

Acción Educativa Exterior
MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, FORMACIÓN PROFESIONAL
Y DEPORTES

العجمية **ALJAMÍA**

REVISTA DE LA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN MARRUECOS

34/2025



[Catálogo de publicaciones del Ministerio](#)
[Catálogo general de publicaciones oficiales](#)

Aljamía nº 34/2025

CONSEJERO DE EDUCACIÓN

Lorenzo Capellán de Toro

Coordinación editorial

Juan Andrés González González

Colaboran en este número

Malika Embarek López
Nicolás Asensio Jiménez
María Isabel Méndez Martínez
Redouan Diki
Luis García-Vela
Hassan Boutakka

Dadda Sidi Abdorabih
Abdelmajid Amehdar
Mohamed Nouri
Hossain Bouzineb
María Dolores Jiménez Valiente
José Antonio Pleguezuelos Sánchez

Consejo Editorial

Violeta María Baena Galle
Aida Juan Oriente
Diego de Haro Espadafor

Imágenes de portada y contraportada

Portada y contraportada cedidas por Juan Andrés González González



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, FORMACIÓN PROFESIONAL Y DEPORTES

Secretaría de Estado de Educación y Formación Profesional

Dirección General de Planificación y Gestión Educativa

Unidad de Acción Educativa Exterior

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

Edición: diciembre 2025

NIPO: 164-24-149-6

ISBN/ISSN: 2351-9371



العجمية

ALJAMÍA

nº34

PRESENTACIÓN

El presente número de la revista Aljamía, que os presentamos desde la Consejería de Educación de la Embajada de España en Rabat, vuelve a la senda habitual de los números ordinarios y habituales a los que os teníamos acostumbrados, tras el exitoso número anterior dedicado a Tetuán, a su historia, a su literatura, a su cultura, a su investigación o a su arte, sin que ello suponga que abandonamos esta vía de centrar la revista en un eje temático de interés.

En esta ocasión, el consejo editorial ha elegido diferentes propuestas que abordan desde cuestiones filológicas o lingüísticas, pasando por la creación literaria, con un sentido homenaje a un amigo marroquí enamorado de España, como fue Rachid Hmami, la investigación histórica hispanomarroquí y finalmente el arte marroquí de fuerte influencia hispánica.

Las colaboraciones de este número han sido cuidadas con esmero por sus autores, y todas nos pueden hacer descubrir nuevos aspectos de los distintos ámbitos del conocimiento abordados.

Comenzamos con la prestigiosa traductora hispanomarroquí, Malika Embarek, recientemente galardonada con el II Premio Ibn Rush de la Concordia, que nos cuenta de una manera informal y amena las influencias de los arabismos en la lengua española en relación a la traducción de la literatura marroquí de expresión francesa de la que es especialista.

Desde la Universidad Complutense de Madrid, el profesor Nicolás Asensio nos descubre la fuente del Hámra, en la obra La ruta, de Arturo Barea, y toda la simbología de la misma en la convivencia entre españoles y marroquíes en la época del protectorado, mientras que María Isabel Méndez Martínez nos presenta varias traducciones al español de autores marroquíes contemporáneos.

Un lugar especial en nuestros corazones y en este número tiene el homenaje a nuestro amigo tetuaní, Rachid Hmami, recientemente desaparecido, cuyo perfil y cuya obra traemos a Aljamía, con un estudio y reedición de su obra premiada en 2009 por esta Consejería cuando recibió el X Premio Rafael Alberti de Poesía, realizada por un estudioso de la poesía marroquí en español como es Luis García-Vela.

En el ámbito de la investigación, os presentamos una colaboración de varios hispanistas marroquíes. La primera del profesor Hassan Boutakka que nos descubre los elementos culturales marroquíes en una publicación reciente sobre el zéjel contemporáneo marroquí, con traducción al español; la segunda un trabajo sobre aspectos fonéticos de los préstamos españoles en el Hassaniyya, que ponen de relieve el contacto histórico entre estas dos lenguas en

Marruecos por dos profesores de la Universidad Hassan II de Casablanca, y la tercera, otra colaboración muy bien ilustrada con ejemplos curiosos de la influencia del español en el habla de Marruecos, a cargo del profesor Mohamed Nouri, desde el norte de Marruecos.

La sección histórica, trae nuevamente al profesor Hossein Bouzineb, que nos descubre algunas particularidades de las relaciones diplomáticas históricas entre Marruecos y España en época de Felipe II y Felipe III.

Y cerramos este número de Aljamía con dos pinceladas, nunca mejor dicho, por parte de dos estudiosos de la pintura marroquí de influencia española, la profesora María Dolores Jiménez Valiente que nos hace un repaso por los últimos 80 años de la Escuela de Bellas Artes en Tetuán, que han marcado la evolución de la pintura en el país, y del especialista en Mariano Bertuchi, el profesor José Antonio Pleguezuelos Sánchez, que nos descubre el paso por la ciudad de Rabat del pintor granadino que tanto hizo por el arte marroquí, cuya lectura no defraudará.

Espero que estas pequeñas joyas que os traemos en el número 34 de Aljamía en forma de colaboraciones de hispanistas y estudiosos de prestigio, sean de vuestro agrado y que en 2026 celebremos juntos los 35 años de vida de esta querida revista que editamos con mucho cariño desde Marruecos.

Lorenzo Capellán de Toro

Consejero de Educación de España en Marruecos

Colaboraciones

Los arabismos de la lengua española en la traducción de la literatura marroquí de expresión francesa	7
La fuente de Arturo Barea	15
Literatura hispanomarroquí actual que trasciende fronteras	19
En memoria de Rachid Hmami: un alma sensible, sabia y profundamente humana (obituario)	24
Tradición y arraigo: Estudio y reedición de la poesía de Rachid Hmami	25
Elementos culturales marroquíes en una antología del zéjel traducida al español	43
Análisis de los aspectos fonéticos de los préstamos españoles en el ḥassāniyya	55
El español y el habla de Marruecos: historia de una ósmosis inversa	79
Particularidades de la diplomacia de Ahmad al-Mansur con Felipe II y Felipe III	89
El nacimiento de las artes plásticas en Marruecos. 80 años de Bellas Artes en Tetuán	102
Mariano Bertuchi y Rabat	121

Los arabismos de la lengua española en la traducción de la literatura marroquí de expresión francesa

Por Malika Embarek López
Traductora

El mes de octubre pasado tuve el honor de impartir una charla invitada por el Instituto Cervantes de Rabat, en el marco de la Tribuna de Hispanistas Marroquíes, gracias a la invitación de su director Anastasio Sánchez Zamorano, y en presencia del profesor Hossain Bouzineb, a quien me unen cincuenta años de amistad —que se dice pronto—, que me acompañó esa tarde en la que, con mucho atrevimiento, hablé de un tema en el que él es un maestro. Por otra parte, quiero dedicar este escrito a la memoria del profesor Federico Corriente, el mejor lingüista del árabe andalusí.

El título “Los arabismos de la lengua española en la traducción de la literatura marroquí de expresión francesa”, ya de por sí largo, llevaba un subtítulo que lo hacía aún más: “un abrazo de las dos orillas del Mediterráneo”. Así pues, traté de explicar, además, ese abrazo amoroso, porque, ya se sabe, las palabras son como las caricias, unas llevan a otras, y, sobre todo, en el ámbito de la traducción. Empecé de modo anecdótico.

El otro día recibí un correo electrónico de un gran amigo traductor, anunciándome que estaba invitado en Bogotá y que iba a averiguar sobre el terreno si las almojábanas de la gastronomía colombiana eran parecidas a las deliciosas *m'yebnas* tetuaníes que le describí un día, paseando por Salamanca, en el marco de un coloquio de la Universidad, comentándole mis arabismos preferidos. Ya las he visto por internet, y las almojábanas colombianas no se parecen en nada a las tetuaníes: unas empanadillas de fino hojaldre rellenas de queso y cubiertas con miel. La etimología nos ha enseñado que todo evoluciona y, con el tiempo, a veces, las palabras se alejan de su identidad original.

Por otro lado, otro gran amigo y veterano traductor me hizo hace poco una consulta por WhatsApp, y mantuvimos el siguiente diálogo:

—Malika, recuérdame cómo traduces en español los *youyous* de las mujeres de tu tierra. Lo necesito para una traducción.

—Albórbolas...

—¡Albórbolas! ¡Nada menos! ¡Pues me atreveré con la palabrita...!

Y, para que se convenciera, le adjunte la referencia del DLE:

Del ár. hisp. *alwálwala*, y este del ár. clás. *walwalah*.

f. Vocería o algazara, y especialmente aquella con que se demuestra alegría. U. m. en pl.

¡Cuál no fue mi alegría al tomar conciencia de que, por fin, tras casi cuarenta años reivindicando los arabismos, conseguía que alguien me hiciera caso: tenía un seguidor...!

Albórbolas, como equivalente de los *youyous* que utilizan en sus novelas los escritores marroquíes francófonos, es uno de mis caballos de batalla. Que en francés se haya acuñado esa palabra para nombrar esa expresión de alegría, me parece una actitud despectiva, un recurso onomatopéyico sumamente simplificador, que, desde una mirada excesivamente ajena, en mi opinión, reenvía a una sociedad primitiva. Yo diría que es una mirada propia del colonizador. Explicaré por qué.

En una ocasión, estando en Sevilla, se me ocurrió comparar los *youyous* de la lengua francesa con el emocionante canto de las saetas. Y me imaginé una Sevilla, típica de Mérimée, ocupada por las tropas de Napoleón, en una Semana Santa de 1809, y, en plenas procesiones, al ejército francés llenando las calles. Un joven fusilero, recién llegado a la ciudad, se encuentra, en medio de la *bullá*, con un paso de una cofradía. De pronto, se abre una reja de un balcón y sale una bella andaluza de ojos de mora —todos los tópicos reunidos—, lanza una emocionante saeta a la virgen de La Soledad de San Lorenzo. El soldadito francés se queda alucinado y, al regresar al cuartel, escribe una carta a su madre, quizás a su novia, contándole su experiencia: «*Ce soir j'ai assisté à un spectacle impressionnant. Ils sont fous ces espagnols¹ ! Une belle andalouse est sortie d'un balcon et a lancé des cris, des ai-ai-ai à la vierge...* » Y, a lo que íbamos, se acuña entonces el término *ai-ai-ai*, la onomatopeya de un dolor cualquiera, para designar a la saeta...

Por supuesto, esta escena es una hipótesis paródica, inventada por mí, para que reflexionemos juntos sobre la extrañeza ante otra cultura, sobre la mirada, en este caso, de la potencia ocupante, de quien nombra al Otro, muchas veces sin ninguna consideración. Pues en francés, saeta se traduciría respetuosamente por *chant religieux*.

Y sigamos con las hipótesis coloniales. Si nos trasladamos más o menos en la misma época a la otra orilla del Mediterráneo, e imaginamos al primer francés que oyó los gritos de alegría de las mujeres en las fiestas de Marruecos, le debió de suscitar algo parecido a lo que escribe en su carta el inventado soldadito napoleónico —*Ils sont fous ces marocains !*—, y los nombró *youyous*... Y, ahora, sí, no es invención: se acuñó realmente en francés esa palabra, nuestras bellísimas albórbolas.

