portada y en alguna hoja interior, o como mucho acompañado de una mínima leyenda que puede hacer referencia al mismo grabado. Este hecho se produce en el 50% de la producción valenciana, pues veintidós de los cuarenta y cuatro grabados tienen esta característica» (Romero Lucas, 2003: 1417).

- 22 Palàcios sols en coneix els dos primers i Mahiques hi afeg el tercer (2004: 642, nota 7), que té la peculiaritat d'invertir l'ordre de l'enquadernació, col·locant primer el *Somni*.
- 23 L'únic exemplar conegut de la segona edició del *Procés* (1532) i del *Somni* (1533) pertany a la *Hispanic Society of America*, a Nova York (BITECA manid 2060 i 2061).
- 24 Una del 2 d'agost de 1533 i una altra del 29 de juny de 1533. «Segons M. Lamarca s'hauria de considerar com una única edició i estudiar-la juntament» (BITECA).
- 25 No és, de fet, casualitat la recurrència informativa al punt de venda dels impresos: *Venense en casa de Olzina llibrer, // davant la Deputacio*, tant del colofó de la primera secció d'obres, com en el títol que introdueix la segon.
- 26 «Que en el frontispicio del primer bloque no se haga mención de las tres obras que constituyen el segundo bloque no significa un proyecto diferente de difusión para cada uno de los componentes, pues la idea de añadir una segunda parte complementaria pudo haberse producido después de la edición del *Espill* y la *Disputa*» (Mahiques, 2004: 647–648).
- 27 L'*Spill* es publicà el 1561 a Barcelona (per Jaume Cortey) i a València (per Joan de Arcos), tots dos amb la *Disputa de la viuda i les donzelles*. «Es verdad que ambas ediciones responden a la táctica de la añadidura, es decir, al procedimiento de incorporar en la

destinades a ser venudes juntes pel llibreter concessionari pel seu alt grau de proximitat.

Las cinco obras estampadas por Joan de Arcos son un claro testimonio de lo que era el mundo de la imprenta y los libros en el siglo XVI, cuando el precio de los mismos se fijaba por resmas y no por tomos. Entonces, el librero podía ofrecer al cliente diferentes partes susceptibles de formar una unidad, y el comprador podía optar o no por reunir en un mismo volumen pliegos de obras diferentes. Esto era posible porque muy frecuentemente los impresos eran puestos a la venta cuando todavía no habían sido encuadernados, de tal manera que era el comprador quien decidía, según el número de cuadernos, cuántas obras o fragmentos misceláneos compartirían la misma cubierta. Además, el alto precio que podían llegar a tener las encuadernaciones era siempre un incentivo para integrar diferentes obras en un tomo. (Mahiques, 2004: 652–653)

En aquest context editorial i comercial que tan bé il·lustra la transmissió del *Procés de les olives* i el *Somni de Joan Joan* —que, casualment i paradigmàtica, sols tenen testimonis antics impresos—, es pot concebre perfectament la proximitat de dues obres que degueren haver eixit d'un mateix context de producció —perquè no és casualitat que totes dues siguin d'un religiós observant anònim— i que es difonen de manera conjunta i complementària: l'*Spill de la vida religiosa* i el *Libre de la sancta tercera regla institubida e ordenada per lo seràphic e gloriós pare sanct Francesc*. L'extrema proximitat dels colofons, major fins i tot que en el *Procés* i el *Somni*, sembla justificar la dependència editorial de tots dos productes, que es van preveure amb un mateix format perquè, atesa la relativa brevetat dels textos, es poguessen adquirir i encuadernar junts. I això malgrat que, a diferència del *Procés* i el *Somni*, no contenen cap referència interna que les relacionés més que el format, la coincidència d'impressor i la proximitat de la data d'impressió, perquè trobem, si més no, dos casos més d'altres obres que

nos muestran como dos partes con frontispicios independientes podían formar parte de un único volumen. Examinemos, si no, la *Vida de la seràphica Sancta Catherina de Sena* de fray Raimundo de Capua editada en 1511 por Joan Jofre junto con un certamen poético en honor de la misma santa. La *Vida* y el certamen tienen portadas independientes, pero forman parte de una única encuadernación en numerosos ejemplares. Puede añadirse otro caso donde, dadas sus similitudes, dos ediciones diferentes son encuaderna-

---

nueva edición algún texto ausente en las ediciones precedentes: nuevos capítulos, o nuevos preliminares, o nuevas tablas alfabéticas, o también nuevas obras [...]. Creo que la impresión conjunta del *Procés*, el *Somni* y la *Brama* fue concebida como un complemento a la edición valenciana del *Es spill* y la *Disputa*. Un complemento que ofrecía un repertorio más variado que la edición de Jaume Cortey y que, por tanto, podía competir con ella» (Mahiques, 2004: 651–652).

das en un mismo volumen. Se trata de las crónicas de Jaume I y de Ramón Muntaner, estampadas en Valencia por la viuda de Joan de Mey durante los años 1557 y 1558, respectivamente. Estas dos ediciones se incluyen en el ejemplar R. 50 de la Biblioteca Nacional de España. En este volumen, con encuadernación antigua, aparece un breve poema, con la fecha 1608, donde se hace mención a las dos crónicas. Por tanto, la encuadernación conjunta de estas dos obras no puede ser muy posterior a la impresión de las mismas. Además, las dos ediciones también comparten la misma encuadernación en un ejemplar de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (sig. 34-I-6) y en otro de la Bibliothèque Nationale de France (sig. Rés. OC-8). (Mahiques, 2004: 648–649)

Rosenbach, especialitzat en obres religioses, tot i que en té de profanes i ben representatives, es degué interessar pel potencial d'aquests tractats religiosos d'extensió relativament breu, com a via d'explotació comercial de la pietat popular i portà aquestes dues obres a impremta, com un projecte editorial conjunt. Un cas semblant podria ser el de les tres obres impreses a Nàpols pel francès Antonio Rotti, dos de les quals són obra del frare observant Girolamo Bordoni, mentre que l'altra és l'*editio princeps* de la traducció italiana del *l'Spill de la vida religiosa* (Valsalobre, 2008: 5).

És possible que l'opció franciscana estigués relegada exclusivament al projecte editorial, però no podem descartar l'atribució a aquesta orde del text original. Tot i que és cert que Valsalobre no atribueix l'*Spill de la vida religiosa* complet i anterior a la impremta a cap orde concreta (Bover, 2005: 60), també ho és que, en descriure els trets de l'obra a través de l'imprés —que no podien haver canviat de manera radical—, acaba relacionant-los amb la reforma espiritual i hi destaca els franciscans, per l'emotivitat com a via de recerca interior:

Entre altres aspectes interessats, és destacable l'actitud polèmica de l'obra vers determinades formes de pietat i vida religiosa: s'hi condemnen explícitament la devoció externa i el càstig corporal; a la teologia escolàstica s'hi oposa la teologia mística, etc. La pietat afectiva, el recolliment interior (s'hi exposa un *viatge interior*: Déu és dins l'home i és dins d'un mateix on el trobarà [...]) i, per damunt de tot, l'oració mental (el diàleg nu i afectiu amb Déu) caracteritzen l'espiritualitat del *Desitjós*. Tots aquests trets són els propis de la reforma espiritual observant, el vessant més afectiu de la qual és el dels franciscans. (Valsalobre, 2001: 17)

El periple de l'*Spill de la vida religiosa* a Itàlia és ben particular, no sols perquè es tracta de la traducció més antiga de totes les conegudes fins ara, sinó per la seua relació amb la impremta, primerenca i intensa. El manuscrit de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele III de Nàpols (ms.

XII.F.26), datat el 29 de setembre de 1527, recull una traducció extremadament literal:

mot per mot, a partir de l'únic text conegut aleshores, és a dir, el de l'edició prínceps. El traductor només hi afegeix dues paraules que no figuraven a l'edició de Barcelona i que resulten d'un gran interès. En el pròleg, on diu que el llibre ha estat compost per un «observant religiós», hi afegeix: «monaco cartusiense». Aquesta atribució, feta només dotze anys després de la publicació de l'original català, és la dada més antiga que disposem relativa a l'autor del llibre i s'adiu amb la tradició cartoixana de publicar les obres anònimament; després vindrien les atribucions jerònima –amb el nom de fra Miquel Comalada– i franciscana observant, cosa que no ha de sorprendre en un llibre espiritual anònim i de gran èxit, al qual diversos ordes religiosos es van acostar i van voler fer seu. (Bover, 2003: 49–50)

Malgrat que les edicions italianes no esmenten l'origen català de l'obra, a diferència de les versions castellanes,<sup>28</sup> aquesta traducció manuscrita és tan fidel que manté fins i tot el colofó, amb una grafia fricativa del topònim *Barsalona* que, efectivament, un italià no hagués confós amb l'africada de *Barcellona* en l'*editio princeps*, que n'és la font. D'això extrau Bover que aquest traductor «podria ser un religiós català resident al sud de la península Itàlica –i no cal recordar ara les intenses relacions històriques entre els Països Catalans i el Regne de Nàpols» (2005: 62), del qual sols tenim les inicials *D. Fr. Jan.* Partint de la suposada catalanitat del traductor, conclou que aquest «podia haver viscut a Catalunya en l'època en què es va publicar l'*Spill*... i, fins i tot, haver conegut el seu autor» (2005: 63), de manera que l'atribució a un observant religiós concretat en un monjo cartoixà prendria la categoria de document de primera mà. La hipòtesi es fonamenta es un doble sil·logisme, factible, però, desgraciadament, no demostrable. De fet, sembla més bé que «l'espressione “monaco cartusiense” non è altro, secondo la mia opinione, che una manovra dei certosini per impadronirsi di un'opera anonima, analoga, d'altra parte, a quella, altrettanto precoce, dei gerolami in Castiglia» (Valsalobre, 2008: 3), a través, en tots dos casos, de l'exercici de la traducció.<sup>29</sup>

28 «Si bé les traduccions impreses al castellà recordaven l'origen català de l'obra, les italianes, per exemple, més matineres i molt més fidels al text original (Valsalobre, 2008) –i que són sovint a l'origen de les versions a diverses llengües–, ja no feien esment d'aquella procedència» (Valsalobre, 2009: 55).

29 «L'espressione “cartusiense”, infine, sembrerebbe indirizzarci sulle traccie di un traduttore certosino. La traduzione ha forse qualche rapporto con la Certosa di San Martino, a Napoli?» (Valsalobre, 2008: 4). L'apropiació jerònima n'és, tanmateix, tardana.



Recentment, he tingut l'oportunitat d'estudiar la transmissió textual des de la impremta al manuscrit, de la qual és un bon exemple aquesta traducció italiana. És a través d'aquest context d'investigació que m'he interessat per l'*Spill de la vida religiosa*, a través de la còpia vuitcentista de l'imprès de 1529, totes dues valencianes. En endinsar-me en la bibliografia sobre aquesta obra, vaig descobrir aspectes interessants sobre les seues relacions amb la impremta, algunes de les quals eren clau en el debat crític vigent i es podien llegir des de la història del llibre renaixentista a Itàlia i al context hispànic. Em va cridar l'atenció, sobretot, la literalitat d'aquesta còpia manuscrita italiana de l'*editio princeps*, perquè fa pocs mesos havia treballat un altre còdex italià de factura més o menys semblant (Martos, 2011: 23–25 i en premsa b): el cançoner *C* d'Ausiàs March és una reproducció manuscrita molt fidel de l'edició de Carles Amorós (Barcelona, 1545) feta a Itàlia per un copista que coneixia el català, però bastant influenciat pels hàbits gràfics italians.

En un ambiente de intelectuales de origen catalán afincados en Italia y con un cierto desarraigo lingüístico, aunque con intereses más o menos nostálgicos por su cultura, se copió el cancionero *C*, a través de alguna de las tantas ediciones que debieron de correr por Italia, en los contextos próximos –no física, sino intelectualmente– a su mismísimo patrocinador, Folch de Cardona. No sabemos a ciencia cierta si fue Pere Turró el copista de este *codex descriptus*, pero es verdad que responde perfectamente al perfil que deja entrever su tipología de variantes (Martos en prensa e). Quien encargó la copia manuscrita escurialense, lo hizo para un uso personal y le era suficiente con ello, por la dificultad para conseguir un ejemplar desde Italia en fechas tan cercanas a su impresión, probablemente uno o dos años después. Si alguno de sus contactos tuvo también la edición de 1543, no lo sabemos, pero es lógico que se hubiese inclinado por la más tardía, que se suponía que habría corregido errores o, al menos, que habría introducido algunas pretendidas mejoras lingüísticas y que sistematizó en una tabla inicial el glosario de vocablos oscuros. Aunque el uso personal del nuevo códice justificaba el desinterés por ocultar que se trataba de la copia de un impreso, como se derivaba de la mismísima portada, también es cierto que no se reprodujo el colofón, más por desinterés en su contenido, que por algún tipo de celo en disimular el origen del manuscrito. El cancionero *C* no es, por lo tanto, una versión ecléctica, como pretendió Bohigas (2000: 71), sino una copia completa de una única fuente y, para este fin y en un contexto lejano a Valencia y Cataluña, los impresos se convertían en los antígrafos más fáciles de conseguir. Es esta la principal razón por la que se hizo esta copia de un impreso: por la distancia y consecuente dificultad de compra, y no necesariamente –aunque es una posibilidad– porque estuviese agotada la edición, como pretendió Pagès (1912–1914, I: 19), dando lugar a un *codex descriptus* confeccionado en Italia incluso físicamente, como parece confirmar también su particular estructura codicológica. (Martos, 2011: 24)

El cançoner *C* de March comparteix molts aspectes amb aquesta traducció de l'*editio princeps* del *Desitjós*: el context italià de la còpia o la traducció, l'alt grau de fidelitat que no amaga la dependència d'un imprès original, el possible origen català del copista o traductor... Podria tractar-se, efectivament, d'un frare català arribat pocs anys abans a Itàlia, que es movien en contextos hispanòfils entre altres religiosos o intel·lectuals catalans, dels quals són bona mostra Gianfrancesco Masdeu, el posseïdor de l'exemplar la Biblioteca de Catalunya (11-V-54) d'un cançoner imprès de March (Barcelona, Claudi Bornat, 1560); Pere Turró, el copista del cançoner *C*; casos més antics, com els fills del tortosí Lluís Palau, notari i copista del *Còdex de Cambridge* de Joan Roís de Corella, afincat a Venècia, si més no el major d'ells, els descendents del qual encara es troben allà en la segona meitat del segle XVI (Martos, 2008); o d'altres arribats a Nàpols, a través dels intensos contactes culturals i polítics. Algun personatge amb aquest perfil – probablement religiós– podria haver estat el receptor de l'encàrrec de traducció de l'*Spill de la vida religiosa*. El grau de literalitat, que no amaga ni el seu origen ni la seua dependència d'una font impresa, evidencia, com en el cançoner *C* de March, un interès particular per disposar de l'obra i per poder llegir-la, tot i que, en aquest cas, convé traduir-la, la qual cosa deixa entreveure el perfil del destinatari.

Si aquesta traducció era per a ús personal de qui l'encarregà, no ho podem saber amb certesa. En tot cas, la seua funció mediata o fortuïta –que és la que ens interessa per a aquest treball– podria haver consistit a convertir-se en l'original a partir del qual es rescrigués més fàcilment en italià una versió nova més lliure estilísticament i amb petites mostres d'*amplificatio* o intervencionisme,<sup>30</sup> preparada per a ser duta a impremta. El grau de literalitat de la traducció manuscrita<sup>31</sup> permet aquesta hipòtesi sense necessitat de recórrer de nou a l'original català i justifica la manca de fortuna editorial de la versió literal del text traduït. Si és així, l'obra impresa no es tractaria d'una segona traducció més lliure, sinó de una reelaboració de l'original a partir d'un text italià que n'és una versió literal. Això explicaria l'estranyesa de dues traduccions d'un mateixa obra catalana en dates i en contextos italians tan propers.

Hi ha dades que avalen aquesta hipòtesi, el punt de partença de les quals és un afegit al títol de la traducció italiana manuscrita: *Specchio de la vita religiosa o del divino amore*, en el qual «l'espressione “o del divino amore”

30 Vegeu la revisió que en fa Valsalobre (2008: 4–5, nota 9).

31 Si no hi ha cap error de traducció que els faça divergir, del qual no dóna cap notícia Valsalobre (2008).

viene aggiunta da un'altra mano – diversa di quella del traduttore –, la stessa mano che ha scritto il frontespizio e che ha fatto l'indice. Probabilmente lo stesso individuo che ha aggiunto l'espressione al titolo – la quale è assolutamente assente nell'originale – voleva avvicinare il testo a quella comunità religiosa» (Valsalobre, 2008: 6). Més enllà de la responsabilitat cartoixana o no d'aquesta traducció,<sup>32</sup> allò cert és que, en un moment determinat, va interessar a la companyia del Diví Amor,<sup>33</sup> fins al punt que degueren ser ells qui avalaren el projecte editorial napolità i, en darrera instància i com intentaré demostrar, també el venecià.

Fins fa ben poc, es pensava que totes les edicions de l'*Specchio de la vita religiosa* eren venecianes i que havíem d'esperar fins 1541 per trobar-ne l'*editio princeps*. Gràcies a les darreres investigacions de Valsalobre, però, hem tingut la sort de recuperar una peça clau en el trencaclosques de la transmissió italiana d'aquesta obra: l'existència d'una edició en les premses napolitanes d'Antonio Rotti, datada el 23 d'agost de 1529, poc menys de dos anys després de l'acabament del manuscrit de la Biblioteca Nazionale di Napoli.<sup>34</sup> La referència al *divino amore* del títol del manuscrit no és aïllada en la tradició textual d'aquesta traducció a Itàlia, sinó que en el capítol 18 de l'*editio princeps* s'incorpora fins dues vegades aquesta expressió:

D'altra parte, è possibile che anche l'edizione napoletana del 1529 sia in relazione con questi circoli devoti: infatti una delle aggiunte al testo originale catalano, nel cap. XVIII (XVII dell'originale: si veda la nota 9), menziona due volte, in poche righe, l'espressione "divino amore", che invece non figurò mai nell'originale catalano. (Valsalobre, 2008: 6)

Efectivament, aquestes addicions –la del subtítol del manuscrit de mà d'un posseïdor<sup>35</sup> i les del cos textual de la versió impresa– no deixen lloc a

32 «Bisognerà dunque capire quale sia il rapporto fra la Compagnia del Divino Amore napoletana ed i certosini» (Valsalobre, 2008: 6), encara que no crec que siga essencial per a l'estudi de la difusió editorial de l'obra, sinó per a reconstruir el moment en el qual arriba aquesta traducció a mans dels religiosos.

33 No podem descartar que aquest n'haja estat el motor, encara que sols sembla demostrable un interès posterior.

34 «Si tratta di una copia di un'edizione napoletana sconosciuta agli investigatori della letteratura catalana, pur avendone a portata di mano una copia alla Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (Cote: D-80068), della quale nessuno di noi era a conoscenza» (Valsalobre, 2008: 4).

35 Si més no, és una mà diferent a la del copista. Per la bellesa del còdex, podria ser fruit d'un encàrrec concret a un professional que vessés el text italià en un llibre acurat, o bé ser-ne una còpia amb una versió definitiva que en va fer el traductor mateix, dotat de virtuts cal·ligràfiques, però, en realitat, això no ho sabem.

massa dubtes respecte de l'interés que tingué aquest cercle religiós per aquesta obra: més enllà de si van ser els responsables o els promotors de la traducció literal conservada en el manuscrit napolità, el van conèixer, s'hi van interessar, probablement el van posseir, el van acollir en els seus ideals i en van promoure la difusió a través de la lletra impresa.

Els orígens del Diví Amor remeten a la darrera dècada del segle XV en ciutats com Perugia, Florència i Vicenza, sobretot a partir de la predicació de Bernadino de Feltre (Tacchi-Venturi, 1950: 223–238), relacionats, doncs, amb els cercles franciscans de Feltre i Verona, que s'hi seguien de model (Meneghin, 1969). La seua activitat a Gènova entre 1490 i 1492 donà lloc, en darrera instància, a la fundació de la companyia en aquesta ciutat el 1497, a mans del notari Ettore Vernazza. No es tractava, doncs, d'un clergue, fet que ens pot donar idea d'una de les claus de l'èxit del Diví Amor en un moment de crisi de l'Església: el laïcisme de la congregació, entre les regles de la qual «había una que decía que sólo podían ser miembros no más de treinta y seis laicos y cuatro sacerdotes» (García Hernán, 2001: 712), a diferència de l'oratori de Roma, en el qual «había más sacerdotes, posiblemente consecuencia natural de la superpoblación eclesiástica de la ciudad eterna en aquellos años» (2001: 714). La fundació del Diví Amor a Roma es produí entre 1513 i 1515 (Cistellini, 1948), i tingué molt a veure amb l'arribada de Vernazza en el pas de l'any 1511 al 1512, on establí una estreta amistat amb Gaetano de Thiene, quan encara no era sacerdot,<sup>36</sup> sinó un noble de Vicenza que hi treballava com a protonotari apostòlic (Paschini, 1945; Chiminelli, 1948; Veny Ballester, 1950; Llompарт, 1969). Tots dos van ser els fundadors de l'oratori romà, que en una data clau com el 1524 comptava amb 56 germans, entre els quals ja es trobava Gian Pietro Carafa, bisbe de Chieti i posterior papa Pau IV (García Hernán, 2001: 713). També a través de Vernazza va arribar la companyia del *Divino Amore* a Nàpols, el 1519, en l'oratori de la qual tingué un protagonisme clau la catalana Maria Lorenza Longo.<sup>37</sup>

Les companyies de clergues regulars del segle XVI i XVII es van formar totes a Itàlia, el germen de les quals es trobava en la companyia del Diví Amor, especialment en l'oratori romà, sobre uns fonaments tan sòlids com la confluència del laïcisme i les relacions dels seus membres amb els papes

36 S'hi va ordenar el 30 de setembre de 1516.

37 «L'anima di questo oratorio del Divino Amore, o Compagnia dei Bianchi, fu la catalana Maria Llong (o Maria Lorenza Longo), la quale istituì un monastero di clarisse collettine, poi cappuccine» (Valsalobre, 2008: 5–6).

Lleó X i Clement VII. Tot i que el laïcisme que impregnava aquestes agrupacions cristianes era la base del seu èxit socioreligiós,<sup>38</sup> la major presència del clergat<sup>39</sup> i els contactes directes amb la Cúria de l'oratori de Roma facilitaren la creació d'un nou concepte d'orde, la dels clergues regulars, malgrat les tendències reformistes a la unificació d'aquestes i el rebuig a l'aparició de noves congregacions. La visió externa dels costums dels clergues propiciada pel laïcisme essencial d'aquesta companyia del Diví Amor era la base sobre la qual els religiosos que en formaven part de l'oratori romà generaren la reforma iniciada amb la creació dels teatins. No és casualitat, per això mateix, que tots els fundadors dels clergues regulars foren sacerdots. Sobre la pietat popular i el laïcisme, quallà, doncs, l'esperit reformista del clergat, que primava la tornada a l'observància de la vida religiosa, al vot de pobresa i a l'apostolat, unes noves tendències que partiren de la unió de «la vida contemplativa vinculada con la *Devotio Moderna*; y la vida activa, vinculada con las compañías del Divino Amor» (García Hernán, 2001: 722) i que van arribar a la vint-i-cinquena sessió del Concili de Trento, que les regularen (2001: 717).

A través del Breu *Exponi nobis* de Clement VII, s'aprovà la fundació dels teatins el 24 de juny de 1524, la primera d'aquestes ordes de clergues regulars,<sup>40</sup> instada per Gaetano de Thiene, ànima principal també de l'oratori del Diví Amor a Roma, que va instituir amb Vernazza. És en aquest context on coneix Gian Pietro Carafa, sols un any abans, amb qui comptà per al seu projecte reformista (Paschini, 1926) fins el punt que fou el primer preposít de l'orde i que aquesta en rebé el nom per ell, que era bisbe de Chieti —o Theate, en llatí— i d'ací els *teatins*. El trienni següent ho fou Gaetano de Thiene i, el 1530, tornà a exercir-ne Carafa, la qual cosa dóna mostra del protagonisme de tots dos clergues en aquest projecte, preocu-

---

38 «La presencia de la compañía del Divino Amor en la Roma de León X fue muy importante, pues algunos miembros de la curia se hicieron miembros activos. El éxito de este movimiento laical fue doble: supuso el germen de lo que luego fueron los clérigos regulares, pues supieron establecer a tiempo la regla religiosa y el deseo de santidad, como fue el caso de los teatinos con Carafa; y también supuso el paso de la “exclusiva” de la espiritualidad de los religiosos a los laicos, de suerte que muchos laicos, gran parte nobles, vivieron una vida espiritual intensa y algunos llegaron a ser canonizados» (García Hernán, 2001: 720).

39 «La diferencia fundamental entre la compañía de Génova con la de Roma radicaba en que en ésta había más sacerdotes, posiblemente consecuencia natural de la superpoblación eclesial de la ciudad eterna en aquellos años» (García Hernán, 2001: 714).

40 La darrera congregació de clergues regulars —sorgida a Itàlia, com la resta— va ser la dels marians, fundats el 1671.

cats per portar-ne les regnes i aconseguir-ne l'èxit de l'empresa reformista, fins i tot limitant la incorporació de nous germans fins no estar-ne segurs que no la farien fracassar. N'era, doncs, un grup selecte amb gran influència en l'Església pre-tridentina. Els oratoris del Diví Amor, dels quals sorgiren els teatins sense desvincular-se'n —no ho oblidem—, eren, en darrera instància, un catalitzador per a la reforma que els clergues regulars empreien des de dins de l'Església i amb el suport incondicional de la Cúria. Gaetano de Thiene, en particular, i els clergues teatins, en general, a través de la xarxa del Diví Amor, eren el referent a Itàlia d'un reformisme que combregava amb la *devotio moderna* i que va rebre l'*Spill de la vida religiosa* com un tractat clau per a l'assoliment d'una pietat interior coherent amb els seus propòsits espirituals. De fet, si revisem la història de la companyia del Diví Amor, de l'orde dels teatins i de Gaetano de Thiene o Gian Pietro Carafa durant els anys 1527 i 1541, principalment, reconstruirem bona part de la història d'aquest tractat català en la impremta italiana.

Ja Pep Valsalobre havia destacat la figura de la lleidatana Maria Lorenza Longo o Maria Llong en l'oratori del Diví Amor a Nàpols, instituit per Ettore Vernazza el 1519, com s'ha comentat abans. Va arribar a aquesta ciutat l'1 de novembre de 1506 junt al seu marit, Joan Llong, que formava part del seguici de Ferran el Catòlic, com a regent de la Cancelleria Reial, quan aquest hi anà a prendre possessió del regne de les Dos Sicílies. Aquell mateix any el papa Juli II va enviar Gian Pietro Carafa —ja bisbe de Chieti— a Nàpols com a nunci, per veure el rei Catòlic, on degué tenir un primer contacte amb Maria Llong. En tornar el monarca a Aragó el 30 de juny de 1507, l'acompanyà Joan Llong, que morí poc després. En una peregrinació al santuari de Loreto, la seua vídua sanà la paràlisi que patia —derivada d'un intent d'enverinament per part d'una criada—, raó per la qual prengué allà mateix l'hàbit de terciària de sant Francesc el 1510. El més que probable primer contacte amb Carafa el 1506, la col·laboració amb Vernazza en la fundació de l'oratori del Diví Amor a Nàpols el 1519 i l'estreta relació amb Thiene —si més no des de 1533—, ens fa pensar que, sens dubte, es tractava d'una figura clau en el reformisme impulsat per aquests. El seu origen català degué fer-la mantenir-hi contacte i interessar-se per les novetats espirituals que li arribaren des d'allà, directament o mediata. No és difícil relacionar amb ella i el seu cercle l'interès inicial per l'*Spill de la vida religiosa*, la traducció del qual no degué ser per al seu ús personal, lògicament, però sí que tindria sentit si l'hagués fet conèixer a algun italià interessat en aquestes noves tendències espirituals, coherents amb l'esperit reformista que girava

al voltant de la companyia del Diví Amor i dels primers clergues regulars que se n'havien derivat.

Així, doncs, l'arribada a la impremta de l'*Specchio de la vita religiosa* degué tenir relació directa amb un projecte de difusió del tractat emparat per la companyia del Diví Amor a Nàpols. Si tenim en compte que l'oratori napolità, dirigit per Maria Lorenza Longo, era fonamentalment franciscà, no deu ser casualitat tampoc que les altres dues obres impreses per Antonio Rotti fossen de Girolamo Bordoni, un jove i molt jove fratre menor observant, també franciscà i, tal vegada, fruit d'uns mateixos projectes editorials.<sup>41</sup> Ni tampoc ho ha de ser una dada que ens podria semblar circumstantial, com ara una de les tres divergències entre el manuscrit de 1527 i el text original català: «il testo della traduzione evita il riferimento alla Vergine presente invece nel colofone dell'originale» (Valsalobre, 2008: 3). Si tenim en compte que la *devotio moderna*, sobre la qual es fonamentaven la companyia del Diví Amor i les ordes de clergues regulars, propugnava el cristocentrisme,<sup>42</sup> no seria d'estranyar, doncs, que fos aquesta la raó del retall marià del colofó italià. Si fos així, aquesta seria una prova de la relació amb el Diví Amor del projecte de traducció italiana de l'*Spill de la vida religiosa* des del seu inici i no sols com a posseïdors secundaris del manuscrit, sobre el qual es degué fer la nova versió preparada per a la impremta.

Aquesta *editio princeps* fou un projecte exclusivament napolità, probablement concebut des de l'oratori del Diví Amor d'aquella ciutat, aïllat en un principi, però que, com intentaré demostrar, fou el germen de l'eclosió editorial a Venècia, dotze anys després, amb quinze edicions entre 1541 i 1622 que la reproduïen (Valsalobre, 2008: 7–8). Per què va viatjar a Venè-

41 L'absència d'activitat editorial a Nàpols els tres anys anteriors, amb tancament, fins i tot, dels tallers impressors (Valsalobre, 2008: 5) fan pensar en un reactivament a través d'impulsos externs, com el que implicaria una col·laboració amb els cercles piadosos de la ciutat, que suggerís l'edició de determinades obres i n'assegurés part del consum.

42 «Los clérigos regulares trataban de responder no sólo a una tendencia del siglo XV, bien llamada *Devotio Moderna*, sino que se mezclaban, que no confundían, con la acentuación paulina marcada por diversos profesores en las escuelas de París, Alcalá o Salamanca [...]. Pero el paulismo no era exclusivo [...], sino fundamentalmente cristológico, de un Cristo crucificado. De esta forma, el modelo ofrecido por Gerardo Groote (†1384) por el que nacieron los canónigos regulares de Windesheim los Hermanos de la Vida Común, alimentados por el cristocentrismo de la *Imitación de Cristo*, se proyectó no sombríamente sino luminosamente sobre algunas mujeres con experiencias místicas, como Catalina de Génova y Catalina de Bolonia. Fueron precisamente el devoto de Catalina Fieschi de Génova y el notario genovés Ettore Vernaza quienes dieron vida a los Oratorios del Divino Amor, conectando así directamente con las inspiraciones de lo que luego serían los fundadores de los clérigos regulares» (García Hernán, 2001: 722).

cia i com es generà un interès venecià capaç de digerir en menys d'un segle, si més no, quinze edicions diferents, és el punt on volia arribar amb aquesta aparent digressió sobre l'espiritualitat italiana pre-tridentina.

No ens ha de passar desapercebuda una dada de la primera edició veneciana: «Inoltre, la prima edizione veneziana inserisce per la prima volta, all'inizio del libro, una dedica anonima a Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona (1524–1543), la quale continuerà ad apparire nelle edizioni veneziane posteriori» (Valsalobre, 2008: 10). Si, com és habitual, aquesta dedicatòria ens indica que fou Giberti o el seu cercle més proper el promotor d'aquesta edició, caldria reconstruir aquests contextos (Pighi, 1900; Grazioli, 1955), que són la base de la connexió entre l'espiritualitat napolitana i la veneciana.

Durant el Saqueig de Roma del 1527, els teatins van ser fets presoners i van ser retinguts en la Torre del Rellotge del Vaticà. El 25 de maig van ser alliberats per un coronel espanyol i van fugir per terra a Venècia, on van arribar el 17 de juny els dotze membres que aleshores conformaven la congregació.<sup>43</sup> Allà van ser acollits pels germans de l'oratori del Diví Amor, que s'havia creat cinc anys abans, el 1522. És en aquesta anada forçada a Venècia on els teatins, en general, i Thiene i Carafa, en particular, inicien o estreten el contacte<sup>44</sup> amb Gian Matteo Giberti, el bisbe de Verona, a qui es va dedicar l'edició de 1541 de l'*Specchio de la vita religiosa*. La connexió en els projectes espirituals i l'amistat personal entre tots tres degué quallar profundament, ja que Giberti es va convertir en el principal benefactor dels teatins, fins el punt d'apostar per la implantació a Verona de la reforma, a través de la fundació d'una congregació de vuit integrants dirigida per Bonifacio de Colle l'1 de novembre de 1528, el mateix any en què hi assumí els deures episcopals. El rebuig del Capítol de la Catedral de Verona davant les revolucionaries propostes de Giberti, acabat d'aterrar-hi com a bisbe, va fer que no prosperés la reforma i que els teatins abandonaren Verona el 1529. No obstant això, Giberti va mantenir-se fidel al propòsit reformista, proper a Carafa i a Thiene. De fet, el bisbe de Verona va ser un dels elegits per Carafa quan aquest va ser comissionat per Clement VII per a la redacció d'un text reformista que va quallar, anys després, en el *Concili-*

43 En el seu Capítol anual, el 14 de setembre, va ser triat Gaetano de Thiene com a preposít successor de Carafa per al proper trienni.

44 Giberti se sol considerar un dels germans de l'oratori del Diví Amor de Roma; no obstant això, en la llista de membres de 1524 que publica Cistellini (1948: 273–277) no hi apareix, encara que és cert que va ser nomenat bisbe de Verona aquell mateix any. En qualsevol cas, no en va prendre possessió fins quatre anys després.



*lium de emendanda ecclesia* (1537), en l'autoria del qual, a més de Carafa i Giberti, participà Gaspar Contarini.

En acabar-se aquest obra i poc abans de la seua publicació, el 1536, el papa Pau III nomena Carafa com a cardenal i arquebisbe de Nàpols, ciutat on es trobava Gaetano de Thiene des de 1533. Clement VII, a través d'un Breu datat a Bolonya l'11 de febrer d'aquest any, va ordenar als teatins la fundació d'una congregació a Nàpols, a petició de la ciutat. L'orde va enviar-hi Thiene amb aquesta funció, on morí el 7 d'agost de 1547. En aquesta sol·licitud, degué tenir molt a veure Maria Lorenza Longo, que, en arribar a Nàpols el fundador d'aquesta orde de clergues regulars,

se puso bajo la dirección de san Cayetano de Thiene (1480–1547). Poco a poco fue madurando la idea de la creación de un monasterio de terciarias franciscanas. En 1535 Paulo III aprueba la idea, ya una realidad en aquel tiempo. San Cayetano renunció a la dirección, asumiéndola los capuchinos, de suerte que el mismo papa en 1538 reconoció la institución como segunda orden de san Francisco sometida a la jurisdicción de los capuchinos, naciendo de esta forma las capuchinas. (García Hernán, 2001: 718)

Els contextos espirituals de l'oratori napolità del Diví Amor hi propiciaren, doncs, la fundació d'una congregació dels teatins, que dirigiren des d'aquella ciutat la reforma del clergat, la importància de la qual ve avalada per la presència directa del fundador de l'orde, Gaetano de Thiene, que se n'ocupà fins la seua mort. Si bé Carafa romangué a Roma durant aquests primers anys dels teatins al sud d'Itàlia per establir les bases teològiques i legislatives de la Reforma, no degué ser casualitat el seu nomenament com a arquebisbe de Nàpols en acabar-les. Des de Roma, s'estava parant especial atenció en la implantació de la reforma eclesiàstica en terres meridionals, amb el presència directa de Thiene i Carafa. Si bé la companyia del Diví Amor degué tenir una certa responsabilitat en l'establiment d'un text italià de l'*Spill de la vida religiosa* per a ser dut a la impremta per primera vegada, no tinc el menor dubte que els contextos d'aquests oratoris al llarg del territori italià foren uns catalitzadors essencials per a la difusió i consum d'aquest tractat en les dècades següents. No obstant això, en els inicis del periple editorial venecià degueren adquirir un paper essencial els teatins.

La fugida a Venècia d'aquesta orde el 1527; la estreta amistat entre els fundadors dels teatins i el bisbe de Verona, que intentà establir-ne una congregació de teatins en la seua diòcesi el 1528; la intensa col·laboració de Carafa i Giberti en l'establiment del *Concilium de emendanda ecclesia*, acabat poc abans de la primera edició veneciana; l'establiment dels teatins a Nàpols el 1533 i el protagonisme espiritual de Maria Lorenza Longo; la

presència en aquella ciutat de Gaetano de Thiene i de Gian Pietro Carafa; i la dedicatòria de l'edició veneciana a Gian Matteo Giberti, mantinguda en totes les impressions al llarg de quasi un segle... Tot això no és casualitat. Ni ho són dos arguments que considere definitius per a entendre l'arribada de l'*Specchio de la vita religiosa* a les premses venecianes, que va estar indubtablement una empresa dels teatins: en primer lloc, si bé l'intent d'establiment d'aquesta orde a Verona va quedar frustrada el 1528, sols ocupar-hi Giberti la seua càtedra com a bisbe, entre 1540 i 1541 —és a dir, coincidint amb la primera edició a Venècia, que se li dedicava—, propicià amb èxit l'establiment dels teatins en la seua diòcesi; en segon lloc, no ens pot passar desapercebuda la utilització de la impremta que van fer els teatins, com a via d'evangelització. Sabem que el 1530, tres anys abans de marxar a Nàpols i encara com a prepòsit de l'orde, Gaetano de Thiene manà cridar el prestigiós impressor Paganino Paganini perquè ensenyés l'ofici de tipògraf als seus clergues, de manera que s'encarregaren directament de posar a l'abast textos pietosos amb els laics com a principal destinatari, un tret que no hem d'oblidar per a la difusió impresa del *Desitjós*, en general. Bona mostra de l'aposta dels teatins per aquesta potent via d'evangelització és que, quan Carafa es convertí en Pau IV, fou el primer papa que implantà una impremta que depenia directament de la Santa Seu.

En definitiva, l'*Spill de la vida religiosa* arribà a la impremta com a via de potenciació de la pietat popular, des de la voluntat eclesiàstica, però amb vistes al laïcisme, tant a Catalunya, com a Castella, Nàpols i Venècia, si més no. En tots aquests contextos editorials s'erigeix com a mostra representativa i coherent de les pràctiques editorials del segle XVI, algunes de les quals s'han qüestionat o simplificat massa en el debat crític vigent al voltant d'aquest obra. L'objecte d'aquesta investigació buscava d'extraure dades de base sobre la transmissió impresa d'obres catalanes al segle XVI a partir del cas concret de l'*Spill de la vida religiosa*, en contextos hispànics i italians, tot i que és lògic que, per a això, ha calgut revisar els arguments adduïts al respecte per la crítica especialitzada en aquesta obra. Aquests es revelen insuficients per a negar-ne l'evidència d'una versió abreujada preparada per a la impremta a Barcelona i la relació d'aquesta empresa amb els franciscans. Els oratoris del Diví Amor, nascuts des d'aquesta orde, afavoriren i propiciaren també la difusió a Itàlia, primer a Nàpols i, després i a través dels primers clergues regulars, a Venècia, on no sols es va establir la principal comunitat de teatins des de 1527, sinó que comptava amb el bisbe de Verona, Gian Matteo Giberti, com un dels seus principals benefactors en aquelles terres. ■

## ■ Bibliografia citada

- Aguiló i Fuster, Marià (1923): *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Alvar, Carlos (2010): «La orden de los jerónimos y la traducción», in: Fra-dejas Rueda, José Manuel et al. (eds.): *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, 1, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid / Universidad de Valladolid, 321–329.
- Andrés, Melquíades (1975): *Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500–1700)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- [BITECA] Beltran, Vicenç / Avenzoa, Gemma / Soriano, Lourdes (eds.): *Bibliografía de texts catalans antics* <[http://bancroft.berkeley.edu/philo/biblon/biteca\\_en.html](http://bancroft.berkeley.edu/philo/biblon/biteca_en.html)> [15.01.2011].
- Bover i Font, August (1983): «*Spill de la vida religiosa*». *Edició crítica i estudi introductori*, Barcelona: Universitat de Barcelona [tesi doctoral].
- (2003): «*Il Desideroso*, l'aventura italiana d'una novel·la cinc-centista catalana», in: Compagna, Annamaria / De Benedetto, Alfonsina / Puigdevall, Núria (eds.): *Momenti di cultura catalana in un millenio. Atti del VII Convegno dell'AISC (Napoli, 22–24 maggio 2000)*, vol. 1, Nàpols: Liguori Editore (Romanica Neapolitana; 31), 47–58.
- (2005): «L'autor “calla son nom”. Sobre les atribucions de l'*Spill de la vida religiosa*», in: *Miscel·lania Joan Veny*, vol. 7, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes; 51), 45–67.
- (2007): «“Desiderosus”: la difusió polonesa d'una novel·la anònima catalana del segle XVI», in: Cercós García, Luis Francisco / Molina Rivero, Carmelo Juan (eds.): *Retos del hispanismo en la Europa Central y del Este. Actas del Congreso Internacional (Cracovia 14–15 de octubre de 2005)*, Madrid: Palafox y Pezuela, 451–466.
- Chiminelli, Piero (1948): *San Gaetano Thiene*, Roma: Cuore della Riforma Cattolica.
- Cistellini, Antonio (1948): *Figure della Riforma pretridentina*, Brescia: Morcelliana.
- García Hernán, Enrique (2001): «Santa Catalina de Génova y la Compañía del Divino Amor: relaciones con las fundaciones de los clérigos regulares, “sacerdotes reformados”», *Hispania Sacra* 53, 709–723.

- Grazioli, Angelo (1955): *Gian Matteo Giberti: vescovo di Verona, precursore della riforma del Concilio di Trento*, Verona: Stamperia Valdonega.
- Jàfer, Salvador (1988): «Estudi introductorii. Un debat i un somni: la dialèctica eròtica a finals del segle XV», in: Pitarch, Vicent / Gimeno, Lluís (eds.): *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*, València: Tres i Quatre (L'Estel; 6), 7–73.
- Llompарт, Gabriel (1969): *Gaetano Thiene (1480–1547): estudios sobre un reformador religioso*, Wiesbaden: Franz Steiner.
- Mahiques, Joan (2004): «El *Espill* o *Llibre de les dones*, *La Disputa de viudes i donzelles*, el *Procés de les olives*, el *Somni de Joan Joan* y la *Brama dels llauradors*: notas sobre su difusión impresa en el siglo XVI», in: Páiz Hernández, María Isabel de (ed.): *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, vol. 1, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 639–654.
- Martos, Josep Lluís (2008): «Fechas para la datación del *Còdex de Cambridge*», *Crítica del Texto* 9:3, 87–108.
- (2011): «La copia completa y la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos», in: Martos, Josep Lluís (ed.): *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 13–45.
- (en premsa a): «Còpies manuscrites d'impresos renaixentistes a la Biblioteca Universitària de València: el llegat d'Onofre Soler i Rubio», *Caplletra*.
- (en premsa b): «El cancionero C de Ausiàs March (El Escorial, L-iii-26), estructura codicològica, problemas de transmisión y variantes de un *codex descriptus*», *Revista de Poètica Medieval* 28.
- Meneghin, Vittorino (1969): «Due Compagnie sul modello di quelle del “Divino Amore” fondate da Francescani a Feltre e Verona, 1499, 1503», *Archivum Franciscanum Historicum* 62, 518–564.
- Molas, Joaquim (1965): «La cultura catalana a l'Europa del Cinc-cents», *Serra d'Or* 7, 289–291 (reed.: *Lectures crítiques*, Barcelona: Edicions 62, 1975 [Llibres de l'Abast; 121], 9–14).
- Oriol de Barcelona, Josep (1922): «Un anónimo franciscano del siglo XVI», *Estudios Franciscanos* 28, 21–38.
- Pacheco, Arseni / Bover i Font, August (eds.) (1982): *Spill de la vida religiosa*, in: *Novel·les amoroses i morals*, Barcelona: Edicions 62 / La Caixa (Les Millors Obres de la Literatura Catalana; 73), 187–306.

- Palàcios, Josep (1974): *Poemes Satírics del segle XV. Lo somni de Joan Joan*, in: *Novel·les amoroses i morals*, València: L'Estel.
- Paschini, Pio (1926): *San Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei Chierici Regolari Teatini*, Roma: Scuola Tipografica Pio X.
- (1945): *Tre ricerche sulla storia della Chiesa nel Cinquecento*, Roma: Storia e Letteratura.
- Pighi, Giovanni Battista (1900): *Gianmatteo Giberti, vescovo di Verona*, Verona: Tipografia Vescovile Marchiori.
- Rafanell, August / Valsalobre, Pep (2001): «“Català” i “Valencià” al primer Cincents. A propòsit de dues edicions de l'*Spill de la vida religiosa*», *Caplletra* 27, 137–165.
- Romero Lucas, Diego (2003): «El grabado en los incunables valencianos», in: Alemany, Rafael / Martos, Josep Lluís / Manzanaro, Josep Miquel (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. 3, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1405–1420.
- (2005): *Catálogo gráfico-descriptivo de la imprenta en Valencia (1473–1530)*, València: Universitat de València [tesi doctoral].
- Tacchi-Venturi, Pietro (1950): *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, vol. 1: *La vita religiosa in Italia durante i primordi dell'Ordine*, Roma: Civiltà Cattolica.
- Valsalobre, Pep (2001): «De l'*Spill de la vida religiosa* al *Desitjós*. Notes a una novel·la al·legòrica del segle XVI», *Caplletra* 31, 11–24.
- (2008): «Il Desideroso: un successo editoriale permanente. Note sulla fortuna del romanzo *Desitjós* o *Spill de la vida religiosa* in Italia, dal Cinquecento all'Ottocento», in: *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni. Atti del IX Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 14–16 febbraio 2008)*, <<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Valsalobre.pdf>> [15.04.2011].
- (2009): «El trencaclosques d'*El Desitjós* i una reivindicació de Bé em vull», in: *Miscel·lania Joaquim Molas*, vol. 4, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes; 59), 55–76.
- Veny Ballester, Antonio (1950): *San Cayetano de Thiene. Patriarca de los Clérigos Regulares*, Barcelona: Vicente Ferrer.

- Josep Lluís Martos, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, Campus de Sant Vicent del Raspeig, Ap. 99, E-03080 Alacant, <JL.Martos@ua.es>.

Zusammenfassung: Der *Spill de la vida religiosa* ist eine anonyme, spirituelle Abhandlung von Anfang des 16. Jahrhunderts, deren textuelle Übertragung hauptsächlich mit dem Buchdruck verbunden ist. In der kritischen Debatte über die Urheberschaft des Werkes und im besonderen über die davon veröffentlichte verkürzte Ausgabe sind Argumente angeführt worden, die die gängige Vorgehensweise in den verlagstechnischen Mechanismen des 16. Jahrhunderts nicht in ausreichendem Maße beachten.