Se suele decir que traducir es magia. ¿No me digáis que no es mágico sustituir ese término —que si se colocara el acento en la primera sílaba sería yuyu, miedo, aprensión, mal

¹ Como diría Obélix, «¡Están locos estos romanos!». Por cierto, el traductor de Astérix al italiano hizo un magnífico juego de palabras a partir de las siglas SPQR (Senatvs PopvlvsQve Romanvs): *Sono pazzi questi romani!*

rollo— por albórbolas? Quizá sea una arbitrariedad por mi parte, pero este arabismo me parece, además de sonoro, bellísimo. Para mí, descoloniza ese grito de alegría, le da profundidad al texto, lo *marrocaniza*, lo libera de la mirada colonial. Ese sonido, que dejó de oírse en la Península desde la expulsión de los españoles musulmanes y judíos —las mujeres judías de Marruecos también entonan albórbolas en las bodas— regresa en el siglo XXI a través de una voz heredada de Al-Ándalus, y auténticamente española, puesto que va en redonda y está en el DLE, retorna en la ficción traducida de los escritores francófonos.

A los autores marroquíes que utilizan la palabra *youyou*, esta no les extraña, están tan acostumbrados a oírla en francés que no toman distancia. Pero el traductor nota que tras la palabra parece ocultarse un conflicto identitario, y yo, desde que empecé a traducir a Ben Jelloun, con la novela *Harruda*, noté el desgarró —quizá inconsciente— que supone esa esquizofrenia francés-*dariya*, esa *bi-langue*, como la llamaba Abdelkebir Khatibi, ese fenómeno del palimpsesto en esta escritura, donde debajo del francés subyace la lengua árabe materna.

Me detendré muy brevemente en la particularidad de la literatura marroquí de expresión francesa, que traduzco desde finales de los ochenta del pasado siglo, para explicar la función que cumplen los arabismos en mi traducción.

Nos debería sorprender el vigor de esta literatura que se sigue escribiendo en francés, la lengua del excolonizador, a pesar de los setenta años transcurridos desde la independencia de Marruecos. La diáspora puede ser un motivo para que un autor escriba en una lengua distinta de la materna. Pensemos en Jorge Semprún. Pero en el caso que nos ocupa, la causa, a mi parecer, y al de muchos estudiosos de la cuestión, es el fenómeno de la diglosia: la cohabitación del árabe clásico, que no tiene registro oral, con la lengua árabe materna vernácula de muchos marroquíes (no hablaré del amazig, por no venir al caso), la *dariya*, que no tiene registro escrito. Solo se escribe el zéjel, *zayal*, o el *melhun*, dos géneros poéticos, este último cantado. Nadie en una situación de cotidianidad habla el árabe *fus-ha*, y, como *boutade*, suelo decir que los únicos que en estos momentos, en el mundo, pueden estar sosteniendo un diálogo en árabe clásico son los arabistas extranjeros...

Existen novelistas que se han lanzado a escribir en árabe marroquí, o se ha traducido, por ejemplo, *El principito* de Saint-Exupéry al árabe marroquí, pero sin que exista una normalización, una institución que asuma su reglamentación; y que se enseñe a escribir en la escuela a los niños en su lengua materna. Difícil es, pues, intentar escribir en una lengua que no ha sido estandarizada. Aunque hoy asistimos a la presencia de la *dariya* en la publicidad o el *arabizi*, ideado para los chats, donde se utiliza el alfabeto latino para transcribir el árabe marroquí, combinándolo con cifras como el 3, que equivale al ع; el 7 al ح; o el 9 al ق; o sea, cifras similares a las letras que representan los sonidos inexistentes en el alfabeto latino.

Por supuesto, hay una inmensa mayoría de excelentes novelistas marroquíes en lengua árabe *fus-ha*. Pero supongo que ellos también se encuentran con el escollo de los diálogos, que resultarían inverosímiles en árabe clásico, y si, como hacen algunos, los insertan en *dariya*, parece entonces que baja el registro, como si fuera una jerga, un argot, un dialecto, cuando en realidad es la lengua materna y legítima de esos escritores.

A otros novelistas les resulta difícil encorsetarse en la lengua árabe clásica, al no tener, como he dicho, un registro oral. En poesía y en las canciones, es una lengua bellísima. Pensemos en los versos de Ibn Arabi o de Mahmud Darwish, o en las maravillosas canciones de Um Keltum. Pero se trata de escribir novela, que, como dijo el escritor mexicano Carlos Fuentes, es el territorio común de la imaginación y la palabra «donde los negados pueden juntarse y contarse las historias prohibidas por los negadores». Y algunos autores prefieren escribir en francés. No solo los que, como Ben Jelloun o Leila Slimani, fueron a la escuela francesa, sino alguien como Abdellah Taia, que estudió en árabe. También en estos, la experiencia de escritura en francés no llega a ser completa, pues en los momentos de mayor tensión identitaria, en los que el narrador necesita transmitir sus referentes culturales árabes e islámicos, la lengua francesa le es insuficiente. Y entonces recurren a nuestros procedimientos como traductores: la equivalencia, la modulación, la adaptación, la transliteración, el uso de la cursiva, la negrita, la nota a pie de página o el glosario. Y el autor marroquí francófono *traduce*.

Fue con los textos de Tahar Ben Jelloun, como dije antes, en los que más subyace en palimpsesto la lengua materna del autor tras el francés, donde, poco a poco, fui descubriendo que podía traducir *étranger (al-barrani)* por albarráneo; *cimetière (maqbara)* por almacabra; la *mariée (al-arúsa)* por alaroz y tras el *coiffeur exécutant* de la evocación de la infancia del autor, se oculta *al-ḥaḡḡám*, el alfajeme, el barbero circuncisor. Todas esas bellas palabras, ahora arcaicas en español, podían recobrar vida en la traducción de la literatura de esta orilla del Mediterráneo donde siguieron vigentes.

Descubrí por primera vez el potencial que contenían los arabismos en un poema de amor. Bueno, la verdad es que no era literalmente un poema de amor, aunque a mí me sonara como tal. Don Américo Castro, en *La realidad histórica de España*², en el capítulo dedicado a “El Islam y la lengua española”, analiza el vocabulario de origen árabe, insistiendo en el espacio que ocupaba la civilización islámica en la vida cristiana. Señala cómo la técnica árabe contribuía al lujo de la clase alta y reproduce un fragmento de la lista de los bienes dejados por doña Mencía Enríquez, duquesa de Alburquerque, fallecida en 1479, unos poquitos años antes de 1492, que sería en cierto modo como la Naqba (النكبة) palestina de 1948, para los andalusíes de origen judío y mucho después, musulmán. Pues no, no era un poema de amor, sino un simple inventario:

² Américo CASTRO, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1982, pág. 173.

“Dos camisas de Almería. Una almalafa morada, de seda y oro. Un alfareme de treze varas y media, con unos vivos blancos e de oro e carmesí. Un almaizar morisco blanco, con guarnición de carmesí, orillas verdes oscuras. Una arqueta con una poma de almisque. Una buxeta con cierta algalia. Una marlota de carmesí raso, guarnecida de perlas e aljófár. Unas faldillas de aseituní azul con bordes de raso carmesí. Dos guadamecires, el uno azul e blanco y el otro azul e colorado. Una almarraxica [almarraja, una vasija para perfume] de oro esmaltada (...)”

Y, como dije antes, al igual que las palabras y las caricias, las lecturas llevan a otras lecturas, Américo Castro me llevó al Arcipreste.

Y Juan Ruiz³, al igual que Howard Hawks, las prefería rubias, y describe así su ideal de mujer:

Busca muger de talla, de cabeça pequeña;
cabellos amarillos, non sean de alheña;

O esta estrofa:

Bien así acaesce a vos, Doña Garoza:
queredes en convento más agua con la orça
que con taças de plata, e estar alaroça
con este mançebillo, que vos tornarié moça.

Alheña y alaroz, dos bellísimos arabismos, en mi opinión.

Y del *Libro del buen amor* no es difícil pasar a Juan Goytisolo y a un fragmento de su *Don Julián*, que marcó para siempre mi estrategia de traducción a través de los arabismos. Pero, a la inversa. El traidor narrador goytisoliano impreca a las tropas de Musa y Tarik para que lo ayuden a sacar de España todos los significantes y significados de origen árabe. Mi finalidad, en cambio, es reintroducirlos de nuevo en la España contemporánea a través de la traducción de la ficción de los escritores marroquíes de expresión francesa. Este fue el fragmento inspirador:

“y galopando con ellos en desenfrenada razzia saquearás los campos de algodón,
algarrobo, alfalfa, vaciarás aljibes y albercas, demolerás almacenes y dársenas, arruinarás
alquerías y fondas,
pillarás alcobas, alacenas, zaguanes
cargarás con sofás, alfombras, jarros, almohadas
devastarás las aldeas y sacrificarás los rebaños, despojarás a la ilusionada novia de su
ajuar, a

³ Juan RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, estrofas 432 y 1392.

la dama aristócrata de sus alhajas, al rico estraperlista de su fulana, al hidalgo provector de su

alcurnia, retirarás el ajedrez de los casinos, el alquitrán de las carreteras

prohibirás alborozos y juergas, zalemas y albricias,

abolirás las expansivas, eufóricas carcajadas⁴ (...)”

Y si remontamos, de nuevo, muy lejos, al *Diario del primer viaje* de Cristóbal Colón, nos encontramos con una *mraxa* (مرشة) de agua de azahar:

[Martes, 18 de diciembre de 1492]:

(...) yo vide que le agradava un arambel que yo tenía sobre mi cama; yo se lo di y unas cuentas muy buenas de ámbar, que yo traía al pescueço, y unos çapatos colorados y una almarraxa de agua de azahar, de que quedó tan contento que fue maravilla (...)”⁵

La *almarraxa* que Colón le regala al cacique es la misma que las que antaño en Tetuán se distribuían en las bodas entre las invitadas para que se perfumaran y refrescaran. Recuerdo con deleite ese momento de mi infancia tetuaní. Solían ser de plata y hacían un sonido muy especial cuando las agitabas para que cayera el agua: rux, rux, rux... Y sentías el sonido y el aroma a azahar y la sensación de frescor.

Me imagino que a partir del siglo XV se dejaron de usar y de fabricar en España, y, en el DLE la delicada *almarraxa* quedó con un uso y una forma mucho menos refinados:

Almarraja o almarraza (Del ár. hisp. almarášša, y este del ár. clás. miraššah): Vasija de vidrio, semejante a la garrafa, agujereada por el vientre, y que servía para rociar o regar.

El anterior ha sido un breve recorrido por la literatura española, que, obviamente, podría ser más largo, en busca de ese rico patrimonio de vocablos de origen árabe, muchos de ellos caídos en desuso, y, por consiguiente, arcaicos, pues los hablantes que los usaban fueron expulsados de la Península Ibérica, como he dicho, los últimos de ellos a principios del siglo XVI. En España entonces dejó de haber almacabras para enterrar a los musulmanes; ya no se celebraban bodas en las que las alarozas se engalanaban con sus vestidos de novia y se entonaban albórbolas; no se cocinaban las deliciosas almojábanas; no hubo más adules, los notarios que dejaban constancia del acidaque, las arras que dona el novio; las mujeres dejaron de cubrirse con jaiques; ya no se rezaban los cinco azalás diarios; dejó de existir la profesión de alfajeme, encargado de circuncidar a los niños, etcétera.

⁴ Juan GOYTISOLO, *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral, 1976, págs. 196-197.

⁵ Cristóbal COLÓN, *Textos y documentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, página 86.

Sin embargo, todos esos términos siguen vigentes, en el siglo XXI, en la lengua vernácula materna del autor francófono. Corresponden casi exactamente a los significados y significantes que él no encuentra en francés, como he señalado. Y el traductor los puede reactivar.

Se trataría, pues, de un ejercicio de rescate de términos que antaño estuvieron vigentes en Al-Ándalus, pero que se pueden revitalizar en los textos literarios contemporáneos de los escritores marroquíes de expresión francesa. Esta estrategia consiste, pues, en brindar hospitalidad al autor, hacer que se sienta, por momentos, como en casa en el texto traducido, que las voces árabes se integren y suenen de nuevo en la traducción. Y que el lector en español perciba esas señas de identidad extrañas, pero también propias y legítimas, pues pertenecen a su patrimonio lingüístico.

El uso de arcaísmos en traducción ha sido estudiado por excelentes teóricos, como Antoine Berman, Lawrence Venuti u Ovidi Carbonell. Los dos primeros, como herramienta para resaltar el extrañamiento del texto, frente a la familiarización; y el último, como un recurso exotizante.

En mi caso, el uso de los arabismos —pero, sobre todo los arcaicos— de la lengua española nace de mi amor por mis dos lenguas: la materna, el español, y la paterna, el árabe marroquí vernáculo. Del enorme tesoro de arabismos los que me interesan son los que nombran la vida cotidiana, no tanto los de las ciencias o de la erudición, y que pasaron al romance, no a través del árabe culto sino del árabe andalusí hablado. Me interesan los que nacieron de aquella larga convivencia y que perviven casi en su misma forma en el árabe hablado en Marruecos. Con lo cual, al utilizar uno de esos arabismos estamos restituyendo el árabe materno del novelista para que suene en la traducción con la legitimidad de una palabra que figura en el patrimonio español: alheña, almacabra, albórbolas, albarráneo, almalafa, almarraza, alfajeme, alaroz, azalá, adafina, almojábana, arrequives, fodolí, zahorar, etc. Todos esos términos siguen obviamente vigentes, como ya he dicho, en la lengua árabe materna del autor francófono, en el siglo XXI, y corresponden casi exactamente a los términos que no encuentra en francés.

En realidad, es una especie de juego, pues en toda una novela, quizá aparezcan cuatro o cinco arabismos, pero situados en lugares esenciales —estratégicos— del relato, que tienen que ver con la cultura árabe e islámica en la vida cotidiana.

Esta es, muy sucintamente, la explicación de mi afición por integrar arabismos en mi traducción. Para mí es una forma de que el autor se sienta cómodo en mi texto. Y que el lector en español note un cierto extrañamiento y a la vez una familiarización, puesto que son palabras genuinas de su lengua.

La idea no es tanto que el texto parezca escrito *por* un español, sino escrito *en* español, y a través de toda la riqueza de esta lengua. Y mi *proyecto* de traducción, retomando el concepto

acuñado por Antoine Berman, dado que los textos de literatura marroquí escritos en francés transmiten una realidad y un imaginario árabe y musulmán, es *marrocanizar* el texto traducido, a través del componente árabe que subyace en la lengua y cultura española, mucho más intenso, más esencial que el del francés utilizado por el autor. Intentar mitigar el efecto de extrañamiento que produce el escribir en la lengua del otro, facilitando la incorporación de modo natural de las voces árabes que se ocultan tras las francesas a través de los arabismos que contiene la lengua española, fruto de la convivencia de nueve siglos de los árabes en España y a través de unas estrategias de traducción que tengan presente el respeto de la identidad árabe y musulmana del autor.

Solo me queda concluir afirmando que ha sido en el territorio de la traducción de esos textos mestizos —como yo misma— donde he podido libremente culminar el abrazo amoroso de mis dos idiomas, mis dos culturas, mis dos países.

Decir también que estuve buscando en *El collar de la paloma*, el tratado sobre el amor de Ibn Hazm, si, entre las *Señales del amor*, figuraba el estar repitiendo, una y otra vez, lo mismo sobre el ser amado, pero no hallé nada. Sin poderme escudar, pues, en el gran poeta cordobés del siglo XI, quisiera pedir disculpas a todos los compañeros de profesión y amigos, que ya me habéis oído en otros foros declarar reiteradamente mi amor por ese patrimonio mestizo. Solicito de vosotros la misma comprensión que mostraríais hacia esa persona enamorada que, ciega y machaconamente, ensalza las virtudes del ser amado.

Arturo Barea, que desde el primer momento fue crítico con ciertas actitudes reprobables de corrupción y barbarie de algunos elementos del ejército español, se sentía profundamente apenado porque debían volar con dinamita una higuera centenaria “para que pudiera pasar la carretera”. Esa higuera era el punto de encuentro entre los soldados del ejército español y los trabajadores marroquíes pues en las horas de descanso se cobijaban y charlaban bajo su sombra, estableciendo un punto de encuentro entre dos culturas que aparentemente estaban muy alejadas pero que sus clases humildes y a nivel personal eran mucho más parecidas de lo que se imaginaban.

Barea se dio cuenta de que en las inmediaciones de la higuera el suelo estaba más húmedo de lo habitual y, antes de que la volaran, mandó cavar en busca de agua. El agua era una auténtica joya en aquel entorno, pues, según nos cuenta en la novela, los ríos bajaban contaminados, causando la enfermedad de las palúdicas. Para hidratarse, los soldados tenían que recurrir a la cerveza y al vino (estos sí abundantes), con sus consecuentes consecuencias étlicas que no son difíciles de imaginar.

Pues bien, al hundir el pico en las inmediaciones de la higuera, de la tierra empezó a emanar tanta agua hasta el punto de que formó un arroyuelo que encharcó todo. Los allí presentes, llenos de alegría, decidieron construir una fuente en aquel lugar y desviar la carretera, de tal modo que la higuera centenaria quedó salvada.

Fascinado por esta historia, me puse a indagar si podía ser verdad y si la fuente de la que habla Barea llegó a existir realmente y podría existir en la actualidad. Cabía cierta desconfianza, pues parece que no todo lo que escribió en *La forja de un rebelde* fue verdad. Asimismo, en el volumen póstumo *El centro de la pista* (1960) se publicó un cuento con notables similitudes titulado «Agua bajo el puente» en el que se descubría un manantial escondido bajo una carretera de un pueblo español asolado por la sequía.

Curiosamente, en los mapas del ejército español realizados poco después de la llegada de Arturo Barea se documenta en la zona un único punto de agua que lleva el nombre de «Fuente del Hámara». Está ubicada junto a la carretera, a los pies del cerro en el que estaba instalado en campamento de ingenieros, tal y como lo describe Barea. Con anterioridad a la llegada del escritor no se conocen mapas de la zona donde se ubiquen puntos de agua, por lo que resulta imposible con los datos disponibles hoy corroborar si la fuente ya estaba antes. En cualquier caso, sea verdad o no que Barea la descubrió, no cabe ninguna duda de que esa fuente es la que inspiró la historia que vertebra la novela.

Gracias a una de la «Subvenciones para promover la Cultura de Defensa» del Ministerio de Defensa para estudiar el relato de Arturo Barea de la Guerra del Rif, pude realizar recientemente una visita a la zona para intentar localizar la fuente que aparecía en los mapas militares.



Alocución de Arturo Barea en la BBC

El Hámara es hoy una pequeña localidad de construcciones humildes (llamada también Zoco el Arbaa de Beni Hassan) atravesada por la carretera de Tetuán a Xauen que construyó el ejército español hace más de un siglo y que hoy es la Nacional 2. Del campamento de ingenieros donde pasó varios meses Barea apenas quedan restos. En la loma donde se ubicaba queda un pequeño anexo a una moderna mezquita cuya construcción se nota antigua y que posiblemente fue uno de los pocos edificios de piedra del campamento (pues la mayoría de las construcciones eran de madera o tiendas de campaña). Quedan también algunas de las piedras que se llevaron de una cantera cercana para construir la carretera amontonadas y desperdigadas en la zona y restos de alambre de espino.

No obstante, lo más importante es que a los pies del cerro sigue estando la fuente en el mismo punto que la documentan los mapas del ejército y que coincide con las descripciones de Barea. La fuente ahora está encementada y la flanquean grandes paredes también de hormigón que se han levantado para evitar desprendimientos de las laderas del cerro sobre la carretera, cuyo asfalto y anchura tampoco tiene nada que ver con la pista de arena y piedra que construyó Barea.



Cerro del Hámara

Confieso que antes del viaje soñaba con encontrar la fuente en su estado original y no en su remodelación actual, que resulta bastante fea. Pero resultaba ingenuo por mi parte pensar que, tras más de cien años, estas estructuras efímeras iban a permanecer igual, a la espera de ser redescubiertas por investigaciones de apasionados de la obra de Arturo Barea. De la higuera, como es lógico, no queda rastro, aunque por la zona hay bastantes higueras jóvenes que, quizá, soñando un poco más, podrían ser sus descendientes.

En cualquier caso, la fuente de la que habla Barea, aunque revestida de otra forma mucho menos bella que como aparece en la novela, sigue existiendo y sigue dando de beber a las gentes

que se paran a descansar unos minutos en el arcén de la carretera que une Tetuán y Xauen que el escritor español contribuyó a construir.

En la última década, se han dedicado importantes homenajes a Arturo Barea que han contribuido a rescatar su figura. En Reino Unido, se restauró su lápida en el cementerio de Faringdon y se instaló una placa conmemorativa en The Volunteer, el pub que frecuentaba. En España, se puso su nombre a la plaza de Lavapiés frente donde se ubicaba el colegio de las Escuelas Pías donde estudió. Siguiendo esta línea, quizá se podría hacer también un homenaje en este lugar del norte de Marruecos que tanta importancia tuvo en su novela. Sería fantástico instalar una



Fuente del Hámara, recreada para el homenaje



Fuente de Hámara en la actualidad

pequeña placa en recuerdo de Arturo Barea y, quizá, decorar los feos muros de cemento con una ilustración de la bella historia de la fuente y de la higuera.

No sólo serviría como un recuerdo al escritor, sino también como un homenaje al encuentro entre culturas que propone la bella historia de la fuente y de la higuera.

Literatura hispanomarroquí actual que trasciende fronteras

Por María Isabel Méndez Martínez
Bibliotecaria del IC de Tánger, Biblioteca Juan Goytisolo

El año 2025 nos ha traído varias publicaciones destacables de autores marroquíes que crean en español o catalán, al igual que algunas traducciones al español que merecen ser nombradas por su importancia en el mundo literario y por la traducción en sí.

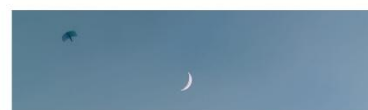
De todas ellas he seleccionado cuatro, pero son cada vez más los títulos publicados en España.

EL MORABET, Mohamed (2025): *Ecos en la nieve*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

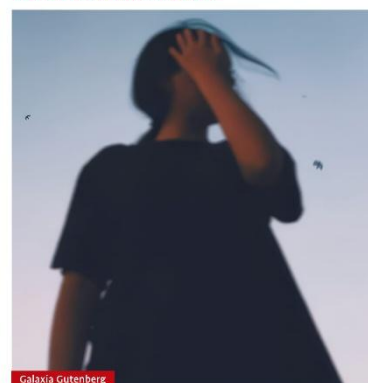
Este escritor nació en 1983 en Alhucemas, se crio en Marruecos y marchó a Madrid para cursar sus estudios universitarios en ciencias políticas. Esta es su tercera novela y la segunda obra que publica con la prestigiosa editorial Galaxia Gutenberg. Siempre formándose como escritor y asistiendo a encuentros literarios, consiguió el Premio Málaga de Novela en 2021 con su novela "El invierno de los jilgueros".