Dieser Artikel untersucht die Beziehungen des Textes zum Buchdruck und zeigt die Gewohnheiten bei der Übertragung von anderen Werken während der gleichen Zeit auf, indem sowohl die katalanischen als auch die frühesten europäischen – hier: italienischen – Ausgaben analysiert werden. Aufgrund der Ergebnisse kann nicht geleugnet werden, dass die *editio princeps* ein franziskanisches Verlagsprojekt darstellt. Auch die spirituellen Kontexte, die eine weite Verbreitung in Italien ermöglichten, werden beleuchtet und es wird aufgezeigt, dass diese mit dem Orden der Göttlichen Liebe und dem Teatiner-Orden in Zusammenhang stehen. ■

Summary: The *Spill de la vida religiosa* is an anonymous spiritual treatise written at the beginning of the 16th century. Its transmission has been mainly linked to the printing press. In the critical debate concerning the authorship of the work, and particularly concerning the shortened version that was published, several arguments have been put forward which fail to fully acknowledge the common procedures of the editorial processes during the 16th century. This article reviews the relationship between this text and the printing press and documents the traditions in the transmission of other works during the same period by analyzing the Catalan and earlier European editions (in this case, the Italian ones). This analysis excludes the possibility that the *editio princeps* of the *Spill* was not a Franciscan editorial project; it also sheds light on the spiritual contexts that allowed a wide distribution in Italy and shows that these contexts are linked to the company of the Love of God and the Theatine order. [Keywords: Printing press; transmission; spirituality; franciscanism; regular clergy] ■

# Un somni de festa modernista: *La santa espina* d'Àngel Guimerà

Maridès Soler (Trier)

## ■ 1 Guimerà i el Modernisme

L'època del Modernisme abasta des del 1888, any de la Primera Exposició Universal de Barcelona, fins el 1910, data de la fundació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona,<sup>1</sup> coincidint exactament amb l'època més fecunda de Guimerà. Quan aquest va inaugurar-se com a dramaturg, va trobar-se amb què a l'escena teatral predominaven dos elements primordials: la tradició local popular i la influència del Realisme francès<sup>2</sup> (Fàbregas, 1972: 110). La influència de *La intrusa* de Maeterlinck (1893), on s'accentua la correspondència entre el món físic i el món interior de l'home (Gallén, 1986: 388), va influir decisivament en les obres modernistes. Caselles comenta amb molt d'encert: «Los silencios nocturnos y los rumores de la selva, las sombras espesas y los claros de luna, los lagos dormidos y los ecos lejanos, todas estas formas y sonidos de aparición noctámbula, todos estos estados de paisaje fantástico, guardan latentes analogías con los estados del espíritu» (*La Vanguardia* 8-IX-1893, citat a Gallén, 1986: 388). En els seus inicis Guimerà va procurar allunyar-se dels temes casolans i va decidir a provar primer temes més europeus. L'obra guimeraniana va conèixer diferents estils, que Fàbregas (1971: 41–42) divideix en quatre fases: 1) drames històrics de tema universal (1879–1890); 2) pont entre el Romanticisme i el Modernisme (1890–1900); 3) Realisme cosmopolita, Naturalisme i Simbolisme (1901–1911), i 4) [entre el 1912 i el 1916 no produeix teatre] afany d'enllaçar amb èxits passats aliant-los amb temes d'actualitat (1917–1926). Ja de sempre Guimerà va ser molt conscient dels gustos actuals de la seva època i va mostrar un interès especial per adaptar-se a les expectacions del públic, com per exemple ell mateix confirma en

---

1 Les dates del Modernisme varien segons els crítics; per exemple Marfany el data entre el 1899 i el 1906 i Fàbregas entre el 1890 i el 1911.

2 Segons Adrià Gual (1960: 23) abans de Guimerà no hi havia teatre.

una carta al seu traductor Luís López Ballesteros: «ahora los reyes y condes de otras épocas han pasado de moda» (2-VI-1893, Guimerà: 1476)<sup>3</sup> o a Francesc Casanovas: «Opino com tu que ha passat de moda tot això dels guerrers i per lo tant que és molt exposat embrancar-s'hi» (16-X-1894, Guimerà: 1476). En adonar-se de què els temes històrics ja no interessaven, va encetar la seva fase de drames rurals, els quals van ser els que li van donar més fama.<sup>4</sup> Quan a principis del segle XX l'interès per a aquests drames també va esvaïr-se, va dedicar-se a temes d'actualitat. Com a expressió d'aquesta fase d'indecisió quant a la temàtica de la seva obra, és molt significatiu un comentari del Gueridó de *La santa espina*, la qual pot revelar molt bé l'estat d'ànim del propi dramaturg davant la seva desorientació creativa: «He perdut el camí i no sé on em trobo. Ai quina soledat!» (Guimerà: 1008, citat a Medina, 1986a: 41, nota 5). Tot i que Guimerà no va pertànyer mai a cap grup modernista, després de *Maria Rosa* (1894), i ja dins la seva segona època, va escriure dues peces clarament sota la influència modernista: *Jesús de Nazaret*<sup>5</sup> (1894) i *Les monges de sant Aimant*<sup>6</sup> (1895) i sovint va dirigir-se també a compositors modernistes per a musicar les seves obres. *Jesús de Nazaret* s'alinea més en la tradició del teatre religiós, que en aquella època, sobretot a França, estava de moda influït per Ernest Renan (1823–1892) (Neumann, 1999: 66–67). Fàbregas (1971: 65) va constatar que *Les monges de sant Aimant* presenta un flaire modernista i Benet Jornet (1974: 26–27) va més lluny i remarca amb molt d'encert que ja a *Terra baixa* es poden detectar alguns elements evidentment modernistes; per exemple serà una veu misteriosa molt fonda com d'ànima en pena que crida la Nuri (Guimerà, 1975: 1420) o en el somni del Manelic se li apareix una dona, que no sap

---

3 Si no s'indica el contrari, totes les citacions de Guimerà es refereixen a *Obres completes*, vol. 2 (1978).

4 *Terra baixa* va ser filmada quatre vegades en el cine mut: *Tierra baja* (1907), Espanya, dir. F. Gelabert; *Tierra baja* (1913), Argentina, dir. M. Gallo; *Martha of the Lowlands* (1914), Estats Units, dir. J. S. Dawley; *Tiefland* (1922), Alemanya, dir. A. E. Licho. I dues vegades en el sonor: *Tiefland* (1939–1953), Alemanya, dir. L. Riefenstahl amb ella mateixa com a Marta, B. Minetti com a Sebastiano i F. Eichberger com a Pedro; *Tierra baja* (1959), Mèxic, dir. M. Zacarías amb P. Armendáriz com a Pedro. El 1904 va ser musicada per E. d'Albert amb llibret de R. Lothar amb el títol de *Tiefland* i el 1907 per F. Le Borne amb llibret de P. Férier i L. Tiercelin amb el títol de *La catalane*; el 1910, J. Pena va adaptar el llibret de Lothar al català orientant-se més cap al text guimeranià (Neumann, 1999: 144).

5 D'aquesta obra va ser molt popular la «Marxa de Llätzer» (Aviñoa, 1985: 264).

6 *Les monges de sant Aimant* van ser musicades per Morera (1895) i més tard també per Vives, el qual va recórrer al títol més suggestiu d'*Euda d'Auriac* (1900).



exactament si és la mare de Déu o una bruixa (Guimerà, 1975: 1393).<sup>7</sup> També *La filla del mar* ostenta trets modernistes i sobretot cal considerar sens dubtes la protagonista principal, Àgata, com a una dona d'aigua misteriosa, la qual considera el mar com als seus pares i de la qual s'ignora el seu origen. El Modernisme guimeranià arriba al seu sùmmun amb *La santa espina* (1907), la qual pot considerar-se com una peça clau d'aquest corrent, si bé, fora d'alguns crítics (Medina, Benet Jornet, Fàbregas), ha estat poc considerada com a tal. Guimerà ha quedat etiquetat com a autor del realisme rural, amb el qual va conèixer els seus èxits més considerables, per la qual cosa una peça modernista no encaixa dins el seu perfil dramàtic. Més tard va escriure també altres obres amb elements modernistes, per exemple *La resurrecció de Llåtzer*,<sup>8</sup> *La reina jove*, *Titaina*, algunes d'elles amb trets naturalistes: *L'aranya*, *Sainet trist*, i d'altres, simbolistes: *La reina vella*. A la seva prosa, tant en els seus discursos com en els llargs monòlegs de les seves obres, abunden innumbrables metàfores i comparacions típiques modernistes; per citar només un exemple molt evident valgui una frase del seu 'Discurs de l'Associació Catalanista de Lleida' del 1895: «La poesia té per palau esplèndid la catedral de les muntanyes» (Guimerà: 1265).

## ■ 2 *La santa espina*

### ■ 2.1 El títol

Ja d'antuvi el títol denota qui serà la clau de l'obra: una relíquia d'una espina de la corona de Crist. Tanmateix, com Medina (1986a: 42; 1986b: 119) ha observat molt bé, és poc plausible que una pubilla d'un mas català posseís aquesta preuada relíquia i dóna com a explicació que en el món hi ha moltes santes espines, algunes d'elles molt petites.<sup>9</sup> El subtítol de l'obra aclara de que és tracta d'una rondalla,<sup>10</sup> si bé en la partitura Enric Morera

7 Benet Jornet suggereix la possibilitat de fer un muntatge de *Terra baixa* amb iconografia modernista (1971: 28).

8 *La risurrezione di Lazaro* (1898) de l'abat L. Perosi (1872–1956), que l'Associació Musical havia donat a conèixer, va influir en aquesta peça guimeraniana.

9 Hi havia moltes espines escampades pel món, es calcula més de cent vint-i-vuit (Medina, 1986b: 119) i, com la Maria observa molt bé, en el cas de la d'ella es tracta només d'«Una mica, mica d'espina de la corona de Nostre Senyor» (Guimerà: 1004). Tanmateix en contra de l'afirmació de Medina (1986b: 38, nota 23), a Trèveris segons informació dels responsables del museu del tresor de la catedral no n'hi ha cap.

10 Segons J. Coromines (DECAT), «rondalla» és un mot peculiar del català antic d'origen incert. Té diferents accepcions, que van des de contes per a infants i joves fins a faula,

va subtítular-la sarsuela.<sup>11</sup> A començaments del s. XX va desvetllar-se un gran interès per a rondalles populars i, sobretot als Espectacles-Audicions Graner, era de moda glossar escènica cançons i rondalles populars catalanes (*El comte Arnau*, *La presó de Lleida*, *La dama d'Aragó*), però, en contra de l'opinió de Gallén (1986: 442), *La santa espina* no és cap rondalla popular, sinó una creació literària de Guimerà, el qual segurament va subtítular-la «rondalla», tot volent incorporar-se a la moda del moment, mitificant alhora la llegenda i la història catalana. Guimerà havia encarregat primer la música a Amadeu Vives, bo i indicant-li els llocs on hi havia d'haver música (Guimerà: 1508). En una carta del 27-II-06, on li demana la seva col·laboració musical, li comunica: «L'obra serà una rondalla. [...] No tindrà caràcter còmic» (Guimerà: 1508). Més tard, però, quan li va dir que hi havia el costum de donar un tant per temporada i no per representacions, el compositor va tirar-se enrera (Curet, 1967: 421–422), per la qual cosa Guimerà ho va encarregar al mestre Morera,<sup>12</sup> demanant-li sobretot «música de la nostra terra (xiquets de Valls, la salve de Montserrat, ballorada del dia de festa major de les gralles de El Vendrell a Vilanova, a Sitges, potser també alguna cançó de Montserrat, algun ballet de la terra, com el del Ciri i altres coses de Catalunya que vós coneixeu més que jo)» (Guimerà: 1511). Morera va acceptar l'encàrrec i la seva composició –sobretot la sardana– va esdevenir una de les músiques més populars i emblemàtiques de Catalunya. En certs moments de la història aquesta va adquirir un caràcter simbòlic (Curet, 1967: 432), els primers versos de la qual comencen ja amb un to vindicatiu: «Som i serem gent catalana / tant si es vol com si no es vol».<sup>13</sup> En detriment de la rondalla, la sardana va gaudir tot seguit d'una gran popularitat i amb motiu de la seva prohibició en temps de la Dictadura i més tard del franquisme va influir que, jugant amb el títol, es produís una confusió a l'hora d'interpretar el veritable sentit de l'obra.<sup>14</sup> Així el poble va oblidar aviat la connotació religiosa originària de l'atribut «santa» per

---

història divertida poc seriosa o novel·leta.

- 11 Morera, esdevingut «Ministre de la Música», participà activament a les Festes Modernistes de Sitges (Cerdà, 1997: 95).
- 12 Morera més tard s'exclamava que cobrava pocs drets d'autor malgrat que la sardana es tocava pertot arreu (Aviñoa, 1993: 7, 46).
- 13 Miracle (1978: 22) considera aquesta afirmació com a «un autèntic estirabot».
- 14 Es va prohibir de tocar la sardana, ja que es considerava un cant de protesta; més tard va permetre's de tocar-la, però sense cantar. Llavors com a reacció, mentre la tocaven, els balladors per respecte no la ballaven. Segons Primo de Rivera es tractava «de un himno representativo de odiosas ideas y criminales aspiraciones» (Subirana, 2007: 25).

donar-li un nou contingut com a metàfora de la subjecció del poble català, segons el qual l'espina seria una espina normal clavada al cor dels catalans.

## ■ 2.2 Els personatges

Els quatre protagonistes principals formen dues parelles paral·leles:<sup>15</sup> l'una real, amb noms corrents: Maria i Gueridó<sup>16</sup> i l'altra pertanyent al món fantàstic: Arnolt i Rosa Vera.<sup>17</sup> Existeixen clars indicis que denoten que l'amor entre la Maria i el Gueridó és una reminiscència de l'amor frustrat de joventut del dramaturg amb la Maria Rubió i el nom de Maria és en record de la seva estimada, els pares de la qual consideraven que Guimerà no era prou bo per a la seva filla perquè no tenia cap ofici, igual que també el vaquer Gueridó no és acceptat pels pares de la pubilla, per la qual cosa torna a aparèixer de nou l'ésser marginat típic de les obres guimeranianes.<sup>18</sup> Malgrat que Maria és un nom molt corrent, en tota la seva prolixa obra Guimerà va utilitzar-lo només a *La santa espina* i en dues altres peces, si bé amb variants estrangeritzades: Meri a *La Miralta* i Mary a *Alta la banca*. Fidel a la seva tendència d'emprar sempre noms originals, encara que no fossin oficials,<sup>19</sup> anomena el protagonista principal de *La santa espina* Gueridó, el qual podria ser un acròstic parcial del mateix cognom del dramaturg: les dues primeres lletres són idèntiques i de les set lletres del cognom,

---

15 La construcció de dues parelles, l'una, real i popular, i l'altra, fantàstica i noble, apareix sovint a la història del teatre musical, per exemple a *La flauta màgica*, *Les noces de Figaro*, *La dona sense ombra*, *El cavaller de la rosa*. Cal observar també que els noms dels protagonistes tenen una funció distintiva de la classe social a la qual pertanyen (Nord, 1993: 87, 99), la qual cosa Guimerà utilitza sempre amb molta cura.

16 Segons l'Oficina d'Assessorament de l'IEC el nom de Gueridó en forma masculina és una invenció de Guimerà. Tradicionalment «Garidó» (i «Garideta») és el diminutiu de Margaridó (Margarideta), és a dir un nom femení. Tanmateix a la rondalla popular «En Garidet geperudet» es troba també ja una variant masculina (Amades, 1979: 457). Aquest diminutiu podria ser també una al·lusió crítica del nom de la seva mare Margarida Jorge.

17 El nom de «Rosa» podria ser també en record del de la filla de la seva estimada Maria. Caravaca, que va conèixer personalment la Maria als 83 anys, suposa que el títol del drama *Maria Rosa* al·ludia a la Maria i a la seva filla Rosa (Caravaca, 1933: 64–65).

18 Una connexió entre el Manelic de *Terra baixa* i el Gueridó de *La santa espina* ve confirmada per l'aparença d'Enric Borràs (Medina, 1986b: 119 foto) igual que també de la de Josep Santpere (Curet, 1967: 412 foto), els quals van conferir al Gueridó una aparença rústica amb fortes reminiscències del Manelic.

19 En una carta a Antoni Torrella, Guimerà explica: «El nom de Nadala és Natividad. Jo no sé si en català es diu així, però en sembla que se'n pot dir» (Guimerà: 1506).

cinc coincideixen junt amb l'accent final d'ambdós noms; en conjunt, només dos signes han estat canviats (per comptes de «m» i «a», hi trobem «d» i «o»).

L'altre parella a nivell fantàstic (príncep–sirena) presenta per descomptat noms apropiats per a aquests personatges: Arnolt – Rosa Vera. En aquella època s'havia posat de moda el ressorgiment de llegendes catalanes<sup>20</sup> i el nom d'Arnolt presenta certa reminiscència amb el del comte Arnau. Rosa Vera apareix en algunes cançons populars: «La Rosa Vera» (Amades, 1979: 766, nº 3322) o «La infanta Rosa Vera» (Amades, 1979: 739, nº 3263) i també en el poema de Verdaguer: «A Jesus coronat d'espines», on els darrers versos proclamen: *«jo sol demano vostres espines / oh Rosa vera dels meus amors!»* (1893) (Verdaguer, 1974: 611), fent al·lusió a les espines de la corona. El nom de Rosa Vera presenta també una certa connotació amb la Veracreu (Medina, 1986b: 119), la qual per la seva part està relacionada amb la santa espina. Ambdues parelles, la real i la fantàstica, es troben envoltades per una gran massa de comparses, els quals van des dels veremadors del mas de la Maria, passant per les bruixes i bruixots, els cavallers de la cort del príncep Arnolt, els nobles de les Abrancandàries, bo i acabant amb els pirates i llurs captives mores i catalanes.

L'onomàstica de les bruixes i bruixots ofereix una paleta de motius connotats ambigus quant al sexe, la qual cosa, com veurem més endavant, els permet de ser transsexuals; per exemple les bruixes s'anomenaran: Pa-i-ceba, Vespa, Cigonya, Apagallums, Teranyines i Secallona, i els bruixots: Babarotes, Cercapous, Tallanassos, Pegadolça i Ficatatxes.

### ■ 2.3 L'argument

L'esquema de l'obra és una simbiosi de drama rural, rondalla cavalleresca de l'Edat Mitjana i fantasia màgica modernista. La comèdia té lloc en diferents indrets i està dividida en dos nivells ben delimitats: l'un real, que té lloc només en el primer acte (masia amb veremadors) i un altre fantàstic. Aquest darrer es desdobra, per una banda, en una pla, on regnen les forces del Mal representades per bruixes i bruixots i, per l'altra, en un pla del Bé, amb un príncep i una sirena situats primer en una illa, que recorda una cort d'amor provençal. Aquesta es traslladarà més tard a un país imaginari fantàstic, on el Gueridó regnarà en lloc del príncep Arnolt. Aquest país és el

---

20 Prat Gallabí ja va avalar en el seu temps «la llegenda en el teatre» (Gallén, 1986: 446).

de les Abracandàries,<sup>21</sup> un país de pura ficció màgica, el qual, com el topònim denota, permet associar-lo en certa manera amb la fórmula màgica *Abracadabra*. El nivell real representa la Catalunya rural i pertany al gènere de la comèdia d'embolics mentre que el fantàstic és el de la Catalunya supraterritorial i triomfant i correspon al gènere líricodramàtic. Quan ambdós plànols –el del Bé i el del Mal– s'interfereixen, ja sigui a través de les bruixes i bruixots o de la sirena, provocaran sovint catàstrofes, però també escenes còmiques i grotesques. Segons Fàbregas (1971: 115), el resultat és una manca d'unitat i fins i tot de coherència, si bé cal remarcar que tots aquests elements eclèctics en si mateixos en conjunt formen un tot plausible i homogeni. El final apoteòsic fantàstic enllaça amb l'inici rural i modest, on el Gueridó i la Maria tornaran. Cap al final la Rosa Vera resumirà en poques paraules molt encertadament el missatge modernista fantàstic de l'obra: «un somni de festa, que tot és bruixeria» (Guimerà: 1045).

La comèdia s'enceta en el Mas de cal Magrana en temps de verema. Tot seguit apareixen certs paral·lelismes amb *La Festa del blat*, on és temps de sega i on trobem també un mosso enamorat de la pubilla rica amb uns pares que s'hi oposen. A *La santa espina*, també el bover Gueridó està enamorat de la pubilla i, quan els pares d'aquesta se n'assabenten, l'acomia-den. En el quadre segon té lloc un canvi d'escenificació amb elements fantàstics molt del gust modernista, que recorden *Les monges de sant Aimant*. De la masia es passa ara a un paisatge nocturn enfront de la mar, on s'hi reflecteix la lluna. Al costat de roques fantàstiques amb remor de marinada i cants d'ocells de la nit se celebra un aquelarre fantasmagòric de bruixes i bruixots, al mig del qual va a parar el Gueridó, on és molt ben rebut.

El segon acte està de ple dedicat al món de la fantasia: en una nit de lluna clara el príncep Arnolt està confinat en el castell de l'Illa Solitària enmig d'una cort d'amor provençal sense possibilitat d'entrar en contacte amb cap dona, ja que en el moment en què el seu pare morí, serà nomenat rei, però, en cas de què s'hagués enamorat abans, sofrirà un encanteri. Malgrat el seu aïllament, la Rosa Vera, una dona d'aigua, ha aconseguit arribar fins a ell, amb el resultat que ambdós s'enamoren. Aquesta sirena, igual que el mite d'Hero i Leandre a la inversa, traspasa el mar cada nit per anar-lo a trobar, tot i que el príncep s'hi juga la corona. L'Arnolt ha tingut un somni de mal auguri i poc després la lluna s'enfosqueix, mentre les bruixes i bruixots ataquen l'illa acompanyats de llamps i trons. A conseqüència d'aquesta

---

21 També es podria considerar com a una denotació críptica per a Canàries, si es té en compte la segona part del topònim: [Abran]Can(d)àries.

escamesa cauen trossos de la muralla i l'Arnolt és transformat en una palmera. Mentrestant el rei s'ha mort i el Gueridó és entronitzat sense voler com a rei usurpador en lloc del príncep legítim.

El tercer acte continua amb encanteris dins un marc de vegetació exuberant en plena florida, entre la qual es troba la palmera en la qual l'Arnolt s'ha metamorfosat. Com a música de fons no hi faltaran els cants dels rossinyols i d'altres ocells així com les remors de cascades i d'altres aigües. Si el Gueridó durant un any no s'enamora ni fa un petó a l'estimada, serà rei per sempre, si no, ho perdrà tot i tornarà a ser bover. Mentrestant la Rosa Vera s'ha disfressat de patge (Dardell) del Gueridó (recorda la Lenora de *Fidelio*) per mirar de salvar al príncep i fa tots els possibles per tal que el rei usurpador s'engamori. Per això, ha encarregat a diferents corsaris que li lliuren contínuament donzelles, les quals presenta al Gueridó. Aquest, que al cap d'un any ja s'ha avesat a ser rei, no vol enamorar-se de cap de les maneres ni tan sols quan els corsaris li presenten la seva estimada Maria. Encarat amb ella, es fa el ronsa per fer-li un petó i només gràcies a què aquesta pren la iniciativa, podrà trencar-se l'encanteri. Aquest petó serà el símbol del triomf de les forces del Bé sobre les del Mal (bruixes i bruixots), les quals desapareixen amb mig de xiscles i de tapisseria esqueixada.

*Terra baixa* junt amb *La santa espina* són de les poques obres guimerianes que acaben amb un final feliç, i també a diferència de les altres peces, on el final acaba sempre molt breu i abrupte, aquí s'allarga molt, bo i anunciant-se força abans de retrobar-se el Gueridó i la Maria.<sup>22</sup> Aquest final entrava dins la línia dels Espectacles-Audicions Graner, la qual volia configurar un tipus d'obra —lluny dels esquemes castellans—aproximant-se als ideals teatrals en voga des de la renovació wagneriana; la partitura no havia de ser, doncs, l'única que calia tenir en compte, sinó que s'havien d'oferir espectacles «totals», complets i d'alt nivell artístic (Aviñoa, 1985: 265). Es nota que l'autor es recrea presentant un final apoteòsic,<sup>23</sup> on s'aplega música, balls, simbolisme patriòtic amb la projecció del Montserrat a rerafons i, naturalment, com a punt culminant el reeiximent de l'amor emmarcat dins del concepte de terra amb la cançó corejada per tots: «Amor, amor, la gran victòria humana» (Guimerà: 1948). Des del moment

---

22 Segons les acotacions del dramaturg ja des del començament del tercer acte se sent una música de fons, que no hauria de privar de sentir els diàlegs, la qual al llarg de l'acte anirà tornant-se més forta i catalana fins arribar a la sardana amb força estrèpit i exuberància de vida (Guimerà: 1038–1042).

23 Aquesta simbiosi total de les arts corresponia també als ideals dels preraphaelites, que integren l'Òpsis, la Lexis i la Melos (Cerdà, 1981: 20).

en què apareixen les captives catalanes, la música es torna més catalana, tot culminant amb la famosa sardana i en el cant a l'Amor.

## ■ 2.4 Cançons i balls

Ramon Vinyes avalava el «teatre musical parlat» com a una variant de la sarsuela amb el comentari «crec en la música del mot, tant per donar ambient com per descriure passions» (*Teatralia*, 5, 15-XI-1908, 148, citat a Gallén, 1986: 447). En el s. XIX va desvetllar-se un gran interès per a la literatura popular en forma de rondalles i cançons tradicionals (Molas, 1986: 15),<sup>24</sup> i ja a començaments d'aquest segle, les sardanes de Pep Ventura es comencen a considerar com a gènere musical,<sup>25</sup> si bé no se solien ballar massa en obres teatrals.<sup>26</sup> D'acord amb aquesta tendència, en *Lo cant de la muntanya* Pedrell va incorporar-hi instruments de fusta (flabiol, tenora) per referència a la cobla (Aviñoa, 1985: 49) i és precisament en *La santa espina* on es troba la sardana més emblemàtica del folklore català.

Dins un ambient de gran interès envers la literatura popular nacionalista, Guimerà va recórrer amb freqüència al repertori folklòric en les seves obres, tot i que, com ja hem esmentat més amunt, sovint va escriure ell mateix la lletra de les cançons pensant en la música, per la qual cosa el resultat és una simbiosi ben reeixida entre el text i la música. De tots els protagonistes principals de *La santa espina* només tres canten solos: el Gueidó, la Rosa Vera i el joglar Ulric, bo i predominant els cors. La comèdia

---

24 Ja el 1853, Milà i Fontanals va publicar un recull de rondalles a la *Gaceta de Barcelona* (Molas, 1986: 15), però la publicació més important van ser les cançons tradicionals de Francesc Alió (1892). Segons Vives, hi havia només dues maneres que Catalunya es posés musicalment, a l'altura de les primeres nacions: la primera, facilitant medis per a la creació d'un estil català, la llavor del qual fos la cançó popular, i en segon lloc, donant grans concerts (*La Ven de Catalunya*, 28-VIII-1892, citat a Aviñoa, 1985: 20–21).

25 El compositor L. Albert ha localitzat la sardana més antiga conservada en un manuscrit del s. XVIII.

26 També a l'adaptació catalana de *Terra baixa* de Pahissa es toquen dues sardanes. En *El pessebre* de J. Alavedra i P. Casals també n'hi ha dues: l'anomenada «Sardana Tràgica», ja al començament, i la «Sardana del rabadà». A *La catalane* (Férier / Tiercelin, 1907: 57, 60) s'esmenta explícitament que es balla en una rotllana, tot i que E. d'Ors, que va assistir a la estrena a París, va comentar que, al seu parer, es ballava «un fandango» (d'Ors, 1950: 488). Tanmateix, Guimerà en una carta a Vinardell comenta que «En *Le Borne* em va dir que la sardana que havia posat en l'òpera era autèntica i popular a Catalunya i que li havia procurat un músic català» (21-XII-1903, Guimerà: 1502). *Pel dret diví* (1926) s'enceta amb l'anacronisme de què els ilergetes ballen una sardana, tot i que no figurava en els plans inicials de l'autor (Bacardit, 2009: 333 i nota 872).

s'enceta amb la cançó «Ja la magrana al magraner» cantada pel Gueridó i al llarg del primer acte trobem els cants següents: «Cançó dels veremadors», «Cançó dels fadrins» i «Cançó de les bruixes i dels bruixots». El segon acte també s'inicia amb la popular cançó del joglar: «És la cançó més sentida / la cançó que brolla al cor: / Amor, que l'amor és vida! / Amor, que visca l'amor!»,<sup>27</sup> seguida de la «Cançó de la Rosa Vera» i una segona «Cançó de les bruixes i bruixots». El tercer acte comença amb la «Cançó dels Abracandaris», la qual anuncia ja alguns acords de la melodia de la famosa sardana de *La santa espina*: «Abracandaris èrem / Abracandaris som / serem Abracandaris / mentre món sia món». Més tard a la «Cançó de la Moreria» introdueix tonalitats orientals per donar entrada aviat a la emblemàtica sardana, que les presoneress catalanes ballen. Després que el Gueridó ha triat la Maria per casar-se, sonaran cants de lloança reials: «Salve, salve el rei Arnol» acompanyats de la marxa nupcial: «El rei ja ha trobat esposa». Mentrestant la Rosa Vera continua fidel al seu estimat convertit en palmera, bo i cantant-li: «Mon estimat, que al cor d'aquesta palmera». Al final, quan l'encanteri es desfà, tots cantaran com a cloenda la marxa triomfal de l'amor: «Amor, amor, la gran victòria humana».<sup>28</sup> Moltes de les cançons van acompanyades de balls, per exemple el ball dels veremadors, el ball de les bruixes i bruixots, el dels cavallers amb les espases, el ball de les mores i, per descomptat, la sardana.

## ■ 2.5 La recepció

El 19 de gener de 1907 *La santa espina* va ser estrenada al teatre Principal dins els «Espectacles-Audicions Graner». En un any van tenir lloc més de 100 representacions (Gallèn, 1986: 443; Aviñoa, 1985: 316), si bé per la seva part, Guimerà va comentar a Enric Borràs el 1 de febrer de 1908 que aviat arribarien a les 200 representacions (Medina, 1986: 40, nota 4).

Malgrat l'èxit inicial, aviat el públic va perdre l'interès. La causa podria buscar-se potser en què tractant-se d'una obra primàriament modernista va estrenar-se en una època en què el Modernisme ja es trobava pràcticament en declivi. Un altre motiu podia raure en què la poderosa ombra dels principals drames guimeranians de caire realista feia que no s'esperava una obra

27 Aquesta cançó encaixa perfectament en el cosmos preraphaelita, el qual pregona la fórmula: «da Bellesa per la Bellesa / la Paraula per la Paraula / la Vida per la Vida / l'Amor per l'Amor / el Somni pel Somni / la Mort per la Mort» (Cerdà, 1981: 25).

28 També els Preraphaelites cantaven la Religió de l'Amor, basada en un simbolisme ritualístic cristià (Cerdà, 1981: 30).



modernista d'aquest dramaturg i menys encara una comèdia,<sup>29</sup> igual que va passar amb d'altres obres seves, per exemple amb *Arran de terra* i *Aigua que corre*, ambdues de realisme convencional, amb *La pecadora* de influència ibseniana o amb *La Miralta* de realisme cosmopolita. A més cal tenir en compte que l'obra requereix trenta-un personatges, entre d'ells tres solistes, a més dels comparses i una escenificació molt espectacular, la qual cosa encaria enormement la representació.

La sardana de *La santa espina* va aombrar com un *pars pro toto* la resta de l'obra. No tan sols amb motiu de tenir una música molt reeixida i esperonant, sinó sobretot pel text, el qual va fer que esdevingués un cant de protesta i alhora l'himne inoficial de Catalunya arribant a formar part del tresor popular igual que la «Loreley» de Heine amb un arranament de Liszt, «Heideröslein» de Goethe amb música de Schubert o «Gott erhalte Franz der Kaiser» amb el text de L. L. Haschka i música de Haydn, les quals tothom coneix, però normalment s'ignoren l'autor i el componista, ja que els autors han quedat assimilats amb l'obra.

En general, la crítica no ha interpretat bé ni l'estructura ni el contingut ni el missatge de l'obra, per la qual cosa s'ha menystingut i deixat de banda, tot i que Medina (1986a: 39) ja va observar amb molt d'encert: «La trama ens apareix avui un bon tros fantàsica, àdhuc en alguns aspectes pueril. No així el conjunt de l'argument, construït amb la tècnica depurada d'un artista que coneix i domina els topants de l'expressió». La comèdia corresponia perfectament a la visió de Graner —i en el fons també dels modernistes—, els quals volien presentar espectacles on es barreguessin música, teatre, cinema, dansa i projeccions.

A diferència de la majoria de les obres guimeranianes, que van conèixer un gran èxit a la resta d'Espanya i a l'estranger sent traduïdes a molts idiomes, *La santa espina* no va traspasar mai els límits de Catalunya, malgrat tenir una música molt enganxosa, segurament amb motiu del seu caràcter marcadament catalanista i nacionalista.

A la seva època va ser sovint també representada com a teatre per als infants junt amb *Jesús de Natxaret*, del qual, sobretot el quadre «Jesús i els nois», va tenir molt èxit (Curet, 1967: 589).

---

29 Guimerà havia escrit tres comèdies més de caire sainetesc: *La sala d'espera* (1890), *La Baldirona* (1892) i *La farsa* (1899).

### ■ 3 Elements modernistes i simbolistes

Un dels diferents vessants del Modernisme va decantar-se cap a un simbolisme poètic vagament decadentista (Marfany, 1986: 81–87, 102), tot produint-se una aliança indestriable d'elements modernistes i simbolistes. Per la seva part, Guimerà va assajar també el simbolisme en *La santa espina*, *La resurrecció de Llätzer* i *La reina vella* (Fàbregas, 1971: 114). D'acord amb el Modernisme, *La santa espina* es basa en elements llegendaris, màgics i meravellosos del domini comú junt amb ambients misteriosos i metamorfosis amb la presència de bruixes i bruixots sense faltar-hi la típica dona d'aigua. Ja quan hem tractat l'argument, hem remarcat els diferents trets modernistes ambientals, per la qual cosa aquí no entrarem més en detalls.

#### *Naturalesa:*

No tan sols sota la influència del Modernisme, la naturalesa juga un paper predominant a *La santa espina*, sinó també com Kirsch ha remarcat amb encert:

Wenn minoritäre Literaturen nach längeren Perioden der Marginalisierung das Wort ergreifen, sehen sie sich, wenn es um die Wahl thematischer Schwerpunkte geht, in Reservate abgedrängt, in denen der Geltungsanspruch der dominanten Kultur wenig intensiv zum Tragen kommt. So lassen sich die Nischen Natur und Geschichte, welche in Okzitanien vorkommen, auch im zeitgleichen Kontext Kataloniens aufweisen. (Kirsch, 2004: 28–29)

En *La santa espina*, les forces de la natura exerceixen un cert protagonisme a dos nivells: per una part, actuen com a decorat passiu, per exemple la lluna, el mar, el llac, l'aigua i l'illa, i, per l'altre, adquireixen una presència activa en forma de tempestat, trons i llamps.<sup>30</sup>

#### *Flors, plantes, fruits i ocells:*

Les flors es relacionen amb la feminitat i, sobretot la rosa, s'associa amb la sensualitat i també amb la deessa Venus amb representacions clarament eròtiques. D'altra banda, en la literatura medieval, les flors, sobretot els lli-

30 Guimerà, acostumat a les Canàries, on no hi sol haver mai temporals, tenia un pànic irracional davant d'aquests. De petit, quan tronava, s'amagava a sota del llit i, de gran, dormia en un recambro sense finestres (Miracle, 1990: 183). Malgrat haver viscut sempre vora el mar, Guimerà no va mostrar mai personalment una especial inclinació vers aquell (Soler, 2010a), el qual, segons Miracle (1958: 111–113), més aviat li feia basarda per haver escapat per casualitat d'un naufragi en la seva infantesa. Més tard, però, el mateix Miracle (1990: 78–83) va corregir aquesta afirmació, ja que, degut a una confusió de noms, el vapor en qüestió, el *Duque de Riánsares*, no havia naufragat, sinó que va ser rebatejat en *l'Independiente*.

ris i les roses, estaven considerades també com a símbol de la innocència i de la felicitat, en definitiva del Paradís. El Preraphaelisme, sobretot en la pintura, recorria sovint a motius amb flors, fruits i ocells i, en conjunt, les flors sintetitzaven la unió de l'art amb la vida, de l'amor amb la mort i l'adornament dels altars on apareixien els *mites* venerats i espiritualitzats (Cerdà, 1981: 27). En *La santa espina*, la magrana, com a símbol de fecunditat, immortalitat i d'amor, presenta d'antuvi una connotació molt directa, donat que la Maria viu al Mas de Cal Magrana i serà també amb una cançó dedicada a aquest fruit amb la qual s'encetarà la rondalla.

Ja d'antuvi, la Maria collirà al bosc el ramell,<sup>31</sup> a través del qual, junt amb la santa espina, més tard el Gueridó es farà conèixer. Fidel a utilitzar un llenguatge precís (Miracle, 1990: 161; 1958: 411), Guimerà enumerarà amb exactitud les flors boscanes del ramell: «romaní florit, rosa vera (no és gens presumida),<sup>32</sup> gatolins, busiarda, botons d'or, bidange, tarongina, blauets, galcerans, violes boscanes» (Guimerà: 1000). Igual que aquesta descripció detallada de les flors, més tard les bruixes i bruixots anomenaran també les diferents classes de pomes: «Camosines. Minguetes. Agredolces. Glasades. Del ciri. Roquetes. Nespres. Carabrules. Reinetes...» (Guimerà: 1037), o els veremedors precisaran amb exactitud els raïms: «xarel·lo, garnatxa, picapoll» (Guimerà: 1002). En totes les cançons abunden moltes imatges de flors, fruits i ocells, totes elles figures típiques de l'ornamentació modernista, per exemple a la ja esmentada «Cancó de la magrana» (magrana, rossinyol), a la «Cançó dels fadrins» (cigales, roses), a la «Cançó de les mores» (rosa, ocella), a la sardana (ocell, planta), a la «Cançó de les esposalles» (lliri, rosa, llesamins, assutzenes, flors, ocells, cirera carmesina, taronja, poma, raïm, corals, peixos). Per la seva banda, el Gueridó, sent rei, donarà a les seves vaques reials un pinso de clavells i roses (Guimerà: 1039). Un protagonisme principal hi juguen també les palmeres, en les quals han estat encantats l'Arnolt i els seus cortesans.<sup>33</sup> Malgrat llur immobilitat, per la seva forma dreta com una persona, els arbres presenten un cert antropo-

31 Recorda l'Oriola de *La festa del blat*, la qual també al principi fa un ram d'espigues per a la Mare de Déu.

32 Segons Alcover/Moll, en la botànica la *Rosa vera* és una espècie de la *Rosa gallica*. I també és de suposar que serveix per anunciar el nom de la sirena, Rosa Vera, que apareixerà més tard.

33 Arbrar-se és un tema corrent en la literatura, el qual ja el trobem a les faules de Baucis i Filemó d'Ovidi i J. de La Fontaine i també en J. W. Goethe, K. Tucholsky, B. Brecht, M. Frisch o en el final de *Bearn* de Llorenç Villalonga, on Maria Antònia i don Toni, després d'emmetzinar-se, moren junts cargolant llurs braços igual que branques d'arbre.

morfisme, per la qual cosa permet d'abraçar-los tal com la Rosa Vera fa sovint amb l'Arnolt-palmera (Guimerà: 1035); adés i ara, aquesta se somourà per indicar la seva presència (Guimerà: 1047) i al final desapareixeran totes les palmeres per esdevenir de nou cavallers (Guimerà: 1048).

D'acord amb la simbologia modernista, Guimerà atorga un missatge concret al ram de flors, que la Maria havia collit per a la Mare de Déu junt amb el reliquiari de la santa espina lligat amb una cadena d'or i que el Gueridó li roba. Quan el treuen del mas i es troba sol, el ram serà per a ell el «ram de ma vida» (Guimerà: 1008) alhora que té el presagi de què en el futur l'ajudarà a trobar la Maria. Quan les bruixes i els bruixots vesteixen el Gueridó de rei, llençaran aquest ram al mar (Guimerà: 1033), però la Rosa Vera/Dardell el salvarà de les aigües i més tard, ja disfressada de patge, li retornarà (Guimerà: 1037). Al final, servirà el Gueridó per fer-se conèixer de la Maria i, malgrat haver transcorregut un any, com a miracle i al·legoria de l'amor d'ambdós, el ram s'haurà conservat fresc com acabat de collir.

*Metamorfosis, confusions i encanteris:*

Els personatges del món de la fantasia es divideixen en dos sectors ben definits, els quals divergeixen completament l'un de l'altre alhora que es combaten entre ells. En l'un, trobem la dona d'aigua, Rosa Vera, la qual no podia faltar en cap obra modernista, la qual, moguda pel seu amor envers el veritable príncep Arnolt, es disfressa de patge a fi d'introduir-se en la cort del Gueridó. En l'altre sector, com a contrast amb el món utòpic i pacífic dels abracandaris, hi dominen les bruixes i bruixots com a representants del Mal, amb «el seu senyor i amo el Gegant dels Castellots de Bromes» (Guimerà: 1011).

En un món fantàstic és normal que tinguin lloc encanteris, però no en un món rural. D'aquí que el Gueridó esdevindrà rei només pel fet de canviar-se la vestidura, la qual cosa n'hi haurà prou perquè els abracandaris el confonguin amb el príncep Arnolt, que feia temps que no havien vist. Aquí les bruixes i bruixots tampoc volaran pels aires, sinó que navegaran dins una sabata del seu amo el Gegant dels Castellots de Bromes. Tanmateix, ja degut als seus noms ambivalents (Pegadolça, Cigonya), i per a gran sorpresa del Gueridó, alguns d'aquests personatges passaran d'un gènere a l'altre sense més, la qual cosa provocarà el comentari d'aquell: «Gueridó: –Ets un cavaller, oi? / Pa-i-Ceba: –Sóc la Pa-i-Ceba. / Gueridó: Té; tan aviat són dones com homes» (Guimerà: 1034). Igual que el Gueridó, la Rosa Vera es transformarà només a través del canvi de vestidures, al contrari tota la cort del príncep Arnolt, inclòs ell mateix, es convertirà en palmeres (Guimerà:

1031–32); al seu torn, les bruixes i bruixots esdevindran cavallers i soldats (Guimerà: 1034).

*Religiositat:*

Els modernistes es caracteritzaven per la seva religiositat i igual que els prerafaelites volien crear una Religió de l'Art. Per a ells, l'Art és la religió de l'home superior o sigui de l'Artista i les seves valors són closes en uns símbols que suposen un percentatge d'esoterisme, només assequibles als iniciats, igual que Ruskin, Rossetti i els prerafaelites (Fàbregas, 1971: 110). Com és corrent en els drames guimeranians, la religió hi juga un paper principal i, com sempre, el dramaturg serà respectuós davant els manaments de l'església; per exemple estarà a favor dels amors de Saïd i la Blanca, perquè aquesta encara no havia fet els seus vots, però no de l'Andrònica, perquè ja havia professat, i també el Gueridó es «salvarà», ja que havia estat nomenat rei contra la seva voluntat. La pregona religiositat dels personatges ja es mostra en el seu idiolecte, on empren sovint, o molt sovint, invocacions religioses; per exemple el Gueridó dirà amb freqüència: «Si Déu m'ajuda» o «Déu meu, empareu-me [...] Amagueu-me Senyor» (Guimerà: 1008). També els costums religiosos populars estaran entreteixits en la trama de l'obra; per exemple la verema s'acaba el dia abans de la Mare de Déu de setembre, la santa patrona de la Maria, i d'antuvi els pares d'aquesta ja anuncien que pel sant de la pubilla no es treballa alhora que volen donar gràcies a la Mare de Déu per la bona anyada i per haverlos donat una filla tan bonica (Guimerà: 1001).<sup>34</sup> Per la seva banda, el pare de la Maria despatxarà el Gueridó amb els següents mots: «I ara que Déu et guiri i l'àngel bo» (Guimerà: 1006). La Maria cull el ram per a la Mare de Déu per a posar-lo a l'altaret que té a la seva cambra, per la qual cosa els fadrins del mas cantaran com a al·legoria: «és ta finestra, Maria / un portal que vetlla Déu» (Guimerà: 1007). Com a contrapartida d'aquesta religiositat popular, es troba el món de les bruixes i bruixots, els quals veneren el gran senyor i mestre (Guimerà: 1012), una metàfora per al Diable. I quan el Gueridó esmenta en la presència d'aquells: «Així Déu» (Guimerà: 1034), té lloc un gran enrenou. També els personatges del món de la fantasia invocaran sovint l'ajuda divina, per exemple la Rosa Vera: «Deu ajuda / a aquells que bé l'estimen» (Guimerà: 1025) i «Ai, si Déu volia» (Guimerà: 1042) així com Godmir, un cavaller, implorarà: «Déu ens ajudi» (Guimerà: 1030), i

---

34 A *La festa del blat*, l'Oriola acostuma a dur la primera garba de la collita a l'església, on és benèdida i, acabada la sega, la col·loca a l'habitació on van morir els seus pares.

també a la famosa sardana s'al·ludeix la presència divina: «Déu va passar-hi en primavera» (Guimerà: 1042). Com a reny, la Rosa Vera acusarà el Gueridó d'estar maleït de Déu, d'anar contra el seu poder i de ser un condemnat de l'infern (Guimerà: 1047). Al final, en el moment decisiu en què el Gueridó cal que juri per la santa espina de què no ha pres la corona del príncep Arnolt, la Maria invoca en repetides ocasions a Déu perquè no la desempari (Guimerà: 1947–48), produint-se així el miracle de què tots tornen a ser el que eren abans alhora que el Gueridó és deslliurat de les urpes de les forces del Mal.

#### *Santa espina:*

L'espina, que dona el títol a l'obra, és una peça clau per al desenvolupament de l'acció. Apareix per primera vegada quan la Maria agafa una cadena d'or d'on penja el reliquiari per lligar un ram de flors. Mentre ho està fent, el Gueridó l'ajuda per a estar a prop d'ella, però la Maria el recriminarà: «Fas una fortor de les vaques» (Guimerà: 1004), a la qual cosa aquell li respondrà que ell només flaira el perfum de les flors: «Jo només sento una mena d'olor de flors pertot arreu». Aquest conjunt d'elements modernistes (flors silvestres, perfum, cadena d'or, la santa espina) esdevé un ram de flors amb connotacions simbolistes, que servirà més tard per tal que els dos amants es trobin (Guimerà: 1043). En el moment en què els dos amants reconeixen la relíquia, es reconeixen també ells mateixos, la qual cosa és l'autèntic símbol de l'obra (Medina, 1986a: 42). No obstant això, el missatge primigeni de relíquia de Crist queda diluït, ja que manca la connotació directa entre l'argument i la corona d'espines com a tal.

#### *Amor:*

Tant en el nivell rural com en el fantàstic, l'amor serà el gran protagonista de l'obra. Igual que els preraphaelites (Cerdà, 1981: 30), es podria parlar d'una Religió de l'Amor junt amb el simbolisme religiós de l'obra. Gairebé totes les obres guimeranianes es basen en grans passions, les quals seran les causes per arribar fins i tot a cometre assassinats o suïcidis. En aquest cas, encara que primer l'amor sigui la causa negativa per la qual el Gueridó sigui acomiadat de la masia i el príncep Arnolt es transformi en palmera,<sup>35</sup> al final serà també la perseverància de la Rosa Vera i de la Maria la que desfarà els embuixaments a fi de què ambdós homes tornin a recuperar els seus status primigenis.

---

35 La influència perniciosa d'ambdues dones presenta certa reminiscència amb la figura de la *femme fatale*, amb la diferència, però, que les guimeranianes no actuen a gratificant.

Ja en aixecar-se el teló, se sent en veu off el Gueridó cantant de lluny un cant d'amor per la Maria: «Ja la magrana al magraner / vol esclatar, amoreta mia» (Guimerà: 1000) i el segon acte comença amb la cançó del joglar de la cort del príncep Arnolt: «Ès la cançó més sentida» (Guimerà: 1013); ambdues cançons confirmen com l'amor serà un dels leit-motivs de la rondalla. Quan el príncep és transformat en palmera, la Rosa Vera es farà seva la devisa amor-vida: «No es pot viure sense estimació, que en sols d'estimar es nodreixen les ànimes» (Guimerà: 1042) i més tard: «Si no estimés, ja no viuria» (Guimerà: 1042), i farà tots els possibles per desfer l'encantament. Per la seva part, abans de ser transformat en palmera, l'Arnolt dissertarà amb els seus cortesans sobre la imprevisibilitat de l'amor: «L'amor se n'entra / del cor a dins; que arriba quan és l'hora» (Guimerà: 1014).

*Petó:*

El Gueridó és tret del mas per haver fet un petó a la Maria i, al final, perdrà el seu reialme quan aquesta n'hi fa un altre abans de les dotze de la nit, en què s'acaba el termini de l'encantament. Aquest petó final presenta certes reminiscències amb el de la Bella Dorment del Bosc, ja que a través d'ell es desfarà el malefici presentant alhora una contrapartida paral·lela amb el petó inicial. En aquest petó, Medina (1986a: 42) veu un simbolisme de les vivències íntimes de Guimerà, el qual, de jove, va fer un petó, sembla que l'únic, a la Maria davant l'altar del Roser de l'església de Sant Salvador d'El Vendrell (Caravaca, 1933: 64). I en *La santa espina* serà a través d'un petó que el Gueridó i la Maria podran tornar a la seva terra triomfant així sobre les forces del Mal.<sup>36</sup> En el primer acte, el Gueridó malda sense èxit per aconseguir l'amor de la Maria, bo i declarant-li la seva passió mentre lliguen el ram de flors amb la santa espina. Quan intenta besar-la, ella s'aparta cridant als seus pares. Al final, serà al revés, aquí serà el Gueridó el que no voldrà besar-la per por de perdre la seva posició reial,<sup>37</sup> però la Maria, pressionada per la Rosa Vera, serà ara la qui li farà un petó de sorpresa, amb el qual trencarà l'encanteri. Així, si el primer petó desencadena el desenvolupament de l'acció amb conseqüències nefastes, el petó final serà el causant directe del *lieto fine*.

36 Guimerà va escriure el monòleg *El petó*, que va estrenar María Guerrero en català, però que sembla que no va ser mai editat i avui és introvable (Fàbregas, 1970: 41, nota 9).

37 Aquí també podria veure's una reminiscència de la biografia de Guimerà, el qual, si hagués volgut, hauria pogut casar-se amb la Maria, la qual va quedar-se vídua aviat, però potser tenia por de què no encaixés prou bé en la seva vida teatral de dramaturg internacionalment famós.

*Catalanisme / nacionalisme:*

Al tombant del segle es produeix una fusió del Modernisme amb el catalanisme (Gallén, 1986: 380) i el 1906 el catalanisme es dissol per la seva part en el nacionalisme (Marfany, 1986: 117), quedant el Modernisme subsumit també dins aquest. Com a signe de modernitat, els modernistes creien que, a la seva època, els grans estats plurinacionals tendien a disgregar-se, promovent així la independència de nacions petites alhora que consideraven el nacionalisme català com un signe de Modernisme (*L'Avenç*, citat a Marfany, 1986: 115). Era també un temps de músiques nacionalistes, per exemple a França, *La marseillaise*, a Itàlia, moltes òperes de Verdi, sobretot els cors, i a Catalunya, *Els segadors*, *La bandera*, *El cant de la senyera*, les quals podien arribar a ser separatistes a causa del clima enfervorit provocat per les Bases de Manresa (Aviñoa, 1993: 22, 26), on el mateix Guimerà va pronunciar un discurs abrandat. Potser com a al·lusió al text d'*Els segadors*, a *La santa espina* trobem com a contrapartida la «cançó dels veremadors», on el text presenta clares connotacions de crida a la lluita armada amb eines de treball: «És nostra arma el veremall, / i com els tirans fem guerra: / els tirans sedegen sang; / nosaltres sang de la terra» (Guimerà: 1002). Com ja hem esmentat més amunt, Guimerà va expressar clarament a Morera el seu desig de què, sobretot al final, la música calia que fos marcadament catalana, amb el resultat de què aquesta va esdevenir alhora exaltada i exaltadora (Aviñoa, 1993: 22).

Al final tindrà lloc un encomi apoteòsic de Catalunya, el qual ja s'enceta gradualment molt abans d'abaixar el teló. Quan el capità corsari duu les captives catalanes a la cort del Gueridó, en un llarg monòleg lloa Catalunya valorant sobretot el Montseny i el Montserrat:

Terra llunyana, on tot és verdor, llum i alegria [...] és de color de pell d'elefant i sembla un vaixell de moltes antenes que navegués en una mar de bromeres blanquíssimes en ser de bon matí. I cap-al-tard la muntanya semblava, sota la volta del cel, un immens obrador d'estàtues agegantades a mig desbasta, o com si estiguessin embolicades en draps humits perquè no s'assequessin. D'una mà d'aquestes estàtues, immensament gegantines, hi penjava un fanal encès: era el sol que es ponia. (Guimerà: 1041–42)

A continuació, aquesta descripció de dicció modernista és escenificada, bo i esbotzant-se el decorat per deixar pas al perfil del Montserrat com a símbol de Catalunya. El missatge simbolista inicial d'amor i religiositat s'ha aigualit per desembocar clarament en l'exultació de la catalanitat. En aquest ambient marcadament catalanista ja abans Guimerà es permetrà d'introduir com a evocació nostàlgica una al·legoria dels reis catalans d'acord amb la



predilecció especial que els modernistes mostraven envers personatges reials i cortesans.<sup>38</sup> El segon acte està situat en la cort del príncep Arnolt i el tercer en la de les Abrancàdaries, i quan el Gueridó-rei es casa amb la Maria, aquesta esdevindrà la reina Maria (Guimerà: 1044), com a al·legoria d'uns reis d'un imaginari llinatge català, és a dir representants d'una Catalunya mítica. La parella reial serà festejada i acatada pels cortesans ja abans de les noces amb la cançó: «Salve, salve, al rei Arnolt / perquè ha fet tan bella tria / salve, salve al rei Arnolt / i a la reina Maria» (Guimerà: 1044). Després de les noces, el seguici els acompanyarà amb el cant de les esposalles, on es tornarà a recalcar la reialesa dels nuvis: «Visca el rei i sa muller!» (Guimerà: 1046).

#### ■ 4 Conclusions

Guimerà va viure en ple Modernisme per la qual cosa algunes de les seves obres més famoses presenten trets modernistes: *Terra baixa*, *Jesús de Natxaret*, *Les monges de sant Aimant*, *La filla del mar*, *La resurrecció de Llåtzer*, *La reina jove*, *Titaina*, *L'aranya*, *Sainet trist* i *La reina vella*, però és sobretot *La santa espina*, la que més s'adapta als ideals modernistes, tot i que ni Guimerà ni tampoc aquesta obra no van ser mai explícitament reconeguts com a tals.

Amb el subtítol de «rondalla», Guimerà volia inserir-se en la moda dels Espectacles-Audicions Graner, on s'escenificaven rondalles populars. No obstant això, *La santa espina* és una creació de Guimerà i no es basa en cap rondalla popular. Amb motiu d'una metonímia entre la rondalla i la sardana, i degut al gran èxit d'aquesta darrera i més tard amb motiu de la seva prohibició, l'atribut de «santa» va buidar-se de la seva connotació religiosa per convertir-se només en «espina» com a metàfora punyent de la subjecció del poble català.

Guimerà solia recórrer a noms originals per als seus protagonistes, per exemple aquí els protagonistes principals es diran Gueridó, Rosavera, Arnolt o Dardell. Tanmateix, com a contrapartida, l'altra protagonista femenina durà un nom tan corrent com és el de Maria, si bé se suposa que és en record del primer, i potser únic, amor del dramaturg.

L'argument es desenvolupa a dos nivells ben diferenciats: l'un, real, i un altre, fantàstic, els quals, quan s'entrecreuen, provoquen escenes grotesques

---

38 De tota l'obra guimeraniana es desprèn l'axioma que l'autor mostrava un afectió clarament monàrquica, si bé, sense que es contradigui, postulava que els pobles tenen dret a expressar-se col·lectivament (Fàbregas, 1971: 189).

i còmiques, però sobretot és en el món fantàstic, on apareixen els elements més clarament modernistes.

L'obra va ser acollida amb èxit durant el primers anys, però va passar aviat a l'oblit llevat d'algunes representacions per a infants. La causa podia buscar-se, entre d'altres, en què l'època del Modernisme ja havia passat de moda i també que l'obra és costosa de representar per requerir molts personatges, més que més alguns d'ells calia que fossin solistes.

En *La santa espina* es troben aliats elements modernistes i simbolistes com era usual en un dels vessants modernistes (naturalesa, personatges fantàstics, flors, plantes, fruits, ocells). A més de la presència de la típica dona d'aigua tenen lloc encanteris i transformacions dels personatges.

En aquest teatre musical parlat es troben algunes de les cançons i balls més populars del folklore català amb música de Morera, per exemple: *És la cançó més sentida* i la sardana de *La santa espina*.

Igual que en el Prerafaelisme i el Modernisme, el conjunt de tota l'obra –com el títol ja indica– presenta un simbolisme religiós, si bé no pertany al teatre religiós, ja que no té cap connotació directa amb la Passió de Crist. Com a moltes obres guimeranianes, la religiositat es mou només a un nivell individual i social.

El motor principal de l'argument de *La santa espina* és l'amor embolcallat amb elements fantàstics. Un petó junt amb la relíquia seran els símbols els quals desencadenaran el desenvolupament i el desenllaç de l'acció.

L'eclecticisme d'elements nacionalistes, catalanistes i religiosos són molt típics de l'època modernista. Al final s'ajunten tots plegats recolzats per la música i l'escenificació, tot presentant un espectacle total grandios.

Encara que per una banda és una obra que –llevat la sardana i algunes cançons– ha quedat completament arraconada, per l'altra tindria prou potencial per ser representada en un món postmodern amb motiu de l'energia immanent de l'acció, l'ambient fantàstic, la música popular i la possibilitat d'una escenificació espectacular. Tanmateix caldria fer algunes transcripcions actualitzades de l'argument i alguns arranjaments de la música adaptats a l'esperit cosmopolita del segle XXI, és a dir aliar les dues facetes d'una Catalunya supraterritorial i d'una Catalunya triomfal dins un somni de festa modernista. ■

## ■ Bibliografia

- Amades, Joan (1979): *Folklore de Catalunya*, vol. 2, Barcelona: Selecta.
- Aviñoa, Xosé (1985): *La música i el Modernisme*, Barcelona: Curial.
- (1993): *Una espina clavada al cor*, Sitges: Ajuntament (Quadern de Sitges; 3).
- Bacardit Santamaria, Ramon (2009): *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Benet i Jornet, Josep Maria (1996): «Aspectes de la passió amorosa en l'obra de Guimerà», *Serra d'or* 443, 543–546.
- Caravaca, Francisco (1933): *Àngel Guimerà*, Barcelona: Maucci.
- Cerdà Surroca, Mariàngela (1981): *Els preraphaelites a Catalunya*, Barcelona: Curial.
- Curet, Francesc (1967): *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.
- Ferrier, Paul / Tiercelin, Louis (1907): *La catalane*, Paris: Choudens.
- Fàbregas, Xavier (1971): *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Barcelona: Edicions 62.
- (1972): *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial.
- (1973): «Frederic Soler, Àngel Guimerà i el moviment catalanista», *Serra d'or* 168, 543–545.
- (1974): «Les tragèdies romàntiques de Guimerà», *Serra d'or* 180, 566–568.
- (1976): «Paisatge i història en l'obra de Guimerà», dins: *Teatre o la vida*, Barcelona: Galba (Punts de referència; 2), 117–124.
- Gallén, Enric (1986): «El teatre», dins Riquer / Comas / Molas (eds.), 379–448.
- Gual, Adrià (1960): *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos.
- Guimerà, Àngel (1975): *Obres completes*, vol. 1, Barcelona: Selecta.
- (1978): *Obres completes*, vol. 2, Barcelona: Selecta.
- Kirsch, Fritz Peter (2004): «*Terra baixa*, *Tiefland* und das Österreichsbild des Rudolph Lothar», dins: Siguán, Marisa / Wagner, Karl (eds.): *Transkulturelle Beziehungen: Spanien und Österreich in 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam: Rodopi, 27–35.
- Marfany, Joan-Lluís (1974): «Guimerà i el Modernisme», *Serra d'or* 180, 573–574.
- (1978): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial.

- (1986): «El Modernisme», dins Riquer / Comas / Molas (eds.), 75–142.
- Medina, Jaume (1986a): «La santa espina i l'amor d'en Guimerà», *Serra d'or* 316, 39–42.
- (1986b): «La santa espina i l'amor d'en Guimerà 2», *Serra d'or* 317, 115–119.
- Miracle, Josep (1958): *Guimerà*, Barcelona: Aedos.
- (1978): «La perennitat de Guimerà», dins *Guimerà*, 9–26.
- (1990): *Àngel Guimerà, creador i apòstol*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Molas, Joaquim (1986): «La nova literatura popular: tradició i modernitat», dins Riquer / Comas / Molas (eds.), 9–74.
- Neumann, Petra (1999): *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*, Frankfurt am Main: Lang.
- Nord, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen: Francke.
- Ors, Eugeni d' (1950): *Obra catalana completa. Glossari 1906–1910*, Barcelona: Selecta.
- Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim (eds.) (1986): *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona: Ariel.
- Soler, Maridès (2010a): «El protagonisme del mar als drames *Mar i cel* i *La filla del mar* d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies* 12, 83–103.
- (2010b): «El color local a *La filla del mar* d'Àngel Guimerà, a *Liebesketten* de Rudolph Lothar i Eugen d'Albert i a *La nereide* de Fernando Fontana i Ulisse Trovati», *Zeitschrift für Katalanistik* 23, 155–178.
- Subirana, Lluís (2007): «Centenari de “La santa espina”», *Quaderns de les idees, les arts i les lletres* 159, 25.
- Valentí Fiol, Eduard (1973): *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona: Ariel.
- Verdaguer, Jacint (1974): *Obres completes*, Barcelona: Selecta.

■ Maridès Soler, D-Trier, <marides-s@gmx.de>.

Zusammenfassung: Guimerà's Hauptwerke entstanden überwiegend während der Epoche des Modernisme. Daher findet man in seinen Stücken in mehr oder weniger großem Umfang klare Einflüsse dieser Bewegung. Aber es ist insbesondere in der Komödie *La santa espina*, in der sich viele Merkmale wie Natur, Phantasie, Religiosität, Katalanismus und Nationalismus in so eindeutiger Weise anhäufen, dass sich dieses Stück

zweifelsohne als ein Vertreter des Modernisme klassifizieren lässt. Diese typischen Hinweise findet man sowohl in der Handlung, in den Personen und bei den geheimnisvollen Orten, an denen die Handlung spielt, als auch in der Musik von Enric Morera, einem modernistischen Komponisten, dessen Melodien, Lieder und Sardanes zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den bedeutendsten und emblematischsten in Katalonien zählten. ■

Summary: Guimerà's most important plays were written primarily during the epoch of the Catalan Modernisme. Therefore, evident influences of this movement appear to a greater or lesser extent in his theatre works. However, the presence of many such elements in the comedy *La santa espina* (such as nature, fantasy, religiosity, catalanism and nationalism) argues that this play must be classified as representative of Modernisme. These typical modernistic features can be found in the plot, in the protagonists, in the mysterious settings the action takes place in, as well as in the music by Enric Morera, a Modernist composer, whose melodies, songs and sardanes count among the most important and emblematic in Catalonia of the beginning of the 20th century. [Keywords: Àngel Guimerà; *La santa espina*; Enric Morera; Modernisme; Catalan music theatre] ■



# Al voltant de la relació epistolar entre Joan Coromines i Joan Sales: un recull d'antroponímia i toponímia de Vallclara (1954)

Moisés Selfa Sastre (Lleida)

## ■ 1 La correspondència entre Joan Coromines i Joan Sales

L'amistat entre Joan Coromines (Barcelona, 1905 – Pineda de Mar, 1997) i Joan Sales (Barcelona, 1912–1983) és un exemple extraordinàriament ric per tal de conèixer com el primer va cercar bons col·laboradors que volguessin recollir materials onomàstics per a una de les seves ingents obres:<sup>1</sup> l'*Onomasticon Cataloniae*. L'*Onomasticon Cataloniae*, com bé sabem, obra de tota una vida, és una piràmide que Coromines aixecà i dirigí des del seu exili, en primer lloc, a Cuyo (Argentina) i, posteriorment, a Xicago (Estats Units). Des d'aquí escrigué als seus ajudants i mantingué una relació epistolar molt activa amb aquests a fi d'orientar-los en les seves enquestes toponímiques perquè fossin el màxim de productives.

Entre aquests col·laboradors de Coromines figura la persona de Joan Sales amb qui intercanvià una interessant correspondència *toponímica* cap a finals dels anys 40 i al llarg dels 50. En aquesta relació epistolar, que hem anomenat intencionadament *toponímica*, hi figuren altres temes *colaterals*, també importants, sí, però secundaris ja que entre 1948 i 1957, aproximadament, Sales informà Coromines de les seves arplegues de noms de lloc i de persona pels diversos pobles i parròquies de la Conca de Barberà, la Segarra Alta, les Muntanyes de Prades i el Camp de Tarragona (cartes 19–31).<sup>2</sup>

- 
- 1 Les altres dues obres magistrals de Joan Coromines són, com és ben sabut, el *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana* (1980–1991) i el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (1980–1981), en col·laboració amb José Antoni Pascual, que constitueix l'actualització del *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1954–1957).
  - 2 Totes les cartes que citem a partir d'aquest moment en el nostre treball estan extretes de la correspondència publicada entre aquests dos personatges; vegeu Ferrer / Pujadas (ed.) (2004).

Coromines i Sales es tractaren en les seves cartes amb summa cordialitat i afabilitat: “Molt benivolgut amic” (carta 11), “Benivolgut amic” (carta 3) i, sobretot, la més usada “Estimat amic” (cartes 111, entre moltes d’altres) són algunes de les expressions que reflecteixen aquesta amistat que perdurà en el temps fins a la mort del propi Sales l’any 1983.<sup>3</sup> Fins i tot, Sales s’*autonomena* en un comiat epistolar *deixeble* (carta 27 del 13 de juliol de 1956) de Coromines i sempre el tractà com un vertader *mestre* (carta 33 del 26 de juliol de 1957).

## ■ 2 Temes *colaterals* en la seva relació epistolar

En la relació epistolar entre Coromines i Sales trobem, com ja hem dit, altres vessants no estrictament toponímiques. En primer lloc, l’especial patriotisme envers la seva terra natal. Coromines patí un exili de tipus polític però també intel·lectual. Sales, militant comunista i republicà, s’exilià després de la Guerra Civil a Mèxic fins el 1948 des d’on dirigí els *Quaderns de l’Exili* (1943–1947). Per tant, tots dos, amants de la llengua i de la cultura catalanes, dugueren al seu cor una pàtria enyorada que patia les conseqüències de la censura franquista del moment.

Llegint les cartes que un envià a l’altre, veiem que Sales, de retorn ja a Catalunya, insisteix sovint Coromines, i amb força vehemència, perquè torni a la seva pàtria catalana:

Insisteixo que em penso que el millor que podríeu fer tots és anar tornant. S’edita ja força en català, i hi ha moltes ganes d’editar més; convindria que tots hi poséssim el coll, en aquesta tasca de recuperació positiva, molt més eficaç que tots els puritarismes negatius. (carta 8 del 16 de setembre de 1948)

I un any després torna a demanar aquest retorn: “Em faria molta il·lusió que tronéssiu, vós i tots els qui pensen i senten com vós” (carta 12 del 3 de setembre de 1949).<sup>4</sup>

Sales, activista cultural del moment, sabia que un intel·lectual com Joan Coromines era d’una especial necessitat per a aixecar des del seu país una

---

3 La darrera carta de Coromines a Sales, segons l’*Epistolari* al qual ens hem referir, data del 22 de juny de 1983.

4 Transcrivim literalment en aquest treball el contingut de les cartes tal com hem estat editades en l’*Epistolari* Coromines & Sales al qual ens hem referit. Això voldrà dir, com es veurà en fragments de més endavant, que poden observar, entre d’altres casos, algun descuit en alguna paraula que hauria de dur accent i no el du.



llengua, el català, en la qual començava a publicar-se malgrat la difícil situació cultural del moment.

Després del seu retorn i establiment definitiu a Catalunya –“Ja estem instal·lats a Barcelona. De moment no tenim pis, però em podeu escriure a l'adreça d'aquesta editorial, on m'he posat a treballar amb uns bons amics” (carta 8)–, Joan Sales s'incorporà a l'editorial Ariel fundada el 1941 per Alexandre Argullós i Josep Ma. Calsamiglia quan encara era prohibit editar en català. Sales parlà a Coromines de la seva activitat com a editor i li demanà ajut per sufragar les despeses derivades de la publicació de monografies com, per exemple, la de Sant Pere de Roda.<sup>5</sup> En concret li prega si la Universitat de Xicago, on treballava Coromines com a professor, estaria interessada en l'adquisició d'un nombre d'exemplars d'aquesta publicació:

Acabem de llançar una monografia sobre Sant Pere de Roda, feta per Subias Galter, acuradíssima [...] ¿Podria interessar a la Universitat de Xicago l'adquisició d'un? El llibre és bo sota tots els punts de vista. I si bé el preu resulta molt elevat, a EE.UU. potser ja no els farà aquest efecte, a causa del canvi favorable. (carta 8).

Coromines acollí aquesta invitació i uns dies més tard li contesta que

[h]e proposat a la Universitat l'adquisició de la monografia sobre Sant Pere de Roda. No us asseguro que la comprin perquè hi ha moltes traves burocràtiques per l'adquisició d'edicions de bibliòfil i més si qui la proposa no és professor de l'especialitat. Però per mi no es perdrà. (carta 9 del 24 de setembre de 1948)

Joan Sales, a més de comunicar a Coromines les novetats editorials en català (“Van sortint llibres en català sense interrupció: Bernat Metge<sup>6</sup>, Nostres Clàssics<sup>7</sup>, la Catalònia<sup>8</sup> i altres”), torna a informar-lo de la seva activitat editorial:

- 
- 5 Ens estem referint a l'obra de Joan Subias i Galter (1948), *El monestir de Sant Pere de Roda*, Barcelona: Ariel.
  - 6 Fundació Bernat Metge. Fou fundada el 1923 sota el mecenatge de Francesc Carbó per a la traducció al català dels clàssics grecollatins.
  - 7 *Els Nostres Clàssics*, col·lecció iniciada el 1924 a Barcelona per Josep Maria de Casacuberta que fundà l'editorial Barcino. El propòsit d'aquesta col·lecció fou posar a l'abast del públic una selecció de literatura catalana anterior al segle XVI.
  - 8 *Catalònia* és una editorial i llibreria fundada el 1924 a Barcelona. Durant el franquisme s'anomenà *Casa del Libro*.

Us adjunto el prospecte d'un volum de rondalles<sup>9</sup> que acabem d'editar. És el primer llibre infantil en català que el Govern autoritza, i és al mateix temps la meva primera edició en aquesta terra. Pensem continuar la sèrie; ja estem preparant un segon volum. (carta 12)

I al final d'aquesta lletra, ben conscient del seu projecte editorial, Sales li torna a demanar al seu mestre si coneix persones interessades en l'adquisició de les obres publicades per Ariel: “Envieu-me adreces de persones a qui puguin interessar les Rondalles (vaig deixar el fitxer dels Quaderns a Amèrica)” (carta 12). Era tal la intenció de potenciar l'editorial Ariel que Joan Sales demanà amb rotunditat a Coromines la seva màxima implicació en el seu projecte d'editar llibres en llengua catalana: “Penseu en llibres a fer! Digueu-me projectes concrets” (carta 8).

Però sens dubte, uns dels grans desitjos de Sales fou la proposta de publicació del *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*<sup>10</sup> pel qual s'interessà a partir de 1957. De fet, Coromines, en una lletra del 3 de desembre de 1957, informa Sales de les dificultats que preveu de cara a aquesta publicació:

Una vegada feta l'obra, sembla que els editors del diccionari gros no tinguin gaire interès a publicar-la. [...]. Estic segur que el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* es vendrà enormement, i se'n podria fer una tirada considerable, anant estontolat el prestigi de l'obra. (carta 34)

Sis dies després, en una missiva que és la resposta al neguit de Coromines en el seu desig d'editar el *Breve diccionario*, Joan Sales afirma que “us prenc la paraula i us comprometo aquest diccionari. Si no el fes Ariel, el faria Aymà o Vergara” (carta 35). Fins i tot, li demana les condicions per a la seva publicació:

Sigui quina sigui l'editorial que se la quedi de les tres de qui sóc conseller i col·laborador, seria bo que l'oferta de condicions partís de vós mateix, perquè conec el tarannà de totes tres i sé que serà el primer que em preguntaran: quins drets d'autor, i quines condicions, i quines altres condicions (compromís per a les reedicions, etc.). (carta 35)

No obtenint resposta de Coromines, suposadament per la pèrdua de la carta a la qual ens hem referir, Sales torna a insistir en l'edició del *Breve Diccionario*:

9 Fa referència a *Rondalles escollides de Ramon Llull, Mistral i Verdaguer*, Barcelona: Ariel, 1949.

10 Coromines, Joan (1961), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.

Estranyat de no haver rebut resposta a la meua anterior, [...], començo a témer que la meua carta es va perdre. En la meua anterior us deia que no em seria difícil trobar editor per al Diccionari, però que em calia saber les vostres condicions. (carta 36 del 24 de gener de 1958)

Finalment, exposades les condicions d'edició oferides per l'editorial Francke, l'editora suïssa que publicà el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*,<sup>11</sup> aquest projecte editorial passà a mans de l'editorial Gredos<sup>12</sup> si bé Sales no es rendí de seguida com ho demostra les cartes 38 (del 4 de febrer de 1958) i 41 (de l'11 de juliol de 1958) on insta Coromines a parlar tranquil·lament i personalment sobre aquest tema.

Altres temes que també tractaren amb familiaritat Coromines i Sales foren les polèmiques que el primer mantingué amb diversos intel·lectuals catalans de l'època. Per exemple, a la lletra 10 (del 31 de maig de 1949), Sales es refereix a la disputa lingüística que Coromines mantingué amb Antoni Rovira i Virgili sobre l'ús o no de l'article a les dates:

¿Qui podria pensar que el Sr. Rovira i Virgili s'hagués de prendre tan malament el vostre parer relatiu a si s'ha de posar o no l'article a les dates? Són coses que fan sortir un cert fum del cap, sobretot a les altures on estem, ja que mentre el Sr. Rovira s'esbrava en aquests bizantinismes, a Barcelona el que *ens preocupa és si seguirem essent una ciutat catalana o si tot vestigi de la nostra llengua acabarà per desaparèixer sota les onades de la invasió*. (carta 10 del 31 de maig de 1949)

### ■ 3 La correspondència toponímica

L'estiu de 1954, Joan Sales i la seva esposa Núria Folch es dedicaren a fer enquestes toponímiques per compte de l'*Onomástico Cataloniae*.<sup>13</sup> En una carta del 23 de juny de 1954, Joan Coromines confià al seu amic aquesta tasca filològica dient-li que anés a veure en Josep Maria de Casacuberta<sup>14</sup> el qual li proporcionara els diners que pogués necessitar per a aquest encàrrec: “aneu a veure En Josep Ma de Casacuberta (Granados 30, 5è, 1ª, tel.

11 Coromines, Joan (1954), *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Berna: Francke.

12 El *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* fou publicat finalment el 1961 per l'editorial Gredos. Després de parlar amb el senyor Julio Calonge Ruiz, el qual s'encarregà dels diccionaris etimològics de Coromines a Gredos i a qui agraeixo la seva cordialitat per atendre la meua consulta, no hem aconseguit escribar per què el *Breve diccionari* no es publicà a l'editorial Ariel.

13 Segons consta en els arxius de la Fundació Pere Coromines, Joan Sales féu campanya toponímica els estius de 1954, 1955 i 1956.

14 Josep Maria de Casacuberta i Roger (Barcelona, 1897–1985), filòleg i editor.

277053), que té alguns fons de l'Onomasticon, i us en facilitarà. Li ho vaig deixar encarregat” (carta 19 del 23 de juny de 1954). Tres dies més tard, en una lletra plena de compromís, Sales fa saber a Coromines que veu factible enquestar 15 pobles al llarg de l'estiu “sobre la base de 150 pts. per terme”. A més li anuncia que “és un treball que faré amb molta il·lusió, tanta, que en justícia encara hauria de pagar per – ferlo”. És tan gran la convinença que en la mateixa carta adreçada a Coromines li explica que “aquests dies em dedico a estudiar els plànols que em vau deixar per tenir la topografia ben ficada a la memòria”. D'aquesta manera comença l'especial relació de Sales amb l'*Onomasticon*, obra monumental que malauradament no veié mai publicada degut a la seva mort l'any 1983.

Concretament, en la carta 21 del 8 de setembre de 1954, amb l'estiu pràcticament ja acabat, Sales informa Coromines que

He fet la toponímia dels 15 pobles següents: Vallclara, Prades, la Febró, Farena, Rojals, Capafonts, Mont-ral, l'Albiol, Vilaplana, la Mussara, Arbolí, Vimbodí, l'Espluga de Francolí, Sanan (és així com ho pronuncien) i Tarrés (ídem).

Per tant, es tracta d'una bona campanya toponímica, que podem imaginar intensa per la gran extensió del territori enquestat, on Sales descobrí algunes de les dificultats que es pot trobar qualsevol estudiós de l'onomàstica. En primer lloc, com explica en la mateixa lletra 21, les enquestes han estat

molt desiguals: en alguns (Vallaclara, per exemple) he recollit força més topònims que el promedi que em vau dir, en altres (com Vilaplana) espantosament menys: certs termes deuen ser particularment pobres en topònims perquè ho són en accidents topogràfics (per exemple Sanan, sense rius, sense fonts, sense horta, sense cingles, etc.).

I, una segona dificultat consistí en la dificultat de trobar enquestadors que coneguessin bé l'espai enquestat:

En tots [els pobles] vaig poder trobar un guia de les condicions volgudes però a Vilaplana em vaig valer d'un que no era fill del poble (els fills del poble estaven ocupadíssims en les feines del camp, urgentíssimes). Feia 35 anys que hi vivia, i els vilaplanencs em van assegurar que no notaven en absolut cap diferència entre la seva pronúncia i la d'ell. (carta 21)

Una de les altres preocupacions de Joan Sales en les seves excursions toponímiques fou prestar especial atenció a la notació fonètica dels noms:

La notació fonètica, en canvi, m'ha resultat més fàcil que no em creia, fora de certs dubtes, principalment el següents: la a final en certs pobles de parlar occidental no és ben bé com la castellana, sinó que pren una ressonància especial com si tirés ca a la o. (carta 21)

I més endavant diu:

Per a mi va ser una sorpresa trobar-me que tots els pobles de la Muntanya de Prades, excepte Prades i Siurana, parlaven oriental. No hauria dit mai que els vallclarins tinguéssim el dialecte oriental tan prop! A Espluga vaig notar un altra cosa, per a mi sorprenent (i potser coneguda per vós): vaig prendre dos guies distints, un del Capuig (barri alt, antiga Espluga sobirana) i un de la vila de baix (Espluga jusana). Aquell parlava un dialecte predominantment occidental, aquest oriental. (carta 21)<sup>15</sup>

Les enquestes toponímiques de Joan Sales continuaren fins a acabar amb la Conca de Barberà i diversos ajuntaments del Camp de Tarragona. A la Conca féu excursions pels llocs de Solivella, Blancafort, Pira, Barberà de la Conca, Rocafort de Queralt, Montblanc i Vilaverd. Del Baix Camp, enquestà els llocs de les Borges del Camp, Alforja, l'Argentera, Duesaiçües, les Irlles, Riudecols, Riudecanyes, Maspujols, l'Aleixar, Castellvell, Almos-ter, Montbrió de la Marca i la Selva del Camp. Del Priorat, Pradell, i de l'Alt Camp, Cabra del Camp. En total 24 pobles en una nova campanya toponímica ben intensa (Ferrer / Pujadas, 2004: 19) que passà a net com ens informa un any després: “Avui per fi he enllestit la posada toponímica de l'estiu passat” (carta 24 del 6 de juny de 1956).

De les excursions toponímiques de l'estiu de 1956 tenim notícia a la carta 25 del 4 de juliol de 1956. El preu per poble enquestat ja no serà de 150 pessetes (“Al nou preu convingut (165 pts. per poble) em toca fer 30 pobles” [carta 25]) i els interessos toponímics d'aquest estiu estaran centrats en la comarca natural de la Segarra: “A la llista de la Segarra veig que n'hi ha 29, però trobo a faltar Belianes<sup>16</sup> (amb el qual farien 30 justos), que era a la llista de l'any passat” (carta 25). En aquesta mateixa lletra, Sales també informà Coromines de com anava la cerca de nous enquestador per a l'*Onomasticon* en altres indrets pròxims als recorreguts pel propi Sales:

15 En altres cartes també veiem aquesta sol·licitud que Sales tenia per a la correcta anotació fonètica dels topònims. Per exemple, de la pronúncia del nom de Vallclara parla abastament a les cartes 6, 7, 8, 13, 14 i 31. I de com pronuncien els oriunds els noms de Rubinat, Argençola, Ciutadilla, Montlleó i Les Oluges ho podem veure a la carta 29.

16 En la carta 26 del 12 de juliol del 1956 Coromines informa a Sales que ja no cal anar a Belianes ja que és un terme que ell mateix ja va enquestar: “Realment ja vaig anar a Belianes”.

L'advocat Sr. Bergós<sup>17</sup> em diu que ja pensa en el vostre encàrrec (crec que relatiu a buscar-li algú de Lleida per fer la toponímia dels pobles de la rodalia que encara falten). Comunico a en Pere Català Roca<sup>18</sup> els pobles de la rodalia de Valls que hi ha per fer, per si li interessa (ell és fill de Valls).

Joan Sales recorregué entre el 30 de juliol i el 2 de setembre 38 pobles de la Catalunya Central com escriu a Coromines en una carta, la 29, del 6 de setembre de 1956:

He fet els següents termes parroquials (que en alguns casos afortunats coincideixen amb el terme municipal); hi ha a més la compilació de les parròquies sufragànies, que en alguns casos han requerit també una enquesta expressa, per la mateixa raó: (marco amb una creueta les enquestes fetes):

Termes municipals	Parròquies sufragànies
x Fullela	
x L'Espluga Calba	
x Els Omells de Na Gaia	
x Vallbona de les Monges	
x Llorenç	
x Maldà	
x Sant Martí de Maldà	
x El Vilet	
x Nalec	
x Ciutadilla	
x Rocafort de Vallbona	
x Montblanquet	
x Rocallaura	
x Forès	
x Passanant	La Glorieta
x Guimerà	
x Vallfogona de Riucorb	
x Montoliu de Segarra	
x La Guàrdialada	x Cabestany
x L'Ametlla	
x Vilagrasseta	x Llindars
x Talavera	x Pavia
x Pallerols	x Monfar

17 Antoni Bergós i Massó (Lleida, 1899 – Barcelona, 1986). Enginyer agrícola, advocat i líder d'*Acció Catalana* a Lleida.

18 Pere Català Roca (Valls, 1923). Fotògraf i escriptor. A la carta 27 a la qual ja ens hem referit al principi del nostre treball, Joan Sales informa a Coromines que en Pere Català Roca no es veu amb cor per recollir la toponímia de Valls: “Jo ja li vaig dir que ho aprofités per recollir la toponímia viva del terme municipal, però ell no s’hi acaba de veure amb cor i potser realment [...] la cosa no rutllaria.”

x Bellmunt	
x Civit	
x Sant Pere d'Arquells	
x Rubinat	
x Gramuntell	La Sisquella
x Sant Antolí	x Pomar
x Montlleó	Els Hostalets
	Briansó
x Montmaneu	
x Argençola	Carbesí
	Clariana
	Albarells
	Porquerisses

En alguns lloc, trobà dificultats amb els informants, com detalla en aquesta carta 29:

He fet alguna enquesta francament bona i algunes de tan dolentes que potser siguin les més dolentes que hagi fet mai. No sempre es troba un bon informant, i a més, a la Segarra es perd molt de temps abans no has guanyat la confiança del que t'ha d'informar.

Es tracta d'uns impediments que tornen a sortir en la lletra 31, dos i mesos i mig després:

No és anar d'aquí allà el que ens apena a la meva dona i a mi, tot al contrari. Aquest errabundeig de poble en poble i l'aventura ens encanta als dos. És les males cares quan arribem a un poble, la malfiança de la gent, les preguntes impertinents de tota classe: “Que són comedienats? ¿Que són gitanos? ¿Què duen per vendre en aquest sac? (la motxilla).

Altres dificultats que trobà Sales en les seves enquestes, i de les quals informà Coromines (carta 29), és la necessitat de comptar amb les parròquies sufragànies que depenen d'un terme municipal. Les enquestes, doncs, es multipliquen com aclareix Coromines en una missiva enviada a Sales, que és la resposta a aquesta qüestió: “Jo també faig enquesta normalment a les parròquies agregades: els 102 ajuntaments d'enguany em van costar 172 enquestes; els de 1957, en el Pirineu, me'n costaran més” (carta 30 del 26 d'octubre de 1956).

No obstant aquestes diferents contrarietats, Coromines felicità Sales efusivament per la feina *toponímica* feta, sobretot després que en la carta 29

aquest darrer li exposà les seves reticències<sup>19</sup> de tornar a fer enquestes a la Segarra:

Enhorabona, mil enhorabones! Us heu portat com uns valents, heu fet més enquestes de les que confiava que poguéssiu fer. És clar que jo sempre demano molt, i és el meu paper, però com que tresco jo mateix per aquests verals i llogarets, sé el pa que s'hi dóna, el mal tracte que sovint s'hi rep i sé apreciar per tant el que hi heu aconseguit fer. Simpatitzo de debò amb la vostra paciència per les mil incomoditats sofertes. (carta 30)

El recull de materials per a l'*Onomasticon* continuava a bon ritme com hem exposat.<sup>20</sup> Fins i tot, Coromines demanà a Sales que calia acabar d'enquestar la Segarra<sup>21</sup> i avançar cap al Nord on hi havia tres alternatives: el Cardener, el Berguedà o l'Empordà.<sup>22</sup> Tot anava en bona direcció, però no podem oblidar, com explica Coromines a la carta 30, que des de Xicago s'ha d'enfrontar

a una ofensiva violenta que amenaça el futur de l'*Onomasticon*. Els agents de contribucions se m'han llançat damunt i amenacen ell sols a engolir sencera tota la subvenció que em dóna la American Philosophical Society<sup>23</sup> per a l'*Onomasticon*. La classe mitjana (sobretot quan no té fills) és la gran víctima del fisc en aquest país: passant els ingressos totals d'una certa quantitat les tarifes tributàries creixen geomètricament, excedeixen el 30 % i de molt. Aquesta tarifa més alta s'aplica llavors no sols a la subvenció per a l'*Onomasticon*, que n'és la causa, sinó a tots els diners que jo guanyo. Quan veuen que gasteu diners en viatges a Europa (i en obres científiques fetes a Europa) es tornen d'una rapacitat ferotge obeint un sentiment popular en el país. (carta 30)

Per això li demana un rebut de les quantitats pagades a Catalunya en concepte d'enquestes onomàstiques per a l'*Onomasticon* per veure si així pot mantenir les subvencions a les quals ens hem referit: “Potser si puc mostrar rebuts de quantitats pagades a Catalunya per a l'*Onomasticon* obtindrè una mica de clemència” (carta 30).

- 
- 19 “Podré fer aquests deu termes en una futura campanya, però no l'any que ve, ja que la meva dona m'ha fet prometre que no aniríem a la Segarra i que no em comprometria a fer tantes enquestes” (carta 29).
  - 20 En la carta 32 del 22 de juliol de 1957, Coromines informava a Sales dels bons resultats que havia obtingut en les seves enquestes al Pirineu.
  - 21 “Els de la Segarra que no vau explorar l'any passat estan per fer, i no cal dir que per part meva no hi hauria cap inconvenient en que els féssiu” (carta 32 del 22 de juliol de 1957).
  - 22 Cal veure, de nou, la carta 32.
  - 23 L'*American Philosophical Society*, de Philadelphia, atorgà a Joan Coromines una subvenció de 1.200 dòlars per a les tasques de recerca de l'*Onomasticon Cataloniae*. Coromines fa constar el seu agraïment per aquesta contribució en els vuit volums de l'obra.



La de l'estiu de 1956 fou la darrera campanya toponímica de Sales per l'*Onomasticon*. A partir de llavors, dirigí els seus interessos cap a un altre vessant filològic com ens diu, per exemple, en la carta 33 del 26 de juliol de 1957 on parla de la traducció francesa de la seva obra mestra: *Incerta glòria*:

Fa dies que tractava d'establir contacte amb vós per dir-vos les novetats que se m'han presentat. Ha vingut en Bernard Lesfargues<sup>24</sup>, el que tradueix la meua novel·la al francès [...] Ell no para de traduir, és infatigable, i jo li vaig dient el sentit de les paraules o frases amb què topa, que per cert no són gaires. (carta 33)

#### ■ 4 Un recull d'antroponímia i toponímia de Vallclara (1954)

Gràcies a les notes que va prendre l'estiu del 1954 Joan Sales amb el vell pastor Baldomer Batiste, de 80 anys (de cal Xina), disposem d'una exhaustiva relació de noms de lloc i de persona de Vallclara.<sup>25</sup> La nissaga de l'escriptor Joan Sales era originària del poble de Vallclara, on disposaven d'un ampli patrimoni, i com d'altres famílies, va emigrar vers la ciutat, en aquest cas concret Terrassa i Barcelona, si bé passaven els estius a la Conca. L'escriptor i editor és autor també d'un text mecanografiat inèdit, "Crònica de la batalla de Vallclara i de la casa de Boquer", començat el 1948 i acabat el 1958, de 180 pàgines, que avui conserva la seva vídua.<sup>26</sup>

En record i homenatge a la tasca feta per Joan Sales a l'*Onomasticon*, oferim el text que va titular *Toponímia i antroponímia de Vallclara*:

#### TOPÒNIMS

Dia 7 d'agost de 1954. Pugem a la *Púnta de les Très Alzinètes*, amb l'ex pastor Baldomer Batiste, de 80 anys d'edat, fill del poble. A la carta d'Estat Major se li atribueix una alçada de 1 043 metres i el nom Sales, que és el seu propietari, però en el poble és coneguda generalment per *Púnta de les Très Alzinètes*, mentre el propietari i la seva família l'anomenen *Màs de l'Abella*. Aquest últim nom va ser inventat per un oncle del pare de l'actual propietari, en ocasió d'haver-s'hi plantat castanyers i construït una cabana. Cal advertir que cap dels dos noms (i molt menys el de Sales, ja que els Sales no es van establir a Vallclara fins l'any 1734) no es troben en documentació antiga, en la qual la muntanya en qüestió és designada *Costers del Davant*. En el seu cim hi ha encara dues grosses alzines, falta la tercera. Domina no sols

24 Bernat Lesfargues (Brageirac, Perigord, 1924), escriptor occità.

25 Font: Arxiu Històric de Tarragona (AHT), fons personal Eufemià Fort Cogul, signatura 589. Text mecanografiat d'onze pàgines de Joan Sales. Agraïxo sincerament a l'amic J. M. Grau Pujol, arxiver del Cos d'Arxivers de la Generalitat de Catalunya, l'accés i reproducció del text de Joan Sales que presentem tot seguit.

26 Sobre Joan Sales, vegeu la nota biogràfica de la seva esposa Núria Folch Pi (1916–2010), "Joan Sales, mal conegut", *Serra d'Or* 295, 24–29, i l'article de Geisler (2010).

tot el terme de Vallclara, sinó la major part de la Conca de Barberà, Garrigues, fins a la ciutat de Lleida, Segarra i plana de Lleida, fins a la carena del Montsec que tanca l'horitzó. Darrera d'ella, o sigui al sud-est, hi ha un altre cim més alt, del Tosàl Gròs (1 106 m, segons la carta d'Estat Major), que és la màxima altitud del terme. El límit d'aquest passa pel *Tossal Gròs* i les *Tres Alzinètes* i seguint sempre la divisòria de les aigües, pel *kòll de la Verje Maria* i pel *Kosté de Biern* baixa al fons del barranc de Biern, deixant fora de la jurisdicció de Vallclara i ja dins de la de Vilanova de Prades la *Kànal Fòska* (anomenada en la carta d'Estat Major *Villaescura*, topònim inexistent en el país).

Tenint tot el terme a la vista, i amb la carta d'Estat Major i uns prismàtics per millor identificar les partides i accidents, el pastor *Baldomèr Bastiste* respon a les nostres preguntes. Transcrivim els topònims reproduint exactament la seva pronúncia, molt clara malgrat la seva molta edat i que no té dents; només alguna vegada vacil·la en algun so, vacil·lacions que recollim, com així mateix les seves explicacions suplementàries.

### RÍUS

“[Lu únic que té nom de riu és lo Frankulí: “*Lo riu del bòsk* que dièm nàntres, però és Frankulí, per kè kwan ba pasà'l de la rekàna (topògraf del cadastre) ba pozà Frankulí]”.

El que passa al peu del poble, malgrat que és d'aigua perenne, com que és menor que el Francolí no té nom de riu sinó de ràsa. És simplement *La ràsa* o *la ràsa de la Plantada* —ja que discorre pel fons de la partida d'aquest nom.

Els altres tenen nom de riera (no són d'aigua perenne, sinó torrents d'hivern. *La riera del màs de Nadal*, *la riera del Puijòl*, *la riera del Rekiyt*, la principal que s'anomena *lo fòndo de la Salànka* o també *Còma mon jermà*. L'informador recalca que els dos noms s'usen indistintament. La Salanca davalla entre les Tres Alzinetes i el Tossal Gros, recull les aigües que baixen de les tres mines de plom que hi ha per allí i ja força més avall les de les altres rieres; després se n'entra pel terme de Vimbodí.

Pel que fa a la Rasa de la Plantada, afluïx al Francolí a un quilòmetre aigües avall del poble, vora el Molí Xafarot.

### OROGRAFIA

La serra constituïda pel Tossal Gros, les Tres Alzinetes i el Coster de Biern no té cap nom: “*ne dièm la partida del bòsk*”. Preguntat si no seran part de la Serra de Prades, respon que de cap manera, que la serra de Prades *és a radère* —o sigui al sud—.

En canvi, *la muntanya de Bilanòba* (Vilanova de Prades) és *serra de la Llèna*, creu que *llèna* no vol dir res. Fora d'aquestes, les altres elevacions del terme *no tenen nom de muntanya*.

#### Colls:

- *Lo Kòll de la Verje Maria*
- *Lo kòll d'en Pòns*
- *Lo kòll del Palàu*
- *Lo kòll del Kàrles*

Eminències (a més de les ja indicades): *lo tosàl d'en porgallés*, *lo síngle del dúgo* (per la seva cresta passa la partió amb el terme de Vilanova de Prades), *la krenvèta d'en Jiné* (és la cota 909 de la carta d'Estat Major: hi passa la partió que puja del Cingle del Dugo); *lo Kosté del Zit* (diu que el *Zit* era un home de les Borges Blanques).

*Lo Tossal d'en Porgallés* és un tossal aïllat, a la partida de la *Ragglòta* (o *Rakklòta?*, pronúncia vacil·lant), escrita erradament *Rocleta* a la carta d'Estat Major, la qual atribueix a aquell tossal l'altura de 673 metres, una cinquantena més que la del poble. Respecte a aquest Porgallés, l'informador no té cap idea de qui era. Hem pogut verificar que tots els noms de persona introduïts per l'article *en o na* corresponen a personatges del tot esborrats de la memòria popular, fins al punt que en algun cas (com el de Coma de N'Alda) ja no els evoca ni tan sols la idea de persona.

*Lo síngle del dúgo* i la *krenveta d'en jiné* són estribacions de Serra la Llena. L'informador no sap qui era en *Gíner* —o millor Gener, que és com apareix generalment escrit—: Es tracta d'un llinatge antic del poble, avui extingit en la línia masculina, i del qual existeix documentació dels segles XVII i XVIII a l'arxiu de cal Sales, família que heretà els béns d'aquella. Joan Gener, regidor de Vallclara, anà a Lleida l'any 1725 amb l'altre regidor, Francesc Boquer, per demanar clemència (el poble estava a la discreció de les tropes) i va ser tancat a la presó reial; però el que dona nom a la Creueta deu ser algun de més antic. Venint de la Serra de Prades per Vilanova, la Creueta d'en Gener és el punt del camí vell des d'on es veu per primera vegada el poble de Vallclara (amagat en una fondalada). Allí, segons l'informador, “la pastora de Mora” va proclamar:

“¿Això és Vallclara? Ai Vallclara,  
jo Vallfosca te'n diria,  
Que més val ser pobra a Mora  
que rica en estranya vila.”

Segons la tradició del país, l'hereu més ric de Vallclara, havent anat a la fira de bestiar de llana de Móra d'Ebre, s'enamorà d'una pobra pastora d'ovelles i s'hi casà; el seguí travessà les serres de Siurana i Prades i davallà per Vilanova i la Creueta d'en Gener. “La pastora de Móra” s'enyorava tant a Vallclara que al cap de l'any ja era morta.