En sus tres novelas Marruecos está presente, sin embargo, en su tercera novela Marruecos ni es nombrado, aunque quien conozca el país puede reconocer las montañas del Rif. En esta obra nos encontramos con una mujer aislada entre montañas. De una manera lenta vamos descubriendo el motivo de su soledad y sus circunstancias, con el estilo al que nos tiene acostumbrados este autor: silencios atronadores que insinúan más que narran.

El libro nos sumerge en una historia llena de dolor y maldad, de huidas necesarias y violencia. Sin embargo, es una obra muy poética, conectada con la naturaleza y las emociones de la protagonista, cuyo diálogo interior resulta tan tierno como esclarecedor.



Mohamed El Morabet
Ecos en la nieve



Galaxia Gutenberg

Foto de portada de *Ecos en la nieve*

El autor avanza muy lentamente fijándose en los detalles, en lo que aparentemente resulta insignificante, haciéndonos cómplices de una mujer dispuesta a acabar con los secretos familiares que la atormentan.

No es una novela apta para lectores sensibles, pues no encontrarán piedad entre sus páginas, tan solo algo de sororidad entre algunas de las mujeres que aparecen, todas ellas víctimas en un mundo masculino y cruel.

EL MAIMOUNI, Youssef. (2025): *Què en diré del dia d'avui*. Barcelona: Jande

El escritor Youssef El Maimouni nació en Alcazarquivir (Ksar el Kebir) en 1981 pero siendo un bebé marchó junto a su familia a Cataluña. Es educador social y dirige un centro para jóvenes en uno de los barrios más multiculturales de la ciudad de Barcelona.

Tal vez debido a su compromiso social, ha escogido publicar su tercera novela en la editorial Jande, una cooperativa que tiene como objetivo impulsar las voces racializadas o de ascendencia migrante. Una decisión que quería resaltar porque sus dos primeras novelas fueron publicadas en la reconocida editorial Roca.

Otro cambio con respecto a su recorrido literario es que sus dos primeras novelas fueron publicadas en español, pero en este libro ha escogido como lengua de creación el catalán, aunque próximamente aparecerá también su versión española. Podríamos traducir el título por "Qué decir del día de hoy" y destaca por ser un libro que recuerda a una obra de teatro de Samuel Beckett, un libro que rompe también con los géneros, ya que conjuga teatro, narrativa y poesía.

Varios personajes extraños nos sumergen en un realismo mágico metaliterario, un ambiente fantasmal y surrealista donde solo un camarero adolescente parece estar conectado con lo terrenal.

Conforme avanzan las enigmáticas conversaciones vamos descubriendo qué escritores se esconden tras los personajes. Todo un juego con el lector que irá reconociendo paulatinamente varios nombres relacionados con la ciudad literaria de Tánger. Pero Youssef va más allá y decide romper con mitos orientalistas y otros tópicos, dándoles una nueva dimensión a los protagonistas de su obra.

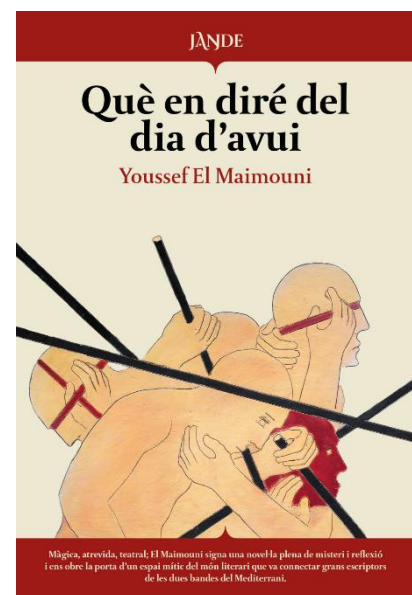


Foto de portada de *Què en diré del dia d'avui*

Este libro nos lleva a reflexionar sobre la ficción en sí y los mitos que configuran la Tánger literaria, desde un absurdo que tal vez tenga más sentido que las leyendas generalmente relacionadas con la ciudad.

 **AOUATTAH, Asmaa. (2025): *El eterno retorno: relatos migratorios en primera persona*. Madrid: Diwan Mayrit**

El año 2018 se publicó en catalán este libro de relatos que llegó a conseguir una cuarta edición. Este año, finalmente, la editorial Diwan ha publicado el libro en lengua española. Asmaa Aouattah nació en Alhucemas en 1970, estudió la carrera de filosofía en la Universidad de Fez, y a continuación marchó a Cataluña a cursar dos másteres, uno sobre Construcción y Representación de Identidades Culturales y otro en Agentes de Igualdad de Oportunidades.

Se trata de un libro de relatos escrito con perspectiva de género, en el que su biografía y formación tienen un gran peso. Prácticamente la mitad de los cuentos tratan el tema de la migración, especialmente las sorpresas, añoranzas y malentendidos culturales que experimentan muchos los emigrantes marroquíes al llegar a Cataluña.

El resto de los relatos, en cambio, se centran en las narraciones rifeñas que su madre le contaba, en un esfuerzo por no olvidar sus raíces recordando la literatura oral que durante generaciones han transmitido las mujeres en la zona del Rif.

El libro es realista y honesto, lleno de situaciones que muchos emigrantes han sufrido, desde pérdidas de seres queridos en la distancia, a chicas ilusas que contraen matrimonio con un hombre al que no conocen pero que consideran un príncipe azul por llevarlas a Europa. La escritora trata estos temas con sensibilidad, pero no deja de recurrir a la ironía en ocasiones, por ejemplo, cuando trata algunos choques culturales.

Todo un mosaico de narraciones que nos permite conocer mejor el trauma de la emigración, la cultura rifeña, y cómo las mujeres viven sus procesos migratorios con problemas añadidos a causa de su género.

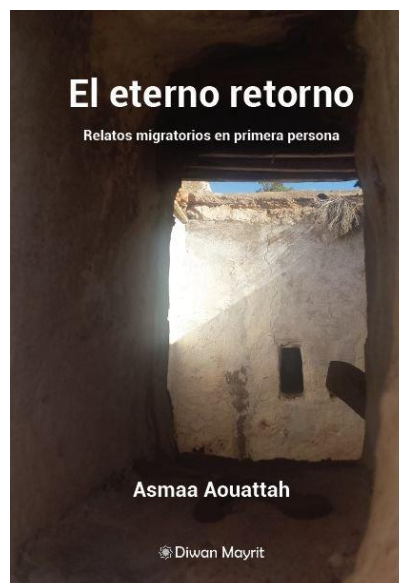


Foto de portada de *El eterno retorno*

SLIMANI, Leila. (2025): *Me llevaré el fuego. El país de los otros III*. Madrid: Cabaret Voltaire

La autora Leila Slimani escribe en francés y en 2016 recibió el premio Goncourt en Francia. La editorial Cabaret Voltaire ha editado todas sus obras en español para acercarla al lector hispano, y lo hace con una de las mejores traductoras de España, la tangerina Malika Embarek.

Esta novela cierra la trilogía *El país de los otros*, un recorrido por la historia de su familia que va en paralelo con la historia de Marruecos. En la primera novela conocemos la llegada de la independencia de Marruecos de la mano de sus abuelos, una francesa alsaciana casada con un marroquí que participó en la Segunda Guerra Mundial, y que acaban instalándose en Mequínez (Meknés). La segunda parte relata la vida de sus padres, quienes ya nacen en un Marruecos independiente y pueden estudiar hasta convertirse en profesionales acomodados. Sin embargo, vivirán los Años de Plomo con desilusión y tristeza. La trilogía se cierra con la última generación familiar a finales del siglo XX, reflejando la juventud que vivió la propia autora.

Leila analiza la vida de una familia de Rabat burguesa que ha adaptado varias costumbres europeas, pero no se muestra ajena a lo que sucede fuera de su burbuja, de hecho, pone el foco en la diferencia que existe entre ella y su familia y el personal que tienen a su servicio, señalando una desigualdad social que la incomoda.

También aborda problemas identitarios, ya que, a pesar de haberse criado en Marruecos, asiste a la escuela francesa, prácticamente no utiliza el árabe y muchas de las costumbres marroquíes las ve como si no tuvieran relación con ella.

Sin embargo, cuando tenga que marchar a estudiar a Francia sus estudios universitarios, los cambios en su vida le harán replantearse sus orígenes, su pertenencia familiar, y su propia identidad. De una forma elegante pero contundente, nos muestra las esquizofrenias a las que se enfrenta por no sentirse identificada completamente ni con la sociedad marroquí ni con la francesa, especialmente en el periodo de la adolescencia.

La pérdida de inocencia provocará rebeldía en una protagonista desorientada que vivirá la emigración como la única salida posible, pero el paso del tiempo le llevará a comprender mejor todo su contexto y a tomar decisiones adultas.

Leila Slimani Me llevaré el fuego



CABARET VOLTAIRE
Foto de portada de *Me llevaré el fuego*

Una historia que Malika Embarek no podía dejar de traducir porque como ella misma afirmó al recoger el Premio Ibn Rushd de la Concordia este mismo año, "espero seguir con más entusiasmo mi trabajo de traducción de unos autores que encarnan unos valores universales con los que comulgo: la racionalidad, el respeto de la diversidad y la concordia" y Leila Slimani es una autora que cumple con todos esos requisitos.

En memoria de Rachid Hmami: un alma sensible, sabia y profundamente humana (obituario)

Por Redouan Diki

Inspector de español en la AREF TTH

El reciente fallecimiento de Rachid Hmami ha dejado un vacío difícil de llenar entre quienes tuvieron la suerte de conocerlo. Tras una larga enfermedad, Rachid nos deja no solo como exprofesor de español y oficial administrativo, sino como un ser humano íntegro, de una calidad personal excepcional y una sensibilidad que trascendía su entorno profesional.

Rachid fue siempre más que sus funciones. En su trato diario irradiaba respeto, equilibrio y una cordialidad serena. Su saber estar, siempre discreto pero firme, hablaba de alguien profundamente comprometido con sus valores. Escucharle era recibir lecciones no solo de idioma o de normas administrativas, sino también de vida, de dignidad, de humildad.



Foto del poeta Rachid Hmami

Muchos quizás no conocían su faceta más íntima: la poética. Rachid vivía la poesía como una forma de expresión silenciosa, como un rincón en el que su alma hallaba reposo. Su escritura era un reflejo de su mundo interior, lleno de delicadeza, melancolía y belleza. En sus versos se revelaban emociones profundas, pensamientos sutiles, una sensibilidad rara que tocaba el corazón de quienes los leían. La poesía era para él un refugio y una forma de dejar constancia de lo vivido, de lo sentido, de lo comprendido desde lo más hondo del ser.

Su seriedad nunca fue sinónimo de distancia. Al contrario: era la expresión de un hombre coherente, sabio y auténtico. Su saber —profundo y generoso— iba acompañado siempre de un saber estar ejemplar. Siempre proponía. Nunca juzgaba, siempre comprendía.

Hoy le recordamos no solo por lo que hizo, sino por todo lo que fue. Rachid Hmami fue, ante todo, un hombre bueno, un alma poética que vivió con hondura, con honestidad y con una silenciosa elegancia. Su legado, más allá de cualquier cargo o título, es su humanidad y su poesía. Y en ambos aspectos, nos deja una herencia luminosa y entrañable.