**Cingles:** A més del *Síngle del Dúgo*, hi ha els següents: *Roka Kórba*, vora l'Estret de Biern; antigament era partió de terme, però ara no; *lo síngle de la botérra'l bépo*, *lo síngle del kosté 'n franck*, *lo síngle de l'akósta'l segé*, *lo síngle del kabalé* (des del qual estimbaven els animals malalts), *lo síngle'l manin* (hi ha una cova), *síngle del Sàles* (a la cova del Sales), *lo síngle de la sibèrya* (és el seu amo actual qui li ha posat aquest nom, abans no en tenia: es troba sobre el camí vell de Vilanova); *lo síngle del tòsal d'en porgallés* (el renebot de l'informador pronúncia porgallés); *la ròka gròsa*, *la ròka de tall* (perquè acaba en tall); *lo síngle de la torrèta* (aquesta és l'únic vestigi que queda del castell), *lo síngle del bårko* (diu que aquest nom li han posat els caçadors, perquè hi ha un cau de conills tan gran), *lo síngle del pla del Mirè*.

**Canals:** *Les kanàls del Baldrick*, *les kanàls del Flèix*, *la kanal de l'Angràsia de Bilanoba*, *la kanàl del molí de Biern*, *les kanàls de més amunt del Sales* (més amunt de Biern), *la kanàl jóska* (ja dins el terme de Vilanova: hi ha una cova anomenada *kàu dels lladres*), *la kanàl del dúgo* (ja a la Llena, el seu cingle fa de partió de termes entre Vallclara i Vilanova); *les kanàls del Milok*, *les kanàls del rajjolèng*.

**Coves:** *la kóba'l Sales* (vora el poble, pel cantó del castell: els de cal Sales en diuen la Cova dels gitanos), *la Kòba del Sastre*, *lo kàu dels lladres* (n'hi ha dos: un en el terme de Vallclara, vora el mas de la Llana, i l'altre en terme de Vilanova, a la Canal Fosca), *la kòba'l Kalderó*, *la kòba 'l Bepo*, *la kòba 'n Sàns*, *la kòba del rajjolèng*, *la kòba 'l txísto*. És d'advertir que les Coves és

el nom d'una gran partida del terme, on se'n troben tres de grans i altres de petites; de manera que després, quan donarem noms de propietats, anirem dient les Coves de tal, les Coves de qual, etc., cosa que no vol dir que hi hagi tantes coves com les anomenades, sinó que tal o qual té una parcel·la de terra (amb una cova o no) en aquella partida.

### FONTS, POUS I CISTERNES

**Dins el poble:** *la fôn del pòble, lo pou del Juan Sàles de l'òr, id. Del tardà, del perdigana, del sarrà, del Permikel* (o Pere Mikèl), *del juçepet de ca l'Inglès, de ka la bívda, de kal txina, de kâl klàka, de kâl salbat* (són els editors) o de *kal sinyó Pau* (Don Pau Espasa, oncle dels editors Salvat), *del màs, de la fasina del màs del korràl del màs, de kal txásto, de ka l'agustina, del fornè de ka l'Inglès*. Dins de cal Sales hi ha tres pous: el de la Sala (l'antic menjador de la casa) de pedra picada, amb la data 1641, el del jardí i un de cegat.

**Fora del poble:** *la fôn del Bepó, id. del bosk de l'agustina, del muntanyès* (era un home de les muntanyes de Solsona), *del Rafè, del ferro*, (davant de les mines: deixa reguerot de rovell), *la fôn del rektó del Bepo, la font del rektó del Sàles, la fôn de kóma de n'alda, id. del ferretet, idem de les kometes del kalderó, id. del màs de la llana, id. del màs de l'Inglès, id. del txafaròt, id. del llark, id. del màs del rós, de la plantada, del Baldrík, dels gósos, del rebóll, del koronèl*. Hi ha dues fonts *del gnàr*: una a la partida d'Arcaplena i l'altra a Coma Cassola o Riu del Bosc o sigui molt allunyades, (en dos extrems del terme). *La Sistèrna de la saura* (no sap si la saura era una dona o què), *póu del Juan Sàles* (al Mas de Nadal), *póu del màtapuses* (era un home de Vimbodí, tant valent, que les matava amb un martell) que es troba pel camí del Mas de la Llana; *id. de la Plantada* (és nou, fet obrir recentment pel seu propietari), *id. de l'òrt de la mónja, de l'òr del bèpo, del freginal del bermell, la sistèrna de la talàya, id. dels Fontanals del Sàles; la mina de la Mariana* (dita també font), *lo pou de la kòba del rajjoleng, id. de la kòba del sàstre, id. dels fontanals del mixoné*.

El Francolí fa dos salts o cascades: *lo sàl de l'òrta*, tocant al molí Xafarot, i *lo sàl del llàrk*, bastant més avall.

**Tolls:** *lo tòll del diàbble*, des d'on pren naixença la rasa de la Plantada (l'aigua hi neix i és fama que no es pot acabar mai); *lo tòll de la kalderèta, lo tòll de la martineta* (en aquests l'aigua no hi neix, sinó que s'hi entolla).

### PARTIDES I PROPIETATS

**Bièrn** (és la barrancada on neix el Francolí): A Bilanoba hi ha una *kàza* que li diuen a *kâl Bièrn*. No sap què significa. No sap si s'hi ha viscut mai. *Bièrn* dóna nom al *Kosté de Bièrn* i al *molí de Bièrn*. D'aquest existeixen les ruïnes, de carreus de pedra picada amb marques de picapedrer (en forma de creu, de V i altres), d'aspecte medieval (en tornarem a parlar quan donarem *toponímia* escrita). Així mareix a *l'estrèt de Bièrn*.

**Lo Bòsk.** Comprèn tota la part muntanyosa del terme on hi ha castanyers. *Lo bosk del txina, idem del Miret, id. del Kalderó, id. del tutú*, un home que va morir a Barcelona, ja fa molts anys); *id. del Kíko*, etc. Els castanyers són els arbres més grossos que es crien en el terme, i n'hi ha alguns que tenen nom propi: *lo Pare Antòn, la kastanyera* (tan gros que dins de la seva soca balmada hi cabien 2 mules o bé 5 o 6 homes, hi feien foc, ara ja és mort); *lo kastanyé dels kvatre kamíns, lo kastanyé de les gròses* (perquè fa castanyes grosses). El nom de Pare Antòn li ve d'un frare de Poblet (*fràre o flàri*: ho diu de les dues maneres), anomenat així que després de l'exclaustració vivia a Vallclara. Cada any per Tots Sants demanava castanyes d'aquell arbre, "*ke eren rosètes*" i molt del seu gust. A Vallclara vivien dos frares de Poblet un

a cal Sales, on encara us ensenyen *lo kwar̄to* del frare. *Lo kastanyè del pare Antòn* es troba en el *bosk del tsína*, on hi ha un madrigué de konills molt fondo i gran; una vegada l'informant, que era jove, n'hi va caçar sis. A la partida del *bòsk* també es cacen alguns any habalíns; li pregunto si abans no en deien porcs senglars, i em diu que no, que sempre han dit *babalí*, *habalíns*. El seu renebot m'ho confirma. El fet és estrany, perquè fins no fa gaire el so *b* era impronunciable pels vallclarins, que el pronunciaven *k* (*mukèr*, la *palánka* spanyòla).

Altres propietats de la partida del Bosc o immediacions: *lo kosté del Zit* (era un home de les Borges Blanques), *la fón del bosk de l'Agustina*, *la kabàna de l'Agustina*, *lo màs de la llàna* (ignora el per què del nom, era l'únic mas habitat del terme), *lo màs de l'Inglès*, *lo masèl del koronèl*, *los klòzols o bé l'aubak dels klòzols* ("se diu així per kè és un terrenomix plané i té muntanya així ke'l tómbé"), *les mínes* (són tres mines de galena), *lo kosté'l mas de la Llana*, *kóma kasòla de l'Agustina*.

Propietats de *la partida de les kòbes*: *les kòbes del fusté*, *les kòbes del Sales*, *les kòbes del pisarro* (era un home del poble que li deien així), *les kòbes del pelút*, *les kòbes del Janet*.

A *Saura*, *lo tròs del Pédro*, *lo tròs del djupa*.

A la partida de Fontanèt hi ha: *Fontanèt del Mikèl de la Úrsula*, *Fontanèt del tuití*, *Fontanèt de l'Ezídno*, *Fontanèt del sabàtes* (lo sabates era un home del poble, l'últim que encara *vestia* calça curta).

A *ràza del Rúso*, la *ràza del Payzán* (aquesta ja toca a la Ragglàta).

*Los esklopés del kariè*, *los esklopés del fusté* (per allí arriba al Màs d'en plàsa). Li pregunto per què d'aquella partida se'n diu *los Esclopés*, i em respon: *per kè és un terrèno ke's plà i per allí pasa la karretèra*".

En el *mas d'en plaça*, aigües amunt del riu encara hi ha *los Esclopés del Bèpo*.

*Lo Òr de l'Ezídno*, *lo Kamí de Pobblèl de kàl Juan Sales*, *les funulleres de kàl pelut*, *lo tros del Ruàw* (és un home de Vilanova), *lo klòt de Konèsa*, *la kósta del segé del kabalé* (diu que a la *costa del Segé* hi havia abans ruscs d'abelles), *les kobes del tsína*, *les kòbes del juzepèt*, *lo tros del pastoret*, *Kóma kasòla del Bèpo*, *l'òr del riu del Mirèt*, *kóma Molèra del Pere Mikèl*, *la konturella* (ja tocant al molí del Biern).

*Lo molí de Bièrn del Sàles*, *lo molí de Bièrn del ferreret*, *les fites* (a la partió de terme amb Vilanova), *la debèza del Bèpo* (debèza segons l'informant no vol dir res), *la llarga'l màs*, *lo màs del rafèl*, *lo màs del perèt*, *lo màs de Nadal del parròkya*, *les kontèzes del txèro* ("podé 'n diuen les kontèzes per kè lanan o ban comprà ban fer'ls kóntes").

*Mas de Nadàl del Joan* (o *Juan*, pronúncia vacil·lant) *Sàles*, *les plànes*.

*Vimbodí* (ja dins el terme de Vimbodí).

Cap a la creueta d'En Gener: *la kòsta del Ribé*, *al kòsta del llàrga* (un de Vilanova), *la kòsta del kabalé*, *lo tros del marxan*, *la parada del Mirèt*, *lo kamí de Bièrn de l'Agustina*, *lo kamí'l molí del Maijé*, *lo kamí'l molí del kabalé*, *kóma Molera de kàl Kalderó*, *l'era del rajolèng*, *los solanèts del Peroy*, *los solanets del Janet*, *lo plà de la bàla del tuití*, *lo plà de la bàla del perdigàna*.

*Altres solànets*: *los solànets del Ribé* id. *del Maijé*, *del fusté del Mirèt*, *de ka l'Agustina*, *de kàl Sales*.

*L'òr del riu de kàl Sales*, id. *del djupa*, id. *de kàl Pédro*, id. *del bèpo*.

*L'òr del tsásto*, id. *del tsína*, *del Juan Sàles*, *del kabalé*, *del klàka*, *del payzán*, *del pakàs*, *de l'Andrewèl*, *de l'Inglès*, *del ruàw*, *del Kalderó*, *del kóix*, *del zèp*, *del Mirèt*, *del tsibàl*, *del káko*, *del Rafèl*, *del Flèix*, *del llàrk* (allà el riu fa una cascada: *lo sàl del llàrk*). *L'òrta de Sàles*.

*Los anlibés del kalderó*, *la kòba'l kalderó*, *lo rekó'l llark*, *lo rekó'l Baldrik*, *la koba del bèpo*, *lo rekó'l tardà*.

*Los solàns de l'Agustina*, id. *del rekíyt*, id. *de kàl Mirèt*.

*La parada de Maldà, lo solà 'l ruav, lo solà'l tutít, lo solà'l txína. Lo solà del Joan Sàles (solà, segons l'informant, és el contrari d'aubàk).*

*Lo fondo de l'Inglès, la sòr del Kalderó (“antes de kàl txína”, precisa). L'era'l Maijì, la plàna de l'Inglès, lo duménje de kà l'Agustina.*

(“Duménje” per a ell no significa més que el dia de la setmana; m'explica que el propietari ho va regalar a la rectoria perquè hi bastessin una ermita, la qual no es va arribar a construir, però la rectoria es quedà amb la terra; a causa d'això el propietari esdevingué anticlerical furios).

*La kóma'l txína, la kóma'l Baldrick, ña koma'l kalderó, la kóma del Ribé.*

*La kóma de n'alda (no sap ni remotament què pot voler dir n'alda), la kòsta del Martí, la kòsta del pólla (era un home), la kòsta de l'Inglès, la kòsta del klàka, la kòsta del Jàum e puikòl, la kòsta 'l djúpa (una jupa “pot sé abriké”).*

*La kóma de n'alda del bèpo, lo grau del rajjolèng, la binya'l moliné, la kosta del plàsa, la kóma 'l manín.*

*Partida del puntarró (diu que antigament no hi havia cap pont): lo puntarró'l Maijì, lo puntarró del Bèpo, lo puntarró del Mirèt.*

*La kòsta'l rós, la kòsta'l Puijòl.*

*Los mitjàns del fusté, los mitjàns del manín.*

*Lo plà'l janet, lo plà amargós de l'Inglès.*

*L'era del txísto, los bankàls de ka l'Ezjidòri, lo plà'l Mirèt, les komètes del Kalderó, id. del pelút, id. del manín.*

*L'òr de l'estudyàn, id. del Mirèt, id. de l'Inglès.*

*Les figuerètes de la kanàlla, la plantada, l'auberèda (dita també los xòps o los àubins).*

*L'or del Jozepèt (o Juzepèt: pronúncia vacil·lant), l'òr del sarrà, id. del Pere Mikèl, id. del txísto, id. del tardà.*

*Les pòyes del kabalé o l'aubàk del kabalé (es diu les pòyes o l'aubàk, indistintament: es troba entre el camí del bosc i el riu): l'aubàk del Baldrík.*

*L'era del djúpa, lo sarruèl, lo plà de les figuères, lo moré.*

*Lo klòt del kalderó, lo kòll de Tàrga del Sàles.*

*Partida de Llobèra (una altiplanícia —plantada de vinya— entre Vallclara i Vilosell i dividida entre els dos termes): Llobèra del Císcio de Kapafòns, llobèra del Rafèl, Llobèra del belàgno, llobera del payzàn, llobera del Martí, llobèra del Sàles.*

*Deixem estar les propietats de Lobera que corresponen ja al terme del Vilosell.*

*La mariàna de kà l'Agustina, id. de kàl ròitx.*

*Partida de la sòr (una altiplanícia —plantada de vinya— tocant al poble): no sap què vol dir sort. La sòr del sàles, la paràda rodòna (o redòna, pronúncia vacil·lant) del Jozepèt, la sòr del Mirèt, id. del Salbadó, id. de l'agustina, id. del Kalderó, id. del klàka (podé li deyen lo klaka perkè éra mól garladó), actualment a la partida de la Sort s'alça el cementiri nou.*

*Partida de les plànes: les plànes del Sàles, id. de l'Inglès.*

*Partida de la talàya (“Li deyen la talàya perkè benien del kastèll del Binozèll a fè'l recorrido fins a la talàya”): la talàya'l rajjolèng. La talàya del rekúyt, la talàya del Sàles.*

*Los bankàls de kàl Pére Mikèl, lo komellà'l Pere Mikèl, les ères de kàl Puijòl.*

*Partida de l'àrka plèna de kàl Mirèt, id. de kàl payzàn, id. de kàl pelút, id. de kàl bermèll, id. de kàl mixoné, id. del parròkya.*

*Lo plà de les fòrkes: “al téms antík i penjaen los òmens”. Les fòrkes de kàl mixoné, id. del tutít, id. de kà l'Ezjidòri, id. de kàl rekúyt (“los rekúyts eren una gén estranyà”), l'era de l'Andrenèt.*

Partida dels Fontanàls: *los fontanàls del mixoné*, id. *del pelút*, id. *del Sàles*, id. *del paysàn*, id. *del Baldrík*, id. *del perdigàna*, id. *del pólla*.

*Lo klòt del pakàs*, *lo klòt den poèt del payzàn* (segons l'informant en poèt devia ser algun pou). *Lo klòt den poèt del Martí*.

*L'èra del rísso* (un home del poble), *la sòr del pakàs*, id. *del djúpa*, id. *del pelút*, *lo porgatori del Père Mikèl*.

*La basièlla del Jozepèt* (Basièlla no sap què vol dir: "podé un basi?").

*Lo mas del muntanyès*.

Partida de *komanramón*: *koman Ramón del txcíf*, id. *del Jozepèt*, id. *del payzàn*, id. *de l'andrevèt*, id. *del Majjí*, id. *del llàrk*, id. *de l'Ezjdro*.

Partida de *kontén*: *kontén del Juan Sàles*, *kontèn del Sàles*, id. *del Rafèl*, id. *del tardà*, id. *del Bepèt*, id. *de kàl Pujòl*, id. *del kabellèra* (un home del poble que duia el cabell molt llarg), id. *del rísso* o *de kà la rúsia*, id. *de l'Andrevèt*.

Partida de *kòbansàns*: *kobansàns del rajjolèng*, id. *del justé*, id. *del Ribé*, id. *del pólla*, id. *del par-ròkya*, id. *de l'Amadèu*, id. *del Mikèl de la Úrsula*.

*Lo komellà de la pasyó*. *La kòba'l txcísto*. *Los esklopès de l'Inglès*.

*A radere'l poble*, o sigui, a la obaga de les cases, entre aquestes i la carretera que puja de Vimbodí, hi ha *la partida dels freijinàls*. No té cap idea de què vol dir *freijinàls*. Comprenen les següents parcel·les: *òr de la mònja*, *l'òr del Bèpo*, *los freijinàls del Sàles* (és el jardigran de cal Sales), *lo freijinal del kabalé*, *lo freijinal del bermèll*, *lo jardí del sinyó Pau* (és el jardí dels Salvats editors, nebots de don Pau Espasa), *los pins del sinyó Pau*.

Tocant als *frejinàls del Sàles*, separats més d'aquests a la carretera, hi ha *los pins del Gayetà*. (Els va plantar el meu pare, a.c.s., l'any que va nèixer el meu germà Gaietà). S'enfilen per la costa fins a la *krèu de térme*, que ja es troba a l'altiplanícia de *la Sort*, dominant el poble.

Un altre nom d'origen recent, infantil en aquest cas, és el de *mörro rocút*, que vam posar nosaltres quan érem nens a una muntanyola rocosa, aïllada enmig de l'altiplanícia de la Sort, on anàvem a jugar. He pogut verificat que la canalla la segueixen anomenant-la així, amb tendència a contreure el nom i fer-ne *mörrokút*. Les persones grans no ho diuen.

*Los txcòps del pakàs*, *los txcòps del Pèrmikèl* (o *Père Mikèl*), *lo pla del ballo*.

*Les tobètes*: és l'estret o gorja per on s'entra a la partida del bosc quan es deixa el camí del mas de la Llana. *Les tobètes del sabàtes*.

*La parèt nòba*: nom d'una partida de terra vora el camí del mas de la Llana. El nom li ve d'un marge de grossos carreus, d'aspecte ja antic en l'actualitat. — *La parèt nòba'l txcibàl*.

*Lo komellarèt de l'èrm*. *Les kòbes del salida* ("a *kàl salida* és lo renòm més antik d'una *kàza del pòbble*").

(*Coma*, *cometa*, *comellar*, *comellaret*, són paraules sense sentit per a l'informant. Usa la paraula *sarrall* o *serrall* en el sentit de *carena*, aquesta última també li és familiar).

Algunes peces de terra que s'ha descuidat de dir i ara li revénen a la memòria:

— *Lo rekó del Kontijòk*

— *Lo kamí del molí de kàl Masià*

— *Kóma moléra del rajjolèng*

— *Lo tròs del gambèto*

— *Lo klòt de l'ondaró*

Si se n'oblida alguna altra, creu que és de poca importància perquè té tot el terme a la memòria.

## EL POBLE: NOMS DE LES SEVES CASES

*La torrèta* (és l'únic vestigi de l'antic castell), *lo kastéll dels mòros*, *lo fossà béll* (hi havia l'església antiga, de la qual no queda rastre).

- Ca l'Isidro llarg: *kà l'Ezídru llàrk*
- Cal Bepet: *kàl Bepèt*
- Ca l'Isidro de Capafonts: *kàl sísko de Kàpafòns*
- Ca l'estanquer: *kà l'estanké*
- Cal rana: *kàl ràna*
- Ca l'Isidori: *kà l'Ezídori*
- Cal manró: *kàl manró*
- Cal guiu: *kàl gíu*
- Cal Magí: *kàl Majjí*
- Cal rússu o ca la rússia: *kàl rúso o kà la rúsia*
- Ca la Rosa del mitger: *kà la ròza'l mitjé*
- Cal vermell vell: *kàl bermèll béll*
- Cal roig: *kàl ròitx*
- Cal Pau del mas: *kàl Pàu del màs*
- Cal gixa: *kàl gíxa*.
- Cal Baldomero mas: *kàl Baldoméro màs*
- Cal rai: *kàl rày*
- Cal Florencio: *Kàl Florènsyo*
- Cal pintó o cal xero: *kàl pintó o kàl txèro*
- Cal mixoner: *kàl mixoné*
- Cal Rafel: *kàl Rafèl*
- Cal Ribé: *kàl Ribé*
- Cal coronel: *kàl koronèl*
- Cal Miquel Bepet: *kàl Mikèl Bepèt*
- Cal Vicent: *kàl visén*
- Cal belagno: *kàl belàgno*
- Cal cuquina: *kàl kukína*
- Cal ros: *kàl rós*
- Cal recuit: *kàl rekúyt*
- Cal ferreret: *kàl fererèt*
- Cal casco: *kàl kàsko*
- Cal petit: *kàl petit*
- Cal Bep pacàs: *kàl Bèp pakàs*
- Cal claca: *kàl klàka*
- Cal pulit: *kàl pulít*
- Cal mas: *kàl màs*
- Cal Jaume de l'Úrsula: *kàl djàume de la Úrsula*
- Ca la vídua: *kà la bívda*
- Ca l'Isidro: *kà l'Ezídru*
- Cal rajolenc: *kàl rajolèng*
- Cal Peroi: *kàl Peròy*
- Ca la Tereseta de l'Amadeo: *kà la Trezèta de l'amadèo*
- Cal Joan de la marxanta: *kàl Joàn de la marxànta*
- Cal sabates: *kàl sabàtes*



- Cal castanyola: *kàl kastanyòla*
- Cal Peret: *kàl Perèt*
- Cal Ramon mixoneret: *kàl Ramón mixonerèt*
- Cal pacàs: *kàl pakàs*
- Cal paisan: *kàl paysàn*
- Cal sarrà: *kàl sarrà*
- Cal trist: *kàl trist*
- Cal llarg: *kàl llàrk*
- Cal perdigana: *kàl perdigàna*
- Cal guerxet: *kàl gertsèt*
- Cal jupa: *kàl djúpa*
- Cal Palau: *kàl Paláu*
- Cal Pau Cuiró: *kàl Pàu kúyro*
- Cal tardà: *kàl tardà*
- Cal salida: *kàl salída*
- Cal muntanyès: *kàl muntanyès*
- Cal parròquia: *kàl parròquia*
- Cal Joan Sales: *kàl Juàn Sàles*
- Cal Quiriè: *kàl kirè*
- Cal Salvat: *kàl salbàt*
- Cal senyor Pau: *kàl sinyó Pàu*
- Cal Janet: *kàl janèt*
- Cal Polla: *kàl pòlla*
- Cal xero: *kàl txèro* (“podé li deien *txèro* perquè ere petit”: *txeret* és el nom d’un mixó molt petit)
- Cal Quico: *kàl kèiko*
- Cal pelut: *kàl pelút*
- L’abadia: *la badía*
- Cal tutit: *kàl tutít*
- Cal vermell: *kàl bermèll*
- Cal xina: *kàl txína*
- Cal xisto: *kàl txísto*
- Cal xuf: *kàl txíf*
- Cal Melitón: *kàl Melitón*

### CORRALS, PATIS I HORTS

- Lo corral del Florensió: *lo korràl del Florènsyo*
- Lo corral del ros: *lo korràl del ròs*
- Lo corral del Ramon *bellugàna* (*bellugàna* ho diu el renebot, però el seu oncle el corregeix: Ramon *bellugàna*; això de *bellugàna* només ho diu la kanàlla”.)
- Lo corral del mixoner: *lo korràl del mixoné*
- Lo corral de l’estudiant: *lo korràl de l’estudyàn*
- Lo corral del Vicent: *lo korràl del Visèn*
- Lo corral de l’Andreuè: *lo korràl de l’andrewèt*
- Lo corral del Rafel: *lo korràl del Rafèl*
- Lo corral de les cabres: *lo korràl de les kàbres*
- Lo corral del mas: *lo korràl del màs*
- Lo corral de l’Isidro: *lo korràl de l’Ezídno*

- L’hort del Ribera: *l’òr del Ribé*
  - L’hort del Baldrich: *l’òr del Baldrík*
  - L’hort de Joan Sales: *l’òrt del Juàn Sàles*
  - L’hort del Sales a la font: *l’òrt del Sàles a la fôn*
  - L’hort del mas: *l’òr del màs*
  - Lo pati del Vicent: *Lo pati ‘l Visén*
- Les tres mines de galena que hi ha a la partida del bosc, s’anomenen:
- *La mina de l’Andrevet*
  - *La mina del Ribé*
  - *La mina del ferrerèt*

#### CASES FORA DEL POBLE

- *Lo màs del Plàsa*, és a mig camí de Vimbodí
- *Lo molí txafarot* és vora el mateix camí, a un quart de Vallclara, vora el punt on la rasa de la plantada afluïx al Francolí. No sap què significa *txafarot*, abans era de *kàl koronel*, “*k’antigament ere a kàl txafarot*”. Quan el van construir –m’explica– el mestre d’obres els va avisar que esperessin uns dies abans d’omplir d’aigua la bassa, perquè l’obra era tendra; però estaven impacients i la van omplir tot seguit: la presa s’ensulcià i tot s’hagué de refer. Aquest i el de Biern són els únics molins de farina que hi havia al terme, el Xafarot sembla modern –no anterior al segle passat–, el de Biern és medieval, com després veurem.

#### ELS POBLES DELS VOLTANTS

- *Lo Binozell*
- *Bimbodí*
- *Bílanòba de Pràdes*
- *Pràdes*
- *Binàixa*
- *Tarrés*
- *L’Albi*
- *La Pòbbla de Siérbols*
- *Bíldemolins* (diu ell que s’hauria de dir Ulldemolins), però alguna vegada *Bíldemolins*

La gent de Vimbodí són molt estranys, diferents de tothom, si us trobeu pels camps amb un home de Vimbodí, aquest no us saluda. Els de Vimbodí diuen tots *Beklára* “però és màl dit, perke’l nom és *Bállkàrà*”. A la festa major fan pagar entrada a l’envelat als de Vallclara, considerant-los forasters.

Des del cim de les tres alzinetes en dies serens es pot veure *lo Kugúl de les Garriges*, on hi ha unes pintures en una roca tan estranyes que hi han posat un home perquè les guardi.

De jove, l’informant duia els ramats per la *karrerada*: aquesta baixava de Prades a Vilanova i seguia per Vallclara cap a Tarrés, *Senàn*, Forès, *Konèsa* i *Santa Kolòma* (de Queralt) on es feia la gran fira de bestiar. També es feien fires a Prades (encara se’n fan) però no tan importants.

Els de Vallclara són *ballklarins* i guineus, els del *Binozell* són llops. Els de Vilanova de Prades, flautes; els de la Poble de Cérvoles, *moskíts*. Els de l’Albi, *kargòls*; els de Tarrés, *terra-zàns*. “A l’Espugla, *eríga eríga*”. Els de Montblanc, “*budellés*”, “A *Bilabèrt tòken l’arpa*”, “*a la Ríba paperés*”.

Vallclara “encara és de la *kónka de Barberà*”. *Lo Binozell*, no, però no sap d’on és.

## ELS QUATRE VENTS

– *Marinàda*                      – *Midjòrn*                      – *Serè*                      – *Tramuntàna*

## PARAULES SINGULARS

- *Trebòl* segons ell és *lo tétxo*.
- Una *enjúba* és un contrafort per sostenir una paret: perquè sigui una veritable enjúba ha de ser inclinant un contrafort vertical, “*també’n dirien enjúba però no o serié*”.
- Meixàn vol dir dolent, només es diu de la canalla: “*un txikèet mol meixàn*”.
- Hi ha una mena de corbs més petits que s’anomenen *korpètes*.
- *Dúgo* és el duc, quan canta de nit, fa una rialleta “*ke semble ke se’n fot de la jén*”. ■

## ■ Bibliografia

Ferrer, Joan / Pujadas, Joan (ed.) (2004): *Epistolari Joan Coromines & Joan Sales*, Barcelona: Fundació Pere Coromines / Curial Edicions.

Geisler, Eberhard (2010): “Wer war Joan Sales? Hinweis auf einen Autor”, *Zeitschrift für Katalanistik* 23, 89–116.

- Moisés Selfa Sastre, Universitat de Lleida, Facultat de Ciències de l’Educació, Departament de Didàctiques Específiques, Avda. de l’Estudi General, 4, E-25001 Lleida, <mselva@didesp.udl.cat>.

Zusammenfassung: Der Briefwechsel zwischen Joan Coromines (Barcelona, 1905 – Pineda de Mar, 1997) und Joan Sales (Barcelona, 1912–1983) dokumentiert in herausragender Weise Sales’ Mitarbeit bei der Sammlung von toponomastischen Daten für das *Onomasticon Cataloniae*, wobei Sales in Gemeinden und Pfarrbezirken im Camp de Tarragona, in den Bergen von Prades und in der Segarra unterwegs war. Sales berichtet Coromines in seinen Briefen von den Routen, die er wählt, und von den Schwierigkeiten, mit denen er sich in diesen Gegenden konfrontiert sieht. Ein Ergebnis dieser Feldaufenthalte ist das onomastische Inventar von Vallclara, dessen Edition den vorliegenden Aufsatz abrundet. ■

Summary: The epistolary relationship between Joan Coromines (Barcelona, 1905 – Pineda de Mar, 1997) and Joan Sales (Barcelona, 1912–1983) documents how Sales actively collaborated in the collection of toponymic materials for the *Onomasticon Cataloniae* in municipalities and parishes of the Camp de Tarragona, Muntanyes de Prades and the Segarra. Joan Sales reported to Coromines his routes and the difficulties that he encountered in these areas. A result of the surveys carried out in these sites is the collection of Vallclara (Tarragona) presented in our work. [Keywords: Joan Coromines; Joan Sales; *Onomasticon Cataloniae*; toponymy; Camp de Tarragona; Muntanyes de Prades; Segarra] ■



# Catalan Romani (*caló català*) in the work of Juli Vallmitjana: an initial appraisal

Ignasi-Xavier Adiego (Barcelona)

## ■ 1 Introduction

Catalan Romani (*caló català*), the Para-Romani dialect spoken in the linguistic area of Catalan (NE Spain and SE France), has attracted very little scholarly attention. In fact, following the studies of von Sowa and, above all, those of Ackerley (1914–1915), the subject went largely unnoticed until recent contributions from Escudero (2004) – and even here the research focused more on the Catalan spoken by Gypsies than on Catalan Romani, although valuable details regarding Caló are recorded – and Escudero / Adiego's (2001) vocabulary based on their fieldwork.

Between the material gathered in Ackerley's article and this more recent evidence from the field, there exists a further source containing highly valuable information that has yet to be studied: the examples of Catalan Romani collected in the works of the Catalan writer Juli Vallmitjana. Although Ackerley includes Vallmitjana among his sources, the former drew on only a largely insignificant part of the materials provided by Vallmitjana.

The aim of this paper is to undertake an initial appraisal of these documents in an effort to demonstrate their importance for our knowledge of Catalan Romani. Vallmitjana's materials are, it would appear, virtually the only source providing details of this dialect at the beginning of the 20th century and, as such, they are very important for shedding light on an intermediate phase in the evolution of Catalan Romani, coming as they do between the earliest attested documents dating from the first half of the 19th century (collected in Ackerley's article) and present-day Catalan Romani, which finds itself on the verge of extinction.

The present study is no more than an initial examination and does not seek to provide an in-depth assessment of Vallmitjana's work, which would require a much more exhaustive analysis. I will content myself with presenting the most notable characteristics that can be learnt about the

situation of Catalan Romani around the year 1900 based on the data provided by Vallmitjana, and with formulating an initial estimation of the importance of Vallmitjana's corpus for the debate about the rise of mixed languages (see Matras / Bakker [2003] for a recent discussion on this topic).

## ■ 2 Sources

Juli Vallmitjana i Colomines (Barcelona, 1873–1937) was a writer (having started out as a painter) with a particular interest for portraying the least privileged sectors of the society of his day. In this world he was to find a source of inspiration for his narrative and theatrical works as well as abundant linguistic information that he used to give greater realism to the lives of the marginalized people he sought to depict. In the case of the Catalan Gypsies, it is clear that Vallmitjana had direct contact with them and that he was introduced to their way of life and customs, and had the opportunity to learn *caló català* from them. Thanks to this contact, he wrote a number of works that are highly reliable sources for our understanding of Catalan Romani. In examining these sources it is useful to divide Vallmitjana's work in three groups:

- 1) Dramatic works
- 2) Narrative works
- 3) The appendix to *Sota Montjuïc*

### (1) Dramatic works:

Between 1910 and 1912, Vallmitjana wrote three plays set among the Catalan Gypsies: *Els z'in-calós (Els gitanos)* [The Gypsies] (1911), *Entre gitanos* [Among the Gypsies] (1911) and *La gitana verge* [The Gypsy maiden] (1912). To these we can add his later works *Ruji* (1917), in fact a reworking of *La gitana verge* with some slight variations, and *El barander (L'alcalde)* [The Mayor] (1923), a play with a number of highly characteristic features that are discussed below.

In each of these plays, Vallmitjana uses Catalan Romani in order to give his dialogues a more authentic Gypsy flavor. Thus, we cannot properly speak of Catalan Romani texts or even full sentences for that matter: Vallmitjana's concern was merely to pepper his Catalan text with Romani lexicon, while ensuring that these insertions did not hamper the audiences' understanding of the text. To achieve this, Vallmitjana employed various strategies to ensure the Gypsy words would be understood:

(a) By providing an immediate “translation” :

EL CIGALETA: Ai, l’home, no maleiu la raça, que us podria venir un càstic de part del *benc*.  
 EL SALOMA: El càstic ja me l’ha enviat el *dimoni*. (*Els Zin-Calós*)

[EL CIGALETA: “–Oh, man, don’t curse the race, less you be punished by the *benc*”  
 EL SALOMA: I have already received the punishment from the *devil*.]

(b) By explaining the word by means of theatrical action:

LA DADATTA: Mira si al calaix de la taula hi ha un troç de *manró*.  
 (...)

LA XIVET (*busca pel calaix de la taula i treu un troç de pa*): Teniu, mentres tant. (*Els Zin-Calós*)

[LA DADATTA: Look in the drawer of the table to see if there is a piece of *manró*”  
 (...)]

LA XIVET: (*she looks in the drawer of the table and takes out a piece of bread*): Take that for the time being.]

(c) Or simply thanks to the textual context:

VEÏNA SEGONA: Què són aquests plors? Vaia una manera d’*uribinyà*! (*Els Zin-Calós*)  
 [NEIGHBOUR 2: What’s all this crying? What a way of *uribinyà* [= to cry]]

In other instances, it is true that the Romani words cannot easily be deduced,<sup>1</sup> but these are typically unimportant for the audiences’ understanding of the plot, being comprised mainly of swear words, curses and insults.

Following these three plays published in 1911–1912, Vallmitjana did not abandon Gypsy themes, but rather he adopted a more fantastic, exotic vision of Gypsy people: no longer was he concerned with portraying the local customs of Catalan Gypsies, instead he preferred to set his plays in a timeless, vaguely oriental context. The Romani language, which had been an important tool for creating a specifically *Gitano* atmosphere, disappears from plays such as *Tassarba* (1916) and *La caravana perduda* [“The lost caravan”] (1927). Leaving aside *Ruji*, a reworking of *La gitana verge* as men-

1 This accounts for a number of notable mistakes that appear in a glossary added to a new edition of *Els zin-calós* published in 1982 (Mestre, Iglésias, Gual, Vallmitjana – *Teatre modernista*, a cura de Xavier Fàbregas, Barcelona). The editor offers the following translations for Romani: *atxip* ‘neck’ (instead of ‘tongue’), *dicló* ‘hymen’ (instead of ‘handkerchief’), *garó* ‘neck’ (instead of ‘head’), *najabar* ‘to despise’ (instead of ‘to ruin’), *romandinar* ‘to grumble; to dispute’ (instead of ‘to marry’).

tioned above, the sole exception to this abandonment of Caló is *El barander* (*L'alcalde*) (1923). Here, Vallmitjana once more uses Caló words, but in a slightly different form from that adopted in earlier plays, as some uses would seem to be of Spanish Romani origin (for instance, the use of *ondibel* for 'God'). Whatever the case, this play merits a more detailed analysis and I leave it for a future study.<sup>2</sup>

(2) Narrative works:

The presence of Gypsies and their language in Vallmitjana's narrative works is largely confined to just two books: the collection of short stories *De la raça que's perd* ['About a disappearing race'] (1917), and the novel *Sota Montjuïc* ['At the foot of Montjuïc'] (1908). All ten stories in *De la raça que's perd* are inspired by Gypsy life, but the linguistic material in them is not particularly notable. Quite different in this respect is the novel *Sota Montjuïc*, in which Caló words and even complete sentences appear at various moments in the text. However, *Sota Montjuïc* is not strictly a Gypsy novel, for it describes the lives of the outcast – not solely Gypsies – living at the foot of the Montjuïc hill in Barcelona towards the beginning of the 20th century.

(3) The appendix to *Sota Montjuïc* :

The main important source of Catalan Romani in Vallmitjana's writings is undoubtedly the appendix of words, whole sentences, and texts included within the first edition of his novel *Sota Montjuïc* (1908).

### ■ 3 Some characteristics of Vallmitjana's Catalan Romani

It would be impossible to deal here exhaustively with Vallmitjana's writings, so I shall limit myself to identifying some of the most significant traits from an initial appraisal, leaving a more systematic study for future works.

#### ■ 3.1 Phonology

3.1.1. Vallmitjana's Catalan Romani presents the characteristic features of this dialect as recorded in both earlier and later sources:

---

2 In a very late (1928) and unpublished play, *Gitanos* (conserved in the library of the *Institut del Teatre*, Barcelona, and recently edited in *Juli Vallmitjana, Teatre. Volum 2*, Edició de Francesc Foguet i Albert Mestres, Barcelona 2006, 555–573), Romani words are practically non-existent.



- The presence of the phoneme /x/, derived not only from Common Romani (henceforth CR) *x*, but also from CR *š* (as in Spanish Romani). What is unusual is that this sound is absent from the Catalan sound inventory. As with other written sources of Catalan Romani, the absence of an orthographic convention for this sound in Catalan creates certain difficulties when interpreting spellings. Moreover, the sound may become *k* precisely because of its absence from Catalan.

Examples: *gil* /xil/ ‘cold’ < CR] *šil*); <curagay> /kuraxʔáj/ ‘Moorish’ < CR *xoraxáj*

- In Vallmitjana’s writings, the fortition of voiced stops, a typical feature of Catalan and Spanish Romani (see Adiego, 2002), is also detectable. As in other Catalan Romani documents, this fortition in Vallmitjana’s materials involves the gemination of these stops.

Examples: *bobbi* pl. ‘beans’ (cf. *bóbo* ‘bean’ in many Romani dialects); *Rot de Bel* /rroddábél/ ‘God’ < CR *mro devel* litter. ‘my God’, *baratder* /bərəddér/ ‘major’ < CR *bareder* comparative of *baró* ‘big’, *atgat* [əggat] ‘shirt’ < CR *gat*.

- Vallmitjana also reports the well-established presence in Catalan Romani of an affricate [tʃ] (*c*) that comes from CR *th* and from different palatalization processes. The similar process in Spanish Romani leads to a *č* sound.

Examples: <patano> /pəcəno/ ‘on credit’ < CR *pat’avnó*, <atsaló> /əcəló/ ‘thick’ < CR *thuló*.

- The epenthetic vowel before CR *r* (not *rʃ*) in initial position, typical of Catalan and Spanish Romani, is equally present in Vallmitjana’s materials.

Examples: *aragai* /əɾəxʔáj/ ‘priest’ < CR *rašáj*. *arai* /əɾáj/ ‘lord’ < CR *raj*; *uribela* ‘(s)he weeps’ < CR *rovéla*. Compare *rom* ‘husband’ < CR *řom*.

3.1.2. With some exceptions (such as the presence of the phoneme /x/), Vallmitjana’s Romani shows the adaptation of Romani phonology to that of the Catalan dialect used in Barcelona:

- In the vowel system, unstressed *a* and *e* converge on a neutral vowel (/ə/), which in the Catalan of Barcelona is very open, while unstressed *o* and *u* converge on *u*. This explains the indistinct spelling of *a/e* for etymological *a*, *e*, and the use of *u* for etymological *o*:

Examples: *dracá*, *trecá* /drəká, trəká/ ‘raisin (pl.)’ < CR *drakhá*, *cardó* /kərdó/ ‘made’ < CR *kerdó*, *panar* /pəná/ ‘to say’ < CR *phen-*, *quemeles* /kəméləs/ ‘you wish’ < CR *kam-*, *lubé* /lubé/ ‘money’ (pl.)’ < CR *lové*.

- The aspirated stops *kʰ*, *pʰ* lose their aspiration.  
Examples: *quer* ‘house’ < CR *kʰer*, *puró* ‘old’ < CR *pʰuró*.
- *v* and *b* converge on *b*: *barbaló* ‘rich’ < CR *barvaló*.
- Final voiced consonants become devoiced (*dut* ‘light’ < CR *dud*), as in Catalan.
- Instability of final *r*: this sound can be dropped, held, or strengthened by the addition of *t*. This reflects the situation of final *r* in Central Catalan, where its loss is usual (*estimar* > /əstímá/), although it is maintained in some words, particularly in monosyllables (*pur*, *llar*, *cor*), and in these instances a *t* can be added (*cor* > *cort*, taken as a colloquial phenomenon):

Loss of *-r*:

*du* ‘far’ < CR *dur*

Maintenance:

*quer* ‘house’ < CR *kʰer*

Addition of *t*:

*xart* /čart/ ‘grass’ < CR *čar*

*gert* /xert/ ‘ass’ < CR *xer*

3.1.3. A particularly remarkable trait of Vallmitjana’s Romani is the abundance of forms with the epenthetic vowel. Leaving aside the cases of epenthesis before *r* (see above), we find an epenthetic vowel <a> (evidently articulated as a neutral vowel /ə/) before *c* (*atsaló* /əcəló/ ‘thick’ < CR *thulo*, *atset* /əcét/ ‘oil’ < CR? *džet*), before geminates (*atgat* /əggát/ < CR *gat* ‘shirt’, probably also *adai* ‘mother’ < CR *daj*, if here the pronunciation /əddáj/ is assumed) and before *č/čh* and *dž* (*atxivem* /əčibém/ ‘throw!’ < CR (imper.) *čhivén*, *atxalar* /əčʰələ/ ‘to go’ < CR *džə*).

The panorama is highly complex and is further compounded by Vallmitjana’s inconsistent spelling. It clearly merits a more exhaustive assessment, but that goes beyond the scope of this appraisal.

## ■ 3.2 Morphology

### 3.2.1. Nominal morphology:

The Catalan Romani reported by Vallmitjana is a mixed language, a *poggadi chib* or Para-Romani dialect. This means that its inflectional morphology is basically that of Catalan. This is particularly apparent as regards the case system, which has disappeared completely (in fact, it was no longer present seventy years earlier, see below).

However, in common with the Spanish Romani from the age of José Antonio Conde (c. 1800), Vallmitjana’s Romani retains the Romani plural endings:

-ó stems:	
Singular -ó	Plural -é
<i>baró</i> ‘sheep’ <i>busnó</i> ‘non-Gypsy man, etc.	<i>espínré</i> ‘feet’, <i>cremé</i> ‘worms’, <i>espalé</i> ‘testicles’, <i>lubé</i> ‘money (pl.)’

-i stems:	
Singular -i	Plural -(j)á
<i>catçnyí</i> /kæcnjí/ ‘hen’, <i>busní</i> ‘non-Gypsy woman’, etc.	<i>catçnyà</i> /kæcnjá/ ‘hens’, <i>gallà</i> /x <sup>?</sup> əljá/ ‘figs’

Consonant stems:	
Singular -ø	Plural -(j)á (femenine)
	<i>espurrià</i> ‘bowels’, <i>gerà</i> ‘legs’, <i>trecà</i> ‘raisins’, <i>ucà</i> ‘eyes’
	Plural -ø (+ Catalan -s) (masculine)
	<i>bals</i> ‘hair (pl.)’, <i>xuquels</i> ‘dogs’, <i>bastas</i> /bástəs/ ‘hands’

Athematic -ø stems:	
Singular -u (m.)	Plural -i
<i>batu</i> ‘father’	<i>bobbi</i> ‘beans’

As the above tables show, only in the case of the word *catçnyí* /kæcnjí/ ~ *catçnyà* /kæcnjá/ ‘hen ~ hens’, do we have singular and plural forms for the same word, but it is clear that Romani plural forms were actively used in Vallmitjana’s time. Note for instance the following sentence included in *Sota Montjuïc*: ‘Aixís un *juquel* rabiós els *busquini* les *gerà*’ ‘Let’s hope a rabid dog bites their legs!’, where *gerà* ‘legs’ appears inflected in Romani (< CR *xer*, pl. *xerá*). However, other examples such as *mulés* ‘the dead’ (instead of *mulé*) show the tendency to borrow plural endings from Catalan.

Note also that Vallmitjana offers a further instance of the “law of plurals” as detected in older sources of Catalan Romani as well as in Spanish Romani. As Sentmenat’s vocabulary demonstrates (Adiego, 2002), Iberian Romani had a plural zero-ending for masculine consonant stems, an archaism shared with Vlax and Paspati dialects. Both in attested instances

of Catalan and Spanish Romani during the 19th century, these “endingless” plurals borrowed the plural ending from their respective contact languages (Spanish *-es*, Catalan *-s*), while the rest of Romani plural endings were retained. Despite the dearth of examples, we can conclude that the Catalan Romani spoken in Vallmitjana’s time (beginning of the 20th century) maintained this state of affairs.

Less surprising is the survival of the gender distinction between masculine *-ó* and feminine *-í* forms in nouns and substantivized adjectives, since this distinction is still present in current Catalan Caló (*piló* / *pilí* ‘drunken man / woman’). In Vallmitjana we find *xavó* / *xaví* ‘Gypsy boy / maid’, *busnó* / *busní* ‘non-Gypsy man / woman’, *matsangarnó* / *matsangarní* ‘drunken man / woman’. As for gender concordance in adjectives and participles, I have recorded one sole verifiable example, which at least serves to confirm that it was still alive.<sup>3</sup>

Finally, it is interesting to note a particular feature concerning the formation of plurals: in Vallmitjana, many plural forms show a non-etymological prefix *es-* / *əs-*: *espurrià* ‘bowels’, *espinré* ‘feet’, *escapsà* ‘scissors’, *espalé* ‘testicles’, *escatsam* ‘ears’, *esparrindé* ‘Civil Guard(s)’, *esbalumi* ‘trousers’, as well as many forms without it: *cremé* ‘worms’, *lubé* ‘money’, *gatcins* ‘children’, etc. The number of examples suggests that we can rule out the possibility of an error or misinterpretation on the part of Vallmitjana. A similar phenomenon occurs in Colloquial Catalan (and Spanish) but here it only affects a number of *pluralia tantum* (especially *tisores* ‘scissors’) as a consequence of a false cut and a subsequent reinterpretation (*les tisores* (pl.) → \**l’estisora* (sg.) → *les estisores* (cf. also in Colloquial Spanish: *las tijeras* → \**la estijera* → *las estijeras*). What is surprising is the much wider prevalence of the formation in Catalan Romani as reported by Vallmitjana, and the absence of this phenomenon in other sources. However, a brief and little known document on Catalan Romani does report various examples of the same phenomenon. In a list entitled “Dialecte dels *gitanos catalans*” of unknown authorship, published in the *Bolletí del Diccionari de la llengua Catalana IX*, Mallorca, 1916, 164–165, we find such forms as *stiritjá* for ‘shoes’, *las ascán* for ‘the ears’ and *escañá* for ‘hens’ (< CR *tiraxá*, *kan* [note the zero-ending!],

3 The example is taken from *Sota Montjuïc*, p. 209: “Aquesta que *xinela* molt bon *bani*, la Consuelo” (“This woman – Consuelo – that seems to be very pretty”, where the predicate adjective *bom-bani* ‘pretty’ agrees in gender (feminine) with the subject *aquesta* (this one (f)).