Tradición y arraigo: Estudio y reedición de la poesía de Rachid Hmami

Por Luis García-Vela

Investigador por la Universidad de Zaragoza y Universidad de Granada

En la cartografía de la literatura marroquí en lengua española (LMLE), marcada a menudo por trayectorias dispersas y bibliografías difíciles de localizar, la obra de Rachid Hmami (Tetuán, 1971-2025) ocupa un lugar tan discreto como revelador. Profesor de español en Oujda desde mediados de los noventa y formado en Filología Hispánica en la Universidad Abdelmalek Essâadi, Hmami cultivó una escritura que osciló entre el relato breve (*Cuando ruge el Estrecho*) y una obra poética escasa pero significativa.⁷ Recibió en 2009 el X Premio Rafael Alberti de Poesía por su breve conjunto de poemas *Otro marinero*, centro de este estudio y de la reedición que aquí presentamos.

Pese a la concisión de su producción, su figura encarna con nitidez un diálogo cultural concreto entre España y Marruecos: la del escritor «de raíces andalusíes»⁸ que elige el español como vehículo de expresión y testimonia, desde la enunciación local, la persistencia de una sensibilidad bilingüe que hace de puente entre tradiciones. Esto se aprecia, precisamente, en su poemario *Otro marinero*.

25

La poesía de Rachid Hmami: un localismo apegado a la tradición hispánica

Los seis poemas de *Otro marinero* mantienen un vínculo profundo con la tradición tanto a nivel métrico y rítmico como a nivel intertextual. Los mismos títulos –«A Rafael Alberti», «En la Plaza Mayor (Salamanca)», «La abeja griega», «La playa» y «Acrósticos»– revelan una voluntad de diálogo con un autor canónico del siglo XX, Rafael Alberti, y con la cultura grecolatina, base de Occidente. Al mismo tiempo, se ubican en espacialidades concretas (Santa María, la Plaza Mayor de Salamanca, la playa) y se conectan con la temática del mar. Lo esencial

⁷ En el número 20 de Aljamía (2009, p. 62), se menciona también la existencia de un libro de poemas, «que se publicará próximamente». Sin embargo, tanto dicho volumen como otro quedaron inéditos; uno llevaba el título provisional *Lienzos y cálamos* y el segundo carecía aún de título. Este hecho es representativo de las fuertes dificultades de incorporación al sistema editorial hispánico que sufren los escritores marroquíes en lengua española. Para más información, ver LOMAS LÓPEZ, E. (2011): “La literatura hispanomagrebí y el mercado editorial: esbozo histórico”, en Aljamía, nº 22, pp. 69-78

⁸ Así lo informaba él mismo a Aljamía, con motivo de la concesión del X Premio Rafael Alberti en 2009.

de este conjunto de poemas es, pues, por un lado, la métrica tradicional, su densidad intertextual e imaginaria, y, por otro, su localismo marroquí.

Estudio métrico y composición formal: un clasicismo a contracorriente

En primer lugar, a nivel formal destaca la presencia de la rima consonante⁹ en todos los poemas. La utilización de rima –y en particular, consonante– en la poesía contemporánea constituye toda una declaración de intenciones en tanto que la tendencia dominante en la escritura poética actual es justamente la contraria;¹⁰ poco a poco, el uso de la rima se ha ido abandonando en favor de otras formas de estructurar el ritmo poético. La versificación regular de Hmami, en la que la rima desempeña un papel estructurador, sitúa su poesía, en este sentido, en un espacio “a contracorriente”.

De esta forma, Hmami alterna rimas oxítonas (agudas) y rimas paroxítonas (llanas) y optará, en la mayoría de los poemas, por presentar rimas «abrazadas» (abba), aunque también encontremos rimas «encadenadas» (abab, bcbc) en los dos últimos poemas. La composición de los poemas es minuciosa y estructura el ritmo de forma tradicional.

Por otra parte, en las composiciones de *Otro marinero*, se aprecian diversos esquemas métricos. En el primer poema, «A Rafael Alberti», observamos una absoluta regularidad heptasilábica, algo llamativo, pues el uso del heptasílabo como verso regular –sin combinarlo con versos con otro cómputo silábico– apunta a una tradición poética anterior al Renacimiento, que caería en desuso y volvería a adquirir prestigio en las composiciones de los autores neoclásicos.¹¹ Posteriormente, volverá a ser relegado durante el Modernismo y reaparecerá en la obra de algunos autores puntuales de la generación del 27, como Federico García Lorca. Sin embargo, *Marinero en tierra*, la obra con la que *Otro marinero* mantiene el intertexto más evidente, no contiene ninguna composición heptasilábica. La otra forma homogénea y regular que veremos en la obra de Rachid Hmami será el soneto («La playa») compuesto por versos endecasílabos.

El resto de las composiciones presentan una versificación anisosilábica o heterométrica: pentasílabos y hexasílabos en el caso de «en la Plaza Mayor», hexasílabos y eneasílabos en «la abeja griega», y una métrica variable en los acrósticos. No obstante, se percibe un cuidado

⁹ Empleamos el término «rima consonante», en lugar del de «rima total» que proponía QUILIS QUILIS, A. (1982): *Métrica española*. Madrid: Alcalá ediciones, p. 32.

¹⁰ Por poner un ejemplo justificativo, en un estudio basado en 1515 poemas presentes en múltiples antologías de poesía contemporánea española se concluía que sólo 187 poemas utilizaban rima, mientras que los otros 1328 carecían de ella. FRAU, J. (2004): “La rima en el verso español: tendencias actuales”, en *Rhythmica*, nº 2, vol. 2, pp. 109-136.

¹¹ Son heptasilábicos el *Auto de los Reyes Magos*, primitiva pieza dramática y la *Disputa del alma y el cuerpo*, ambos del siglo XII.

especial por la medida de los versos, dispuestos según patrones rítmicos reconocibles. Ambas características, una rima constante y una cuidada métrica, se conjugan con la presencia de anacronismos léxicos y estilísticos, especialmente visibles en «La abeja griega» (por ejemplo, *bermeja*).

Todo ello confirma que la poesía de Rachid Hmami tiende un puente hacia la tradición hispánica, revelando una clara querencia por la métrica y la composición clásicas. Su preferencia por el heptasílabo denota un gusto por lo neoclásico, que se aleja de la línea de la revitalización del romancero propia de la generación del 27. Y con ello, apuesta el autor tetuaní por entablar un diálogo con la tradición centrándose en otros momentos de la historia literaria.

Entre símbolos y ecos: la intertextualidad en la poesía de Hmami

Otro de los rasgos más destacados de la poesía de Rachid Hmami son constantes intertextualidades. En palabras de Sánchez Máiquez, «Rachid Hmami, asimismo, recrea [...] todo un mundo lleno de referentes y tópicos literarios, que reflejan algunas de las lecturas del autor».¹² Es decir, nos encontramos con una poesía que no solo enlaza con la tradición a través del uso cuidado de la métrica y la rima, sino también mediante una intertextualidad activa y personal.

En este sentido, veremos un tipo concreto de intertextualidad: el de *transducción*, que cambia los mensajes y evita las citas literales.¹³ No veremos citas directas, sino indirectas. Hmami no reproduce versos ajenos, sino que reinterpreta elementos culturales y los adapta a su propia voz poética, a sus propias circunstancias de enunciación. El primer poema lo dedica a la figura de Rafael Alberti:

Mar de Santa María
grumete te saluda
desde la lejana Uxda
con zarca poesía.

El saludo y la autoidentificación como “grumete”, como aprendiz de marinero, presentan a una voz poética que, con respeto y modestia, tiende un lazo hacia Rafael Alberti. Los topónimos (Santa María, Uxda) ubican el poema y conectan simbólicamente ambas orillas. Esta conexión es también una forma de identificación, dado que la voz lírica se reconoce en la

¹² SÁNCHEZ MÁIQUEZ, Á. (2009): “X Premio Rafael Alberti de Poesía”, en *Aljamía* nº 20, p. 61.

¹³ Para ver más sobre esta cuestión, recomiendo el excelente artículo de Jorge Arroita: ARROITA, J. (2025): “Transposiciones y silepsis intertextuales: procedimientos de reapropiación citacional mediante transformaciones implícitas”, en *Anales De Literatura Española*, nº 42, pp. 39-63.

figura del *Marinero en tierra* albertiano y en su nostalgia del mar: «Tú, marinero en tierra, / tierra a los dos nos sobra».

El segundo poema, «En la Plaza Mayor», también ubica la escritura, particularmente en Salamanca. Esta localización se refuerza con la mención de elementos culturales de la ciudad castellana, como la tuna. Aparecen además motivos propios del romancero, como el ruseñor, «donjuanesco de las canciones amorosas, muy divulgado en Francia y no ignorado en España». ¹⁴ Sin embargo, aquí el ruseñor («Se calló un Ruseñor») adopta un valor simbólico de la tristeza, algo que sucedía más a menudo en las composiciones cultas del Renacimiento que en las populares medievales.

El canto triste y melancólico también se enlaza con otro símbolo fundamental: la rosa. La tradición literaria Oriental y Occidental de todos los tiempos, desde la Antigüedad hasta el presente, la ha utilizado como símbolo. Desde Homero hasta Omar Khayyam, Rumi o Yeats ha sido incorporada en las obras literarias, hasta el punto de que es fácil pensar que “no other flower has been so immortalized”¹⁵. Es casi un símbolo universal. Rachid Hmami personaliza este símbolo, asociándolo a una tragedia amorosa, idea que corroboramos cuando vemos la referencia a la historia de Antonio Machado y Leonor Izquierdo, historia de amor que ha generado toda una tradición de reescrituras en las literaturas hispánicas.

El poema «La abeja griega» prolonga la línea de diálogo con la tradición, pero lo hace con una densidad simbólica y estilística mucho mayor, lo que convierte esta composición en una de las más complejas del conjunto de *Otro marinero*. Su imaginario puede calificarse de barroco, no solo por la abundancia de imágenes y símbolos, sino también por el uso deliberado de un léxico arcaizante (con términos como *bermeja*, o expresiones como “librando yo y Campeador / batalla por mítica oveja”) que evocan la lengua poética del Siglo de Oro y la épica medieval. Este recurso, lejos de ser un simple ornamento, forma parte de una estrategia de revivificación del pasado literario, mediante la cual Hmami dialoga con la historia de la lengua y de la poesía española, apropiándose de su sonoridad y su tono heroico para construir un discurso propio.

En este contexto, el poeta tetuaní recurre a un símbolo presente en varias tradiciones, como es el caso de la abeja. Desde la cultura egipcia, hasta la bíblica, griega, órfica, islámica y cristiana su simbolismo ha sido muy cambiante (Cirlot 99).¹⁶ Se recoge este legado polifónico y se transforma en una metáfora amorosa, donde la abeja, al clavar su «aguijón de amor», tiene un efecto demoledor en la voz lírica.

¹⁴ ASENSIO, E. (1954): “Fonte Frida o encuentro del romance con la canción de mayo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 4, p. 369.

¹⁵ MAHDI AL-ZWELEF, K. (2013): “The Rose Journey”, en *International Review of Social Sciences and Humanities*, nº 5, vol. 2, p. 229.

¹⁶ CIRLOT, J. E. (2018): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 99.

Junto al símbolo de la abeja, vemos también el de la blanca flor y la perla. La infinitud de implicaciones de ambas a lo largo de la historia es muy difícil de trazar, pero en este contexto, relacionado con el enamoramiento amoroso parecen significar, respectivamente, la pureza inmaculada y la riqueza. El sujeto lírico emplea estos símbolos como recurso expresivo para representar la imaginada pureza de la amada y la voluntad de expresar el amor mediante dádivas, tópico, este último, tanto del amor cortés medieval y del amor *udrí* de la tradición árabe.