*kabnjá*, respectively). Therefore, it is clear that this formation had a certain prevalence, but it is impossible to establish its real impact on Catalan Romani.

### 3.2.2. Verbal morphology:

In Vallmitjana’s Catalan Romani, verbs follow the Catalan inflection. This is a key difference to the Catalan Romani documented in the first half of the 19th century, where the Romani verbal inflection was still in use (see par. 4 below for discussion). The only Romani inflectional form in use in Vallmitjana’s work (leaving aside the participle – see below) is the plural imperative ending *-én* (used indistinctly in singular and plural forms): *muquén* (< CR *muk-* ‘to leave’) ‘shut up! (< ‘leave it’), *garibén* (< CR *gilav-* ‘to sing’) ‘speak!’.

In Vallmitjana’s texts we recognize a trait typical of Catalan (and Spanish) Para-Romani verbal inflection: the construction of most personal forms using the Romani third person singular ending of the present indicative, *-éla*. Only those forms that in Catalan (and Spanish) are derived from the infinitive (the future and conditional), as well as the Romani inherited imperative ending in *-én*, do not show this *-el(a)-* element. We can tentatively reconstruct the following paradigms, although Vallmitjana does not provide all the forms:

Infinitive		
Catalan Romani	Catalan	
<i>pən-á(r)</i> ‘to say’ (= CR <i>pben-</i> )	<i>kənt-ar</i> ‘to sing’	

Present		
Catalan Romani	Catalan	Common Romani
<i>pən-él-u</i>	<i>kánt-u</i>	<i>pben-ava</i>
<i>pən-él-əs</i>	<i>kánt-əs</i>	<i>pben-esa</i>
<i>pən-él-ə</i>	<i>kánt-ə</i>	<i>pben-ela</i>
<i>pən-əl-əm</i>	<i>kənt-əm</i>	<i>pben-asa</i>
<i>pən-əl-èu</i>	<i>kənt-èu</i>	<i>pben-ena</i>
<i>pən-él-ən</i>	<i>kánt-ən</i>	<i>pben-ena</i>

Future (= infinitive + future endings)	
Catalan Romani	Catalan
<i>pən-ər-é</i>	<i>kánt-ər-é</i>
<i>pən-ər-ás</i>	<i>kánt-ər-ás</i>
<i>pən-ər-á</i>	<i>kánt-ər-á</i>
<i>pən-ər-èm</i>	<i>kánt-ər-èm</i>
<i>pən-ər-èu</i>	<i>kánt-ər-èu</i>
<i>pən-ər-án</i>	<i>kánt-ər-án</i>

This system of forms with *-el(a)-* vs. forms without *-el(a)-* already shows in Vallmitjana's corpus a clear tendency towards an analogical leveling, so that *-el(a)-* spreads throughout the paradigm. This accounts for such forms as the infinitives *diquelar* 'to see' (< CR *dikh-*), *camelar* 'to love' (< CR *kam-*) or *calelar* 'to make' (< CR *ker-*), all formed with *-el(a)-*. The phenomenon is well attested in current Catalan Romani.

Conversely, there are various forms where the expected *-el(a)-* is in fact missing: *habillo* 'I have', *adinyo* 'I give' (instead of \**habillelo*, \**adinyelo*, this latter word also attested in Vallmitjana's corpus in its variant form *dinyelo*). These examples are more difficult to account for (there being no occurrences in modern-day Catalan Romani) and, thus, we cannot rule out the possibility that they were erroneously created by Vallmitjana himself.

As in Spanish Romani (see Adiego, 2005: 73), in Catalan Romani we find that some verbs present two fully interchangeable stems, one coming from the Romani present stem, and the other from the Romani preterite stem. This trait is also observable in Vallmitjana's works: the most extreme example is the verb 'to give', which retains only the preterite stem, as it does in Spanish Romani and in current Catalan Romani: *adinyar*, from CR preterite stem *d-inj-*.<sup>4</sup> Other examples: *uribinyar* 'to weep' vs. *uribela* '(s)he weeps' (< CR preterite \**rov-inj-* (?)<sup>5</sup> vs. present *rov(el)-*), *habillar* /əbɪljá/ 'to have' vs. *valar* /(ə)bəlá/ 'to come' (< CR preterite *av-il-* vs. present *av(el)-*).

Finally, in the case of the participle Vallmitjana offers very interesting information about the evolution undergone by Catalan Romani: in his vocabulary he provides two Romani equivalences for the Catalan participle *fet* ('done, made'): *Carat* or *Cardō*, i.e., the Romani inherited participle (<

4 In the Catalan Romani of the first half of the 19th century the present stem was still in use alive, see Ackerley (1914–15).

5 Analogical on *d-inj-*?

CR *ker-dó*) and a participle inflected according to Catalan (*carat*, like *cantat*, from *cantar* ‘to sing’). Elsewhere in Vallmitjana’s texts we also detect this concurrence of formations: *han adinyat* (‘they have given’), *hem carat* (‘we have done’) vs. *està cardó* (‘it is done’), *estic nagatdó* (‘I have had it then’, literally ‘I am lost’). In present-day Romani Catalan, the participle inherited from Romani seems to have been replaced as a verbal category by the Catalan formation, and it only survives in a number of fossilized forms as pure adjectives (ex. *pəngərdó* ‘worn-out’).

### 3.2.3. Pronominal Morphology:

There are virtually no Romani-inherited pronouns present in Vallmitjana’s corpus: the only Romani pronoun to occur is the first person personal pronoun *manguis* ‘I’, which appears: i) as the subject in sentences such as *manguis vull panarbo* ‘I want to say it’ (*panar* < CR *pben*-); and ii) when governed by the preposition *de* ‘of’ to indicate possession (*la rumi de manguis* ‘my wife’ [literally: ‘the wife of me’]).

The remaining pronouns occurring in the corpus are always Catalan pronouns: demonstratives: (*aquest*, *aqueix*); possessives (*meu*, *teu*, *mos*), and the indefinite (*res*). The articles are also of Catalan origin (*el*, *la*, *un*, *una*, etc.).

This contrasts with the Catalan Romani documents from the first half of the 19th century as edited by Ackerley (1914–15), where not only personal, possessive and demonstrative pronouns but even the definite and indefinite articles are Romani.<sup>6</sup>

## ■ 3.3 Syntax

Vallmitjana’s most important contribution to our understanding of Catalan Romani as it was spoken at the very beginning of the 20th century is undoubtedly the sentences and brief texts that he included in his Appendix to *Sota Montjuïc*. These sentences and texts give a strong impression of authenticity. The Catalan Romani that they reveal to us is one of a strictly mixed language, in which the inflectional morphology – with the exception of plural forms (see above) – and function words are Catalan, while the vocabulary is Romani. The following provides a good example of this (underlining – indicating Romani words and lexemes – is mine):

6 For the indefinite article, the Romani numeral ‘one’ (*yekel*) was used as well as the Catalan form, see Ackerley (1914–15: 110).

- Vols purravà'l gras amb la catcnyí?  
 —No camelo purravà. Si la vols quinà, te dinyaré l'asnó.  
 —Per quan me l'adinyaras?  
 —Per pap barí.  
 —Ginetlo butet.

Vallmitjana offers the following translation of this dialogue: “–Vols canviar el cavall amb l’euga?” “–No desitjo canviar. Si vols comprar, et vendré l’ase.” “–Per quant m’el daras?” “–Per vuit duros.” “–Em demanes massa.” (“Do you wish to exchange the horse for the mare? – “No, I don’t wish to make an exchange. If you wish to buy her [= the mare], I’ll sell you the donkey”. “For how much will you give him [= the donkey] to me?” “For eight *duros*.” “You ask too much”).

This example is highly illustrative since the translation provided by Vallmitjana contains an obvious error: he translates the sentence *Si la vols quinà, te dinyaré l’asnó* as “If you wish to buy her [= the mare], I’ll sell you the donkey”, i.e., he interprets *l’asnó* to mean ‘the donkey’, undoubtedly influenced by the Spanish word *asno* meaning ‘donkey’. But it seems quite sure that here *l’asnó* does not mean ‘the donkey’ (there is no parallel for this surprising loanword in Catalan Romani from Spanish); rather, we are dealing with the adjective *lasnó* meaning ‘cheap’, present in other Romani dialects, and attested in another source of Catalan Romani (Lagunas, 2000). The correct meaning of this part of the dialogue should therefore be: “If you wish to buy her, I will give her to you cheaply.” Somewhat paradoxically, Vallmitjana’s mistake serves to endorse the authenticity and reliability of his data: it is evident that in this case Vallmitjana was meticulous in his recording of a lively dialogue between two Gypsies, although he failed to understand its meaning fully.

#### ■ 4 Vallmitjana’s corpus and the rise of a mixed language

I wish to conclude this initial appraisal of Vallmitjana’s work with a provisional assessment of its importance for the history of Catalan Romani and, more generally, for the on-going debate concerning the rise of mixed languages.

Vallmitjana’s work fills the gap between the first recorded details of Catalan Romani during the first half of the 19th century, in particular the data furnished by Jaubert de Réart in 1835, and the current state of Catalan Romani, made known thanks to the fieldwork carried out by Jean-Paul Escudero and myself at the end of the 20th century.



It is generally assumed that 19th century Catalan Romani, as reflected in Jaubert de Réart and other sources of that time, was not yet a mixed language, insofar as it retained Romani verb inflections and pronouns and Romani endings to express the number and gender of nouns and adjectives, while only the oblique cases of the nominal declension had been completely replaced by the use of (mostly) Catalan prepositions (see Ackerley, 1914–15).<sup>7</sup> Conversely, today's Catalan Romani presents the typical traits of a mixed language: no traces of Romani inflection are evident either in pronominal or in verbal forms. The inflectional morphology is fully Catalan, and only the gender opposition *-ó / í* seems to remain functional – a faint echo of Romani inflectional endings.

Between the earliest attestations and the most recent, Vallmitjana's Catalan Romani seems to occupy an intermediate phase. The most important features are, without doubt, the maintenance of Romani plurals and, to a lesser extent, the use of Romani-inherited participles alongside Catalan forms. This evidence seems to indicate that the rise of the current Para-Romani dialect has been a slow process. Unlike Angloromani, for which an abrupt creation is claimed by some scholars on the basis of certain sources of evidence (cf. Bakker, 2000), the data available for Catalan Romani suggests a more gradual evolution as follows (where the dates are approximate):

- (1) Loss of oblique cases, replaced by prepositions (prior to first attestations)  
↓
- (2) Loss of verbal inflection (between 1850 and 1900)  
↓
- (3) Loss of noun plural inflection (after 1900)

Further research is needed, but the initial impression is that the rise of the Para-Romani dialect of the Catalan Gypsies was the result of a gradual borrowing of inflectional endings and function words from Catalan, rather than a sudden relexification of Catalan through Romani loanwords.

---

7 There are a number of examples of the use of *Romani* prepositions as opposed to Catalan forms in Ackerley's collection. Apart from a couple of examples in a translation of the *Pater Noster* into Catalan Romani (Ackerley, 1914–15: 117), in a sentence collected by Bataillard in Pont Roig (Perpignan) in 1850 which Ackerley incomprehensibly omits from his article, we can detect the presence of the Romani preposition *kaj* used for introducing an indirect object: *Dignum ia baridini kai busno* 'je jette une pierre au bourgeois', literally: 'I gave (*dinj-om*) a stone to the non-Gypsy man' (I found Bataillard's manuscript in the Bataillard Gypsy Collection held in Manchester Central Library).

## ■ 5 Conclusion

In this paper I have presented an initial appraisal of the Catalan Romani materials contained in the work of the Catalan writer Juli Vallmitjana. The importance of these materials for our understanding of Catalan Romani should not be underestimated, particularly if we consider the dearth of documents about this Romani/Para-Romani dialect. Here, I have dealt with only a part of this documentation, focusing on some of the more interesting findings to be drawn from it. I leave for future study an analysis of the entire corpus. ■

## ■ References

- Ackerley, Frederick George (1914–15): «The Romani Speech of Catalonia», *Journal of the Gypsy Lore Society* 8, 99–140.
- Adiego, Ignasi-Xavier (2002): *Un vocabulario español-gitano del Marqués de Sentmenat (1697–1762)*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- (2005): «The Vestiges of Caló Today», in: Schrammel, Barbara / Halwachs, Dieter W. / Ambrosch, Gerd (eds.): *General and Applied Romani Linguistics*, München: Lincom, 60–78.
- Bakker, Peter (2000): «The Genesis of Angloromani», in: Acton, Thomas (ed.): *Scholarship and the Gypsy Struggle. Commitment in Romani Studies. A Collection of Papers and Poems to Celebrate Donald Kenrick's Seventieth Year*, Hatfield: University of Hertfordshire Press, 14–31.
- Escudero, Jean Paul (2004) : *Les gitans catalans et leur langue*, Perpignan: Editions de la Tour Gile.
- / Adiego, Ignasi-Xavier (2001): «Vocabulari del kalò català», *I tchatchipen* 33, 4–30.
- Matras, Yaron / Bakker, Peter (eds.) (2003): *The Mixed Language Debate*, Berlin: De Gruyter.
- Lagunas, David (2000): *Dentro de “dentro”: estudio antropológico y social de una comunidad de gitanos catalanes*, unpublished doctoral dissertation, Jaén: Universidad de Jaén.

## ■ Vallmitjana's "Catalan Gypsy" works

- V[allmitjana] Colominas, Juli (1908): *Sota Montjuïc. Novela*, Barcelona: Tip. «L'Avenç».
- Vallmitjana, Juli (1911a): *Els xïn-calós (Els gitanos)*, Barcelona: Tip. «L'Avenç».
- (1911b): *Entre gitanos*, Barcelona: Impremta de Salvador Bonavia.
- (1912): *La gitana verge. Quadro de costums gitanes*, Barcelona: A. Artís impressor.
- (1917): *Ruji. Quadro de costums gitanes*, Barcelona: Llibreria espanyola.
- (no date [1917]): *De la raça que's perd*, Barcelona: Antoni López, llibreter.
- (1923): *El barander (L'alcalde). Comèdia en tres actes*, Barcelona: La escena catalana.
- [1928]: *Gitanos*. Manuscript, Barcelona: Biblioteca de l'Institut del Teatre.
- Ignasi-Xavier Adiego, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Llatina (Secció de Lingüística Indoeuropea), Gran Via de les Corts Catalanes, 585, E-08007 Barcelona, <ignasi.adiego@ub.edu>.

Resum: L'escriptor català Juli Vallmitjana i Colomines (1873–1937) va fer un ample ús dels gitanos catalans com a tema d'algunes de les seves obres dramàtiques i novel·les. És evident que va tenir un contacte molt estret amb els gitanos i que d'aquest contacte va sorgir un interès pel caló català, la llengua romaní de Catalunya. Va inserir mots en caló a les seves obres dramàtiques, i mots i diàlegs a la seva novel·la *Sota Montjuïc*. Per be que tot això constitueixi una font interessant per a aquesta llengua, la seva principal aportació és la important llista de mots i frases inclosa com a apèndix a la primera edició de *Sota Montjuïc*. Tots aquests materials no han estat analitzats en profunditat fins ara: al seu estudi sobre romaní català, Frederick George Ackerley només va tenir en compte alguns mots en caló que apareixen a una obra de Vallmitjana.

Vallmitjana és pràcticament l'única font que omple el buit entre els primers documents escrits del romaní català (a la primera meitat del segle XIX) i els testimoniatges actuals d'aquest dialecte, ara a punt d'extingir-se. En aquest article ofereix una primera valoració de tots aquests materials recollits per l'escriptor català. ■

Summary: The Catalan writer Juli Vallmitjana i Colomines (1873–1937) made extensive use of Catalan Gypsies as the topic of some of his plays and novels. It is clear that he had close contact with Gypsy people, and that this contact resulted in an interest for the Romani speech of Catalonia (*caló català*). He introduced Caló words in dramatic works, and words and dialogues in his novel *Sota Montjuïc*, which constitutes an interesting source of this language, but his chief contribution is a remarkable list of words and phrases in an appendix on Caló català that was included in the first edition of *Sota Montjuïc*. All these materials have not been analyzed in depth until now: In his study on

Catalan Romani, Frederick George Ackerley only accounts for some Caló words contained in a work of Vallmitjana.

Vallmitjana is practically the only source for filling the gap between the earliest written sources of Catalan Romani (in the first half of the 19th century) and the present attestations of this dialect, now on the verge of extinction. In this paper, I offer a first appraisal of all these Romani materials recorded by the Catalan writer. [Keywords: Catalan Romani; Catalan Gypsies; Romani language; Gypsy language]■

# Sobre catalanismes al turc baixmedieval

Jordi Redondo (València)

## ■ 1 Estat de la qüestió i premisses metodològiques

La qüestió dels manlleus turcs al català no ha rebut fins ara una atenció detinguda per part dels romanistes. Sí que hi ha hagut, en canvi, un cert interès per la presència de turquismes al castellà dels sefardites (Armistead / Silverman, 1979; Díaz-Mas, 2005; Papo, 1995; Romeu, 1989 i 2004; Varol-Bornes, 1996), per bé que tampoc no coneixem cap estudi omnicomprensiu en aquest camp. La nostra cerca sobre el contacte de les llengües catalana i grega a l'època baixmedieval, de la qual han aparegut alguns treballs (Redondo, 1999 i 2000), ens ha suggerit de tocar ni que sigui per una vegada el tema del contacte entre turc i català. Bo i admetent que el contacte es produeix en totes direccions, segons que ho certifica la ben documentada presència de turcoparlants a les terres mallorquines i valencianes.<sup>1</sup> En un pla més genèric, la qüestió de les relacions entre el turc i les llengües romàniques fou plantejada per Gustav Meyer (1893), al treball del qual va seguir tot just l'any després una contribució sobre el contacte entre turc i italià (Bonelli, 1894). Caldrà esperar molt més per a trobar noves contribucions a la qüestió (Bombaci, 1951–1953; Matei, 1966). Henry Kahane, Renée Kahane i Andreas Tietze, autors de l'obra més significada en aquest camp, *The Lingua Franca in the Levant. Turkish Nautical Terms of Italian and Greek Origin* (1958), fan servir una metodologia prou heterodoxa, en prescindir de tota consideració històrico-cultural en benefici d'una consideració apriorística en favor de l'italià com a llengua pivotal del procés de

---

1 Vegeu aquestes referències preses del cens del morabatí d'Inca (Miralles i Montserrat, [1997] –vegeu també sobre els materials emprats Rosselló [1984]–, 57: Pere, tartre; 61: Guillem, tartre; pàg. 64: *la dona na Tartre*). Per a València, vegeu Marzal (2006: 95, 97 i 102). El gentilici *tartre* reproduïx el grec *Τάρταρος*. No deixa d'ésser paradoxal que no es faci servir, tanmateix, el gentilici *turc*.

manlleu.<sup>2</sup> Malauradament, d'ençà de la publicació del seu volum no s'ha produït cap novetat. Desconeixem si en l'actualitat hi ha endegat algun projecte d'investigació en aquest camp, que seria molt benvingut per tantes raons.

Des d'un punt de vista metodològic, sovint s'ha vist el paper de la llengua grega com una mena de mitjancera entre les romàniques, especialment l'italià, i el turc (Papadopoulos, 1932). De manera ben diferent, al nostre parer la presència de termes romànics comuns a grec i a turc s'hauria d'explicar per un manlleu simultani, però paral·lel i en bona mesura independent, per part dels parlants de totes dues llengües. Endemés, si no creiem necessari el paper pivotal de la llengua grega com a filtre necessari entre les romàniques<sup>3</sup> i la turca, tampoc no reconeixem aquest paper, necessàriament i universal, per a l'italià.<sup>4</sup> La realitat, però, ens diu com està

- 
- 2 “(...) We have not observed the principle of immediate provenience in the distribution of our material over the two main parts of the study. Italian has been considered the prime giver whenever feasible: Greek terms that reached Turkish through Italian are discussed under the respective Italian heading; terms of Portuguese, Spanish, Catalan, Provençal, and French origin are likewise listed under their Italian variants. We felt justified in assuming that the Ibero-Romance or Gallo-Romance words had wandered into Turkish through the intermediate stage of Italian.” (Kahane / Kahane / Tietze, 1958: IX) Un avanç de la seua recerca havia estat publicada prèviament en Kahane / Kahane (1942).
  - 3 A les fonts gregues les llengües romàniques són les que parlen els francs, oí **Φράγκοι**, terme que des de mitjan segle XII serveix per a designar el conjunt dels europeus occidentals (Lock, 1995: 8). Nosaltres som de l'opinió que la coexistència dels termes oí **Ἄγγλοι**, oí **Γερμανοί** o oí **Αλαμανοί**, mostra com els grecs anomenen francs només els parlants de llengües romàniques. Tanmateix cal trobar l'explicació –potser arran de l'origen de Roger de Flor– de la denominació que l'historiador grec Joan Cantacuzè aplica sovint als catalans, que anomena **Ἀλαμανοί** (aspecte sense tractar a Ditten [1985]). Pel que fa a la denominació que els mateixos catalans empraven, Ramon Muntaner, *Crònica* CCXXV, mostra com era la de *francs*, evidentment apresada dels grecs.
  - 4 Vegem-ne algunes mostres, bo i començant per una de molt anterior a la investigació actual: “La grande majorité des termes que la marine grecque a emprunté à des langues étrangères est d'origine italienne. (...) En règle générale on peut dire que le nombre des emprunts vénitiens est beaucoup plus grand que ne le ferait soupçonner l'aspect des mots” (Hesseling, 1903: 7). Veurem ara una de recent: “The transfer of Byzantinisms to the West must frequently have been a result of immediate communications, realized in such milieus as navigation, commerce, diplomacy, and travel, and in the complex movement of the Crusades. Yet within the West, the borrowing often proceeded in stages; certain Italian areas which were, on the one hand, what we call the Ports of Entrance for Byzantinisms, functioned, on the other hand, as mediaires between Byzantium and the great central cultures from Northern Italy to Provence and Catalonia, from France to England and Germany” (Kahane / Kahane, 1981: 412).

d'estesa aquesta mala pràctica. Així, la lexicografia grega, personificada en l'obra d'Emanuil Kriaràs, aplica mecànicament l'expedient d'adjudicar al venecià el paper de font per a molts termes d'origen romànic controvertit o fosc. Aquesta pràctica ens recorda el gairebé atàvic plantejament de la filologia i la lingüística gregues pel que fa a la qüestió de llengua i identitat nacional.<sup>5</sup> Tanmateix les investigacions de Kriaràs ens permetran de fixar una datació aproximada per a molts dels vocables que interessin els nostres propòsits.

## ■ 2 Els manlleus turcs a la llengua catalana: algunes dades

Veurem tot seguit alguns exemples de catalanimes a la llengua turca, bo i començant per la revisió dels materials aportats per Kahane i Tietze. Un primer grup de termes ens mostrarà com la primacia atorgada a l'italià no els fa estar-se d'assenyalar l'origen català d'alguna paraula turca, com ara *körbaston*, cf. gr. *κουρμπαστούνι*, que provindria del català *corbató*.<sup>6</sup> De la mateixa manera, per al terme *planketa*, els Kahane i Tietze assenyalen explícitament la procedència espanyola, per a la qual citen les llengües portuguesa i castellana.<sup>7</sup> També assignen un origen castellà per al terme *scalera*, el manlleu del qual tal volta, creiem, s'hauria de situar al segle XVI, dins una època posterior a la de la resta de termes que comentem al present treball.<sup>8</sup> Sobre el terme *volta*, i a propòsit de la seua presència al grec medieval, ja havíem indicat l'any 1999 que el seu valor semàntic, tant al seu sentit propi de *gir* com al figurat de *passeig*, apunta a un manlleu a la llengua catalana i no pas a la italiana (Redondo, 1999: 182–183). Fins i tot Kahane i Tietze no s'estan de reconèixer que el primer testimoniatge del terme prové d'un text català, i no pas d'un qualsevol, ans del *Consolat de mar*, que tanta influència va tenir entre mercaders, navegants, noliejadors, canvistes, diplomàtics, etc.<sup>9</sup>

5 Un esdevenidor més just s'albira en obres més recents: “Pour des raisons historiques d'autres langues sont parlées dans le territoire grec. Parmi celles-ci on trouve le turc (...), l'albanais ou arvanite (...), l'aroumain ou valaque (...), l'arménien, le judéo-espagnol (...), le romani (...) et divers dialectes slaves” (Adamou, 2006: 3).

6 “The nautical term, the designation of the ‘small knee’, spreads probably from Catalan etc.” (Kahane / Kahane / Tietze, 1958: 190). Vegeu també Hesseling (1903: 19).

7 “This word may have been borrowed directly from Spanish.” (Kahane / Kahane / Tietze, 1958: 330)

8 Veg. Kahane / Kahane / Tietze (1958: 390–391).

9 “The nautical term (...) is widely used in the Mediterranean. It appears first in the 13th c., in the Catalan *Consolat de mar*.” (Kahane / Kahane / Tietze, 1958: 467)

Un cert nombre de termes admet la concurrència de català i italià, aquest darrer generalment mitjançant formes venecianes. Així, per exemple, la locució marinera *navegar de borina* es troba registrada a altres llengües mediterrànies, per bé que amb una solució fonètica diferent, cf. esp., it. i port. *bolina*, fr. *bouline*, prov. *bouline*. En grec i en turc ha estat manllevada amb les formes *μπουρίνα*, *burina*, que coincideixen amb la variant catalana. Tant els Kahane com Kriaràs donen per segur el manlleu al venecià *borina*.<sup>10</sup>

També apunta amb claredat a un manlleu català el turc *kontra flok*, paral·lel al grec *κουντροφλόκος*.<sup>11</sup> En aquest cas coincideixen també català i italià de Venecià, el que deixa oberta la possibilitat que el segon importés el terme i contribuís molt decisivament a la seua difusió a la Mediterrània oriental. El turc documenta també l'ús del verb *arborar*, una vegada més de manera simultània al del grec, on presenta la forma *αρμπορίζω* (Hesseling, 1903: 15). Per la coincidència d'italià i català, res no es pot concloure de l'imperatiu *bissa* (Kahane / Kahane, 1942: 248), ni del substantiu turc *istif*, per al qual els Kahane prefereixen un manlleu al grec i no pas a l'italià (Kahane / Kahane, 1942: 254), però la forma hel·lènica del qual, st...bh, respondria igualment a un manlleu a la llengua catalana. Un altre cas de concurrència és el de turc *magaza*, cf. gr. *μαγαζές* / *μαγαζέ*, que tant pot provenir del català *magatzem* com de l'italià de Venècia *magasin* / *magazén*, però que els Kahane i Tietze (1958: 178–279) atribueixen tan sols a aquesta darrera opció.

En canvi, el terme *fusta* sembla inequívocament català pel que fa al seu origen, a propòsit del qual, els Kahane i Tietze es refereixen, amb una certa confusió, al provençal i al castellà.<sup>12</sup> El mateix s'ha de dir de turc *seris*, per al qual l'italià de la Toscana *cerine* adduït per Kahane i Tietze (1958: 167) sembla un ètim força més llunyà que el català *cerç*. Igualment, caldrà considerar el terme *garbí* un clar manlleu al català *garbí*. El significat del mot turc, un adjectiu, és equivalent al més genèric *batí*, *occidental*.<sup>13</sup> En grec, el terme *γαρμπής* és definit per Kriaràs com el *vent sudoccidental*, o *νοτιοδυτικός άνεμος*, però la confusió del gran lexicògraf grec el porta a suggerir un ori-

10 (Kahane / Kahane, 1942: 245): “Turkish”; E. Kriaràs (XI, 1990: 126–127), on esmenta com a primer testimoniatge un text del segle XVI, λ<sup>τ</sup>Εξοπλισμός κοραβέλλας, 4942 i 49812 *μπουρίνα*, 4941 i 50324 *πουρίνα*, cf. Delatte (1946).

11 Veg. Kahane / Kahane / Tietze (1958: 184).

12 “It is recorded in the 13th. c. in OProvençal (...) and in Spanish.” (Kahane / Kahane / Tietze, 1958: 235).

13 En tractar-se d'un terme d'ús general i no pas tècnic, el turc *garbí* es troba als diccionaris com ara el d'I. Kut i G. Kut (2003: s.v).



gen alternatiu, bé del turc, bé, un cop més, del venecià.<sup>14</sup> Finalment, el terme turc *tersane* té una difícil explicació etimològica si acudim a les veus italianes *arsenale* i *darsena* i al portuguès *drasena*, com fan els Kahane i Tietze (1958: 428–430), o fins i tot al maltès *tarżna* i a l’original de tots els cognats romànics, l’àrab *dar-al-Sina’a*. En canvi, el català *drassana*, terme de tres síl·labes, a diferència del maltès, i d’accentuació plana, a diferència d’italià *darsena* i portuguès *drasena*, s’acosta molt més a la veu turca. El manlleu romànic s’hauria fet, doncs, a la llengua catalana.

Fins aquí hem tocat termes relacionats amb el món de la mar, tots els quals comentats per Kahane i Tietze amb l’excepció de *garbí*. Ara bé, tot i la importància de les activitats marineres —comerç i pirateria, no pas la pesca— en la relació de turcs i catalans, hi ha alguns manlleus que s’insereixen en el pla de la vida diària. Així, el turc *baraka*, *barraca*, prové en darrer terme del català, tot i que hom podria argumentar que ha estat incorporat en època moderna a partir de l’alemany, l’anglès, el rus o el francès, posem per cas. Tanmateix, Kriaràs el situa a la llengua grega des d’un poema de datació insegura, però que molt probablement remunta al segle XIV.<sup>15</sup> Res no obsta a que el manlleu turc es produís al mateix context cronològic.

Més eloqüent encara resulta el terme *bogada*, també d’inequívoc origen català.<sup>16</sup> Kriaràs n’assenyala la presència al grec medieval a un poema transmès per dos manuscrits del segle XVI, tot i que al nostre parer la llengua reflecteix una datació molt anterior.<sup>17</sup>

14 Kriaràs (IV, 1975: 231), on esmenta com a primer testimoniatge la *ἱστορία φιλαργυρίας μετὰ τῆς περιηγηρίας* de Tzane Vendramos, cf. Zoras (1954). H.-G. Beck (1993: 299–300) data l’obra cap a mitjan segle XVI.

15 Kriaràs (XI, 1990: 100). El testimoniatge es troba a *λα Γαδάρου, λύκου και ἀλουπούς διήγησις ὠραῖα*, v. 253: *σπίτι δεν ἐπόταξεν, αὐμ’ εἶχε μιαν μπαράκα*. H.-G. Beck (1993) data el poema no gaire abans de la redacció del còdex Vindob. th. gr. 244, de mitjan segle XVI, entre d’altres raons per la presència d’italianismes. Tanmateix, al text, que nosaltres creiem molt anterior, es detecten també manlleus a la llengua catalana, cf. vv. 162 *τραμουρνάνα*, 163 *πέρ πονέντε* —val a observar el principi de la llei de la convergència— i 253 *μπαράκα*. P. Vasiliou (1998: 272) situa el text al segle XIV, tot seguint D. I. Pallas (1961: 418). De manera semblant data el text U. Moennig (2009: 128): “Die Art von Spiel, die aus rhetorischen Etüden literarische Texte entstehen lässt oder umgekehrt die Praxis der rhetorischen Übungen in überkommene literarische Gattungen einfließen lässt, ist typisch für das 14. Jh. (...) Wenn ich hier das 14. Jh. vorschlage, dann meine ich das nicht im Sinne exakter Zeitrechnung, sondern im Sinne der Mode einer Epoche, wie sie im 14. Jh. bekannt ist.”

16 També el terme *bogada* és d’ús general, cf. Kut / Kut (2003: s.v.).

17 Kriaràs (XI, 1990: 129). El primer testimoniatge en grec es llegeix a *Μπερτολδίνος* 166: *δεν εἶγινε ποτέ μπουγάδα πού να μην ἔβρεξεν, ἰ μιάν ὠραν καλή να κάμει ο ἥλιος,*

Finalment, el terme turc *pilaca* o *palaça* –fonèticament /'pilatza/, /'palatza/– presenta la mateixa forma que el grec *πλάτζα*, com reconeixen Kahane i Tietze.<sup>18</sup> Registrem, doncs, la similitud entre els manlleus grec i turc, com abans amb *burina* / *μπουρίνα*. Tanmateix, els autors de *The Lingua Franca in the Levant* accepten també la via italiana.<sup>19</sup> La forma del terme en aquesta llengua, però, no afavoreix la interpretació adduïda: l'italià *piazza* no sembla haver sigut la forma manllevada per turc i grec.<sup>20</sup> Més s'hi acostaria la forma maltesa *plajja*. Tant Krumbacher –que pensava en un possible manlleu al castellà sefardita– com Psicharis ja descartaven que el manlleu provingués de l'italià.<sup>21</sup> D'altra banda, els Kahane i Tietze situen el manlleu al segle XVI, quan el primer testimoniatge grec es troba a un text que cal datar molt abans.<sup>22</sup>

### ■ 3 Els mecanismes socioculturals del manlleu. Exemples de manlleu invers: turquismes a les llengües hispàniques

La presència de termes catalans al turc obliga a precisar les condicions sociohistòriques en què s'haurien produït els manlleus corresponents. La referència a una *lingua franca* mediterrània, mecanisme teòric habitual a molts autors,<sup>23</sup> situa en un horitzó vaporós les circumstàncies del procés de

στεχνώνει χίλιες μπουγάδες.

- 18 “The Greek variant *πλάτζα* (also preserved in place names in Chios (...)) is identical with the Turkish variant.” (Kahane / Kahane / Tietze, 1958: 351)
- 19 “The wave of expansion that carries the Italian word to France, Greece, and Turkey occurs in the 16th. c.” (Kahane / Kahane / Tietze, 1958: 351)
- 20 Caldria afegir-hi també l'albanès *plajë*.
- 21 Krumbacher (1905: 372): “Auffällig ist *πλάτζα* 469 und 1160 = *Platz, piazza*; denn *pl* weist auf spanisch-portugiesische (oder rumänische) Phonetik hin; ein spanisches Wort könnte von den spanisch redenden Juden im griechischen Orient entnommen sein. Wir werden aber *πλάτζα* wohl richtiger als eine Art Kontamination von griechisch *plat-* und italienisch *piazza* auffassen müssen, wenn nicht etwa, was ich leider nicht feststellen kann, die Form *piazza* in Italien selbst dialektisch vorkommt.”; Psichari (1907: 157–158 i 167).
- 22 Kahane / Kahane / Tietze (1958: 351). El *πλάτζα* grec està testimoniat al poema *Συναξάριον τῶν εὐγενικῶν γυναικῶν καὶ τιμωτάτων ἀρχόντισσων*, posterior al 1486 segons Krumbacher (1897–1900: 822–823). Tanmateix, al nostre parer la datació més correcta apunta cap a la segona meitat del segle XIV, cf. Redondo (2009: 135–136).
- 23 Bryer (1973); Kahane / Kahane (1951); Bádenas (1995). El principal problema de la teoria de la *lingua franca* rau en el fet que no s'hi pot trobar cap mena d'explicació raonable per a intercanvis culturals d'una mínima complexitat, com ara la difusió de textos literaris, fins i tot en un context d'oralitat.

manlleu. La mateixa inconsistència metodològica desautoritza els qui tracten la presència catalana a la Mediterrània oriental de gairebé fantasma.<sup>24</sup> Ens sembla més útil de cercar el context en què turc i català han interactuat, i que la història mostra amb claredat: les aigües de l'Egeu i totes les riberes circumdants, als segles XIV i XV.<sup>25</sup> La documentació al nostre abast certifica la bona entesa entre catalans i otomans, que ben aviat haurien arribat a establir pactes d'aliança per tal de defensar-se de la sempre inestable estratègia imperial.<sup>26</sup> El pacte, amb la conseqüència que la historiografia grega actual acusa la Companyia Catalana d'haver obert als turcs la porta de la riba europea,<sup>27</sup> hauria tingut com a destinataris els aleshores poderosíssims emirats turcs d'Aydin i Menteshhe<sup>28</sup> i hauria durat fins al 1329. Tanmateix els contactes es varen perllongar en el temps: quan una flota pirata turca és vençuda a les aigües de Mègara, els supervivents cerquen aixopluc a Tebes, que efectivament els acull.<sup>29</sup> El mateix rei Pere III esmenta, a una carta signada a Barcelona a 12 de Juny del 1359, el servei d'armes que presta una tropa d'arquers turcs.<sup>30</sup> Tres anys més tard, Roger de Llúria continua les seues campanyes militars, com ara la conquesta de Tebes, amb l'ajut dels mercenaris turcs, el que el 27 de Juny del 1364 encara provocarà la protesta del papa Urbà V.<sup>31</sup> Val a afegir que els interessos turco-catalans es basaven no només en la mútua defensa contra grecs, venecians, genovesos, etc., ans també en el profit comercial derivat de les activitats corsàries.<sup>32</sup> En tot cas, la presència catalana a l'Egeu s'estén al llarg de tot el

---

24 Miller (1908 [1964]: 328): "Such a society as this was not likely to encourage culture, and it is significant that the Catalan dialect has left no mark on the Greek language"; Lock (1995: 119): "The Catalans seemed to fade away overnight. (...) They left no monuments which can definitively be attributed to them and very few loan-words in the Greek language."

25 El contacte entre les llengües catalana i grega remunta al segle precedent, cf. Genokoplos (1959: 251, n. 90): "There was, it seems, considerable Catalan merchant activity in Constantinople." La creació del consolat català de Constantinoble remunta a l'any 1290, amb el nomenament de Dalmau Sunyer per l'emperador Andronic II, cf. Marinescu (1925).

26 Cf. Cerlini (1940).

27 Cf. Zachariadou (1980).

28 Cf. Zachariadou (1980: 824).

29 Cf. Longnon (1949: 328). Els corsaris turcs provenien d'un emirat asiàtic – probablement el de Menteshhe o el d'Aydin–, cf. Loenertz (1978: 303).

30 Cf. Rubió i Lluch (1947 [2001]: 313). El rei demana als prohoms dels ducats que li facin arribar una vintena d'arquers, lliures si no n'hi ha d'esclaus.

31 Cf. Rubió i Lluch (1947 [2001]: 339–340).

32 Cf. Jacoby (1974: 246–248).

segle XIV i continua durant el XV.<sup>33</sup> Mentrestant, la pràctica de la pirateria proveeix els mercats d'esclaus de Mallorca i València.<sup>34</sup>

Així ho han certificat diversos autors en investigar quina *Verkehrssprache* era emprada a les transaccions comercials i a tota mena d'intercanvis. En aquest context, la presència i influència del català a la zona ha estat reconeguda,<sup>35</sup> i no hi fa res que en algun cas hagi estat oblidada (cf. Montoliu, 1996). És en aquest punt quan la recerca lexicogràfica grega revela un important *décalage* cronològic: evidentment, els textos literaris més propers a una llengua popular solen representar un *terminus ante quem* per a la datació d'un manlleu; per consegüent, els textos de mitjan segle XVI –Tzane Vendramos, p.e.– testimoniarrien una anterior incorporació a la llengua grega dels termes catalans. Si la situació idònia per a la incorporació es produïa al llarg dels segles XIV i XV, és lògic de pensar que els manlleus s'han de datar durant aquest període. Mateixa datació han de merèixer els manlleus turcs al català, atès el contacte entre totes tres llengües.

El manlleu invers, el de termes turcs dins la llengua catalana, tot i que esporàdic, ratificarà la validesa d'aquesta explicació. A la *Història de Jacob Xalabín* (Pacheco [ed.], 1964) una de les frases que la crítica no ha entès diu el següent:

Senyor –dix lo jueu–, aquest mal que aquesta dona ha és fort estrany mal engenrat dins lo cos, lo qual mal, senyor, ha nom 'xamxa', lo qual, senyor, vós li havets engenrat. (Pacheco [ed.], 1964: 68)

33 Cf. Luttrell (1984: 151): “Piracy probably increased as the imperial Byzantine fleet was reduced. The Aegean was a kind of no-man’s land, though the Turks almost never controlled or settled on its islands before 1453. Piracy – Greek, Latin, Turkish, or mixed – became institutionalized. (...) Naxos was a base for Catalan and Basque corsairs in 1410, and Niccolò da Martoni could not enter Rhodes because of Catalan pirates there in 1395.”

34 A data de 28 de Setembre del 1358, el capità mallorquí Bartomeu Albesa torna a bord del seu vaixell Sant Cristòfol duent com a mercaderia vint-i-sis esclaus arcadis. Però la nefanda activitat de la pirateria era documentada des de molt abans, cf. Laiou (1972: 191): “The Catalans sold many of their Greek prisoners as slaves, especially in Sicily, but also in Aragon. The first notarial notices of such Greek slaves in Sicily appears in 1307.” L’origen d’aquests esclaus de primeries del segle XIV són, evidentment, les incursions de la Companyia Catalana per la Tràcia, cf. Gaudioso (1926: 20–24).

35 Baist (1900, 20–21); Gerland (1899: 70–73, esp. 71–72) a propòsit del sintagma *cheraba d’aigna rozga*, on el primer terme prové del persa *karaba*, *garrafa*, i on l’autor conclou: “Sie zeigen uns die interessante Tatsache, daß 1359 das Katalanische als Geschäftssprache bis in die Nähe der Karischen Küste reichte.”

En comentar aquest passatge, Pacheco considera el terme *xamxa* una invenció de l'autor.<sup>36</sup> Badia avança un graó més, en atribuir la invenció a la mera voluntat de fer broma, el que ben mirat no acaba de lligar amb el caire melodramàtic del text.<sup>37</sup> I doncs, la clau rau al context en què s'inserixen els diferents escenaris de la novel·la –Bursa, Palàcia, Setàlia, el campament turc a la plana de Kosovo Polje–: el d'una cultura turcoparlant. A què devia correspondre en turc un terme que voluntàriament o involuntàriament no fou anostrat? Probablement el metge hebreu esmentava o bé l'adjectiu *cansız*, fonèticament /dja'nshiz/, que significa *exànim*, *esbalait*, *agonitzant*, derivat del substantiu *can*, *ànima*, o bé el substantiu *sanci*, /sha'nxi/, *dolor extrem*. La malaltia de la dama és descrita, doncs, des d'una perspectiva psicològica mitjançant un terme que el text català reproduceix de manera molt aproximada.

Un segon exemple de manlleu a la llengua turca apareix cap a l'inici del capítol XVI, “Com se féu la batalla dels turchs e dels cristians, e com morí l'Amorat”:

E Llätzer qui molt desitjós que la sua gent ferís en contra de aquella de l'Amorat, envers ora de vespres lo cavaller tudesch comensà a brocar amb tota la sua gent e de ferir en tots los camells qui primers staven. E pas los cavalls no rebugaren, ans ferian fortment, sí que los camells romperen, e faheren lloch, aquests tots temps ferint de sperons los cavalls; sí que entraren per mig de la ost de l'Amorat, tant que anaren fins a les tendes dels *alachàs*, so és, d'aquells qui venien les viandes. (Pacheco [ed.], 1964: 145–146)

Els comentaristes tampoc no en treuen l'aigua clara arran de l'ús del terme *alachàs*. Pacheco ofereix una etimologia temptativa i conclou que es tractava d'unitats de l'exèrcit bizantí,<sup>38</sup> el que no casa amb el passatge, puix que s'hi parla clarament de l'exèrcit turc i dels venedors que acompanyaven la tropa per proveir-la d'aliment. Badia, tot i que edita sense donar cap justificació la forma *alachàs*, segueix Pacheco en explicar el terme amb el sentit de tropa subalterna.<sup>39</sup> I doncs, el terme turc *alaca* està documentat en la forma esperable en grec, ço és, *ἀλατζάς*, sempre amb el sentit de *turc batejat*

36 Pacheco (1964: 68, n. 49): “No coneixem aquest mot, que pot ésser invenció de l'autor.”

37 Badia (1982: 38, n. 40): “Tant el nom de la malaltia com la malaltia mateixa són una broma que potser té tradició però que en el món català no sembla estar documentada.” La mateixa nota apareix reproduïda a Ribera Llopis (1990: 113).

38 Pacheco (1964: 146, n. 6): “Els *alachàs* eren individus de determinades divisions de l'exèrcit bizantí. El mot sembla provenir del grec *allagion* o del turc *alai*, ‘tropa’, ‘grup’, i en el segle XIX ‘regiment’; també designa ‘tropes en línia’.”

39 Badia (1982: 103) i Ribera Llopis (1990: 162).

*cristià*. En turc el terme pertany a la classe dels adjectius, i significa *bigarrat*, *mestallat*, *barrejat*. A la llengua grega, no trobarem cap referència ni a Andriotis (1992) ni a Kriaràs (1982–1994), però Benakis (1933: 402) sí que recull el substantiu *ἀλατζός*, amb el significat de *roba bigarrada*, derivat d'un ús inicial de caire adjectival, ço és, *bigarrat*. Aplicat a persones tindria l'accepció de *bords*, un ús que està testimoniats des de si més no el segle XIII, segons que recorda Moravcsik (1943, II: 60–61).<sup>40</sup>

El castellà del segle XIV fou també permeable a la llengua turca, tímidament i esporàdica també, mercès als intercanvis comercials. Així és com s'explica la presència d'un turquisme a la *Crònica de la Gran Conquesta de Ultramar*:

La silla e las riendas e el petral eran de un cuero muy preciado que llaman los turcos *camos*, labrado con fillos de oro e de plata muy ricamente, según la labor de Turquía. (Gayangos, 1858, II: 42)

La inseguretat en l'adaptació del terme fa que quan torna a aparèixer, una mica més endavant, sigui transcrit amb variacions:

Mas el freno e los petrales, que traía según la manera que traen los turcos, era de cuero de *camax* etc. (Gayangos, 1858, II: 43)

Tot i la clara significació del terme, una varietat de cuiro probablement designada a partir de la regió on s'elaborava, Kemakh, a les muntanyes d'Armènia, Coromines i Pascual (1981: 611–612) no el recullen. Per consegüent, hi ha turquismes al castellà anterior a la presència de jueus sefardites a la Mediterrània oriental.

#### ■ 4 Conclusions

La migradesa dels materials que acabem d'exposar no dispensa de la necessitat de donar continuïtat a la cerca sobre les relacions entre la llengua turca i la llengua catalana, en una perspectiva històrica que arrenca de l'època baixmedieval. Juntament amb la concurrència de totes dues llengües en casos on l'ètim està testimoniats més abundantment i antiga en català que no en italià, cal afegir la presència en turc de termes que només poden pro-

40 El terme es troba a les *Notitiae Sugdaee* –*Not. Sug.* 603, 48 i 608, 98–, contingudes al còdex d'un *συναξάριον* dels segles XII–XIII de Sugdea –coneguda en turc com a Sudak–, a Crimea (cf. Moravcsik, 1943, I: 287; edició a Nystazopoulou, 1965).

venir de la llengua catalana. El provat contacte directe entre turc i català en una època i àrea determinades fa necessari admetre la mútua influència lingüística, que tampoc no s'ha de limitar a l'àmbit d'una llengua tècnica concreta. ■

## ■ Bibliografia

- Adamou, Evangelia (2006): *Le Nashta. Description d'un parler slave de Grèce en voie de disparition*, Munic: Lincom.
- Andriotis, Nikolaos P. (³1992): *Ετυμολογικό Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Salònica: Institute of Modern Greek Studies, Foundation Triandaphyllidis.
- Armistead, Samuel G. / Silverman, Joseph H. (1979): *Tres calas en el roman-cero sefardí (Rodas, Jerusalén, Estados Unidos)*, Madrid: Castalia.
- Bádenas, Pedro (1995): «La lingua franca, moyen d'échange et de rencontre dans un milieu commun», *Byzantinoslavica* 56, 493–505.
- Badia, Lola (ed.) (1982): *Història de Jacob Xalabín*, Barcelona: Edicions 62.
- Baist, Gottfried (1900): «Katalanisches auf den Sporaden», *Revue Hispanique* 7, 20–21.
- Beck, Hans-Georg (²1993): *Ιστορία της Βυζαντινής δημόδου λογοτεχνίας*, Atenes: National Bank of Greece Cultural Foundation.
- Benakis, Linos G. et al. (1933): *Ιστορικόν Λεξικόν της νέας Ελληνικής I*, Atenes: Hestia.
- Bombaci, Alessio (1953): *Tre antichi imprestiti romanzi in turco-osmanli*, Cracòvia: Nakladen Polskiego.
- Bonelli, Luigi (1894): «Elementi italiani nel turco ed elementi turchi nell'italiano», *L'Oriente* 1, 178–196.
- Bryer, Anthony (1973): «Cultural Relations Between East and West in the Twelfth Century», in: Baker, Derek (ed.): *Relations Between East and West in the Middle Ages*, Edinburgh: Transactions Publishers, 77–94.
- Cerlini, Aldo (1940): «Nuove lettere di Marino Sanudo il Vecchio», *La Bibliofilia* 42, 321–359.
- Coromines, Joan / Pascual, José Antonio (1980-1991): *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos.

- Delatte, Armand (1946): «L'armement d'une caravelle grecque du XVI<sup>e</sup> siècle, d'après un manuscrit de Vienne», in: *Letteratura e storia bizantina. Miscell. G. Mercati*, vol. III, Roma: Bibliotheca Apostolica Vaticana, 490–508.
- Díaz-Mas, Paloma (2005): «Recreación lingüística y recreación literaria de un romance sefardí», *Sefardica* 15, 37–44.
- Ditten, Hans (1985): «'Germanen' und 'Alamannen' in antiken und byzantinischen Quellen», in: Hermann, Joachim et al. (eds.): *Griechenland–Byzanz–Europa. Ein Studienband*, Berlin: Deutsche Akademie der Wissenschaften, 20–31.
- Gaudioso, Matteo (1926): *La schiavitù domestica in Sicilia dopo i Normanni: legislazione, dottrina, formule*, Catania: Galàtola (també: Catania: Maimone, 1992).
- Gayangos, Pascual de (1858): *La gran conquista de Ultramar*, Madrid: Rivadeneyra.
- Genokoplos, Deno J. (1959): *Emperor Michael Palaeologus and the West. 1258–1282. A Study in Byzantine-Latin Relations*, Cambridge (Ms.): Archon.
- Gerland, Ernst (2010): *Das Archiv des Herzogs von Kandia im Königl. Staatsarchiv zu Venedig*, Charleston: Nabu Press (orig.: Estrasburg, 1899).
- Hesseling, Dirk Christiaan (1903): *Les mots maritimes empruntés par les Grecs aux langues romanes*, Amsterdam: J. Müller.
- Kahane, Henry / Kahane, Renée (1942): «Turkish Nautical Terms of Italian Origin», *Journal of the American Oriental Society* 62, 238–261.
- / — (1951): «The Sea as a Medium of Linguistic Diffusion», *Italica* 28, 287–291 (també in: *Graeca et Romanica. Scripta Selecta I. Romance and Mediterranean Lexicology*, Amsterdam: Hakkert, 1979, 235–239).
- / — (1981), «Byzantium's Impact on the West: the Linguistic Evidence», *Illinois Classical Studies* 6, 389–415.
- / — / Tietze, Andreas (1958): *The Lingua Franca in the Levant. Turkish Nautical Terms of Italian and Greek Origin*, Urbana: Illinois University Press.
- Kriaràs, Emanuil (1982–1994): *Λεξικό της μεσαιωνικής Ελληνικής δημόδους γραμματείας*, Atenes: National Hellenic Research Foundation.
- Krumbacher, Karl (1897–1900): *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας II*, Munic: Beck (també: Atenes: Maraslis, 1955).
- (1905): «Ein vulgärgriechischer Weiberspiegel», *Sitzungsberichte München* 13, 335–433.
- Kut, Inci / Kut, Gungor (2003): *Büyük Türkçe–İspanyolca Sözlük. Gran diccionario turco-español*, Estambul: İnkilap Kitabevi.



- Laiou, Angeliki (1972): *Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus*, Cambridge MA.: Harvard University Press.
- Lock, Peter (1995), *The Franks in the Aegean, 1204–1500*, Londres / Nova York: Longman.
- Loenertz, Raymond-Joseph (1978 [1955]): «Athènes et Néopatras I», in: *Byzantina et Franco-Graeca. Series altera*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 183–303 (orig. in: *Archivum Fratrum Predicatorum* 25, 1955, 100–212 i 428–431).
- Longnon, Jean (1949): *L'empire latin de Constantinople et la principauté de Morée*, Paris: Payot.
- Luttrell, Anthony T. (1984): «The Latins and Life on the Smaller Aegean Islands, 1204–1453», in: Arbel, Benjamin et al. (eds.): *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*, Londres: Frank Cass & Co., 146–157.
- Marinescu, Constantin (1925): «Notes sur les Catalans dans l'empire byzantin pendant le règne de Jacques II (1291–1327)», in: *Mélanges F. Lot*, Paris: Champion, 501–513.
- Marzal Palacios, Francisco Javier (2006), «El treball esclau a la ciutat de València al final de l'Edat Mitjana: 1375–1425», *Reverques* 52–53, 87–109.
- Matei, Ion (1966): «Mots d'origine roumaine en turc», *Revue des études sud-est-européennes* 4, 223–232.
- Meyer, Gustav (1893): «Türkische Studien I. Die griechischen und romanischen Bestandtheile im Wortschatze des Osmanisch-Türkischen», *Sitzungsberichte Wien, Phil.-hist. Kl.* 128, 72–85.
- Miller, William (1964): *The Latins in the Levant. A History of Frankish Greece (1204–1566)*, New York: Barnes & Noble (també: Cambridge: Speculum Historiale, 1908).
- Miralles i Montserrat, Joan (1997): *Corpus d'antropònims mallorquins del segle XIV*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Moennig, Ulrich (2009): «Das Συναξάριον του τιμημένου γαδάρου: Analyse, Ausgabe, Wörterbezeichnung», *Byzantinische Zeitschrift* 102, 109–166.
- Montoliu, César (1996): «Griego, turco y judeo-español: tres lenguas en contacto», *Erytheia* 17, 279–286.
- Moravcsik, Gyula (1983): *Byzantinoturcica. Sprachreste der Türkvölker in den Byzantinischen Quellen II*, Leiden: Brill (també: Budapest: K. M. Egyetemiyomda Könyvesboltja, 1942).

- Nystazopoulou, Maria G. (1965): «Αἱ ἱστορικαὶ ἐνθυμήσεις του κώδικος 75 ἱερας μονῆς Ἁγίας Τριάδος Χαλκῆς [= *Notitiae Sugdaee*]», in: Nystazopoulou, Maria G. (ed.): *Η ἐν τη Ταυρικῇ Χερσονήσῳ πόλις Σουγδαία ἀπὸ του XII μέχρι του X' αἰῶνος. Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ μεσαιωνικοῦ Ἑλληνισμοῦ της Νοτίου Ρωσσίας*, Atenes: Archaeologiko Deltio publications, 109–160.
- Pacheco, Arseni (ed.) (1964): *Història de Jacob Xalabín*, Barcelona: Bàrcino.
- Pallas, Dimitris I. (1960–1961): «Βυζαντινὸν υπέρθυρον του Μουσείου Κορίνθου ἀπλῶς αἰσώπειος μῦθος ἢ το Συναξάριον του Τιμημένου Γαδάρουη, Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 30, 413–452.
- Papadopoulos, Anthimos A. (1932): «Τὰ ἐκ της Ἑλληνικῆς δάνεια της Τουρκικῆς», *Αθήνα* 44, 3–27.
- Papo, Isak (1995): «Turcizmi u jevrejsko-spanjolskom sefarada Bosne i Hercegovin», *Zbornik Radova Sefarad* 92, 241–253.
- Redondo, Jordi (1999): «Hellenismes al català medieval: bilingüisme o llengua franca?», *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics* 5, 173–186.
- (2000): «Η Ἑλληνοκαταλανικὴ διγλωσσία στο Χρονικὸ του Muntaner», in: Tzitzilis, Christos / Pavlidou, Theodora Soula (eds.): *Μελέτες για την ἑλληνικὴ γλῶσσα. Πρακτικὰ της XX Συνάντησης*, Salònica: Aristotelian University, 491–498.
- (2009): «L'Espill de Jaume Roig i la poesia satírica bizantina», in: Pomer, Lluís et al. (eds.): *Les literatures antigues a les literatures medievals*, Amsterdam: Hakkert, 127–153.
- Ribera Llopis, Juan Manuel (ed.) (1990): *Narrativa breu catalana (segles XIV–XV)*, València: Tres i Quatre.
- Romeu Ferré, Pilar (1989): «Turquismos en la *Crónica de los reyes otomanos* de Moisés ben Baruj Almosnino», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 37–38, 91–100.
- (2004): «Turquismos en un manuscrito de medicina o farmacología terapéutica en hebreo y judeoespañol (s. XIX)», *Revista de dialectología y tradiciones populares* 59, 31–42.
- Roselló Lliteras, Joan (1984): *Els homes d'armes de Mallorca. Llista de la part forana*, Palma: Publicacions de l'Arxiu Diocesà.
- Rubió i Lluch, Antoni (2001 [1947]): *Diplomatari de l'Orient català 1301–1409: col·lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i dels*

*ducats d'Atenes i Neopàtria*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans (orig.: Barcelona, 1947).

Varol-Bornes, Marie-Christine (1996): «Influencia del turco en el judeoespañol de Turquía», in: Busse, Winfried / Varol-Bornes, Marie-Christine (eds.): *Hommage à Haim Vidal Sephiba*, Berna: Lang, 213–237.

Vasilioi, Panagiotis (1998): «Η Ελληνικότητα των πηγών του κρητικού έργου Γαδάρου, λύκου κι αλουπούς διήγησις ωραία», *Cretan Studies* 6, 267–285.

Zachariadou, Elisabeth A. (1980): «The Catalans of Athens and the Beginning of the Turkish Expansion in the Aegean Area», *Studia Mediaevalia* 21, 821–838.


Zoras, George (1954): «Ιστορία φιλαργυρίας μετά της περιφανιάςή, Έπετηρίς Έταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 24, 291–314.

■ Jordi Redondo, Universitat de València, Departament de Filologia Clàssica, Avinguda Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <Jordi.Redondo@uv.es>.

Zusammenfassung: Die soziale und kulturelle Wirklichkeit, die die zentrale Rolle der katalanischen Sprache im Mittelmeerraum zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert begünstigt hat, ermöglicht, einige problematische Aspekte der Sprachgeschichte der beteiligten Sprachen – nicht nur der romanischen – aufzuklären. Diese Arbeit steht im Rahmen der Studien über die literarische Kultur des Katalanischen im späten Mittelalter und hat die Analyse der romanischen Lehnwörter im Türkischen und den Sprachkontakt beider Sprachen zum Ziel. Konkret werden einige Begriffe als direkte katalanische Lehnwörter im Türkischen interpretiert. Methodologisch wird die Relevanz der phonomorphologischen Gegenüberstellung der verschiedenen romanischen Varianten in den türkischen Lehnwörtern hervorgehoben, um den Ursprung derselben herauszufinden. Dazu werden auch türkische Lehnwörter aus katalanischen oder spanischen Texten des 14. Jahrhunderts untersucht, um die Theorie zu unterstützen. ■

Summary: The social and cultural frame which enabled the Catalan language to play a central role in the Mediterranean area between the 13th and the 15th century can also explain several problematic aspects related to the history of its different languages – of course not only of the Romance languages. This paper must be seen in the context of our research in the literary Catalan culture towards the Low Medieval Age, and presents a revisited view on the Roman loanwords in Turkish and on the linguistic contact between both languages. Several terms in particular must be classified as direct borrowings from Catalan. Methodologically, attention will be paid first of all to the phonomorphological analysis of the variants attested in the different Romance languages, in order to establish the origin of the corresponding terms in Turkish. Turkish loanwords attested in Catalan and Spanish contemporary texts will also be examined in order to verify our theory. [Keywords: Catalan-German dictionaries; Italian lexicography; history of printing]. ■





# Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2011 und im Wintersemester 2011/2012

Angelika Schmidt (Freiburg im Breisgau)

Die folgende Aufstellung verzeichnet katalanistische Lehrveranstaltungen an Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2011 und im Wintersemester 2011/2012. Aufgeführt werden die aus den Vorlesungsverzeichnissen zu entnehmenden Angaben zu den Veranstaltungen des Bereichs Romanistik (Katalanistik). Katalanistisch relevante Veranstaltungen aus anderen Bereichen werden gerne aufgenommen, sofern diese der Verfasserin angezeigt werden. Die Auflistung bemüht sich um Vollständigkeit. Die katalanistisch tätigen Hochschullehrer und Lektoren werden gebeten, Änderungen der in den Verzeichnissen abgedruckten Angaben durch die Vorlesungspraxis (zusätzliche, ausgefallene, im Titel geänderte Veranstaltungen) der Verfasserin mitzuteilen. Gleiches gilt für in der folgenden Aufstellung lückenhaft dokumentierte Angaben.<sup>1</sup>

Bundesrepublik Deutschland

Bamberg

Otto-Friedrich-Universität / Institut für Romanistik

SS 2011:

- Die katalanischen Länder: Geschichte, Kultur, Sprache...  
Sprachkonflikt: Hans-Ingo Radatz

WS 2011/2012:

- keine katalanischen Lehrveranstaltungen

---

1 Dank an Roger Friedlein, Carsten Sinner, Tilbert D. Stegmann und Gerhard Wild für diverse Ergänzungen und Korrekturen.

## Berlin

Freie Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2011:

- Grundmodul 2 Katalanisch: Cristina Albareda i Valls
- Basismodul 2. Teil Katalanisch: Cristina Albareda i Valls

WS 2011/2012:

- Ü-Katalanisch Grundmodul 1: Montserrat Domingo i Caballol
- Ü1-Katalanisch Grundmodul 3: Montserrat Domingo i Caballol

## Humboldt-Universität / Institut für Romanistik

SS 2011:

- Català II: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Expressió oral i escrita I: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Katalanisch Kompaktkurs in den Semesterferien:  
Anna Betlem Borrull i Llombard
- De la nova Cançó a la música catalana actual:  
Anna Betlem Borrull i Llombard
- Einführung in die Linguistik: Struktur und Gebrauch der  
Katalanischen Sprache im Vergleich zu anderen romanischen  
Sprachen: Anna Betlem Borrull i Llombard

WS 2011/2012:

- Llengua catalana I: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Expressió oral i escrita II: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Introducció a la cultura catalana: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Introducció a la literatura catalana: Anna Betlem Borrull i Llombard

## Bochum

Ruhr-Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Der katalanische Kulturraum – Barcelona-València-Palma:  
Imma Martí i Esteve
- Katalanisch I: Imma Martí i Esteve
- Katalanisch II: Imma Martí i Esteve
- Journalismus und Medien in den katalanischen Ländern:  
Carla Gonzáles Collantes
- Einführung in die Mediensprache: Neus Nogué i Serrano

WS 2011/2012:

- Katalanisch I: Queralt Castañares
- Katalanisch II: Imma Martí i Esteve

- Katalanisch III: Imma Martí i Esteve
- Die Grammatikalisierung der Periphrase *gehen* + INF im Spanischen, Französischen und Katalanischen: Sarah Gemicioglu

#### Bonn

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Sprachpraktisches Propädeutikum Katalanisch 2:  
Elisabet Capdevila i Paramio

WS 2011/2012:

- Sprachpraktisches Propädeutikum Katalanisch 1:  
Elisabet Capdevila i Paramio

#### Bremen

Universität / Sprach- und Literaturwissenschaften

SS 2011:

- Katalanisch für Anfänger A1: Gemma Correa i Bujan
- Katalanisch für Fortgeschrittene A2: Gemma Correa i Bujan

WS 2011/2012:

- Katalanisch für Anfänger: Anna Guerra i Costa
- Katalanisch für Fortgeschrittene A2: Anna Guerra i Costa
- Expressió oral i escrita: Anna Guerra i Costa

#### Erlangen-Nürnberg

Friedrich-Alexander-Universität / Sprachenzentrum

SS 2011:

- Katalanisch Elementarkurs II (Ferienkurs): Laia Ventayol i Garcia
- Katalanisch Elementarkurs II A: Mireia Blanco
- Katalanisch Elementarkurs III: Laia Ventayol i Garcia

WS 2011/2012:

- Katalanisch Elementarkurs I: Laia Ventayol i Garcia

#### Frankfurt am Main

Goethe-Universität / Institut für Romanische Sprachen und Literaturen

SS 2011:

- Llengua catalana I: Sebastià Moranta i Mas
- Llengua catalana II: Sebastià Moranta i Mas
- Probleme der Übersetzungstheorie unter Berücksichtigung deutsch-katalanischer und deutsch-spanischer Übersetzungsfälle [B1-B2]:  
Sebastià Moranta i Mas

- Sintaxi catalana: teoria i pràctica (Katalanisch III) [B1-B2]:  
Sebastià Moranta i Mas
- WS 2011/2012:
- Llengua catalana I: Montserrat Ruiz i Ortigosa
- Llengua catalana II: Montserrat Ruiz i Ortigosa
- Llengua catalana II: Montserrat Ruiz i Ortigosa
- Die katalanische Soziolinguistik: Tilbert Dídac Stegmann
- Katalanische Romane von Immigrantenaufenoren: Najat El Hachmi:  
Tilbert Dídac Stegmann
- Prosodische Phrasierung (spanisch / katalanisch): Ingo Feldhausen
- Sozial- und Kulturgeschichte Kataloniens: Montserrat Ruiz i Ortigosa

#### Freiburg im Breisgau

Albert-Ludwigs-Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Basiskompetenzen Katalanisch II (B1): Miquel Malondra
- Einführung in die katalanische Literaturwissenschaft:  
Miquel Malondra
- Katalonien kennen lernen: Miquel Malondra
- Un viaje a través de la cultura y las tradiciones de Levante:  
Estrella López Molina
- Introducció a la dialectologia: Vincent Beltran, Carles Segura

WS 2011/2012:

- Basiskompetenzen Katalanisch I (A2): Miquel Malondra
- Kontrastive Systemkompetenz I (B2.1): Miquel Malondra
- Lingüística iberorrománica – Einführung in die Sprachwissenschaft  
des Spanischen, Katalanischen und Portugiesischen: Claus Pusch
- Das geheime Mallorca entdecken: Miquel Malondra
- El cinema català, des de la democràcia fins avui:  
Esther Gimeno i Ugalde
- Sprachlich-kulturelle Vielfalt in der spanischsprachigen Welt: Las  
lenguas regionales de España: Estrella López Molina
- Introducció a la Teoria de l'Optimitat: Clàudia Pons i Moll
- Sprache und Nation: Daniel Jacob, Anja Stukenbrock

#### Göttingen

Georg-August-Universität / Seminar für Romanische Philologie

SS 2011:

- Katalanisch I: Mireia Ortigosa i Zamacona



- Katalanisch II: Mireia Ortigosa i Zamacona
- WS 2011/2012:
- Katalanisch I: Mireia Ortigosa i Zamacona
  - Katalanisch II: Mireia Ortigosa i Zamacona

#### Halle-Wittenberg

Martin-Luther-Universität / Institut für Romanistik

SS 2011:

- Katalanisch 3: Cristina Albareda i Valls
- Katalanische Kulturwissenschaft: Cristina Albareda i Valls

WS 2011/2012:

- Katalanisch 1: Montserrat Domingo i Caballol
- Katalanisch 2: Montserrat Domingo i Caballol

#### Hamburg

Universität / Institut für Romanistik

SS 2011:

- Grundzüge der Prosodie / Fundamentos de prosodia (Spanisch / Katalanisch): Ariadna Benet i Parente
- Einführung in die Government-and-Binding-Theorie (Spanisch / Katalanisch / Portugiesisch): Mihaela Adriana Marchis
- Neuere katalanische Sprachgeschichte: Assumpta Teres i Illa
- Prosodische Phrasierung (Spanisch / Katalanisch / Französisch): Ingo Feldhausen
- Fonología de laboratorio: producción y percepción del habla (español / català): Susana Maria Cortés i Pomacóndor
- Gramàtica II: Assumpta Teres i Illa
- Expressió escrita: Assumpta Teres i Illa
- Comentari de textos literaris: Assumpta Teres i Illa
- Cultura i civilització : Assumpta Teres i Illa

WS 2011/2012:

- Schnittstellenphänomene zwischen Phonologie, Morphologie und Syntax (Franz. / Span. / Kat.): Marc-Olivier Hinzelin
- Prosodia del habla leida y del habla espontánea (español / català): Ariadna Benet i Parente
- Typologie und Sprachkontakt (Franz. / Ital. / Span. / Kat.): Susann Fischer
- Grammatikalisierung in der Romania (Franz. / Ital. / Span. / Kat.): Susann Fischer

- Zeitgenössische katalanische Literatur: Assumpta Teres i Illa
- Gramàtica I: Assumpta Teres i Illa
- Curs de conversa I: Assumpta Teres i Illa
- Comentari de textos: Assumpta Teres i Illa
- Curs de conversa II : Assumpta Teres i Illa

### Heidelberg

Ruprecht-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Katalanisch I: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch II: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanische Linguistik: Maria Lacueva i Lorenz

WS 2011/2012:

- Intensivkurs Katalanisch I: Anfänger: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III: Fortgeschrittene: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch II: Mittelstufe: Maria Lacueva i Lorenz
- Kulturwissenschaft Katalanisch: Maria Lacueva i Lorenz

### Kiel

Christian-Albrechts-Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Beisprache Unterkurs Katalanisch – BSP2.1: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Mittelkurs Katalanisch – BSP2.2: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Aufbaukurs Katalanisch II – BSP4.2: Núria Trias i Gilart

WS 2011/2012:

- Beisprache Unterkurs Katalanisch – BSP2.1: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Mittelkurs Katalanisch – BSP2.2: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Aufbaukurs Katalanisch I – BSP4.2: Núria Trias i Gilart

### Köln

Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Katalanisch für Anfänger: Elisabet Capdevila i Paramio
- Oberkurs Katalanisch: Elisabet Capdevila i Paramio
- Curs de traducció alemany-català: Elisabet Capdevila i Paramio
- Curs de conversa en català: Elisabet Capdevila i Paramio

WS 2011/2012:

- Katalanisch für Anfänger: Elisabet Capdevila i Paramio

- Oberkurs Katalanisch: Elisabet Capdevila i Paramio
- Curs de traducció alemany-català: Elisabet Capdevila i Paramio
- Curs de conversa en català: Elisabet Capdevila i Paramio

#### Konstanz

Universität / Sprachlehrinstitut

SS 2011:

- Katalanisch I: Anton-Simó Massó i Alegret
- Katalanisch II: Anton-Simó Massó i Alegret
- Landeskunde: Einführung in den katalanischsprachigen Kulturraum:  
Anton-Simó Massó i Alegret

WS 2011/2012:

- Katalanisch I: Anton-Simó Massó i Alegret
- Katalanisch II: Antoni-Simó Massó i Alegret
- Landeskunde: Einführung in den katalanischsprachigen Kulturraum:  
Anton-Simó Massó i Alegret

#### Leipzig

Universität Leipzig / Institut für Angewandte Linguistik und

Translatologie / Iberoromanische Sprach- und Übersetzungswissenschaft

SS 2011:

- Sprachkompetenz Katalanisch – Tutorium: Òscar Bernaus i Griñó
- Sprachkompetenz Katalanisch II: Òscar Bernaus i Griñó
- Katalanisch – Sprache und Kultur: Òscar Bernaus i Griñó
- Übung Übersetzungsprobleme Katalanisch (Seminar und Übung):  
Òscar Bernaus i Griñó
- Translatologie Katalanisch: Carsten Sinner
- Els mitjans de comunicació espanyols i valencians: Antoni Laguna,  
Francesc Martínez
- Les llengües de la Comunitat Valenciana: Emili Casanova,  
Josep Ramon Gómez Molina

WS 2011/2012:

- Katalanisch I: Òscar Bernaus i Griñó
- Katalanische Sprache und Gesellschaft: Òscar Bernaus i Griñó
- Iberoromanische Linguistik (Seminar und Vorlesung): Carsten Sinner
- Kulturstudien / Sprache Katalanisch: Òscar Bernaus i Griñó
- Übersetzen Katalanisch: Òscar Bernaus i Griñó

## Mainz

Johannes Gutenberg-Universität / Institut für Romanistik

SS 2011:

- Llengua catalana I / Katalanisch I: Sebastià Moranta i Mas
- Llengua catalana I / Katalanisch II: Sebastià Moranta i Mas

WS 2011/2012:

- Katalanisch I: Curs d'introducció a la llengua catalana:  
Sebastià Moranta i Mas
- Katalanisch II: Lectura i comentari de textos catalans:  
Sebastià Moranta i Mas

## Mannheim

Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Katalanisch für AnfängerInnen: Mireia Casanya i Mercè
- Workshop Katalanisch im Kontext: Mireia Casanya i Mercè

WS 2011/2012:

- Katalanisch für AnfängerInnen: Mireia Casanya i Mercè
- Die Sprache der katalanischen Medien: Mireia Casanya i Mercè

## Marburg

Philipps-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2011:

- Katalanisch II: Sebastià Moranta i Mas
- Landeskunde (Catalunya, País Valencià i Illes Balears):  
Sebastià Moranta i Mas
- Curs de conversa: Sebastià Moranta i Mas

WS 2011/2012:

- Katalanisch I: Sebastià Moranta i Mas
- Katalanisch III: Sebastià Moranta i Mas
- Expressió escrita: Sebastià Moranta i Mas
- Einführung in die spanische und katalanische Sprachwissenschaft:  
Christiane Rokitzki
- Iberia: Sprach- und Kulturgeschichte im Kontext der Romania:  
Christine Bierbach

## München

Ludwig-Maximilians-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2011:

- Katalanisch II: Rosabella Eisig-Ritter
- Katalanisch (Begleitkurs zu Katalanisch II): Joana Romano i Álvarez
- Katalanisch IV: Maria Paloma Salvatella i Garcia

WS 2011/2012:

- Katalanisch I: Rosabella Eisig-Ritter, Joana Romano i Álvarez
- Katalanisch III: Maria Paloma Salvatella i Garcia
- Katalanisch III (Begleitkurs): Joana Romano i Álvarez

## Münster

Westfälische Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache I:  
Laura Ortega i Valls
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache II:  
Laura Ortega i Valls
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache III:  
Laura Ortega i Valls
- Katalanische Kultur und Gesellschaft: Laura Ortega i Valls

WS 2011/2012:

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache I:  
Queralt Castañares
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache II:  
Queralt Castañares
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache III:  
Queralt Castañares
- Katalanische Kultur und Gesellschaft: Queralt Castañares

## Saarbrücken

Universität des Saarlandes / Romanistik

SS 2011:

- Katalanisch Elementarkurs I / Übung I für Anfänger (Intensivkurs):  
Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch Übung II / Katalanisch II: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch Übung III / Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch Aufbaukurs I. Lingüística textual: estratègies de lectura i escriptura en català: Maria Lacueva i Lorenz

WS 2011/2012:

- Katalanisch Elementarkurs I / Übung I für Anfänger (Intensivkurs):  
Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch Übung II / Katalanisch II: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch Übung III / Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz
- Landeskunde: Die katalanischen Länder: Maria Lacueva i Lorenz

Siegen

Universität / Romanistik

SS 2011

- Katalanisch II: Eva Balada i Rosa

WS 2011/2012

- Katalanisch I: Eva Balada i Rosa
- Katalanisch III: Eva Balada i Rosa

Stuttgart

Universität / Sprachenzentrum

SS 2011:

- Katalanisch 1 (A1): Clara Terricabras
- Katalanisch 2 (A2): Clara Terricabras

WS 2011/2012:

- Katalanisch 1 (A1): Clara Terricabras
- Katalanisch 2 (A2): Clara Terricabras

Tübingen

Eberhard-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Introducció al llenguatge de la gestió cultural: Clara Terricabras
- Patrimoni i gestió cultural als Països Catalans: Clara Terricabras
- Katalanisch Anfängerkurs: Clara Terricabras
- Katalanisch Mittelkurs: Clara Terricabras
- Katalanisch Oberkurs: Clara Terricabras
- Landeskunde Kataloniens: Descobreix els Països Catalans amb els 5 sentits: Clara Terricabras

WS 2011/2012:

- Katalanisch Anfängerkurs: Clara Terricabras
- Katalanisch Mittelkurs: Clara Terricabras
- Katalanisch Oberkurs: Clara Terricabras
- Syntax der gesprochenen iberoromanischen Sprachen: Johannes Kabatek

Würzburg

Bayerische Julius-Maximilians-Universität / Romanische Philologie

SS 2011:

— Katalanisch Nivell bàsic II: Volker Glab

WS 2011/2012:

— keine katalanischen Lehrveranstaltungen

Österreich

Wien

Universität / Institut für Romanistik

SS 2011:

— Cataluña: Construcción de la identidad nacional. Primera parte:  
Pia Jardí

— Catalunya: Construcció de la identitat nacional. Segona part: Pia Jardí

— Català 1: Carles Batlle i Enrich

— Català 2: Carles Batlle i Enrich

WS 2011/2012:

— Català 1: Carles Batlle i Enrich

— Català 2: Carles Batlle i Enrich

— Okzitanisch und Katalanisch im 20. Jahrhundert: Georg Kremnitz

— Cataluña: Construcción de la identidad nacional. Siglo XIX–XX:  
Pia Jardí

— Catalunya: Construcció de la identitat nacional. Segle XX–XXI:  
Pia Jardí

Deutschsprachige Schweiz

Basel

Universität / Institut für Iberoromanistik

SS 2011:

— Cultura y sociedad de las Comunidades catalanohablantes:  
Maria Vall i Personat

— Traducció a l'espanyol de textos catalans: : Maria Vall i Personat

— Llengua catalana II: Maria Vall i Personat

WS 2011/2012:

— Katalanisch für Anfänger: Maria Vall i Personat

- Llengua catalana III: Maria Vall i Personat
- La cultura catalana actual a través de textos literaris i periodístics: Maria Vall i Personat

Zürich

Universität / Romanisches Seminar

SS 2011:

- Introducció al català, II part: Anton-Simó Massó i Alegret
- Curs superior de català: Jaume Cabré, *Senyoria*: Anton-Simó Massó i Alegret

WS 2011/2012:

- Introducció al català, I part: Anton-Simó Massó i Alegret
- Curs superior de català: Marià Vayreda, *La punyalada*: Anton-Simó Massó i Alegret

- Angelika Schmidt, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <angelika.k.schmidt@googlemail.com>.



## Buchbesprechungen

### Ressenyes

- *Biblia del segle XIV: Primer i segon llibres dels Reis*. Transcripció i glossari a cura de Jordi Bruguera i Talleda; Notes i introducció a cura de Pere Casanellas i Jordi Bruguera i Talleda; Col·lació de vulgates catalanollenguadocianes a cura de Núria Calafell i Sala, Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011 (Corpus Biblicum Catalanicum; 6). 589 Seiten. ISBN 978-84-9883-361-4.

Nachdem 2004 die kritische Edition der sog. «katalanischen Bibel des 14. Jahrhunderts» mit den Büchern Exodus und Levitikus ihren Auftakt nahm, legt die Arbeitsgruppe des Corpus Biblicum Catalanicum nunmehr zwei weitere veterotestamentarische Bücher vor, nämlich das „Erste und Zweite Buch der Könige“, heute 1. und 2. Buch Samuel genannt.<sup>1</sup>

Wie schon im Falle des ersten, in der *ZfK* 21 besprochenen Bandes dienen als Textgrundlage drei Handschriften aus dem 15. Jahrhundert, die von Jordi Bruguera († 2010) vollständig transkribiert wurden: die Hs. Peiresc = Paris, BnF, esp. 2, 3, u. 4; die Hs. Egerton = London, British Library, Egerton 1526; sowie die Hs. Colbert = Paris, BnF, esp. 5.

Obwohl die drei Handschriften im Kern die gleiche Übersetzung tradieren, ist der Text bis ins 15. Jahrhundert hinein offenbar nicht unerheblichen sprachlichen Schwankungen ausgesetzt gewesen und hat z.T. auch Revisionen durchlaufen. Die Edition der katalanischen Übersetzung des 1. und 2. Buches Samuel erfolgt daher – dem Modell des ersten Bandes entsprechend – spaltenweise, nach den drei Handschriften. Diesen drei Spalten vorangestellt ist eine weitere Spalte mit dem lateinischen Standardtext der Vulgata, der von Núria Calafell mit dem historischen Vulgata-Text, wie

---

1 Die Septuaginta und Vulgata kennen insgesamt vier Bücher der Könige; die ersten beiden, hier edierten Bücher sind jedoch korrekterweise als Bücher Samuel zu bezeichnen. Unser Erstes und Zweites Buch der Könige entsprechen daher dem Dritten und Vierten Buch der mittelalterlichen Tradition.

er in der katalanisch-aragonesischen Krone zirkulierte, abgeglichen wurde. Wie im Falle der Bücher Exodus und Levitikus zeigt sich dabei, dass diese lokalen Vulgata-Texte eindeutig die Grundlage für die erste vollständige Bibelübersetzung ins Katalanische darstellen.

Der zweite Band der Bibelübersetzung des 14. Jahrhunderts bestätigt aber nicht nur erste Ergebnisse der Edition von Exodus und Levitikus, sondern eröffnet weitere Perspektiven und gibt auch neue Fragen auf. So ist etwa anders als bei der Übersetzung von Exodus und Levitikus ein deutlicher Rückgang des hebräischen Einflusses festzustellen. Hatten die Editoren von Exodus und Levitikus zahlreiche Belege für eine mögliche Intervention jüdischer Mitarbeiter an der Übersetzung feststellen können, so kommt Pere Casanellas in seiner klaren und zielorientierten Einleitung zu dem Schluss, dass der hebräische Einfluss im Hinblick auf die Bücher Samuel verschwindend gering ist. Auch lässt sich kein direkter Einfluss der französischen Bibel des 13. Jahrhunderts ausmachen, die die Editoren des ersten Bandes nicht explizit erwähnen, die Casanellas aber auf mögliche Einflüsse auf den katalanischen Text der Bücher Samuel hin untersucht hat.

Besonders interessant erscheint mir ein weiterer Aspekt: Im Falle der Bücher Exodus und Levitikus hatten die Editoren feststellen müssen, dass die Hs. Egerton für Teile des Anfangs von Levitikus sowie für Exodus eine alternative katalanische Übersetzung des 15. Jahrhunderts enthält, die der Vulgata im Allgemeinen näher steht. Bezeichnenderweise findet sich im Falle der hier edierten Bücher ein analoges Phänomen: allerdings ist es hier die Hs. Colbert, die für Teile des 2. Buches Samuel einen alternativen Text aus dem 15. Jahrhundert bietet. Wie Casanellas schreibt, ist dieser Text um mehr Texttreue hinsichtlich der Vulgata bemüht, ja sogar um mehr Wörtlichkeit (obwohl die katalanische Bibelübersetzung des 14. Jahrhunderts bereits selbst recht wörtlich übersetzt). Auf den Ursprung dieser Übersetzung geht Casanellas nicht weiter ein; auch nicht auf die m.E. nicht abwegige Hypothese, dass die spätere Übersetzung von Exodus und Levitikus in der Hs. Egerton sowie die Sonderübersetzung des 2. Buches Samuel in der Hs. Colbert auf einen gemeinsamen alternativen Übersetzungszusammenhang verweisen. Diese und andere Fragen werden sich freilich erst beantworten lassen, wenn die Edition der katalanischen Bibelübersetzung zum Abschluss kommt und das wertvolle Textmaterial in Gänze erschlossen ist.

Schließlich bleibt noch auf die explizite Behandlung aufmerksam zu machen, die Casanellas und Bruguera der Sprache der Bibelübersetzung und der Übersetzungsmethode angedeihen lassen. Zusammen mit dem

Glossar bilden diese Ausführungen einen wichtigen sprachgeschichtlichen Beitrag, der die Relevanz dieser Edition nicht nur für die Theologie- und Spiritualitätsgeschichte, sondern insbesondere auch für die Linguistik und die romanische Lexikographie des Mittelalters unterstreicht.

Gerade vor diesem Hintergrund ist besonders lobenswert, dass von nun an die vollständigen Wortlisten und Konkordanzen der katalanischen Bibleedition getrennt nach Handschriften über das Internet zugänglich sind: <<http://www.abcat.org/cbcats>>. Ferner werden die Texte der katalanischen Bibelübersetzung des 14. Jahrhunderts ab sofort lemmatisiert und in den *Diccionari de Textos Catalans Antics* eingebracht: <<http://www.ub.edu/diccionari-dtca/>>.

Damit verbindet dieses monumentale Editionsunternehmen von nun an vorbildliche textkritische Arbeit mit einer optimalen datentechnischen Darbietung und Nutzbarmachung eines wichtigen Teils seiner Ergebnisse. ■

- Alexander Fidora, ICREA – Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana, Edifici B, E-08193 Bellaterra (Barcelona), <[alexander.fidora@icrea.cat](mailto:alexander.fidora@icrea.cat)>.

- Fernando Cabo Aseguinolaza / Anxo Abuín González / César Domínguez (eds.): *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Bd. 1, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2010 (*A Comparative History of Literatures in European Languages* [CHLEL]; 24). XIV + 750 Seiten. ISBN 978-90-272-3457-5.

Mit dem vorliegenden ersten Band beginnt im Rahmen der inzwischen 25-bändigen *Comparative History of Literatures in European Languages* (CHLEL), die unter der Obhut der Internationalen Komparatistenvereinigung (AILC) erscheint, eine auf zwei Bände angelegte vergleichende Geschichte der Literaturen der Iberischen Halbinsel. Sie wird von einem Editorenteam an der Universität von Santiago de Compostela herausgegeben, das sich im ersten Band für eine thematische Einteilung in fünf Sektionen entschieden hat: I. Diskurse über iberische Literaturgeschichte, II. Die iberische Halbinsel als literarischer Raum (unterteilt in a.) Identitätsprojektionen und b.) Städte und kulturelle Zentren), III. Multilingualität und Literatur, IV. Dimensionen der Oralität sowie V. Zeitliche Rahmungen und literarische (Inter-)systeme. Jede der Sektionen wird eingeführt durch einen Leitaufsatz des jeweiligen Sektionsherausgebers, und am Anfang des Gesamtbandes

kommen dazu zwei Aufsätze der Hauptherausgeber Fernando Cabo Aseguinolaza (zur Geschichte der iberischen Literaturgeschichtsschreibung insbesondere im 19. Jahrhundert) und César Domínguez (zu den Raumkonzepten in der iberischen Literaturgeschichtsschreibung), die selbst jeweils fast die Länge einer Monografie erreichen und gemeinsam die erste Sektion bilden. Für den zweiten und abschließenden Band des Projekts ist ein Fokus auf drei weitere Themenkomplexe angekündigt; es sind dies: I. Literarische Bilder und Stereotypen, II. Literarische Formen und Einzelgattungen sowie III. Institutionelle Aspekte (vgl. S. XIII).

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass die vorliegende *Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (CHLIP) nicht den Anspruch erhebt, die iberischen Literaturen in thematischer oder epochaler Hinsicht umfassend und lückenlos im Sinne einer traditionellen Literaturgeschichte zu erfassen, sondern stattdessen darauf zielt, eine Reihe von Fragestellungen und Themenkomplexen zu bearbeiten, die als gesamtiberisch bedeutsam erkannt wurden. Auch innerhalb dieser Sektionen beschränkt sich die diachronische und diatopische Abdeckung des Themenbereichs wiederum auf die Auswahl von Einzelfällen. Vergleicht man die CHLIP in dieser Hinsicht mit der weit verbreiteten *Historia y crítica de la literatura española e hispanoamericana* unter der Herausgeberschaft von Francisco Rico oder mit ihrem gerade im Erscheinen begriffenen katalanistischen Schwesterprojekt *Panorama crític de la literatura catalana* von Albert Rossich, so fällt auf, dass die von Francisco Rico betreute Anthologie der hispanistischen Literaturwissenschaft zwar keinen komparatistischen und naturgemäß auch keinen Vollständigkeitsanspruch hegt, dennoch aber in einem gewissen Maße als Nachschlagewerk nutzbar bleibt, da zu allen epochalen und großen thematischen Bereichen Einzelbeiträge vorhanden sind. Für den vorliegenden Band wurde diese Funktion dagegen weitgehend (und übrigens mehr als in anderen Bänden aus derselben Reihe) aufgegeben. Das vorliegende neue Projekt macht daher als gesamtiberische Literaturgeschichte die von Guillermo Díaz-Plaja organisierte *Historia general de las literaturas hispánicas* von 1967 nicht obsolet. Scheint sich die CHLIP in ihren Sektionseinteilungen auch dem Aktenband eines Großkongresses anzunähern, so wird dieser Eindruck dadurch abgemildert, dass viele der Autoren sich bemühen, ihren Arbeiten innerhalb des jeweiligen Themas einen Überblickscharakter zu verleihen. Somit bildet die CHLIP durch ihre Methodenvielfalt, durch die punktuelle Tiefe der Einzelanalysen und die schiere Informationsfülle einen pluralisierten Zugang zu den iberischen Literaturen, wie ihn eine stringent durchstrukturierte und kanonorientierte Literaturgeschichte nicht

bieten könnte. Als vereinheitlichender Faktor wurde hier zudem das Englische als *Lingua franca* gewählt, anstatt eines plurilingualen Ansatzes, wie man ihn aus anderen Großprojekten kennt. Mit der erfreulichen Ausnahme Tobias Brandenbergers stammen die Autoren aus dem iberoromanischen und angloamerikanischen Raum. Bei zahlreichen Beiträgen dürfte es sich daher um Übersetzungen ins Englische handeln, was sich stellenweise in ihrer Lesbarkeit bemerkbar macht.

Aus den 39 Beiträgen des Bandes sollen für die *Z/K* hier insbesondere die Beiträge mit katalanischem Anteil in den Blick genommen werden: eine Beschränkung aus institutionellen Gründen, und nicht etwa, um die gesamtiberische Konzeption des Bandes wieder zu unterlaufen.

In der ersten Sektion lässt Fernando Cabo Aseguinolaza in sein Panorama der Literaturhistoriografie zur Iberoromania auch einige Seiten zur katalanischen Literaturgeschichtsschreibung von Pers i Ramona bis Martí de Riquer einfließen (wobei man sich eine Erwähnung von Otto Denks *Geschichte der altkatalanischen Literatur* von 1893 gewünscht hätte). Die Überlegungen von César Domínguez zu iberischen Raumkonzepten gehen dagegen auf die in dieser Hinsicht durchaus komplexe Lage in Katalonien und den Katalanischen Ländern nicht ein.

In der zweiten, von Sharon Feldman betreuten Sektion zu den literarischen Räumen auf der Halbinsel findet sich ein Aufsatz von Thomas Harrington (Hartford / Connecticut), der das Thema des ‚triangulären‘ Iberismus (also zwischen Katalonien, dem kastilischen Spanien sowie Portugal) bearbeitet, und zwar anhand der Figur des insbesondere lusitanistisch interessierten Ignasi Ribera i Rovira. Da Harrington von den modernistischen Wurzeln des Iberismus in den Kreisen um *L’Avenç* und Joan Maragall über Ribera i Roviras Kontakt zu portugiesischen Intellektuellen bis hin zu dem iberistisch denkenden Verleger Fernando Maristany sowie Gaziel die Geschichte des ganzen iberistischen Diskurses um die Wende zum 20. Jahrhundert aufarbeitet, erlangt dieser zunächst thematisch eng erscheinende Artikel beträchtliche Relevanz und erweist sich als ein glänzender Forschungsbeitrag.

In Luis Fernández Cifuentes’ (Harvard / Massachusetts) Überblick der iberischen Reiseprosa gehen unter den katalanischen Autoren der Klassiker Domingo Badia ‚Alí Bei‘ sowie Jacint Verdaguer, Aurora Bertrana mit ihrem Marokko-Reisebericht und Josep Pla als vermutlich größter iberischer Reiseautor des 20. Jahrhunderts ein. Dominic Keown (Cambridge) und Jordi Larios (London) skizzieren unter dem Untertitel ‚Fact or friction?‘ ausgehend von T.S. Eliots Vorstellung einer innerbritischen Kohä-

bitation das Verhältnis der Literatur der Balearen (Escola mallorquina, Gabriel Alomar, Llorenç Villalonga) und des valencianischen Landes (Fuster, Estellés) zur Literatur Kataloniens seit der *Renaixença*, im Spannungsfeld zwischen integrativen und lokalistischen Tendenzen.

Die dritte Sektion ist den im engeren Sinne sprachlichen Fragen gewidmet. Hier finden sich zwei sprachübergreifende Artikel: Roger Wright (Liverpool) beschreibt die mittelalterliche Mehrsprachigkeit der Iberischen Halbinsel in ihren Etappen aus sprachgeschichtlicher Sicht, und Fernando Romo Feito (Vigo) stellt einen diachronischen Durchgang zum Bild der peninsularen Sprachen in der spanischsprachigen Literatur an. Im Hinblick auf das Katalanische in der spanischen Literatur verdichtet sich aus den genannten Beispielen allerdings nur in Ansätzen ein konsistentes Bild. Im Anschluss liefert Vicent Salvador (Castelló de la Plana) einen lexikonartig strukturierten Überblick der katalanischen Literaturgeschichte hinsichtlich der Sprache: Während er für das Mittelalter den supradialektalen Charakter der katalanischen Literatursprache unterstreicht, geht es bezüglich der ‚*Decadència*‘-Epochen vor allem um den Status der katalanischen Kultur als Satellitenkultur der spanischen. Für die *Renaixença* und das 20. Jahrhundert tritt der Standardisierungsprozess der dialektalisierten katalanischen Sprache in den Blick.

In der von Paloma Díaz-Mas betreuten Sektion zur Oralität werden zunächst die wesentlichen oralen Gattungen Ballade (sp. *romance*), Epos, volkstümliche Lyrik und Erzählung vorgestellt; dazu kommen orale Sprachkontaktphänomene und schließlich einige Formen aktueller oraler Literatur. Die näher untersuchten Beispiele stammen dabei zumeist aus dem hispano-/lusophonen Kontaktraum. Ohnehin zielen die Beiträge in dieser Sektion überwiegend auf solche Phänomene der Oralität, die in Sprachräume übergreifender Weise auftreten. Dass orale Traditionen für die einzelnen iberischen Literaturen und in den einzelnen Epochen durchaus unterschiedliches Gewicht annehmen, tritt hier weniger in den Blickpunkt.

Die letzte Sektion unter der Zuständigkeit von Fernando Gómez Redondo legt in sieben Beiträgen einen Längsschnitt an, der vom Mittelalter bis zur Literatur des demokratischen Übergangs in Spanien reicht. Es sollen dabei „frameworks or spaces“ identifiziert werden, die literarisches Schaffen bestimmen; konkret sind dies acht literarische Systeme, die unter räumlichen und geografischen Perspektiven betrachtet werden. Wenn auch deutlich wird, dass es dabei um eine modernisierte Sichtweise auf den Zusammenhang zwischen Literatur und politisch-sozialem Kontext gehen

soll, bleibt die Gesamtkonzeption dieser Sektion etwas diffus. Im Beitrag von Víctor de Lama de la Cruz (Madrid) sind verschiedene Aspekte des katalanisch-kastilischen Literaturkontakts im Zeitalter der Katholischen Könige zusammengestellt. Ein zentraler Abschnitt ist dabei dem zweisprachigen Dichter Pere Torroella gewidmet, während andere Abschnitte einzelne Beispiele von Cancionero-Dichtung und den katalanischen *romancero* betreffen. Der Beitrag bricht jedoch unvermittelt ab, sodass sich eine klare Linie hier kaum ausmachen lässt. Katalanistisch relevant ist schließlich der Beitrag von José-Carlos Mainer (Zaragoza), der die literarischen Beziehungen der iberischen Sprachgemeinschaften und ihre internen Periodisierungen in den ersten beiden Dritteln des 20. Jahrhunderts bis hin zu Salvador Espriu beleuchtet.

Im Überblick erweisen sich als in der Hauptsache katalanistisch ausgerichtet nur die Beiträge von Harrington, Keown / Larios und Vicent Salvador. Dabei kommt Ersterem echter Neuigkeitswert zu, während die beiden anderen als lexikontypische Beiträge zum Stand der Dinge einzuschätzen sind. Es ergibt sich aus diesen Teilen bei weitem kein kohärentes Gesamtbild der katalanischen Literaturgeschichte. Die Lusophonie mit Galicien erscheint dem Standort des Herausgeberteams entsprechend ausführlicher berücksichtigt, doch gilt wohl für alle iberischen Sprachgemeinschaften einschließlich der historischen Sprachgemeinschaften des Mittelalters, dass systematisch angelegte Aufrisse an keiner Stelle entstehen. Aus der jeweiligen sprachlichen Einzelsicht erscheint dieser erste Band der CHLIP damit nicht ganz zufrieden stellend. Zu beachten wäre auch, dass in zahlreichen Zeiträumen und Regionen der Halbinsel die kulturellen Konnexionen mit Gegenden außerhalb der Halbinsel stärker wirksam werden als mit den iberischen Nachbarliteraturen. Dies gilt etwa für die arabische und katalanische Literatur im Mittelalter (im Hinblick auf die arabischen Mutterländer bzw. das okzitanische Südfrankreich), zum Teil auch noch für die katalanische Literatur in der Renaissance (im Hinblick auf Italien) und für alle iberischen Literaturen im 19. Jahrhundert im Hinblick auf Frankreich, allem ‚Iberismus‘ zum Trotz. Dagegen sind insbesondere zwischen den verschiedenen iberischen Peripherien interessante Beziehungen zwar vorhanden, doch erlangen sie kaum bestimmende Bedeutung. Trotz dieser Einwände ist die Legitimität der hier zu Grunde liegenden peninsulären Konzeption über jeden Zweifel erhaben. Im Vergleich zu den herkömmlichen nationalsprachlich orientierten Literaturgeschichten ergibt sich ein messbarer Erkenntniszugewinn. Allein aus diesem Grunde ist der

vorliegende Band der CHLIP nur zu begrüßen und man kann gespannt seiner Vervollständigung im zweiten Band entgegensehen. ■

■ Roger Friedlein, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7/146, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <roger.friedlein@rub.de>.