El denso aparato simbólico de este poema (la abeja, la blanca flor y la perla) se enriquece con la presencia de intertextualidades «indirectas». La primera es extremadamente difícil de localizar¹⁷ y aparece en «con la bermeja / como en la leyenda tan vieja». Le sigue una estrofa muy significativa:

librando yo y Campeador
batalla por mítica oveja
que ofrendará áurea madeja
a su abrigo protector.

Buceando sin temor
a sacar ostra, vieira y almeja
por si hallo perla a mi pareja
de oceánico color

La primera referencia es fácil de ver. Es al Cid Campeador, figura histórica y protagonista del cantar de gesta anónimo *Cantar de Mío Cid*,¹⁸ así como del resto de composiciones del llamado «ciclo cidiano». Se trata de una figura clave en la literatura medieval hispánica, que aparece en este contexto acompañada del tópico *militia amoris* («batalla por mítica oveja»): lo bélico en el contexto amoroso. En cuanto a la idea de «áurea madeja», remite al vellocino de oro, elemento mitológico que simbolizaba riqueza extrema, legitimidad real y favor divino, aunque en algunas ocasiones se le concedían poderes mágicos, curativos o relativos a la fertilidad en la tierra. También se ha considerado como un símbolo de

¹⁷ Puede referirse a varias leyendas locales tanto españolas como mexicanas, de Zamora («la piedra bermeja»), o de Taxco («la bermeja», una muchacha alta), por poner un ejemplo. No he conseguido localizar la referencia concreta.

¹⁸ La frontera entre realidad histórica, biográfica y ficción ha sido objeto de numerosos debates. Se ha llegado a la conclusión de que «el Cantar de mío Cid está construido sobre una realidad histórica, pero es una creación poética en la que se alteran unos hechos y se inventan otros». CACHO BLECUA, J. M. y LACARRA, M. J. (2012): *Historia de la literatura española. Volumen 1. Entre la oralidad y escritura. La Edad Media*. Barcelona: Crítica, p. 332.

«la fuerza suprema del espíritu por la pureza del alma», lo que implica que era una de las modalidades más evolucionadas del simbolismo del «tesoro».¹⁹

No obstante, no son las únicas referencias del poema, de la misma manera que el tópico de *militia amoris* no es el único. La referencia a Lucanor y a su ayo alude a la obra el *Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, otra obra fundamental en la literatura medieval hispánica, y, particularmente, en la cuentística. Contiene multitud de *exempla* o cuentos moralizantes originarios de varias fuentes, tanto griegas como árabes. Por último, vemos la idea de la cárcel de amor («mi corazón su fiel reja»), que también tuvo correspondencias con la literatura medieval castellana, y, particularmente, con la obra *Cárcel de amor*, novela didáctica y alegórica de Diego de San Pedro.

El cuarto poema tiene una estructura simbólica y referencial menos compleja que el anterior. Sitúa en otro contexto (atalaya, balsa de haya, fenicio puerto...), e incorpora tan solo dos referencias: la referencia a Gabriel Celaya, poeta vasco del siglo XX y la alusión geográfica a los volcanes de Marte, los más grandes del sistema solar. Además, otro intertexto puede ser el rapto de las sabinas, leyenda romana («Tan muerto de celos vendré a raptarte»).

El último poema es el que tiene el aparato simbólico y referencial menos denso, en tanto que las dos palabras que revelan los acrósticos, «Fátima» y «la madre», no incluyen mucha más intertextualidad. La única alusión que podríamos nombrar es la de la mano de Fátima (*jamsah*), símbolo antiguo de protección y buena suerte asociado con Fátima, hija del profeta Mahoma.

En conclusión podría decirse que, en conjunto, la poesía de *Otro marinero* revela un aparato intertextual extraordinariamente denso, que combina un claro «vuelco hacia lo hispánico», especialmente lo medieval y aurisecular, con referencias contemporáneas (Rafael Alberti, Gabriel Celaya) y ecos clásicos, griegos y romanos (como el rapto de las sabinas). Todo ello nos confirma que nos encontramos con una poesía muy marcada por las lecturas del autor, anclada a una tradición reactivada mediante la reescritura personal.

Del mar y el amor al arraigo: núcleos temáticos

La densidad intertextual y simbólica de la poesía de Rachid Hmami se corresponde con un cierto hermetismo temático, fruto de una voluntad de sugerir más que de declarar. En el primer poema, por ejemplo, resulta difícil descifrar un tema único a causa de las metáforas y alusivas («tejo noche y día / gran velamen que ansía / bálsamo de poniente»). No obstante, puede advertirse con claridad la intención de establecer un vínculo afectivo y literario con Rafael Alberti, subrayando el sentimiento compartido de desarraigo: ambos poetas comparten el

¹⁹ CIRLOT, J. E. op. cit., p. 885.

«sentirse en tierra» y anhelan volver a estar a la deriva. La voz lírica de Hmami lo expresa en estos versos:

Tú, marinero en tierra,
tierra a los dos nos sobra,
tanta vida nos cobra
temprano nos entierra.

La referencialidad explícita –el saludo «desde la lejana Uxda» dirigido a Santa María, lugar de nacimiento de Alberti, y la cita directa de «marinero en tierra»– culmina en el deseo de navegación: se pide que se «mueva la nave / encallada desde años». Si la voz lírica de Alberti lamentaba en *Marinero en tierra* que «Nací para ser marino / y no para estar clavado / en el tronco de este árbol»,²⁰ Hmami reescribe esa nostalgia desde el Magreb, prolongando el motivo marinero pero desplazándolo a un territorio simbólico propio. El mar funciona, en ambos casos, como espacio de libertad, identidad y retorno, aunque en Hmami se tiñe de melancolía fronteriza: la añoranza del mar es también la del tránsito, el viaje y el diálogo entre orillas.

Los poemas segundo y tercero abordan con mayor nitidez la temática amorosa, aunque con matices diferenciados. En «en la Plaza Mayor» vemos un tono más elegíaco: el amor no correspondido se funde con la evocación de un lugar concreto (Salamanca) que actúa como escenario simbólico de la pérdida. En cambio, en «La abeja griega», el amor adopta un cariz menos lamentativo y más introspectivo y reflexivo. Lo que prevalece en él es la búsqueda de la amada que poco a poco se aleja. En ambos casos el amor es, en definitiva, el tema central, aunque en uno se trate en tercera persona y en otro en primera; el sentimiento amoroso aparece igualmente ligado al tiempo y la memoria.

El soneto «La playa» introduce una variación temática: presenta el amor al mar y a la naturaleza. El yo poético adora el mar por su belleza, por su movimiento y delicadeza, y envidia elementos construidos por el hombre (atalaya, balsa, puerto), porque se encuentran cerca de la naturaleza. La voz lírica anhela un vínculo más estrecho con ella, similar al que tienen los elementos que circuncidan el mar y la playa. Busca, en otras palabras, una integración armónica que supere la unidad perdida entre el marinero y su mar.

Por último, el poema «Acrósticos» trata la fortuna y el arraigo. Los versos iniciales componen el nombre «Fátima», aludiendo a la mano de Fátima, símbolo protector y de buena suerte muy arraigado en la cultura magrebí. La voz poética llama a la fortuna «Farola de mi alma» y confiesa tener en ella «Anclado mi querer», demostrando un sentimiento de gratitud y dependencia del destino. La composición final, formada con el acróstico «la madre»,

²⁰ ALBERTI, R. (2010): *Marinero en tierra*. Madrid: Público, p. 108.

funciona como cierre simbólico del poemario: tras el viaje por el amor, el mar y la tradición, la voz poética regresa a la tierra natal. El texto se convierte en una oda al arraigo, a la vez nostálgica y afirmativa, contraponiendo «la tierra que de niños amamos» con la que «de viejos añoramos». Hmami cierra así su ciclo poético sobre el regreso y la pertenencia, sobre la reconciliación entre el origen y la distancia.

La reescritura de la tradición: el localismo marroquí

La utilización de una métrica regular y rima consonante o las referencias intertextuales y el imaginario apegado a la tradición no impiden que la poesía de Rachid Hmami manifieste un fuerte componente local. Antes bien, esa apropiación formal de la herencia literaria sirve al poeta para reinsertar lo marroquí en el espacio simbólico de lo hispánico.

Desde el primer poema, el saludo inicial ya anticipa que entraremos en un universo simbólico donde lo hispánico y lo marroquí convivirán. El poeta tetuaní, «grumete» que «saluda desde la lejana Uxda», empleará referencias a la tradición como medio para expresar sus sentimientos, pero lo hará localmente, desde una posición periférica y consciente de su diferencia, sin olvidar la conciencia de lo propio. En «La abeja griega», por ejemplo, esa mezcla de herencia hispánica y voz marroquí se hace explícita:

Ya siento inmenso dolor
por esta reina que me deja.
¿¡Dios por qué su enjambre la aleja
de este moro trovador!?

De esta manera traza Hmami una reinterpretación del llamado romancero morisco, corpus de textos de origen aurisecular con algunos puntos en común –según Manuel Alvar– con los anteriores romances fronterizos, y otras diferencias dado que el romancero morisco «se iba a limitar a contarnos una serie de historias –a veces identificadas, otras no– en las que el poeta iba a reflejar sus propias penalidades» (Alvar XLII).²¹ En esta línea, Hmami transforma el motivo del “moro” literario en una figura de sensibilidad y melancolía, que canta lo que hermana la humanidad: el desamor y la distancia.

El itinerario simbólico que comienza en el saludo desde Uxda culmina en los «Acrósticos», donde el poeta celebra la identidad marroquí y la memoria familiar. La imagen de la mano de Fátima, procedente de la tradición popular, y la alusión final a «la tierra que de niños amamos» condensan su voluntad de enraizar la palabra poética en lo propio, sin

²¹ ALVAR. M. (1984): “Introducción”, en *Romancero*, selección, introducción y notas de Manuel Alvar. Barcelona: Bruguera, p. XLII.

renunciar al diálogo con la herencia española. Así, *Otro marinero* se cierra con una doble afirmación: la de la continuidad con la tradición y la de la singularidad de una voz que, desde Marruecos, reescribe la historia poética en español desde la otra orilla.

Conclusión: la poética transcultural de Rachid Hmami en el marco de la literatura marroquí en lengua española

La poesía de Rachid Hmami constituye un pequeño universo singular dentro del panorama de la literatura marroquí en lengua española. A dicha literatura se le ha atribuido un componente realista, pero la obra de nuestro poeta tetuaní puso énfasis en otras posibilidades de escritura más allá de la mimesis de la realidad. En este sentido, se trata de una obra que escapa a ciertas caracterizaciones que la crítica ha querido atribuir a dicha literatura («humanismo solidario», «realismo», pobreza formal).

Su obra logra tender puentes entre épocas y tradiciones, integrando referencias que abarcan desde la Antigüedad grecolatina hasta el Siglo de Oro y el siglo XX, sin renunciar a una mirada propia, arraigada en su contexto marroquí. En este sentido, su escritura combina forma y conciencia: una versificación tradicional y cuidada, sustentada en la rima consonante y la regularidad métrica, se conjuga con una intensa labor de reescritura cultural. Hmami no se limita a imitar modelos, sino que los reformula desde la otra orilla, situando su voz en el punto de encuentro entre lo hispánico y lo magrebí. Su poesía actúa así como un espacio de mediación simbólica, donde las herencias culturales españolas y marroquíes se entrecruzan en un espacio poético

El resultado es una obra de gran coherencia estética y profunda carga identitaria, en la que el poeta demuestra que la tradición no es un legado estático, sino una materia viva que puede ser habitada, reinterpretada y localizada. En su mano, los símbolos clásicos —la abeja, la rosa, el mar, la mano de Fátima— recobran vigencia al insertarse en un imaginario que es, a la vez, transcultural y personal.