■ Alessandro Musco / Marta M. M. Romano (ed.): *Il mediterraneo del '300: Raimondo Lullo e Federico III d'Aragona, re di Sicilia. Omaggio a Fernando Domínguez Reboiras*, Turnhout: Brepols, 2008 (Subsidia Lulliana; 3). XXIII + 539 pàgs. ISBN 978-2-503-52511-2.

El volum publicat per Brepols en la col·lecció “Subsidia Lulliana” és una vertadera mina d’informacions sobre l’estada siciliana de Ramon Llull i, al delà dels estudiosos del beat mallorquí, pot ésser motiu d’interès per tots els estudiosos del període considerat. Hi trobem recollides les contribucions del seminari internacional que tenia lloc a Palerm i Castelvetrano / Selinunte (TP) el 17–19 novembre 2005, organitzades en cinc seccions.

En la primera, *Ramon Llull en la Sicília de Frederic III*, és presentat el context historicopolític amb un primer article a càrrec de S. Fodale que conta les relacions contrastades de Frederic III amb el papat, al qual segueixen dues ponències sobre Llull. F. Domínguez Reboiras, al qual és dedicat el volum i que ha dedicat a l’estada siciliana de Llull altres articles, ofereix una visió de conjunt de les raons que van empènyer el beat a emprendre aquest viatge. Frederic podia ésser, al ulls del beat, el millor realitzador possible del seu projecte, presentat pocs anys abans al concili de Viena de França (1311) amb discret èxit. A més, Sicília era el lloc ideal on es podia realitzar aquell diàleg interreligiós pacífic que hauria portat a la conversió molts infidels. Les obres sicilianes serien, doncs, una mena d’inventari de temes que els predicadors podien usar en les seves disputes. En aquestes és fonamental la ideació de la diferenciació entre el “Déu major” dels cristians i els “Déus menors” dels infidels. Llull pretén demostrar la fe cristiana amb la raó, basant-se en la universalitat de l’acte de creure. Amb la demostració que el Déu cristià és millor dels altres, obtindria la conversió dels infidels. L’article de F. Fiorentino presenta un útil repàs de tota la producció siciliana del beat, no sense imprecisions evidents i amb un aparat de notes que, a vegades, dificulten la lectura més que afegir-hi informacions, i intenta una petita història del lul·lisme sicilià. L’article de D. Ciccarelli presenta la figura i alguns documents de l’arquebisbe valencià de Monreale, Arnau de Reixac,



al qual Llull dedica, conjuntament a Frederic, el *Liber de novo modo demonstrandi* (1312), poc abans de la sortida a Sicília. L'autor subratlla el seu rol en la gestió de les comunitats de *Spirituali* que havien trobat refugi a l'illa. L'últim article de la primera part, a càrrec de P. Evangelisti, es proposa demostrar la afinitat dels projectes polítics d'Arnau de Vilanova i de Ramon Llull, basant-se en l'arrel comuna franciscana. L'afinitat del fidel amb Crist i els conceptes de pobresa i caritat cristiana són els estímuls del projecte polític que hauria de reformar primer la societat cristiana occidental, que havia d'ésser modèlica abans de la reconquesta de tots els territoris ocupats pels infidels, i no només de Terra Santa com molts crítics han volgut llegir en les obres de croada dels dos catalans. Un rol destacat per acomplir aquesta feina el tindrien per a Llull els mercaders, que haurien pogut participar a la “co-fundació” de la nova societat reformada.

La segona part del volum és focalitzada en les obres compostes per Ramon Llull a Messina i Tunis i publicades en els primers dos volums de les *Raimundi Lull Opera Latina* (Palma de Mallorca, 1959–1960). La primera contribució, a càrrec d'H. Hames, analitza a fons l'última i poc estudiada obra escrita a Mallorca abans de la sortida cap a l'illa italiana: el *Liber per quem poterit cognosci quae lex sit magis bona, magis magna, et etiam magis vera* (1313). L'autor comença la seva anàlisi mostrant les tècniques de la polèmica lul·liana, confrontant-les amb les més conegudes disputes que van tenir lloc al seu temps. L'experiència que Llull va aconseguir durant les seves estades a terres d'infidels li van permetre escriure aquest llibre, que vol ésser un manual per a la conversió en la “realitat quotidiana”. Com ja fou subratllat per Evangelisti, el rol dels mercaders és fonamental per assolir aquesta tasca. L'autor continua analitzant l'obra en els seus aspectes filològics i filosòfics i conclou remarcant la intolerància del beat per l'ociositat dels caps d'estat i de l'església, que no fan res per dur a terme la salvació dels infidels. Ple d'esperances, Llull deixava la seva illa nativa per fer realitzar aquest projecte pel rei de Sicília. El segon article de la segona part analitza filològicament i publica les dues versions llatines del *De consolatione eremitae/eremitarum*. Després de la presentació aclaridora de la bibliografia sobre aquesta obra, l'autora C. Ferrero Hernández subratlla la importància de l'anàlisi textual per a descobrir com eren preparades les traduccions de les obres lul·lianes, sense però donar resultats efectius que són deixats de deduir-se al lector. L'article de F. Chimento es concentra en el *Libre de intelligere Dei*, analitzant l'obra i sobretot esbrinant les ambigüitats de traducció que a vegades es poden trobar a l'obra lul·liana. No obstant la brevetat, aquesta contribució planteja estímuls importants sobre la sencera

producció siciliana de Llull. L'article de P. Spallino es concentra en el *Liber de Deo maiore et deo minore*, una de les obres sicilianes més importants per entendre com es podien convertir els infidels. Llull confia que la superioritat, i doncs la veritat, de la Fe cristiana puguin permetre a l'infidel d'entendre que el seu es un Déu menor. Aquest infidel no ha d'ésser per força musulmà, més bé es pot aplicar aquesta "ciència de la conversió" a tots els infidels. L'article de P. Palmieri, sobre el *Liber de perseitate Dei*, es focalitza principalment en la relació entre Fe i Raó, amb la primacia de la segona per entendre Déu, analitzant després el pròleg i l'aplicació de la primera dignitat de l'obra lul·liana. L'últim article d'aquesta part és a càrrec de P. Villalba Varneda, que presenta una taula molt útil de confrontació de l'ús de les dignitats en el conjunt d'obres messineses i intenta trobar les fonts clàssiques del *De civitate mundi*. La gran quantitat d'informacions presentades necessitaria un aprofundiment més exhaustiu.

La tercera part del volum és dedicada a les relacions internacionals i interculturals de l'illa italiana en el Mediterrani. La primera contribució, a càrrec de Dj. Aïssani, fa un repàs de la història i de les relacions entre Béjaia (Bugia) i Sicília. En la ciutat algerina van residir el poeta sicilià Ibn Hamdis i el matemàtic Leonardo Fibonacci, a més de Ramon Llull. Les dades són molt útils, però són molt poques les que són contemporànies a les estades del beat mallorquí, punt focal del congrés, cosa que, al contrari, ha intentat fer C. Bonmariage en la seva contribució *Ramon Llull dans les sources arabes contemporaines* presentada al XII Congrés Internacional de Filosofia Medieval de la SIEPM de Palerm (2007). Les dues contribucions següents, a càrrec respectivament de J. M. Gázquez i N. Petrus i Pons, s'ocupen de les dues traduccions llatines de l'Alcorà i en repassen les causes que les van ocasionar. L'article successiu, de O. De la Cruz Palma, s'ocupa d'una obra que no pertany al període històric considerat pel congrés: el *Llibre del gentil i dels tres savis*. Llull va citar moltes vegades aquesta obra en la xarxa d'autoreferències que caracteritzen la seva producció i, de fet, és la on més es pot veure com s'havia de practicar el diàleg interreligiós. L'autor de l'article analitza les figures principals de l'obra i després s'ocupa de la traducció llatina, de la qual està preparant l'edició crítica per a ROL. Algunes deduccions de l'autor, per exemple la participació del mateix Llull a la nova versió del pròleg de l'obra, que és en veritat una nova introducció feta pel deixeble del beat, Tomàs Le Myésier, per l'*Electorium*, amb el títol de *Parabola gentilis*, i altres distraccions seran de revisar de cara a l'edició prevista. L'article següent, d'A. Fidora, s'ocupa amb rigor de l'amistat de Llull amb la família genovesa dels Spinola; la datació de les obres

marianes lul·lianes proposada és útil, però no té en consideració que les *Hores de Santa Maria* en prosa són apòcrifes. Em permet indicar un article meu on aclareixo aquesta qüestió: S. Sari, «L'ufficio lulliano delle Ore», *Studia Lulliana* 51 (2011) pp. 53–76. L'últim article de la secció, de L. Lombardo, s'ocupa d'esbrinar les relacions entre Dante i el rei de Sicília, Frederic III. Si en la *Divina Comedia* les acusacions contra el rei aragonès són ben explícites, sempre han sorprès les indicacions d'una suposada dedicació al mateix rei del càntic del *Paradís*. En aquest article l'estudiós torna a analitzar els passatges de la *Comedia* on Dante tracta de Frederic III i aclareix que, com demostrat per Bellomo, la carta on s'atribueix aquesta dedicatòria és falsa i potser produïda en un ambient septentrional adversari als della Scala. El fet que Boccaccio va avaluar la hipòtesi fredericana demostraria que pocs anys després de la mort del rei sicilià totes les raons per les quals Dante el va acusar eren caducades, i la figura de l'aragonès va ser revaluada.

La quarta part del volum s'ocupa d'una única obra lul·liana: l'*Ars amativa boni*, l'edició crítica llatina de la qual s'ha fet a càrrec de M. M. M. Romano per a ROL. El primer article, de F. Domínguez, s'ocupa d'explicar com exactament va néixer aquesta edició i del rol del *Raimundus-Lullus-Institut* de Freiburg im Breisgau com a centre d'irradiació i de convergència dels estudis lul·lians contemporanis. L'article següent de la prof. Pereira pren com a punt de partida la confrontació de l'*Ars amativa* amb l'*Arbre de filosofia d'amor* per mostrar els aspectes fonamentals del pensament místic lul·lià i de la seva aplicació. Una aportació important de la prof. Pereira és l'anàlisi del capítol sobre els “accidents d'amor” de l'*Arbre*, on demostra com la “mort d'amor” (l'anihilació del místic) pot ser considerada com el moment en el qual es resol la tensió entre la mística i la filosofia de l'acció. Aquests conceptes es poden trobar també en altres místics contemporanis de Llull, com Marguerite Porete, sobre la qual l'autora ja ha escrit moltes vegades. L'article següent, de J. Medina, és una mena d'exercici d'estil: l'autor utilitza les deu regles, o preguntes, de l'*Ars amativa* per dividir els passatges lul·lians on parla de l'amic, de l'amor i de l'amor. A part de l'*Ars amativa*, l'autor usa el *Llibre de amic i amat*, una operació estranya a la forma general de l'*Art* lul·liana, ja que normalment obres que no pertanyen a la mateixa època no es basen en els mateixos conceptes. L'article de M. A. Sánchez Manzano intenta traçar la història i la semàntica del vocable *Intentio* en l'*Ars amativa* i en els *Quattuor libri principiorum*. Conclou aquesta secció una ponència de J. Gayà sobre la Sapiència com a quarta virtut teològica. Partint de les últimes obres del beat, l'autor desenvolupa una sèrie d'arguments vàlids sobre la idea que la Sapiència sigui un do de Déu per ajudar la fe, però la titubació

del mateix Llull, que no aplica aquesta idea de manera sistemàtica i que la fa desaparèixer de les últimes obres, no ens permet que de treure conclusions dubtoses. De fet són considerades les relacions entre la Fe i la Raó i de com aquesta sapiència augmenti la fe per entendre el Creador, i també de com l'Art lul·liana tingui la mateixa tasca.

La última part del volum conté una única contribució, a càrrec de M. M. Romano, sobre el lul·lisme palermità. Després de presentar la figura de Vittorio da Palermo i el seu comentari de l'*Ars brevis* de Llull, fa un repàs del manuscrits lul·lians encara existents en terres sicilianes.

Com s'ha pogut entendre dels breus resums que he intentat de fer dels articles d'aquest tom, el volum *Il mediterraneo del '300* s'ha de considerar no només com un *subsidià lul·liana*, sinó més bé com una col·lecció d'articles valuosos, que tracten principalment de Llull i el lul·lisme, però des d'aquest punt focal fan aportacions importants també a altres àmbits. Aquest volum demostra com, per a comprendre Llull, no es pot tancar-se en la pròpia matèria d'estudi; cal haver la curiositat de sortir dels estereotips i buscar nous camins, o mirar als vells amb una nova mirada. La perfecta organització del volum a càrrec dels curadors, M. M. Romano i A. Fusco, permet veure això clarament. Cada secció porta noves informacions o aclareix punts dubtosos. I no obstant el treball valuós de tots els autors precedents, és evident que el pensament lul·lià i el seu entorn necessiten encara estudis aclaridors com els d'aquest preciós volum. ■

■ Simone Sari, Via Tampognacco 4, I-33030 Moruzzo (UD), <simone\_sari@yahoo.it>.

■ Eulàlia Miralles (ed.): *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà: Vitel·la, 2010 (Philologica: Sèrie Estudis; 2). 574 Seiten. ISBN: 978-84-937162-5-7.

Bei *Del Cinccents al Setcents* handelt sich um eine katalanische Literaturgeschichte der Frühen Neuzeit, die sich explizit vom Terminus ‚Decadència‘ freispricht, der die katalanische Forschung über lange Zeit prägte. Der Band, herausgegeben von Eulàlia Miralles, enthält 14 Aufsätze und Studien von Spezialisten verschiedener katalanischer Universitäten, die dem *Institut de Llengua i Cultura Catalanes* der Universitat de Girona nahe stehen, einer der zentralen Forschungsinstitutionen zur katalanischen Kultur, Sprache und Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Der Sammelband ist dabei aus einem Projekt zur barocken Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts unter

der Leitung von Pep Valsalobre hervorgegangen. Es ist der zweite Band der von Albert Rossich veröffentlichten Reihe *Estudis de Philologica* im Verlag Vítel·la.

*Del Cinccents al Setcents* hat es sich zum Ziel gemacht, nichts weniger als einen neuen Kanon der katalanischen Literatur der Frühen Neuzeit zu entwerfen. Dies geschieht hier durch die interessante Kombination von bereits als ‚klassisch‘ zu beschreibenden Studien, Artikeln neueren Erscheinungsdatums sowie bisher unveröffentlichten Beiträgen. Ermöglicht wird damit ein Überblick über die gesamte frühneuzeitliche Epoche der katalanischen Literatur sowie ihrer zentralen Gattungen.

*Del Cinccents al Setcents* ist in vier thematische Abschnitte unterteilt: einem ersten, als Einführung geltenden Block; einem zweiten, der sich der katalanischen Prosa widmet, einem dritten mit dem Thema Theater und einem vierten mit dem Thema Lyrik, der mit Blick auf das zugrunde liegende Forschungsprojekt der ausführlichste sein musste.

Den Band eröffnen zwei inzwischen zu Klassikern der katalanischen Literaturwissenschaft gewordene Artikel von Albert Rossich und Pep Valsalobre, die hier in einer neu bearbeiteten Version erscheinen. Albert Rossichs „Panoràmica de la literatura catalana moderna“ (S. 15–109) gibt einen ausführlichen Überblick über die in dieser Sammlung betrachtete Periode der katalanischen Literatur vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis 1833, dem Veröffentlichungsjahr von Aribaus „La Pàtria“. Einen Schwerpunkt seines Beitrags bildet die Problematik um die Bezeichnung ‚Decadència‘ für eine Epoche, die durch beachtliche literarische Reichhaltigkeit und Komplexität gekennzeichnet ist. Rossich plädiert dafür, andere, international anerkannte Termini zur Beschreibung zu verwenden: Ästhetische oder kulturelle Konzepte wie „renaixement, barroco, neoclassicisme“, ideologische Konzepte wie „contrareforma“ und „il·luminisme“ oder „manierisme“, „rococó“, „preromanticisme“, „sentimentalisme“ (S. 37). Rossich präsentiert seinen folgenden literaturgeschichtlichen Überblick dann auch gemäß eben dieser ‚neuen‘ Kategorien – *renaixement, barroco, rococó* und *il·luminisme*.

Pep Valsalobre nimmt anschließend in „La historiografia literària catalana moderna: un passat difícil, un present prometedor“ (S. 111–123) einen Rückblick auf die katalanische frühneuzeitliche Historiographie der letzten Jahrzehnte vor. Er konstatiert dabei eine in der Forschung und der universitären Lehre über lange Zeit bestehende Fokussierung auf die katalanische Literatur des Mittelalters, bei der es erst spät zur vermehrten Beschäftigung mit der frühneuzeitlichen Periode kommt. Valsalobres Beitrag liefert hier

vor allem einen Überblick über die verschiedenen Literaturgeschichten, Studien und Editionen zur katalanischen Literatur der Frühen Neuzeit und listet die Themenbereiche auf, die innerhalb der Forschung noch zu bearbeiten sind.

Die Abteilung zur katalanischen Prosa eröffnen Albert Rossich und Modest Prats mit dem ursprünglich als Einleitung der Faksimile-Ausgabe des *Libre dels secrets d'agricultura* von Miquel Agustí (1988) verfassten „La prosa catalana a l'època del barroc“ (S. 125–157). Über lange Zeit, so die Ansicht der Autoren, hat die Forschung der umfangreichen katalanischen Sachprosa – didaktische, moralische, satirische, wissenschaftliche und technische Texte – kaum Beachtung geschenkt. Aufgrund dieser Annahme entwickeln Rossich und Prats im Folgenden eine Typologie jener Prosa. Sie reduzieren dabei zunächst die verschiedenen im 17. und 18. Jahrhundert zu findenden Beispiele auf zwei grundlegende Modelle: das traditionelle, eher didaktisch orientierte sowie das barocke Modell, das sich durch die maximale Ausschöpfung der rhetorischen Möglichkeiten auszeichnet. Innerhalb dieser Modelle machen sie anhand von Stichproben und konkreten Textbeispielen sechs Klassen von Prosa in der katalanischen Literatur zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert aus: Zum traditionellen Modell zählen sie dabei die Gruppen *prosa tradicional culta*, *prosa didàctica popular* sowie *prosa arcaïtzant*; zum barocken Modell hingegen die *prosa barroca culta*, die *prosa barroca popular* und die *prosa cultista*.

In Rossichs „La narrativa catalana, entre el *Tirant i L'orfaneta de Menargues*“ (S. 159–177) steht danach die fiktionale Literatur dieser Epoche im Mittelpunkt. Rossich geht dabei von der in der Forschung häufig vorzufindenden These aus, dass zwischen *Tirant lo blanc* (1490) von Joan Martorell und *L'orfaneta de Menargues o Catalunya agonisant* (1862) von Antoni de Bofarull keine Romane auf Katalanisch geschrieben worden, geschweige denn andere Beispiele für eine „narrativa d'imaginació“ (S. 159) zu finden seien. Chronologisch fasst er die einzelnen Epochen der fiktionalen Literatur zusammen und erläutert Gründe für den Mangel an narrativen fiktionalen Texten in jener Zeit, wie beispielsweise die Dominanz des spanischsprachigen Romans.

Der von der Herausgeberin des Bandes, Eulàlia Miralles, verfasste Aufsatz „La literatura memorialística. La imatge de Barcelona en els segles XVI–XVIII“ (S. 179–221) thematisiert schließlich eine besondere Gattung der katalanischen Prosa, die *literatura memorialística* und ihre komplizierte Gattungseinteilung. Miralles grenzt zunächst zwei Gruppen innerhalb dieser Gattung ein, die *diètaris* oder *memòries personals* und die *memòries institucio-*

nals, um anschließend die Charakteristika dieser beiden Gruppen zu beschreiben. Den Schwerpunkt ihres Artikels stellen die *memòries urbanes* aus Barcelona dar, da der katalanischen Metropole innerhalb der städtischen Memoralliteratur der Frühen Neuzeit eine zentrale Rolle zufällt. Innerhalb der zahlreichen Beispiele nehmen dabei die barocken *Dietaris* von Jeroni Pujades den meisten Raum ein (S. 192–197).

Den Abschnitt zum Theater in katalanischer Sprache konstituieren zwei Aufsätze von Albert Rossich und Gabriel Sansano. Rossich präsentiert in „El teatre barroc (segle XVII)“ (S. 223–261) das breite Spektrum des Barocktheaters in katalanischer Sprache im 17. Jahrhundert. Das katalanische Barocktheater – religiöses und profanes Theater sowie *teatre breu* – übernimmt seine Formen aus der kastilischen Literatur und legt diese als ästhetischen Rahmen fest. Das erste Stück, das dem Vorbild der kastilischen *comedia nueva* folgt, ist mit der *Comèdia de Santa Bàrbara* (1617) von Vicent Garcia, dem ‚Rector de Vallfogona‘, innerhalb des *teatre religiós* zu finden. Hier lassen sich außerdem vor allem *comèdies de sants* und *passions* ausmachen. Innerhalb des Abschnitts zum profanen Theater geht Rossich vor allem auf das *teatre burlesc* ein; weitere Schwerpunkte sind Fontanella (z.B. seine *Tragicomèdia pastoral d’amor, firmesa i porfía*) sowie das Theater mit historischer Thematik. Am Schluss erläutert Rossich die im katalanischen Barock etablierten Formen des Kurztheaters – *lloes*, *balls*, *moixigangues*, *entremesos* und *actes sacramentals* – und geht auf weitere kurze Texte in Dialogform ein, die sich weder der *comèdia* noch den Formen des *teatre breu* eindeutig zurechnen lassen.

Gabriel Sansano knüpft in „Formes de teatre breu al País Valencià en el segle XVIII“<sup>1</sup> (S. 263–291) thematisch an Rossichs Erläuterungen zum *teatre breu* im katalanischen Bereich an: Er entwickelt eine typologische Klassifikation der Kurztheaterstücke im Land València zwischen dem Erscheinungsdatum des anonymen *Col·loqui nou de l’any* (1729) bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Sansano schlägt eine neue Betrachtungsweise für das populäre Theater des *País Valencià* im 18. Jahrhundert vor, das nicht auf den offiziellen Bühnen der *Casa de Comèdies o de l’Olivera*, der *Botiga de la Balda* oder des *Teatre Principal* gespielt wurde. Die bisher nicht als solche klassifizierten *col·loquis*, *raonaments*, *relacions* und *converses* jener Zeit ordnet er, seinem neuen Ansatz nach, dem valencianischen *teatre breu* zu.

---

1 Sansano veröffentlicht hier zum ersten Mal in katalanischer Sprache eine bereits auf Englisch erschienene Arbeit: „Some Types of Short Theatre in Eighteenth-Century Valencia“, in: *Catalan Review* XIX:1–2 (2005).

Der Block zur katalanischen Lyrik ist in *Del Cinccents al Setcents* der ausführlichste. Rossichs „La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana (segles XV–XVI)“ (S. 293–322) steht dabei am Anfang, gilt dieser Artikel doch als Referenztext für die Analyse der Metrik dieser Epoche der katalanischen Literatur. Zum ersten Mal veröffentlicht in *Els Marges* 35 (1986: 3–20), erscheint der Text hier nun aktualisiert. Rossich widmet sich darin der Modernisierung der katalanischen Dichtung durch die Einführung der italienischen Metrik, und zwar vor, während und nach Joan Boscà. Dabei konzentriert er sich auf eine Gedichtform (das Sonett) und ein Versmaß (den italienischen Elfsilber). Er zeigt des Weiteren auf, in welchem Ausmaß Ausiàs March auch unter den katalanischen Dichtern der Renaissance als poetisches Modell bestehen bleibt.

Pep Valsalobres „Mecenatge, italianisme i estratègies de substitució de la tradició literària autòctona“ (S. 323–364) nimmt innerhalb des Sammelbandes eine besondere Stellung ein. Anhand eines konkreten Beispiels – Nicolau Espinosa *Segunda parte de Orlando* (1555), der ersten Imitation und Weiterführung des *Orlando furioso* von Ariost in spanischer Sprache – verdeutlicht er gleich drei in der katalanischen Dichtung stattfindende Prozesse: Erstens die wichtige Rolle des Mäzenatentums für die Literatur; zweitens die Eingliederung literarischer und sozio-literarischer Modelle des Italienischen in den katalanischen Sprachraum; und drittens den dadurch ausgelösten programmatischen Verzicht auf die traditionelle Sprache der Literatur (das Katalanische Valèncias), um dem Kastilischen, der Sprache des Hofes, die Vorherrschaft einzuräumen.

Es schließt sich ein weiterer Beitrag von Valsalobre an, „La poesia catalana del Cinccents: a la recerca d’una veu pròpia“ (S. 365–399). Dieser Beitrag ist ein Überblick über die Dichtung des 16. Jahrhunderts, in dem Valsalobre vor allem die *poesia culta* in den Fokus rückt. Er befasst sich nicht nur mit den analytischen Problemen der Lyrik dieser Epoche, sondern skizziert auch einige besondere Phänomene jener Dichtung, wie etwa die Einbindung von Elementen der *poesia popular* (z.B. *nadales* oder *goigs*) sowie die Bestrebungen zur Restauration und Innovation der Dichtung durch den Rückbezug auf Ausiàs March in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

In „L’emblemàtica commemorativa. Un gènere que abandona els llibres per incorporar-se a la bullicia de l’espai públic i de les celebracions“ (S. 401–437) stellt Montserrat Bonaventura mit dem Emblem eine Medien kombinierende Gattung vor, die sich durch die Verbindung von Bild (*pictura*), zumeist lateinischer Bildinschrift (*inscriptio*) und Bildunterschrift (*sub-*



*scriptio*) in Versform auszeichnet. Aus der katalanischen Literatur sind für diesen Bereich nur einige wenige Zeugnisse bekannt, darunter Pere Serafis *Dos llibres de poesia vulgar en llengua catalana* (1565) sowie Josep de Romeguas *Atheneo de grandesa* (1681). Nach einigen Worten zur Verwendung von Emblemen bzw. Hieroglyphen innerhalb der barocken Theaterfeste präsentiert Bonaventura schließlich als Schwerpunkt ihres Beitrages das emblematische Korpus von Francesc Fontanella, das innerhalb der schmalen Sammlung emblematischer Schriften im katalanischen Sprachraum eine Sonderstellung einnimmt.

Auch in der *Guerra dels Segadors* (1640–1659), um die es im Anschluss in Eulàlia Miralles' „Poesia i política en la guerra dels Segadors“ (S. 439–465) geht, sind Embleme von zentraler Bedeutung. Miralles stellt in diesem Aufsatz einige Lektüreeinweisungen für die Lyrik jener Zeit auf, da die Dichtung hier zum politischen Propagandawerkzeug und zur Reflexion historischer und politischer Ereignisse wird. Sie erläutert anhand verschiedener Beispiele Themen, Symboliken und Motive jener Dichtung und weist außerdem auf die häufige Verschmelzung von populärem und gelehrtem Stil in den Zeugnissen propagandistischer Lyrik hin.

Mireia Campabadal spricht in „La poesia catalana setcentista: apologia, preceptiva i ‘bon gust‘“ (S. 467–504) über die Konzeption der Lyrik im 18. Jahrhundert. In der apoletischen Literatur zum Katalanischen oder Valencianischen erscheint die Lyrik dabei zum einen als Rechtfertigung für die Validität der Sprache insgesamt, wie die *Qualidades y blasones de la lengua valenciana* (1752) von Carles Ros, Ignasi Ferreres' *Apologia de l'idioma català* oder Agustí Eras Lob der katalanischen Lyrik im *Tractat de la poesia catalana* (1731–1734) zeigen. Zum anderen neigen die Traktate über katalanische Lyrik dazu, diese mit der kastilischen zu vergleichen. Campabadal analysiert die Aussagen der metrischen und rhetorischen Traktate (in katalanischer oder kastilischer Sprache) über die katalanische Lyrik im 18. Jahrhundert und skizziert schließlich die Debatte um den *bon gust* anhand zeitgenössischer Zeugnisse (Briefe, Traktate, Zeitungsartikel).

Rossich schließt den Band mit einem Beitrag zum ‚Rector de Vallfogona‘ („La fortuna literària i crítica de Francesc Vicent Garcia“) (S. 505–574), da dieser unter den frühneuzeitlichen Schriftstellern einen besonderen Fall darstellt. Rossich analysiert dabei detailliert die vom 17. bis zum 19. Jahrhundert zu findenden bibliographischen Referenzen auf Garcias Œuvre und zeigt verschiedene Gründe für den Niedergang seines Prestiges, vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts, auf.

*Del Cinccents al Setcents* ist ein gelungenes Handbuch, um anhand klassischer und neuerer Arbeiten die unterschiedlichen Gattungen und Strömungen der katalanischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts kennen zu lernen. Die systematische Aufmachung des Bandes ermöglicht einen strukturierten und zudem vollständigen Überblick über eine bisher recht wenig untersuchte, jedoch höchst interessante Epoche der katalanischen Literatur und bietet für jede Gattung reichhaltige bibliographische Hinweise zur weitergehenden Beschäftigung. Besonders positiv ist die Neuformulierung des Epochenkonzepts zu bewerten, die *Del Cinccents al Setcents* in seiner Gesamtheit vornimmt. ■

■ Corinna Albert, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7/148, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <corinna.albert@rub.de>.

■ Gabriel Sansano / Pep Valsalobre (eds.): *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622–1683/85)*, Girona: Documenta Universitaria, 2009. 367 Seiten. ISBN 978-84-92707-19-5.

Der vorliegende Band ist mit Francesc Fontanella dem Autor des katalanischen Barock gewidmet, der neben Francesc Vicent Garcia, dem ‚Rector de Vallfogona‘, unter den Philologen bislang das größte Interesse erfahren hat; geschuldet ist dies neben Fontanellas vielseitigem Werk sicher auch seinem Lebensverlauf, der nach dem Fall von Barcelona am Ende der Guerra dels Segadors einen jahrelangen Aufenthalt in Perpinyà einschließt – ganz zu schweigen von der bekannten Reise der Gebrüder Fontanella nach Münster in Westfalen. Fontanella wird vornehmlich von einer Forschergruppe untersucht, deren Schwerpunkt an der Universität von Girona liegt: Hier entstand bereits der Sammelband *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps* (2006), an den der vorliegende Band nunmehr anschließt. Er versammelt 17 Beiträge, von denen sechs dem epochalen Umfeld des Autors und elf ihm selbst sowie seiner Rezeption gewidmet sind. Nach den einführenden Worten der Herausgeber Pep Valsalobre (Girona) und Gabriel Sansano (Alacant) zum Stand der Fontanella-Forschung wird der Band eingeleitet durch einen Beitrag von Jorge García López (Girona) zur Problematik des Stils im 17. Jahrhundert. Eine Reihe von Autoren wie Justus Lipsius oder Góngora (und mit ihm Fontanella) setzt sich ab von dem an Cicero angelehnten Modell der Humanistenprosa und entwickelt es in verschiedene Richtungen weiter, sodass sich der Barock durch eine

erhöhte Stilvarianz auszeichnet. Vicent Josep Escartí (València) stellt in seinem Beitrag den valencianischen Prediger und Dichter Pere Esteve sowie die Biografien über ihn vor. Joaquim Martí Mestre (València) untersucht im einzigen linguistischen Aufsatz des Bandes nach Wortklassen gegliedert die erstaunlich konservativen (das heißt: puristisch katalanischen) sprachlichen Züge neuzeitlicher valencianischer Rechtstexte. Die Eigentümlichkeiten der katalanischen Literatursprache des Barock werden besonders augenfällig im Beitrag von Pep Vila (Girona) zu den politischen und religiösen Reden von Ramon de Trobat i Vinyes, der im Rosselló politisch auf der Seite der französischen Monarchie steht. Zwei der erhaltenen acht Reden sind hier vollständig abgedruckt und vermitteln einen ausgezeichneten Eindruck dieser von gelehrten Zitaten überbordenden Texte. Josep Capdeferro i Pla (Barcelona) stellt mit Joan Pere Fontanella den Vater des Dichters und Autor eines familienrechtlichen Traktats biografisch vor (dessen katalanischsprachiges Testament [1640] sowie das seiner Ehefrau finden sich im Anhang).

Hiermit beginnt der im engeren Sinne Francesc Fontanella gewidmete Teil des Buches. Zunächst erfahren wir von Xavier Torres Sants (Girona), in wie weit sich das Amt eines *sobreintendent d'artilleria*, das Fontanella in der Schlacht am Montjuïc inne gehabt haben soll, dokumentarisch nachweisen lässt. Die Darstellung dieser siegreichen Schlacht der französisch-katalanischen Seite gegen die Truppen der spanischen Monarchie untersucht Henry Ettinghausen (Southampton) zum einen in der *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña* des portugiesischen Barockautoren Francisco Manuel de Melo und zum anderen in Fontanellas Panegyrikon auf Pau Claris. Letzteres, eines der besten Beispiele katalanischer Barockprosa, macht zusammen mit einer Quelle, aus der es schöpft, auch das Thema des Beitrags von Montserrat Clarasó Garcia (Barcelona) aus. Joan Alegret (Mallorca) ediert das Korpus der 19 Sonette von Fontanella in sprachlich modernisierter Form in seinem Beitrag neu, so dass sie leichter zugänglich werden als in Maria-Mercè Mirós Edition der Dichtung Fontanellas; allerdings stammen sie z.T. aus größeren Texten, deren Zusammenhang hier ausgeblendet bleibt. M. Ángeles García García (Alacant) steuert zwei Artikel zu einem Hauptarbeitsfeld der Kunst- und Kulturgeschichte bei: Zusammen mit Olaya López Sahuquillo versucht sie kühn, in aller Kürze die Parallelen der Darstellung antiker Mythologie in der bildenden Kunst und der Dichtung aufzuzeigen, zum anderen ordnet sie Fontanellas mythologischer Dichtung im zweiten Beitrag die Funktionen *ornatus*, *exemplum* und *eruditio* zu. Der Artikel von Eulàlia Miralles (Girona) verfolgt eine

prägnante und interessante These: Sie interpretiert Fontanellas *Ambaixada del Príncep Licomandro* überzeugend als einen im Zusammenhang mit einem karnevalistischen Umzug in Barcelona entstandenen Text. Der Herausgeber des Bandes, Pep Valsalobre, und Jaume Pòrtulas (Barcelona) liefern im Anschluss zwei divergente Lektüren von Fontanellas bekanntestem Drama *Lo Desengany*. Zwar geht es dabei um punktuelle Fragen – etwa die Motivation des inkonstanten Handelns der Hauptfigur Venus –, doch wird gerade in diesem Format der freundschaftlichen Kontroverse zweier Literaturwissenschaftler der Stand der Interpretation zu Fontanellas barocker Neulektüre des Mythos von Venus und Vulcanus besonders gut deutlich. Der Band wird abgeschlossen mit einer Projektvorstellung und -kalkulation für eine Inszenierung desselben Stückes (Albert Mestres) sowie mit einem Aufsatz von Maria-Mercè Miró (Vic), in dem die Fontanella-Editorin auf die Parallelen zwischen mehreren Texten ihres Autors und Jacint Verdaguer hinweist, der Fontanellas Texte im 19. Jahrhundert in der Bischöflichen Bibliothek von Vic tatsächlich kennen gelernt haben könnte.

Der Überblick der Beiträge des Sammelbandes macht deutlich, dass die Fontanella-Forschung bereits die Stufe eines beachtlichen Detaillismus erreicht hat. Gewiss eignet sich der vorliegende Band daher nicht zur Einführung in das Werk des barocken Dramatikers und Dichters, sondern führt vielmehr die Forschung zu der vielseitigen Persönlichkeit Fontanella punktuell weiter. Im Allgemeinen wäre zu erwägen, ob nicht Fontanella ein Autor sein könnte, der – auch angesichts seiner biografischen Verbindung mit Westfalen – die Übersetzung eines seiner Werke ins Deutsche verdient. In romanistischen Seminarbibliotheken sollte er allemal vertreten sein – und das nicht nur in Münster. ■

- Roger Friedlein, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7/146, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <roger.friedlein@rub.de>.

- Joaquim Martí Mestre: *Diccionari de Josep Bernat i Baldoví (1809–1864) en el seu context històric*, Paiporta: Denes Editorial, 2011. 720 pàgs. ISBN 978-84-92768-72-1.

El 2011 el professor de la Universitat de València, Joaquim Martí Mestre, ha tornat a regalar a la comunitat científica i als estudis de la història de la nostra llengua un treball altament acurat, metòdic i excel·lent sobre el lèxic valencià dels segles XVII–XIX, un període poc conegut i per això injustament jutjat i valorat fins aproximadament fa un parell de dècades. El *Diccionari de Josep Bernat i Baldoví (1809–1864) en el seu context històric* segueix les passes del seu també magnífic *Diccionari històric del valencià col·loquial (segles XVII, XVIII i XIX)* (2006, València: Publicacions de la Universitat de València) i esdevé el primer diccionari d'un autor dels segles XVII–XIX. Amb aquestes dues obres Joaquim Martí es confirma com el màxim especialista en l'estudi de la llengua d'aquest període.

L'elaboració d'aquest diccionari s'emmarca en un seguit d'iniciatives i actes derivats de l'Any Bernat i Baldoví que el 2009 va declarar l'Ajuntament de Sueca i en el qual també participà Joaquim Martí amb la publicació de la monografia *José Bernat i Baldoví. La tradició popular i burlesca* (2009, Catarroja / Barcelona: Afers) sobre els fonaments lingüístics i literaris d'aquest autor. L'interès per aquest polifacètic periodista i dramaturg ve precedit pel Congrés Bernat i Baldoví (Miquel Nicolàs [ed.], 2002, Sueca: Ajuntament), acompanyat pel treball de lèxic d'Abelard Saragossà, *El valencià de Bernat i Baldoví: del passat al futur. Ideologia i tast lèxic* (2010, Alzira: Bromera) i, finalment, complementat per l'edició de l'obra completa (Ed. Afers).

Aquesta mostra d'estudis i esdeveniments palesen la voluntat per re-dimensionar la figura i l'obra d'aquest autor suecà degudament contextualitzat en la seua època. Efectivament, els estudis d'història de la literatura més recents han coincidit a apuntar que Bernat i Baldoví condensa la literatura “d'espardenya” costumista heretada de la tradició valenciana i adobada, però, amb la seua manera de fer més personal, per la seua tria pròpia i revisió crítica sempre en consonància amb el verisme i la versemblança més crua i natural. D'altra banda, aquesta atenció conscient té unes repercussions evidents i ben lloades des del punt de vista del model lingüístic emprat. Germà Colón, per exemple, va destacar en el congrés adés esmentat que Bernat i Baldoví és “una mina en l'ús d'un lèxic valencià ben autèntic, no gens influït per modes forasteres”.

Ara bé, en les obres de Bernat i Baldoví no només destaca un treball acurat per retratar la parla popular i col·loquial dels valencians, entre les

quals podríem destacar les nombroses unitats pluriverbals (p. ex., *estar o caure de quatre, haver-hi poc oli en el setrill o ser gat de les ungles llargues*), les abundants onomatopeies (p. ex., *mec-mec, tip-top o xaf*) i interjeccions (p. ex., *guai!, oi! o uix!*), els dialectalismes (p. ex., *xumenera, nyo o pesebró*), les formes patrimonials que competeixen amb castellanismes i que marquen l'inici del canvi lèxic (p. ex., *tenedor* per 'forqueta' o *toma* per 'presa d'un aliment' i *tetxo* per 'trespol'), un coneixement de la toponímia i l'antroponímia que l'acosten encara més al seu entorn més immediat (p. ex., indrets de la capital com *l'Alameda Vella* o els que podem veure en els articles *carrer i portal*, localitats valencianes com *Ador, Famorva, Vinaròs o Vilavella*, noms de persona i hipocorístics com *Adelina, Getrudis, Tano, Uiso* o també malnoms com *Garrapa, Gendrot o Mitjafiga*) a la vora de la presència d'altres noms propis de fora dels nostres límits lingüístics però ben presents i coneguts en el nostre imaginari col·lectiu encara a hores d'ara (p. ex., *Amèrica, Flandes, l'Havana o Barrabàs, Herodes i Mambrú*, entre d'altres); sinó que també, com reconeix Martí Mestre en la introducció del diccionari, és notable la incorporació de vocables més formals i tècnics (p. ex. *elector, código, homeòpata, magistratura, molécula o vicissitud*), llatinismes (p. ex., *ad hoc, in illo tempore o tedèum*) i neologismes, a vegades distorsionats i adaptats al valencià (p. ex., *negligè*) o en la forma castellana d'incorporació (p. ex., *termòmetro o tímpano*). Tot plegat, és mostra, en paraules de Saragossà (2010), d'un model de llengua aplicable a la comunicació pública.

Per un altre costat, examinant aquests i els altres mots, observem una gran coincidència de formes amb els barbarismes i híbrids que s'ha dit que aprofitaven per a inflar el repertori lèxic dels grans diccionaris valencians de la mateixa època. Ara i adés, mirem per on mirem, no parem de trobar-nos coincidències: *agasajo, cartapaci, desafiú, dutxo, ballasgo, laberinto i llaorinto, sagalejo, xisme, xorlit...* I també en veiem d'altres que no inclouen aquests diccionaris: *cabo* ('militar'), *caputxino* ('religiós'), *càspita!*, *concòmio* ('glopada per indigestió'), *macadero* (del cast. *majadero*), *mamotreto*, antropònims diversos (*Carlos, Carmen, Casimiro, Federico, Pedro, Pepe...*), etc. No deu ser que aquests diccionaris també retrataven, encara que fóra en part, el valencià del carrer, popular i viu? En la introducció del *Diccionari històric del valencià col·loquial* (2006: 14) Joaquim Martí mateix reconeix que "la documentació literària de l'època [...] confirma la realitat de diverses veus i accepcions col·loquials, i permet comprovar com els diccionaris valencians del segle XIX no sempre estan tan desencertats com sovint hom suposa". Al nostre parer, per tant, està fora de dubte que el *Diccionari de Josep Bernat i Baldoví* (2011), com també el predecessor *Diccionari històric del valencià col·loquial*

(2006), enceten un camí decisiu i necessari de revisió del material lèxic d'una etapa determinant en la configuració de la llengua que ara parlem. Confiam que aquestes iniciatives no paren ací i que pròximament se'n sumen d'altres que completen aquest panorama lèxic i, encara unes altres, que tracten també la morfosintaxi.

Joaquim Martí recull, doncs, en el seu diccionari un buidatge exhaustiu de tot el cabal lèxic del polifacètic Bernat i Baldoví. El corpus, que trobem citat en les pàgines 12–13 de la introducció, està format per vint-i-set obres signades directament per l'autor o amb el seu pseudònim o bé en les quals hi va participar, comèdies i sainets, llibrets de falla, versos i altres escrits de la premsa satírica. A aquestes obres cal sumar els vora 600 ítems bibliogràfics (p. 695–718) que li aprofiten per contrastar i estudiar els lemes i contextualitzar-los en el període: altres obres literàries coetànies, els principals diccionaris filològics de referència actuals (*DCVB* i *DECat*) i els de l'època (Escrig, Llobart, Martí Gadea, Labèrnia...) i altres reculls de caràcter dialectològic i lèxic català i d'altres llengües romàniques (corpus, diccionaris i altres tipus d'investigacions).

Quant a la disposició del *Diccionari de Josep Bernat i Baldoví*, podem dir que es presenta seguint l'estructura tradicional d'un diccionari i molt semblant a la que va fer servir en el *Diccionari històric del valencià col·loquial*. Així doncs, l'article lexicogràfic està encapçalat pel lema en negreta, seguit per la informació gramatical, les accepcions numerades, en cas que n'hi haja més d'una, i definides amb un sinònim estàndard o una definició breu, un exemple d'ús, l'estudi del mot i les unitats pluriverbals, si s'escau. Pel que fa a l'anàlisi de les entrades, trobem comentaris i aclariments referents a primeres documentacions de formes o sentits en el *DCVB* o el *DECat*, altres explicacions relacionades amb l'arreplega o no en altres diccionaris coetanis –si és pertinent–, comentaris referents a la presència oral o escrita de l'element en altres dialectes (basats, sobretot, en estudis concrets dels parlars; veg., p. ex., l'extensa entrada de *gerra*) o en altres llengües romàniques (veg., p. ex., pel que fa al francès, *aerostàtic*, *cabaret* o *filípica*) i, fins i tot, arriba a fer explicacions de l'origen del mot, la locució o el modisme (per exemple, el segon sentit de *metralla* s'explica perquè s'enviaven molts comunicats als periòdics i que calia fer-ne una tria i l'expressió *més roja que sant Bertomeu* –sv. *sen*– té l'origen en la imatge iconogràfica del sant). Al final de l'entrada, ocasionalment també trobem remissions a altres lemes relacionats. Entre aquestes, destaquen les remissions de les variants, normalment fonètiques, que tenen article propi i moltes vegades també les seues pròpies informacions (p. ex., hi apareix *menisteri*, *menisterial* i *menistre* i una mica més avant hi

ha *ministeri* i *ministre*; *probança* i *probar* dues pàgines abans de *provança* i *provar*; *escolar* i *esgolar*; *Lisboa* i justament al davall *Lisboba* i *Lixboba*; *capítol* i també al davall *capítul...*). Com en el *Diccionari històric del valencià col·loquial*, davant de la doble possibilitat de lematització no sistemàtica que podria haver implicat eliminar variables previsibles i mantenir les que no ho són, l'autor és prudent i tria presentar com a entrades totes les variants existents en el corpus. Ara bé, ens preguntem si hauria convingut condensar tota aquesta informació i agrupar la variació en un lema general comú, seguit de les variants trobades entre parèntesis. Potser així la cerca hauria estat més àgil i el diccionari més breu.

En qualsevol cas, al nostre parer, no hi ha debat possible: la tasca feta en el *Diccionari de Josep Bernat i Baldoví (1809–1864) en el seu context històric* sumada a la del *Diccionari històric del valencià col·loquial* fan que Joaquim Martí Mestre es configure com el màxim especialista del valencià dels segles XVII i XIX i que contribuïska de manera fefaent a acostar-nos a la realitat lingüística d'aquest període.■

- M. Isabel Guardiola Savall, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, Campus de Sant Vicent del Raspeig, Ap. 99, E-03080 Alacant, <maribel.guardiola@ua.es>.

- Uwe Dietzel: *Das Katalanische – eine Regionalsprache im Zeitalter der Globalisierung*, Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2009. 196 Seiten. ISBN 978-3-8300-4508-3.

Der Frage, welche Auswirkungen die politisch-ökonomische, kulturelle und mediale Globalisierung auf Minderheiten- und Regionalsprachen haben kann, wurde in der sprachsoziologisch orientierten Forschung der letzten Jahre intensiv nachgegangen. Dabei ging man zunächst häufig von der Annahme aus, die Internationalisierung von Waren- und Wissensströmen sowie von Kommunikation und Interaktion stelle eine Gefahr für das ‚Überleben‘ von ‚kleinen‘ ethnolinguistischen Gemeinschaften und der sie prägenden Eigenheiten und Traditionen dar, weil sich verstärkte Kontakt- und damit neue Konfliktlinien zu dominierenden Sprachen und Kulturen ergäben. Gleichzeitig wurde aber auch auf das Potential verwiesen, das breit zugängliche globale Kommunikationskanäle für Regionalsprachen und -kulturen böten, die diese nutzen könnten, um auf sich aufmerksam zu machen und weitere – übergeordnete und dadurch einflussreichere – soziale Gruppen und Akteure auf sich aufmerksam zu machen sowie sich



selbst mit Gemeinschaften in ähnlichen Situation zu vernetzen. In diesem Zusammenhang wurde und wird besonders auf Prozesse der ‚Glokalisierung‘, verstanden als lokal oder regional ausgerichtete Reaktion auf und Dynamisierung durch Globalisierungsphänomene, eingegangen, die für die ‚kleineren‘ Sprach- und Kulturgemeinschaften neue Chancen eröffnen und ihnen eine Neupositionierung auch innerhalb ihres unmittelbaren (geographisch oder administrativ definierten) Umfelds erlauben können. Das vorliegende Buch von Uwe Dietzel, erschienen im Hamburger Verlag Dr. Kovač, weckt die Erwartung, dass diese ausgesprochen aktuelle Fragestellung auf das Katalanisch appliziert und anhand von dessen aktueller Situation analysiert wird.