En definitiva, la poesía de Rachid Hmami ofrece un ejemplo paradigmático de cómo la escritura en español desde Marruecos puede reactivar la tradición literaria peninsular desde una perspectiva periférica y diferente, generando nuevos significados y estableciendo un diálogo fecundo entre las lenguas, las culturas y las memorias. Su voz, discreta pero firme, confirma que la tradición solo se preserva plenamente cuando se la vuelve a escribir.

Bibliografía

- ALBERTI, R. (2010): *Marinero en tierra*. Madrid: Público.
- ALVAR, M. (1984): “Introducción”, en *Romancero*, selección, introducción y notas de Manuel Alvar, pp. V- LXIX. Barcelona: Bruguera.
- ARROITA, J. (2025): “Transposiciones y silepsis intertextuales: procedimientos de reapropiación citacional mediante transformaciones implícitas”, en *Anales De Literatura Española*, nº 42, pp. 39-63.
- ASENSIO, E. (1954): “Fonte Frida o encuentro del romance con la canción de mayo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 4, pp. 365-388.
- CACHO BLECUA, J. M. y LACARRA, M. J. (2012): *Historia de la literatura española. Volumen 1. Entre la oralidad y escritura*. La Edad Media. Barcelona: Crítica.
- CIRLOT, J. E. (2018): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- FRAU, J. (2004): “La rima en el verso español: tendencias actuales”, en *Rhythmica*, nº 2, vol. 2, pp. 109-136.
- LOMAS LÓPEZ, E. (2011): “La literatura hispanomagrebí y el mercado editorial: esbozo histórico”, en *Aljamía*, nº 22, pp. 69-78.
- MAHDI Al-Zwelef, K. (2013): “The Rose Journey”, en *International Review of Social Sciences and Humanities*, nº 5, vol. 2, pp. 229-243.
- SÁNCHEZ MÁIQUEZ, Á. (2009): “X Premio Rafael Alberti de Poesía”, en *Aljamía* nº 20, pp. 61-68.
- QUILIS, A. (1982): *Métrica española*. Madrid: Alcalá ediciones.

NOTA: CRITERIOS DE EDICIÓN

Aunque el conjunto de poemas que conforma Otro marinero es reducido, la densidad expresiva y delicadeza formal que los caracteriza exige una disposición particularmente atenta. A ello se suma el deseo de rendir homenaje al legado de Rachid Hmami, recientemente fallecido, cuya voz poética –sutil, culta y humana– merece una presentación a la altura del cuidado con el que el mismo concebía sus versos.

Por este motivo, he optado por respetar escrupulosamente la disposición original de los textos, introduciendo únicamente un espaciado entre estrofas motivado por razones métricas y rítmicas. Esta decisión busca favorecer la lectura, permitir que el poema “respire” y facilitar la percepción de todo aquello que la métrica sugiere. Esta edición aspira, en definitiva, a ofrecer al lector una experiencia de lectura fiel al espíritu creador de Hmami, respetuosa tanto con la precisión filológica como con la emoción poética que late en su obra

Otro marinero

Rachid Hmami

—Poemario premiado en el X Premio Rafael Alberti de Poesía—

I

A Rafael Alberti

Mar de Santa María,
grumete te saluda
desde la lejana Uxda
con zarca poesía.

En mi mente candente
yo tejo noche y día
gran velamen que ansía
bálsamo de poniente,

que me mueva la nave
encallada desde años
de interminables daños
en destino sin clave.

Tú, marinero en tierra,
tierra a los dos nos sobra,
tanta vida nos cobra,
temprano nos entierra.

II**En la Plaza Mayor****(Salamanca)**

En la Plaza Mayor,
contemplando la luna
y al son de alguna tuna,
oí hablar de un traidor.

Se calló el ruiñeñor
al saber la horrorosa
historia de una Rosa
que ya no rezuma amor,

ni guarda su color,
ni fragancia de diosa.
La vida es engañosa
hasta con la alegre flor,

en cuyo gran honor
la misma primavera
la entroniza a su vera
cual Machado a Leonor.

¡Cuánta pena y dolor
suspiró la campana
por joven mexicana

en la Plaza Mayor!

III

La abeja griega

Un día en el comedor,
mientras me sirvo la bandeja,
entra rojiza griega abeja
zumbando a mi alrededor.

En gesto amenazador
me frunce aquella linda ceja,
y entre decidida y perpleja,
me clava aguijón de amor.

Entonces me entra sopor:
me imagino con la bermeja
como en la leyenda tan vieja
cogiéndole blanca flor;

librando yo y Campeador
batalla por mítica oveja
que ofrendará áurea madeja
a su abrigo protector.

Buceando sin temor
a sacar ostra, vieira y almeja

por si hallo perla a mi pareja
de oceánico color;

siendo yo arado en su alcor
y mi corazón su fiel reja,
que ni se cansa ni se queja.

Por año todo verdor;
yendo a tu ayo, Lucanor,
a ver si por fin me aconseja
con su cuán sabia moraleja
a tratarla sin error.

Ya siento inmenso dolor
por esta reina que me deja.
¿¡Dios por qué su enjambre la aleja
de este moro trovador!?

IV

La playa

Te tengo envidia, dichosa atalaya,
por el inmenso placer que te aliena
de día y en las noches de luna llena,
contemplando aquella tan linda playa.

Envidia tengo de la balsa de haya,
que cada vibrante segundo estrena
sus caricias y un beso que suena
a la más dulce rima de Celaya.

Envidia tengo del fenicio puerto,
que de lejos viene para casarte
dejándome a mí de celos tan muerto.

Tan muerto de celos vendré a raptarte
y te traeré a mi poético huerto,
escondido entre volcanes de Marte.

Acrósticos

I

Farola de mi alma
Árabe mujer,
Tan tímida y calma,
Infantil tu buen ser;
Miré en tu palma
Anclado mi querer.

II

La tierra que de niños amamos
Agua tiene y fértil albero;

Malvas en abundantes ramos y
Albahacas con gran esmero;
Dondiego que soñando gozamos y
Romero cuyo olor venero.
Esta tierra de viejos añoramos.

Elementos culturales marroquíes en una antología del zéjel traducida al español

Por Hassan Boutakka
Universidad Hassan II de Casablanca

Resumen

Un colectivo de investigadores sobre el árabe marroquí acaba de sacar a la luz una antología del zéjel marroquí traducido al español publicada por La Real Editorial Universidad de Sevilla. Este trabajo examina cómo se han trasladado algunos fenómenos sociales propios de la cultura marroquí (los llamamos culturemas) expresados en árabe marroquí a la lengua española. Se ha distinguido entre los culturemas de carácter religioso inspirados sobre todo en el texto coránico, los sociales que reflejan la cultura popular marroquí y los idiomáticos inherentes a la estructura lingüística y a la particularidad del árabe dialectal de Marruecos.



Portada del libro del autor Hassan Boutakka

Introducción

Esta comunicación aspira primero a hacerse eco de una antología del zéjel marroquí recién aparecida, y a partir de ella echar un vistazo sobre algunos elementos culturales, culturemas, propios de la cultura marroquí que aparecen en sus poemas y cómo han sido traducidos. Se trata de *Antología del zéjel contemporáneo marroquí*²² que reúne una selección de zéjeles escritos por quince autores marroquíes contemporáneos acompañados con quince biografías actualizadas de los autores, un estudio y una traducción de los poemas al español. Esta antología es primera y única en su género. Sin duda va a dar testimonio de cómo este género andalusí pervive con gran producción y afluencia de lectores en esta otra orilla del mediterráneo. Su particularidad radica, ahora como entonces, en que está compuesta en la lengua que utiliza la gente de a pie en su comunicación diaria. Vive y se nutre de esta lengua diaria constituyendo un tesoro de elementos culturales emanados de la lengua, las tradiciones, las creencias, las

²² MOSCOSO GARCIA, Francisco, ARAGON HUERTA, Mercedes, BOUTAKKA Hassan y GINTSBURG, Sarali (2024). *Antología del zéjel contemporáneo marroquí*, editorial Universidad de Sevilla. 243p.

supersticiones y visiones de estos hablantes. Elementos todos que los teóricos engloban bajo el nombre de culturema.

El origen del término no es muy claro. Se atribuye a Nord, a Vermeer y también a Oksaar. Según Mayoral Asensio (1999:67-72), Nord cita la siguiente definición de culturema, atribuida a Vermeer:

Culturema: “Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A”.

El término “culturema” es, cada vez más, usado en los estudios culturales, fraseológicos y traductológicos y hace referencia a una noción reciente que es susceptible de confundirse con otros conceptos tales como frasema, idiomatismo, símbolo, palabra cultural, etc. Los culturemas son, por definición, nociones específico-culturales de un país o de un ámbito cultural y muchos de ellos poseen una estructura semántica y pragmática compleja.

Clasificación, características y ámbitos de los culturemas

Los culturemas no existen fuera de contexto, surgen en el seno de una transferencia cultural entre dos culturas concretas. Son considerados como tales en el marco de dos culturas concretas. una palabra dada, por ejemplo, hace las veces de culturema entre las lenguas A y B, pero no necesariamente entre las lenguas A y C²³. El número de culturemas no es fácil de cuantificar, y se incrementan continuamente. Además, pierden validez y actualidad, no son eternos ni son un grupo cerrado, sino que siempre se crean culturemas nuevos. Existen culturemas específicos de cada país, pero también otros compartidos entre distintos países y lenguas. En todas las lenguas existen culturemas asociados con personajes arquetípicos.

En la taxonomía de los culturemas, Nida²⁴ distingue entre cinco ámbitos:

1. Las diferencias ecológicas entre las distintas partes del mundo. Por ejemplo, es difícil para los esquimales entender el concepto del desierto.
2. Las diferencias de cultura material, más complejas aún. Es difícil entender una referencia a la práctica de cerrar las puertas de una ciudad para las culturas que no tienen la experiencia de haber vivido en ciudades amuralladas.

²³ LUQUE NADAL, L. (2009). “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”. *Language design: journal of theoretical and experimental linguistics*, Nº. 11. p. 80.

²⁴ Nos basamos mucho en las definiciones de Eugenio NIDA. Cf. NIDA, E. (2012) “Sobre la Traducción”. Selección y traducción de Eugene Nida y de María Elena Fernández.

3. Las diferencias de cultura social son también complicadas para el traductor; por ejemplo, en la cultura española o francesa no hay un vocablo para “tío materno” y “tío paterno” como sí hay en árabe.

4. Las diferencias de cultura religiosa, que Nida considera las más complicadas, resultan bastante difíciles de traducir, especialmente en lo que respecta a los nombres de los dioses. Este ámbito se desglosa en dos apartados:

1) Diferencias de convenciones y hábitos sociales: cuestiones relacionadas con el tratamiento y la cortesía, con el modo de comer, de vestir, de hablar; costumbres, valores morales, saludos, gestos, la distancia física que guardan los interlocutores entre sí, etc.

2) Diferencias de organización social: sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras (la hégira, la era cristiana), medidas, pesos, etc.