Dietzels Buch gliedert sich – abgesehen von Vorwort, Einleitung, Zusammenfassung, Bibliographie und einem Personenindex – in 12 nicht nummerierte und i. A. auch nicht weiter untergliederte Kapitel; lediglich das zentral platzierte Kapitel „Katalanischsprachige Gebiete“ (S. 77–90) ist in Unterabschnitte aufgeteilt, wobei die politisch-administrative Zugehörigkeit als Leitschnur gewählt wurde, die konstitutiven katalanophonen Regionen im spanischen Staat aber nur am Rande erwähnt werden, weil deren soziolinguistisch-sprachpolitischen Basisdaten bereits zuvor und eher unmotiviert im Einleitungskapitel geliefert wurden. In dieser Einleitung erläutert der Autor auch das Ziel seiner Arbeit, nämlich „den auf den Gebieten Normierung und Anerkennung gegenwärtig erreichten Stand in den *Països catalans* nachzuvollziehen und in einen nationalen und internationalen Kontext zu setzen“ (S. 14; Hervorh. im Orig.). Hier schon wird deutlich, dass der Fokus der Arbeit anders und deutlich bescheidener gewählt wurde, als der Titel vermuten ließ. In den Kapiteln „Staat und Nation“ und „Sprache und Ideologie“ (S. 27–45) befasst sich Dietzel mit dem Zusammenhang von Sprache, Sprachpolitik und Identität, wobei er die Identitätsfrage auch in einem kurzen, wenig theoretisierten und leider auch wenig aussagekräftigen Kapitel zu „Sprachtod‘ und ‘tote[n] Sprachen“ und im sich anschließenden, das im Titel angekündigte Konzept wiederaufgreifenden Kapitel „Globalisierung und Regionalsprache(n)“ (S. 51–60) weiterverfolgt. In diesem Teil diskutiert der Autor jedoch zunächst in erster Linie den Status des Englischen als *lingua franca*, um sich anschließend mit Modellen national-gesellschaftlicher Mehrsprachigkeit und den Risiken und Nutzen zu befassen, die diese für die Mehrheitssprache, die Minderheitensprache(n) und deren jeweilige Sprechergruppen mit sich bringen.

Etwas ausführlicher ist das folgende Kapitel „Zur Akzeptanz von Regionalsprachen in Frankreich und Spanien“ (S. 61–76) gehalten, wobei sich die Darstellung zu Spanien auf eine chronologisch-stichpunktartige Auflistung diverser (regional-)sprachrepressiver Maßnahmen zwischen 1900 und 1967 beschränkt. Die Behandlung der Verhältnisse in Frankreich ist dagegen ‚narrativer‘, detaillierter und differenzierter, wobei Dietzel auf die Grundzüge französischer Sprach- und Schulpolitik vom Zeitalter Ludwigs XIV. bis in die Gegenwart eingeht und auch immer wieder den Blick auf die romanische „Schwestersprache“ des Katalanischen, das Okzitanische, lenkt. Es zeigt sich hier wie an zahlreichen anderen Stellen des Buchs, dass sich der Autor sehr für die Regionalsprachen-Thematik in Frankreich und für den Vergleich der Verhältnisse im katalanisch- und okzitanischsprachigen Raum interessiert; ebenso fällt auf (und das durchaus wohl-tuend), dass er sich ausführlich der Situation im politisch zu Frankreich gehörenden Nordkatalonien widmet und hier sehr viel Detailwissen zusammenträgt. Nach dem schon erwähnten Abschnitt zu den „Katalanischsprachigen Gebieten“<sup>1</sup> folgt ein kurzes Kapitel „Nationalismus“, das wohl besser in den vorausgegangenen Abschnitt über „Staat und Nation“ integriert worden wäre, und ein Kapitel „Zur wirtschaftlichen Entwicklung Kataloniens“, das in erster Linie dazu da ist, den im vorangegangenen Abschnitt angerissenen Antagonismus Spanien vs. Katalonien auf die ökonomische Sonderstellung der nordöstlichen Autonomen Region zurückzuführen. Dem folgt das wiederum recht ausführliche Kapitel „Soziolinguistik in den *Països Catalans* und die Normierung des Katalanischen“ (S. 101–120), das wohl – eingedenk der Zielvorgabe des Autors in der Einleitung (s.o.) – eine zentrale Funktion in der Darstellung einnehmen soll. Dietzel referiert hier neben der politischen Geschichte vor allem Kataloniens die Normierungs- und Standardisierungsgeschichte des Katalanischen recht präzise und setzt sie mit dem Schul- und Bildungswesen sowie der Presse- und Medienlandschaft in Bezug; besonders ausführlich geht er dabei auf

---

1 Die schon angedeutete kuriose Gliederung dieses Kapitels zeigt sich auch darin, dass Dietzel unter der Zwischenüberschrift „Zwei katalanischsprachige Gebiete in Spanien aber außerhalb der *Països Catalans*“ die Regionen des Carxe in der Provinz Murcia und die Franja de Ponent in Aragón darstellt (und nur hier eine Abschnittsnummerierung verwendet) – warum der Autor diese Zonen nicht den Katalanischen Ländern zurechnet, wo er auf der vorhergehenden Seite betont hat: „Heutzutage existiert kein juristisches Kriterium für die Begrenzung des Gebiets [der *Països Catalans*; C.P.], sondern die allen gemeinsame Sprache wird zur Beschreibung der sozialen Gemeinschaft herangezogen“ (S. 84), bleibt unklar.

Sprachpflege und Sprachförderung durch Bildungsinitiativen in Nordkatalonien ein. Die in der Kapitelüberschrift angekündigte Behandlung der katalanischen Soziolinguistik erfolgt indessen nicht.

Danach folgen drei parallel betitelte Kapitel „Katalanisch und Okzitanisch“, „Katalanisch und Spanisch“ und „Katalonien und der [sic!] Quebec“ (S. 121–158). Im ersten greift der Autor die bereits an anderen Stellen angesprochenen sprachgeschichtlichen und sprachstrukturell-typologischen Verbindungen zwischen den beiden Nachbarsprachen auf, behandelt aber unerwarteterweise hier auch das Thema des valencianischen Sprachsezessionismus. Dieser Thematik, welche dem Autor offenkundig sehr am Herzen liegt, sind auch weite Teile des „Katalanisch und Spanisch“-Kapitels gewidmet, das darüberhinaus die Divergenzen in der Schulpolitik zwischen den ‚großen‘ katalanischsprachigen Autonomien im spanischen Staat und die Wirksamkeit des Immersionsmodells behandelt. Beim Vergleich mit der kanadischen Provinz Québec schließlich kommt Dietzel zu dem Schluss, dass trotz der Vorbildfunktion, die die Quebecker Sprachpolitik (nach Meinung sprachpolitischer Akteure und wissenschaftlicher Analysten) für Katalonien hatte, die Verhältnisse im Kern doch unvergleichbar seien.

Wie aus dieser knappen Zusammenfassung des Inhalts deutlich wurde, zeichnet sich Uwe Dietzels Buch nicht gerade durch eine stringent aufgebaute Argumentation aus, was auf das Fehlen einer klaren Fragestellung zurückzuführen ist. Mit fortschreitender Lektüre entsteht der Eindruck, das Buch sei eine Zusammenführung von weitgehend isoliert stehenden (und deshalb wohl auch mit zahlreichen Redundanzen aufwartenden) mehr oder minder vertieften Überlegungen und Materialsammlungen zu verschiedenen Aspekten der Soziolinguistik, Sprachgeschichte und (Sprach-)Politik der *Països Catalans*. Dabei ist der Autor durchaus eifrig und akkurat vorgegangen; außerdem wird aus seinem Darstellungsduktus ein (vom angesprochenen Publikum sicherlich wohlwollend zur Kenntnis genommenes) Engagement für die „causa catalana“ deutlich. Durch das Fehlen einer wirklichen und originellen Fragestellung mündet die sorgfältig verfolgte Sammlung und Dokumentation von Daten, Fakten und (einigen, stets vorsichtig formulierten weiterführenden) Überlegungen rund um das Katalanische in einen klar kompilatorisch-enzklopädischen Text, der für den Laien oder Novizen durchaus von Nutzen sein mag, dem mit der Materie einigermaßen Vertrauten (abgesehen vielleicht von den erwähnten Passus zu Nordkatalonien) jedoch kaum Neues bietet. Besonders misslich ist dabei, dass die durch den Titel des Buches geweckte Erwartung einer

Behandlung der Globalisierungsthematik so gut wie gar nicht eingelöst wird. Weder behandelt Dietzel Globalisierungstheorien und -modelle (allgemeiner Art oder mit Fokus auf sprachlichen Prozessen) noch geht er auf Themen wie den sprachpolitischen Umgang mit neuen, durch Globalisierungsprozesse verstärkten Migrationsprozessen in die katalanischsprachigen Regionen, den Zusammenhang von Sprache und Tourismus, der Position des Katalanischen in den elektronischen Medien und im World Wide Web o. dgl. ein, die sich bei einer (Re-)Kontextualisierung der katalanischen Regionalsprachlichkeit vor dem Hintergrund der Globalisierungsfrage geradezu aufdrängen. Stattdessen überwiegt – wie gesagt: durchaus nützliches, sorgfältig und formal-stilistisch ansprechend präsentiertes – Handbuchwissen. Diesem potentiellen Handbuchcharakter von Dietzels Schrift steht aber einerseits die suboptimale Anordnung des Stoffs, andererseits der wenig prominente Publikationsort und schließlich auch der stattliche Verkaufspreis entgegen. ■

■ Claus D. Pusch, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <claus.pusch@romanistik.uni-freiburg.de>.

■ Ines Hubmaier: *Die sprachliche Normalisierung des Katalanischen auf Menorca*, Wien: Praesens, 2010 (Beihefte zu ‚Quo Vadis, Romania?‘; 41). 156 Seiten. ISBN 978-3-7069-0628-9.

Das Katalanische kann zu jenen romanischen Regionalsprachen gezählt werden, die innerhalb der Soziolinguistik eine große Berücksichtigung gefunden haben. Diese Beobachtung trifft insbesondere auf die katalanische Sprache in Katalonien oder auch in València zu. Im Gegensatz dazu wurden die Balearen in der deutschsprachigen Romanistik (bzw. romanistischen Soziolinguistik) weniger intensiv behandelt. Vor diesem Hintergrund ist die vorliegende Diplomarbeit von Ines Hubmaier aus katalanistischer Perspektive sehr zu begrüßen. Der thematische Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Baleareninsel Menorca. Hierbei verfolgt die Arbeit „neben der Publikmachung der Sprachensituation auf Menorca noch ein weiteres Ziel: die Bewusstmachung der Bedeutung und Positionierung des Katalanischen sowie das Aufzeigen von Schwächen im Normalisierungsprozess der Sprache auf den Balearen im Allgemeinen und auf Menorca im Speziellen“ (S. 10).

In Kapitel I (Einführung) erarbeitet die Verfasserin grundlegende theoretische Begriffe aus dem Bereich der Sprachkontaktlinguistik: Definiert

und diskutiert werden die Themen „Bilinguismus“ (S. 11), „Diglossie“ (S. 12), „Sprachlicher Konflikt“ (S. 15), „Sprachliche Normalisierung“ (S. 18) und „Sprachliche Substitution“ (S. 22) – wobei die letzteren Begriffe aus der Perspektive katalanischer Soziolinguisten wie z.B. Ninyoles und Aracil dargestellt werden.

Kapitel II (S. 25–30) mit dem Titel „Katalanisch“ bietet eine sehr kurze Darstellung sprachexterner Aspekte und der dialektologischen Gliederung des Katalanischen. In Anbetracht der Tatsache, dass im darauffolgenden Kapitel III auch auf historische Aspekte (S. 32–37) und auf systemlinguistische Charakteristika des menorkinischen Katalanisch (S. 46–50) eingegangen wird, wäre es sinnvoller gewesen, Kapitel II einzusparen bzw. die Darstellungen in den oben genannten Teilkapiteln von Kapitel III zu integrieren oder sich für ein Kapitel über die sprachexterne Geschichte des Katalanischen (auf Menorca) mit anschließendem Kapitel über die dialektale Gliederung und den Besonderheiten des Katalanischen auf Menorca zu entscheiden.

Das bereits angesprochene Kapitel III „Menorca“ (S. 30–57) umfasst unterschiedliche Themenbereiche wie die Geographie (S. 30), die Geschichte (S. 32), die politische Struktur Menorcas von der ersten bis in die siebente Legislaturperiode (2007) sowie die aktuelle ökonomische Struktur (S.41). Charakteristisch nicht nur für Menorca, sondern für alle balearischen Inseln ist eine relativ homogene Wirtschaftsstruktur, die hauptsächlich auf einem Sektor, nämlich dem der Tourismusbranche basiert. Ein Kapitel über die Entwicklung des Tourismus und dessen Einfluss auf die sprachliche Situation ist in einer Arbeit über die Balearen unumgänglich. Die Verfasserin widmet sich – wenn auch nur sehr knapp – diesem ökonomischen Phänomen und dessen sprachlichen Folgen (S. 42–44). Im Anschluss daran befasst sich das nächste Teilkapitel mit den Problemen einer gesamtbalearischen Identität (S. 44–46), die darin bestehen, dass jede Insel ihre eigenen „identitätsstiftenden Charakteristika“ (S. 44) herausgebildet hat, wodurch eine kollektive balearische Identität eher eingedämmt wird.

Im Folgenden werden Charakteristika des Katalanischen auf Menorca vorgestellt (S. 46–50): Sehr verkürzt wird zunächst (und wiederholt) auf die sprachexterne Geschichte eingegangen (S. 47). Anschließend werden phonologische, morphologische, syntaktische und lexikalische Merkmale stichpunktartig aufgelistet (S. 47f.). Warum der *article salat* (S. 48) unter die phonologischen Besonderheiten subsumiert wird, obwohl noch nicht einmal Eigenschaften wie die Elision angesprochen werden, verwundert. Leider

wird im Bereich der Lexik auf eine Gegenüberstellung der lexikalischen Abweichung innerhalb der balearischen Dialekte verzichtet, die einerseits Einblick in Gemeinsamkeiten mit Mallorca, aber auch in die Besonderheiten des Menorkinischen hätten geben können.

Etwas ausführlicher wird schließlich auf die phonetisch-phonologische Besonderheit des betonten *e* eingegangen, die Menorca in eine westliche und eine östliche Dialektzone teilt (S. 48f.). Das Teilkapitel schließt mit einem nicht weiter kommentierten Textbeispiel des menorkinischen Dialekts, das zur „reinen Veranschaulichung“ (S. 50) dienen soll.

Das letzte Teilkapitel (S. 50–57) thematisiert neben allgemeinen demographischen Angaben vor allem die Katalanischkenntnisse innerhalb der Bevölkerung. Besonders die Immigranten, die einen nicht zu unterschätzenden Teil der Gesamtbevölkerung darstellen, verfügen über geringe Katalanischkenntnisse. Zurückzuführen ist dies – laut Verfasserin – auf die „unzureichende Immigrationspolitik, die eine Integration zurzeit in erster Linie ausschließlich auf Kastilisch möglich macht, [...]“ (S. 56). Ein Faktum, das als ein „wichtiges Problem im Normalisierungsprozess des Katalanischen“ (S. 56) angesehen werden kann.

Dieses Teilkapitel bietet nun eine Überleitung zu Kapitel IV (S. 58–113), dem Kernstück der Arbeit, das den Titel „Die sprachliche Normalisierung des Katalanischen“ trägt. Im ersten Teilkapitel werden die sprachpolitischen Rahmenbedingungen wie der Artikel 3 der spanischen Verfassung von 1978, das Autonomiestatut der Balearen, das balearische Normalisierungsgesetz von 1986, die Europäische Charta der Regional- und Minderheitensprachen detailliert beschrieben (S. 58–65). Besonders ausführlich erfolgt die Darstellung der Ziele und Inhalte des für Menorca relevanten Normalisierungsplans (*Pla insular de normalització lingüística de Menorca*), der im Jahre 2004 in Anlehnung an Artikel 33 des Normalisierungsgesetzes verabschiedet wurde (S. 65–72), und des Normalisierungsprogramms (*Pla de normalització lingüística de Menorca*) aus dem Jahre 2009, das jährlich auf Grundlage des Normalisierungsplans vom *Consell Insular de Menorca* genehmigt wird (S. 72–75).

Im zweiten Teilkapitel (S. 76–110) widmet sich die Verfasserin der „sprachlichen Realität“ des Katalanischen. Hierzu wird die Verwendung der katalanischen Sprache in der Verwaltung auf Grundlage der Ergebnisse des *Indexplà* (soziolinguistische Studie aus dem Jahre 2005), dem Unterrichtswesen (u. a. auf Grundlage eines Interviews mit einem Gymnasiallehrer), in den Medien (auf Basis der Studie von Coll Florit aus dem Jahre 2005 und einer eigenständigen Analyse der Sprachenverwendung in den

Printmedien) untersucht. Der Abschnitt „Die Präsenz des Katalanischen ‚auf der Straße‘“ basiert auf eigenen Aufnahmen (33 Abbildungen), die während eines Forschungsaufenthaltes entstanden sind. Intention ist es, den Sprachgebrauch im öffentlichen Raum (z.B. Werbeanzeigen, Firmennamen, Straßenbeschilderung, Aushänge in Supermärkten etc.) zu dokumentieren. Abschließend werden Ziele und Motive der prokatalanischen Bewegung, der *Acció Cultural de Menorca*, verdeutlicht (Teilkapitel 3, S. 109f.), die vor allem darin bestehen, den sprachlichen Normalisierungsprozess zu unterstützen. Darüber hinaus werden „Daten zum *Ús social* des Katalanischen auf Menorca“ (Teilkapitel 4, S. 110f.) aufgeführt.

Die Arbeit schließt mit einer *Conclusio* (Kapitel V, S. 114–117) der menorkinischen Sprachenpolitik seit Beginn der Demokratie. Hervorgehoben wird dabei, dass die Ergebnisse der Normalisierungspolitik sich nach der sprachpolitischen Auffassung der jeweiligen regierenden Partei richten. Eher konservative Parteien wie die PP plädieren für einen Bilinguismus, „was zugleich die Unterstützung der sprachlichen Asymmetrie auf Kosten des Katalanischen bedeutet“ (S. 116), während im Gegensatz dazu eher links orientierte Parteien eine prokatalanische Haltung demonstrieren, was sich in einer deutlich progressiven Normalisierungspolitik widerspiegelt.

Als wesentliche Hindernisse im Normalisierungsprozess werden einerseits „der geringe Einsatz von Seiten der Politiker“, das „kontinuierliche Nicht-Einhalten“ des Normalisierungsgesetzes seitens der autonomen, staatlichen etc. Institutionen und die „gesellschaftliche Trägheit, aktiv die Sprachensituation zu beeinflussen“, genannt (S. 116). Nicht angesprochen werden das Sprachbewusstsein der Menorkiner und das damit verbundene Sprachverhalten gegenüber Immigranten. Ein wesentlicher Punkt im Normalisierungsprozess, der zumindest von einem Großteil der Bevölkerung getragen werden sollte, ist nämlich auch die sprachliche Integration der Immigranten.

Auf das Kapitel V folgen noch eine Zusammenfassung auf Katalanisch (S. 118–120), ein Anhang (spanischsprachiges Interview mit dem Lehrer Joan Francesc López Casanovas, S. 121–135), ein spanischsprachiger Fragebogen (S.136–138) sowie die katalanischsprachigen E-Mail-Antworten von Angel Mifsud Ciscar auf diesen Fragenkatalog (S. 139–144), des Weiteren Tabellenabbildungen aus dem Internet zum Tourismus auf den Balearn (S. 144ff.), ein Literatur- sowie ein Abbildungsverzeichnis (S. 147–156).

Bezüglich der E-Mail-Antworten von A. Ciscar ist anzumerken, dass sie offensichtlich nicht in einem (eigenen) Kapitel explizit zur Diskussion stehen – anders als im Falle des Interviews mit J. López Casanovas, das Eingang im Kapitel über das Unterrichtswesen fand. Es stellt sich dem Leser die Frage, wo und wie die Antworten von A. Ciscar im Text integriert wurden.

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich – wie eingangs erwähnt – um eine Diplomarbeit. Aus dieser Perspektive kann die Arbeit als sehr gelungen bewertet werden. Die Verfasserin bietet eine Fülle von korrekt recherchierten Daten und Informationen zu der soziolinguistischen Situation Menorcas. Besonders hervorgehoben werden sollte das überdurchschnittliche Engagement der Diplomandin, das sich vor allem anhand der Interviews und Recherchen vor Ort ablesen lässt.

Positiv anzumerken ist auch die Tatsache, dass für eine universitäre Abschlussarbeit nicht das gut dokumentierte Thema des ‚Katalanischen in Katalonien‘, sondern ein eher marginales Thema mit einer dürftigeren Literaturgrundlage aus der soziolinguistischen Forschung gewählt wurde. Die Diplomarbeit reagiert somit auf ein Desiderat der Katalanistik und bietet eine detailreiche, gut recherchierte Grundlage für weitere Arbeiten zur Soziolinguistik der Balearen. ■

■ Sandra Herling, Universität Siegen, Romanisches Seminar, Adolf-Reichwein-Str. 2, D-57076 Siegen, <herling@romanistik.uni-siegen.de>.

■ Robert E. Vann: *Materials for the Sociolinguistic Description and Corpus-Based Study of Spanish in Barcelona. Toward a Documentation of Colloquial Spanish in Naturally Occurring Groups*, Lewinston / Queenston / Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. 268 pàgs. ISBN 978-0-7734-4871-1.

El castellà parlat en les terres catalanes ha despertat un interès creixent entre els estudiosos en lingüística durant els dos últims decennis. És evident que una zona que tradicionalment es caracteritza per un bilingüisme social i individual viu i dinàmic atrau l'atenció d'investigadors en lingüística de contacte i en (socio-)lingüística variacional, entre d'altres. Durant molt de temps, els estudis dedicats a la temàtica havien enfocat més aviat la influència que té el castellà, llengua considerada dominant, sobre el català, llengua considerada com a dominada, i s'havien estudiat fenòmens 'clàs-



sics' com són les interferències lèxiques i estructurals i l'alternança de codis (*code-switching*). El que s'ha fet molt menys és analitzar la influència que té el català –ja no tant 'dominat' i fins i tot 'dominant' en certs àmbits d'ús, almenys en el context del Principat– sobre el castellà i comparar el castellà parlat de parlants als Països Catalans que el tenen com a primera llengua, amb el castellà parlat de parlants de L1 catalana. És justament aquest buit el que el llibre aquí ressenyat vol omplir.

Entre els investigadors que s'han dedicat durant els últims anys a l'estudi i la documentació del castellà en la zona catalanoparlant de l'Estat espanyol, cal esmentar, en l'àmbit germanòfon, Andreas Wesch (†) i Carsten Sinner, qui van publicar un volum col·lectiu molt important sobre la qüestió (Sinner / Wesch, 2008). Sinner, a més a més, ha posat el seu *Corpus oral de profesionales de la lengua castellana Barcelona 1999*, que li forniria la base empírica d'un estudi extens sobre el tema (cf. Sinner, 2004), a l'abast del públic a la seva pàgina web (cf. [www.carstensinner.de/castellano/corpusorales](http://www.carstensinner.de/castellano/corpusorales) [02.07.2012]). Pel que fa a l'àmbit acadèmic espanyol, es van publicar un primer corpus (bastant modest) del castellà parlat en la zona metropolitana barcelonina elaborat pel grup de recerca dirigit per M. Rosa Vila Pujol (cf. Vila Pujol, 2001) i un altre del castellà lleidatà (cf. Casanovas Català, 2005). D'altra banda, cal esmentar els corpus del projecte pan-hispànic PRE-SEEA (cf. [www.linguas.net/portalpreseea](http://www.linguas.net/portalpreseea) [02.07.2012]) dedicats a Barcelona, Lleida, Palma de Mallorca i València, dels quals el de la capital valenciana ja s'ha publicat en la seva totalitat amb el títol *El español hablado de Valencia. Materiales para su estudio* sota la direcció de Josep R. Gómez Molina. En l'àmbit angloamericà, l'estudiós que més ha treballat sobre el català a Catalunya –i més específicament, un altre cop, a l'àrea barcelonina– és Robert Vann de la Western Michigan University a Kalamazoo (Estats Units), autor del llibre que aquí es ressenya.

Aquest llibre, llevat d'una introducció de la professora Casanovas Català de la Universitat de Lleida, unes notes preliminars, bibliografia i índexs, s'articula en dues parts ben distintes: la primera, intitolada "Critical introduction to the Vann corpus", conté 6 sub-apartats, el primer dels quals, "Brief history of the political economy of language in Catalonia" (pàgs. 13–39), dóna un resum de la història político-social de la llengua catalana des dels orígens, de la configuració del mercat lingüístic actual a Catalunya i de les ideologies i línies conflictives que s'hi vehiculen. Com es pot deduir del que s'acaba de dir, Vann hi utilitza alguns conceptes ben fructífers en sociolingüística del sociòleg francès Pierre Bourdieu, sobretot el de *l'habitus* i el del (*linguistic*) *marketplace*. L'apartat següent, "Language ideologies in

academic treatment of Catalan Spanish” (pàgs. 41–58), continua tractant el vessant ideològic però ara en l'àmbit acadèmic i des de la lingüística hispànica. Subratlla que és molt recent que el castellà parlat en terres catalanes deixi de ser considerat com una variant ‘corrompuda’ i es veu reconegut com a veritable dialecte (terciari, segons la molt coneguda classificació de Coseriu) del castellà europeu; diu Vann:

Thus, in the first decade of the 21st century, canonical research in Spain officially sanctioned the varieties of Spanish used in Catalonia as contact dialects to be scientifically documented, joining the international linguistics community in an endeavor to include Catalan Spanish in the professional discourse on Spanish dialectology. (pàg. 55)

A l'apartat 3 (pàgs. 59–73) l'autor dona un inventari crític dels corpus del castellà parlat als Països Catalans, entre els quals hi trobem els esmentats suara. L'apartat 4 “Corpus-based linguistic description of Catalan Spanish” (pàgs. 75–89) conté una descripció breu i concisa (fent un ús ample de presentacions en taules) de trets característics del castellà a Catalunya, en la majoria fenòmens lèxics però prestant atenció també a alguns fenòmens morfològics i sintàctics, l'origen dels quals es pot suposar en la influència que hi exerceix l'adstrat català. També hi trobem un breu paràgraf sobre l'ús efectiu que es fa del castellà a Catalunya segons paràmetres socials i pragmàtico-situacionals (però l'autor hi parla més de qüestions encara a tractar que no pas de resultats ja aconseguits). L'apartat 5 “Methods of data collection, digitization, and transcription” (pàgs. 91–101) descriu els aspectes tècnics del treball de camp, del tractament digital de les gravacions i dels programaris i convencions utilitzats en el moment de transcriure-les que l'autor feia servir per confeccionar el seu corpus. En un paràgraf intítulat “Best practice”, Vann aconsella buscar un equilibri raonat entre els mitjans logístics, tècnics i informàtics a mobilitzar, i l'objectiu i l'ús / la utilitat realista que té (o pot tenir) el corpus; diu molt encertadament que caldria sempre privilegiar el factible i renunciar a ambicions i estàndards massa elevats si el temps d'execució del projecte o el finançament no els permeten aconseguir. A l'apartat 6 “Network profiles and select speaker data for the Vann corpus” (pàgs. 103–113), l'últim de la primera part del llibre, l'autor ens presenta els participants de les converses que constitueixen el seu corpus, i els lligams –en termes de relacions de xarxes socials– que existeixen entre ells. Aquestes xarxes es construeixen a partir de dues informants centrals, M[ónica] (de llengua preferencial caste-

llana) i S[ílvia] (de llengua preferencial catalana). Vann hi presenta les dades sociolingüístiques bàsiques dels seus informants en forma de taules.

La segona part del llibre, “Selected transcripts from the Vann corpus” (pàgs. 115–242), després de dos mapes que visualitzen la distribució geogràfica dels membres de les dues xarxes M i S dins de l’aglomeració barcelonina, conté les transcripcions de dues converses ‘lliures’ de 60 i 90 minuts, respectivament, on participen M o S i alguns parlants més de les seves xarxes. Com l’autor ha explicat abans (pàg. 93), aquestes transcripcions de mostra representen uns 12% del total del seu corpus que conté 21,5 hores de gravació de discurs en grup. Les transcripcions són escrupolosament ortogràfiques, es fa servir la notació linear i no hi ha anotacions. És aquesta segona part de transcripcions la més original i, per això, la que és al centre de l’obra. Les converses van ser parcialment guiades, amb temes i preguntes preparats abans i destinats a estimular la interacció comunicativa. No obstant això, l’autor reclama un grau elevat d’autenticitat i d’espontaneïtat per a les seves dades i considera aquest gènere discursiu de conversa com a un esdeveniment comunicatiu d’una certa naturalesa, tal com ja havia explicat en la seva nota introductòria al volum (parla de “colloquial Spanish language discourse appropriate to coffee table socialization as a speech event” [pàg. 8] i diu que la “[c]onversation is spontaneous with multiple participants and questions are unplanned, though topic modules were observed” [ibid.]). Ara bé: si aquesta situació de documentació de dades lingüístiques es conforma perfectament amb els requisits legals i ètics d’enregistrar produccions orals, es pot dubtar si en una tal situació comunicativa ‘elicitada’ o ‘construïda’ (per l’investigador) el comportament comunicatiu sigui realment tan natural i espontani com l’investigador ho pretén. Evidentment, la conversa en grup és molt menys formal que l’entrevista entre un enquestador i un informant (gènere discursiu utilitzat en bona part dels corpus PRESEEA, per exemple) però el marc situacional continua sent quelcom artificial. El dubte sobre l’autenticitat i la naturalitat de les dades de Vann creix encara més quan es llegeix (a la pàg. 106) que en la xarxa social d’S la llengua preferencial i considerada com a més ben dominada per part de molts membres (sinó la majoria d’ells) és el català (“people in group S often spoke Catalan together”). Això no treu el valor i la utilitat de les dades del corpus Vann però és un paràmetre pragmàtico-discursiu a tenir en compte en el moment d’analitzar i interpretar aquestes dades. D’altra banda, hem de recordar el que Vann havia dit amb molta raó a l’apartat 5 de la primera part del llibre: que cal privilegiar el factible sobre un òptim no realitzable, en funció dels recursos disponibles.

Si el llibre de Vann constitueix una font sens dubte valuosa i útil per a recerques sobre el castellà de Catalunya, l'autor posa de relleu també la seva utilitat com a eina d'ensenyament i el recomana per a l'ús en cursos universitaris d'orientació diversa. Aquesta òptica didàctica explica, entre altres coses, la inclusió dels apunts sobre la història del català (apartat 1) i de les taules que resumeixen les principals característiques del castellà de Catalunya (apartat 4). Aquesta mateixa òptica didàctica –i també les convencions nord-americanes del registre científic a les quals l'autor es conforma– expliquen el seu estil molt explícit i a vegades repetitiu. També explica la presència de l'apartat 5 on l'autor-investigador descriu p. ex. molt detalladament amb quins aparells i amb quins programes informàtics va efectuar la digitalització dels enregistraments (que s'havien gravat l'any 1995 sobre suport anàleg, és a dir: audio-cassetts). Evidentment, amb la rapidesa de l'evolució en el camp tècnic i informàtic, aquestes informacions quedaran relegades a anacronismes en poc temps. Però l'anacronisme potser més palès de l'obra de Vann és el de publicar un corpus lingüístic en forma impresa. L'autor ho justifica, com hem vist, amb l'ús potencial del llibre en classes universitàries de lingüística (encara que el preu de venda elevat –de quasi 130 dòlars americans– no estimularà gaire un tal ús com a manual). Vann en sembla ser conscient ja que parla, en un sub-apartat intitulat un xic obscurament “Transcription information technology” (pàgs. 98s.), de la “possibility of later publishing the transcripts as digital text files to provide a point of departure for future investigators”. Hi discuteix els avantatges i inconvenients del format de tractament de text per a tal versió digital i opina que formats no propietaris com XML hi serien més idonis. Malauradament sembla que aquesta versió digital pública del corpus (i potser també sencera, en aquest cas, i no parcial com en la versió impresa) no hagi vist la llum fins ara; en tot cas, en el moment d'escriure aquesta ressenya, a la pàgina web de l'autor no en trobem ni esment ni constància.

Des d'un punt de vista material, el llibre de Vann es caracteritza per una redacció, edició i maquetació molt acurades. La presentació pot parèixer una mica massa luxosa, fins i tot amb enquadernació rígida de tela (el que explica, almenys en part, el preu del producte). Un llibre d'aquestes característiques no es destina a un públic ample, i la decisió de publicar-lo en una editorial molt especialitzada com la Edwin Mellen Press sembla doncs lògica; d'altra banda, limita la difusió de l'obra (una cerca ràpida en les principals llibrereries virtuals nord-americanes i espanyoles, efectuada en el moment de redactar aquesta ressenya, ens ha mostrat que cap d'aquestes lli-

brieres tenia el llibre en venda). S'ha de valorar l'esforç i la iniciativa de Robert Vann de posar a l'abast de la comunitat científica una part del seu corpus en aquesta forma, tot i esperant que la versió digital completa no tardi massa a fer-se accessible en suport electrònic o, millor encara, a través d'internet.<sup>1</sup> ■

### ■ Referències bibliogràfiques

Casanovas Català, Montserrat (2005): *Español y catalán en contacto. La expresión deíctica en el castellano hablado en Lleida*, Aquisgrà: Shaker.

Gómez Molina, José Ramón (ed. 2001–2007): *El español hablado de Valencia*, València: Universitat de València (3 vols.).

Sinner, Carsten (2004): *El castellano de Cataluña. Estudio empírico de aspectos léxicos, morfosintácticos, pragmáticos y metalingüísticos*, Tübinga: Niemeyer.


— / Wesch, Andreas (eds. 2008): *El castellano en las tierras de habla catalana*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Vila Pujol, M. Rosa (2001): *Corpus del español conversacional de Barcelona y su área metropolitana*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

■ Claus D. Pusch, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <claus.pusch@romanistik.uni-freiburg.de>.

---

1 Agracixo a Miquel Malondra (Fríburg de Brisgòvia) la revisió lingüística d'aquesta ressenya. La responsabilitat per eventuals errors és, ben evidentment, meva.



## Hinweise zur Texteinrichtung

# Normes per a la preparació dels textos

## Guidelines for the submission of texts

### *Indicacions tècniques:*

Els originals s'enviaran a l'adreça de la redacció en format electrònic, preferiblement com a document adjunt d'un missatge de correu electrònic a <zfk@katalanistik.de>. Si en un text s'empren signes o caràcters especials (símbols fonètics, alfabet del centre i est d'Europa o alfabet no llatins) o si s'hi inclouen il·lustracions, a més a més s'enviarà el text imprès o en forma de fitxer PDF (amb signes tipogràfics integrats).

Us demanem que envieu els originals en un format de text corrent (preferiblement MS WORD en format de fitxer .doc però *no* en format .docx) o com a arxiu ASCII o RTF. Abans de l'enviament comproveu que els arxius estiguin lliures de virus.

Les il·lustracions, els diagrames, etc. no es memoritzaran amb els documents de text, sinó que s'enviaran separatament com a documents gràfics en formats descomprimits (preferiblement Bitmap o TIFF). Les taules s'elaboraran amb la funció taules del programa de processament de textos o, eventualment, s'adjuntaran com a arxiu gràfic; si us plau, eviteu enllaços amb altres programes a través d'OLE (*object linking and embedding*), per exemple amb programes de càlcul com MS Excel. Gràfics i taules no podran superar la llargada de la pàgina impresa de la revista, que és de 11,3 cm màxims en cas de posició horitzontal o de 18 cm màxims en cas de posició vertical del gràfic o de la taula.

Si utilitzeu MS WORD per a l'elaboració de l'original podeu baixar un document pauta 'zfk.dot' a <<http://www.katalanistik.de/zfk>> que inclou la majoria dels models de format utilitzats a la *Revista d'Estudis Catalans (Z/K)*, predefinitos per a donar forma al text. Les indicacions sobre la utilització dels documents pauta les podeu trobar a l'ajuda *online* de MS WORD. En el cas de no utilitzar el document pauta 'zfk.dot', si us plau, formateu el menys possible. Eviteu la separació de síl·labes, els canvis en la distància de separació entre lletres, les notes a l'encapçalament de pàgina, els números

de pàgina, i per a ressaltar empreu només la lletra en cursiva o, eventualment, el subratllat (cap majúscula, capital petita, negreta o espaiat).

Si el text conté gran quantitat de símbols fonètics composeu-lo des de la lletra TrueType ‘SILDoulos IPA93’ que podeu sol·licitar a la redacció de la revista.

#### *Indicacions formals:*

La *Revista d'Estudis Catalans* (Z/fK) accepta articles en totes les llengües romàniques (preferiblement en català), així com també en alemany o anglès. Abans d'enviar el text els autors han de parar atenció a tota la documentació científica i a la bibliografia, així com també a l'exacte composició lingüística i estilística del text.

Cada article ha d'anar acompanyat de dos resums d'aproximadament deu línies cada u: en cas d'articles redactats en alemany d'un resum en català; en cas d'articles en català o altres llengües d'un resum en alemany; i en tot els casos d'un resum en anglès, i de 5 a 10 paraules claus, també en anglès.

En el cas que es desitgi subdividir l'article, cal emprar el sistema decimal (1, 1.1, 1.2, 1.2.1, etc.).

Cal que en el text es remeti a les il·lustracions, diagrames o taules que en formin part. Per això cal també numerar totes les il·lustracions, diagrames o taules.

En principi, les citacions s'han de fer en la llengua original. Si les citacions són en qualsevol llengua romànica, en alemany o en anglès no cal que es tradueixin.

Les fonts de les citacions i les indicacions bibliogràfiques s'han d'indicar com a referències bibliogràfiques en el text principal de l'article, i s'han de demostrar mitjançant el sistema “Autor, any: número/s de pàgina/es” (per exemple: Badia i Margarit, 1995: 337s). Presteu atenció a l'espaiat i als signes de puntuació del model de demostració.

En principi les notes a peu de pàgina s'han de col·locar al marge inferior de la plana (cap nota final) i han de contenir informació addicional, però no referències bibliogràfiques o títols abreujats.

Totes les referències bibliogràfiques que es citin o mencionin en el text, així com d'altres títols pertinents han d'aparèixer en la bibliografia al final de l'article. Observeu amb atenció els models i exemples següents per a l'elaboració de la bibliografia (cal fixar-se també en l'espaiat i els signes de puntuació):

*Monografia o miscel·lània:*

Badia i Margarit, Antoni M. (1995): *Gramàtica de la llengua catalana: descriptiva, normativa, diatòpica, diastràtica*, Barcelona: Proa.

Wheeler, Max W. / Yates, Alan / Dols, Nicolau (1999): *Catalan. A comprehensive grammar*, London / New York: Routledge.

Turell, M. Teresa (ed.) (2001): *Multilingualism in Spain. Sociolinguistic and psycholinguistic aspects of linguistic minority groups*, Clevedon: Multilingual Matters.

*Articles en revistes o miscel·lànies:*

Schlieben-Lange, Brigitte (1996): «Der *Torsimany* und die scholastische Grammatik», *Zeitschrift für Katalanistik* 9, 7-19.

Pradilla, Miquel Àngel (2001): «The Catalan-speaking community», in: Turell, M. Teresa (ed.): *Multilingualism in Spain. Sociolinguistic and psycholinguistic aspects of linguistic minority groups*, Clevedon: Multilingual Matters, 58-90.

És obligatori esmentar els noms de pila complets dels autors i editors, i en el cas de les publicacions monogràfiques i de les miscel·lànies cal indicar l'editorial. En canvi, és opcional esmentar eventuais sèries de publicacions (amb número de volum; darrere del nom de l'editorial entre parèntesis).

En cas que s'emprin o es citin estudis d'obres literàries traduïts, en la bibliografia a més a més hi ha de constar el títol, el lloc de publicació i l'any de publicació de l'original. Per exemple:

Dietrich, Wolf (1983): *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas*, Madrid: Gredos (orig. alemany: *Der periphrastische Verbalaspekt in den romanischen Sprachen*, Tübingen, 1973).

Si se citen fonts de la xarxa (World Wide Web / Internet), s'han de seguir normes diferents segons que el document de la xarxa esmenti o no un autor, editor o un responsable (persona o institució). Si al document online s'indica autor / editor / persona o entitat responsables, la referència d'aquest document es posarà amb les referències bibliogràfiques impreses, indicant-hi el lligam (URL) i la data quan s'ha consultat per última vegada aquest document electrònic. Exemple:

Institut d'Estudis Catalans (ed.) (o.J.): "Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana" <<http://www.ctilc.iec.cat>> [15.10.2008].



Documents de la xarxa sense indicació d'autor / editor / persona o entitat responsables es posaran al final de la bibliografia amb indicació del títol del document (o, en cas que no hi hagi títol de document, amb el primer títol de paràgraf), el lligam (URL) i la data de la última consulta. Exemple:

“Joanot Martorell, Tirant lo Blanch, València 1490” <<http://www.tinet.org/bdt/tirant>> [05.02.2008].

Cal tenir en compte les normes de puntuació específiques per a cada llengua tant en el text de l'article com en les citacions. Sempre que es pugui utilitzin exclusivament símbols tipogràfics com les cometes, els apòstrofs (“”, «», ’) i els guions de mida mitjana (–).

#### *Indicacions organitzatives:*

La recepció d'una proposta d'article serà confirmada de seguida (normalment per correu electrònic). Llavors l'article serà sotmès a un procés d'avaluació que normalment no hauria de durar més de tres mesos. El text s'avaluarà primer pels co-editors de la revista, els quals poden demanar un informe a un o més d'un expert exterior especialitzat en la temàtica del treball presentat. Els avaluadors externs queden anònims. Al final del procés d'avaluació, es comunicarà a l'autor la decisió d'acceptació o no acceptació. Hi ha tres opcions:

- acceptació sense canvis de contingut; en aquest cas es comunicarà també el volum de la revista pel qual està previst la publicació del treball;
- acceptació després d'una revisió de continguts; en aquest cas, es comunicaran a l'autor els comentaris i propostes de modificació dels avaluadors en forma anònima. Després d'haver rebut l'article revisat, els co-editors de la revista s'asseguraran que s'han tingut en compte les recomanacions dels avaluadors però no hi haurà una segona avaluació;
- no acceptació; en aquest cas no es comuniquen motius ni comentaris.

Si un article no correspon a les normes tècniques i formals aquí detallades, es torna el text a l'autor que llavors l'haurà d'adaptar a aquestes normes.

La redacció de la *Revista d'Estudis Catalans* us enviarà les galerades preferentment mitjançant document adjunt a un e-mail (arxiu PDF). Si us plau, imprimeu el document i envieu-lo per correu (o per fax) en el termini d'una setmana després de la seva recepció. Empleu els símbols de correcció tradicionals de manera clara.

La redacció es reserva el dret de fer canvis lingüístics, estilístics i formals als originals, o si es donés el cas també d'escurçar-los, abans de la seva publicació. S'informarà els autors dels canvis duts a terme en el moment d'enviar-vos les galeres.

Tots els autors rebran exemplars justificatius de l'edició de la *Revista d'Estudis Catalans* on apareix el seu article; no s'enviaran tiratges a part. La participació en la *Revista d'Estudis Catalans* no serà remunerada.

Aquestes normes de publicació es poden carregar també a la pàgina internet de la revista a <<http://www.katalanistik.de/zfk>>. ■



Die Hinweise zur Texteinrichtung in deutscher Sprache finden sich in *ZfK* 24 (2011), S. 370–374. Sie stehen außerdem auf der Webseite der Zeitschrift unter <<http://www.katalanistik.de/zfk>> zum Herunterladen bereit. ■

The technical and bibliographical guidelines for text submission and formatting in English have been published in volume 23 (2010), pp. 289–293; they are also available for download on the journal's web-site: <<http://www.katalanistik.de/zfk>>. ■

Biblioteca Catalànica Germànica  
*Zuletzt erschienene Bände · Últims volums publicats:*

Hans-Ingo Radatz

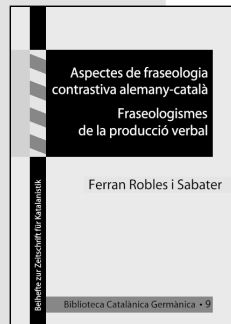
Das Mallorquinische: gesprochenes Katalanisch auf Mallorca. Deskriptive, typologische und soziolinguistische Aspekte.

BCG 8. 2010. X, 318 S. Kart. ISBN 978-3-8322-8870-9. 29 €.

Ferran Robles i Sabater

Aspectes de fraseologia contrastiva alemany-català:  
Fraseologismes de la producció verbal.

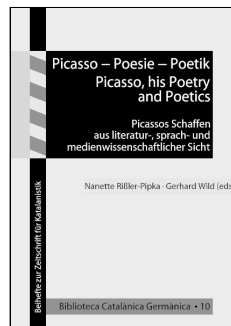
BCG 9. 2010. VIII, 304 S. Kart.  
ISBN 978-3-8322-9287-4. 29 €.



Nanette Rißler-Pipka ·  
Gerhard Wild (eds.)

Picasso – Poesie – Poetik  
Picasso, his Poetry and Poetics.  
Picassos Schaffen aus literatur-,  
sprach- und medienwissen-  
schaftlicher Sicht.

BCG 10. 2012. VI, 262 S. Kart.  
ISBN 978-3-8440-1083-1. 29 €.



Bestellungen an · Comandes a:  
Zeitschrift für Katalanistik, Universität Freiburg,  
Romanisches Seminar, Platz der Universität 3,  
D-79085 Freiburg im Breisgau, E-mail <zfk@katalanistik.de>

BCG

# KATALANISCHE LITERATUR DES MITTELALTERS

hrsg. von Alexander Fidora

## Curial und Guelfa

Ein katalanischer Ritterroman. Übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Gret Schib Torra

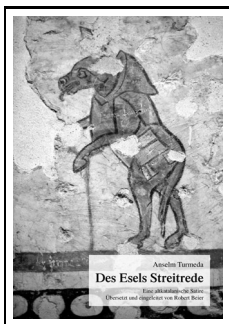
Bd. 1, 2008, 312 S., 29,90 €, br., ISBN 978-3-8258-1358-1

Ausiàs March

## Gedichte

Aus dem Katalanischen übersetzt und eingeleitet von Isabel Müller

Bd. 2, 2009, 248 S., 29,90 €, br., ISBN 978-3-643-10006-1



Anselm Turmeda

## Des Esels Streitrede

Eine altkatalanische Satire. Aus dem Mittelfranzösischen übersetzt und eingeleitet von Robert Beier

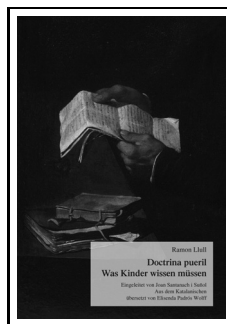
Bd. 3, 2009, 128 S., 29,90 €, br., ISBN 978-3-643-10238-6

©EDITORIAL BARCINO, SA

Acàcies 15. 08027 Barcelona

Tel. +34 93 349 59 35

www.editorialbarcino.cat



Ramon Llull

## Doctrina pueril – Was Kinder wissen müssen

Eingeleitet von Joan Santanach i Suñol.

Aus dem Katalanischen übersetzt von Elisenda Padrós Wolff

Bd. 4, 2010, 200 S., 29,90 €, br., ISBN 978-3-643-10522-6



Jordi de Sant Jordi: Der letzte Trobadador

Eine Anthologie. Herausgegeben und übersetzt von Hans-Ingo Radatz

Bd. 5, 2011, 120 S., 19,90 €, br., ISBN 978-3-643-11283-5

# LIT Verlag

Münster – Hamburg – Berlin – Wien – London

Grevener Straße/Fresnostr. 2 D-48159 Münster Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72 E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de