5. Las diferencias de cultura lingüística las agrupa Nida en cuatro tipos: fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxicos. los escollos culturales provocados por refranes y frases hechas, y los desencuentros generados por alegorías y asociaciones simbólicas (la simbología de colores, flores, plantas, animales, etc.). También incluye en este ámbito la cuestión del trasvase cultural de interjecciones, insultos y blasfemias, etc., cuyo grado de aceptación por parte de una cultura puede provocar una disfunción entre un texto y su traducción

En el ámbito hispánico, Hurtado Albir destaca seis factores que cualquier traductor debería tener en cuenta a la hora de traducir culturemas²⁵:

1. El tipo de relación entre las dos culturas, es decir, la distancia entre las dos culturas, la visión que una cultura tiene de la otra, etc.

2. El género textual en que se inserta, ya que las características del texto original condicionan la función del culturema en el texto meta.

3. La función del culturema en el texto original, es decir, su relevancia, o no relevancia, en relación con el conjunto del texto.

4. La naturaleza del culturema: el registro al que pertenece, su grado de novedad, de universalidad, etc.

5. Las características del destinatario: su motivación, nivel cultural, etc.

6. La finalidad de la traducción que determinará la solución o técnica que adoptará el traductor.

Los culturemas de la antología

A la luz de las definiciones teóricas arriba citadas, hemos seleccionado algunos culturemas de nuestra antología para que nos sirvan de modelo, ya que, si nos detenemos para analizarlos todos, tendríamos que pararnos ante cada verso y enunciado. Para empezar, daremos por hecho que la traducción sacrifica el ritmo y la música en los juegos puramente fonéticos. De hecho,

²⁵ HURTADO ALBIR, A. (2001/2011). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra. (pp.614-615).

traducir es transferir un significado de una forma de significación (lengua) a otra forma (lengua), y no siempre la sustancia del significado en sendas formas corresponde con su forma. Es el caso que se da, verbigracia, en las casidas de Mimoun El Rhazi que aparece en la antología mencionada, cuando el poeta hace un juego fonológico en uno de sus poemas del diván *Nún sin punto*, cambiando el sonido ج (chicheante prepalatal sonoro) / ʒ /, en la palabra “فرجينا”, por el sonido ح (fricativo faringal sordo) / h / en la palabra “فرحينًا” para producir una sonoridad no trasladada por la versión española:

كُونِي كَوْمُبَارَس فُ كَرَنْفَال الدَهْشَة

فَرْجِينَا .. فَرْحِينَا

Sé comparsa en el carnaval del asombro

Danos espectáculo... alégranos

O en esta otra estrofa del mismo poema:

خَفِيف دَافِي كَيْف نَسْمَة ف صَيْف

شَفِيف كَيْف رَيْشَة عَلِي حَد سَيْف

traducida:

Ligero y templado como una brisa en verano

Fino como una pluma en la punta de una espada

En los culturemas, la traducción se limita a trasladar el significado, con la obligación de recurrir a la técnica literal auxiliándose con las notas explicativas del traductor perdiéndose el juego fónico.

Los poetas antologados, aquí, son representativos de diferentes estilos y escuelas del zéjel marroquí moderno, y aunque se siente un afán innovador y universalista de muchos zejeleros sus poemas quedan impregnados de componentes culturales puramente locales y particulares.

Culturemas de carácter religioso

Hay expresiones de origen religioso usadas de forma lexicalizada y que no plantean gran problema de comprensión. En el poema *Soné* de Sabah Bendaoud, el traductor se sirve para la expresión “على الله يتفكر” de su equivalente español “ojalá” que, al ser un préstamo del árabe (Del ár. hisp. *law šá lláb* 'si Dios quiere'), la traducción consigue mantenerse fiel al original: “ojalá pensara”. Cuando se dan casos como estos, la traducción queda fiel al original. Y del poema *La lágrima* de la misma zejelera, la expresión que remite al “iftar” o primera comida del que ayuna en o fuera de ramadán: “نُفْرَق صِيَام” traducida sin alejarse del marco de referencia

religioso: “rompo el ayuno”, ya que el ayuno ha sido una práctica y tradición presente en casi todas las religiones por lo que no plantea dificultad de comprensión. Es más, la zejelera lo usa como referente religioso para recordar otro culturema árabe, a saber, el famoso personaje de ficción, Šahrazād (Sherezade), la contadora de cuentos en *Las mil y una noches* que, llegada la aurora, tiene que dejar de contar, o sea ayunar de hablar:

وبين الدمعة والدمعة
كنفرك صيام ليام
ب نجمة طلع...
عليها فجر الصمت...
و غوات ف قلب شهرزاد

Rompo el ayuno de los días
Con una estrella sobre la que...
Sube la aurora del silencio...
Y ha gritado en el corazón de Sherezade.

En el texto original se combina una expresión coránica “أعلم الغيب”, referida a que solo Dios tiene conocimiento de lo oculto²⁶, con la palabra “عيب” (aleve)²⁷ que socialmente se suele usar como interjección para decir a alguien que lo que está diciendo o haciendo es falto de educación:

أَنَا نَقُولُ لِيَه
مَا نَعْلَمُ غَيْبٍ
و هُوَ يَقُولُ لِي عَيْبٍ
عَيْبٍ عَلَيْكَ
أَنَا شُفْتُكَ فِ صُغْرُكَ

Pero se pierde en la traducción:

Yo le digo
no tengo conocimiento de lo oculto
Y él me dice: tienes la culpa,
vergüenza tenía que darte
Yo te vi en tu niñez

²⁶ Idea repetida en el Corán en diferentes azoras y en varias formulaciones, entre ellas:

"وَلَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ الْغَيْبَ لَأَسْتَكْتَرْتُ مِنَ الْخَيْرِ وَمَا مَسَّنِيَ السُّوءُ" (الأعراف، 188)

“Si tuviera conocimiento de lo oculto tendría abundantes bienes materiales y no me alcanzaría nunca un mal” (Los lugares elevados, 188) Traducción de Isa García.

²⁷ Aleve: Del ár. hisp. *al'áyb*, y este del ár. clás. 'áyb' 'defecto', 'tacha', 'nota de infamia'. (<https://dle.rae.es/>)

En general, el lenguaje alegórico se pierde en el texto traducido. Esto es debido a que el vocabulario pertenece a un campo semántico relativo a la religión que en la traducción queda opacado. “Blasfemar” e “inclinarse” no reproducen exactamente sus equivalentes respectivos en árabe “اكفر” y “اركع” porque se trata de dos términos inspirados de la religión musulmana. El poeta Ali Miftah hace uso de los dos vocablos, y otros muchos del campo semántico de la religión musulmana, para acentuar el color espiritual con que pinta su composición *La fiesta de la sombrilla*. El repertorio de este vocabulario lo integran las voces y expresiones siguientes: {“راكع” inclinado, “كفروا” han blasfemado, “توضينا” hicimos las abluciones, “حلفوا بايمينهم”, “هاز كف”, “اكفر ب السماء) اركع للما(ء)”, “للسما(ء) Levanta una palma al cielo, “Blasfema por el cielo inclínate ante el agua}. La connotación religiosa se evapora, aunque la traducción es muy acertada.

Lo mismo ocurre con la palabra “hirz”, que se refiere a la súplica que se lee, se escribe o lleva puesta como amuleto, con el fin de protegerse de los peligros. Mourad Kadiri, zejelero insigne, usa su forma verbal (احرزني) cuando pide refugio y suplica ayuda en el dolor, invocando al “nombre de la rosa” y a poesía no leída. Dice en el poema *Dame*:

احرزني ب سورة الألم
احرزني ب اسم الوردة،
احرزني ب فصايد ما قرئتهاش

Protégeme con la sura del dolor
Protégeme con “El nombre de la rosa”,
Protégeme con las casidas que no he leído.

El valor religioso del verbo “احرزني” (Protégeme) lo corrobora el término “سورة” (sura) que designa cada uno de los 114 capítulos a los que está dividido el Corán.

Culturemas sociales

Las creencias supersticiosas son ingrediente presente en el imaginario de todas las culturas y civilizaciones. Los dientes de leche de un niño comienzan a moverse y a caerse, aproximadamente a los 6 años, para ser cambiados. En algunas culturas se cambian los dientes por dinero, en otras los ángeles se llevan los dientes de debajo de la almohada y dejan regalos, lo que en la mayoría de los países de habla hispana se asocia con “el ratoncito Pérez”. En Marruecos, una forma de aliviar al niño de la molestia que acarrea perder un diente es pedir al niño que arroje el diente al sol y le pida cambiárselo por otro de oro. En *El sol del agua*, Balbali aprovecha esta costumbre para enlazar con el tema del tiempo y los crepúsculos que constituyen el trasfondo semántico de su poema. Dice:

أَنَا شُفْتُكَ فِي صُغْرِكَ
 وَ سَمِعْتُكَ فِي حَدِيثِ مَعَاهَا
 سَمِعْتُكَ تَنَادِيهَا
 شَمِيسَهُ يَا أُمَّ الشَّمُوسِ
 هَاكَ سَنَةَ الْحَلِيبِ
 وَأَعْطَيْنِي سَنَةَ الْغَزَالِ

Yo te vi en tu niñez
 y te oí hablar con él.
 Te oí llamándolo
 ¡Solecito! ¡Madre de los soles!
 Toma este diente de leche
 Y dame un diente de gacela

La historia del niño del poema no termina aquí como hacen los niños ordinarios. El *yo* del poema espera que el sol le entregue el diente exigido tanto que, en vez de diente de gacela, el sol se ríe hasta mostrarle su muela del juicio. Ahora bien, el diente se pide a la aurora y no al sol, como sería normal. Es una broma poética que vincula el sol con su muerte en el mar y su resurrección en la aurora:

49

هِيَ تَضْحَكُ لِي
 حَتَّى بَانَ لِيهَا دَرُصُ الْفَجْرِ
 وَ فَكَّرْنِي،
 أَنَا نَعْقَلُ بَعْضَ عَقْلِ الصَّعْرِ
 بِاللِّي كَلَعَتْ طَرْفُ مَنْ ضَلَّوَعَهَا
 لَوَدَّتْ بِيهِ سَنَةَ الْغَزَالِ

¡Cuánto esperaste!
 Él te sonreía
 Hasta vérselo la muela de la aurora
 Y recuérdame,
 tengo recuerdos de infancia
 de que arranqué un trozo de sus costillas
 coloreé con él el diente de la gacela

En el mismo poema, el *yo* poético se casa con el sol, que es femenino en árabe. Lo sabemos por un léxico propio al campo de la boda y, sobre todo, la palabra “الهدية” (el cortejo), que recalca una tradición social propia de algunas regiones del país, en las que la familia y vecinos del novio llevan exhibiendo los regalos a la novia (ropa, zapatos, perfumes, bolsos, etc.) en un carro tirado por un caballo, tras el cual vienen la familia y vecinos cantando a lo largo del

camino que conduce de la casa del novio a la de la novia. A veces, se sube alguna mujer al carro y baila al ritmo de la música de la banda popular que suele acompañar a la comitiva. Dice:

من نهار الهدية
طلبت يدياً
واديها ليها بلا ندامه

desde el día del cortejo
me pidió mi mano
y se la llevé sin arrepentimiento.

La gente del campo en Marruecos sabe que las gallinas suelen emitir un cacareo a modo de aviso de que van a poner un huevo. Después de ponerlo, emiten otro cacareo que informa de que podemos recoger el nuevo huevo en el gallinero, como si estuvieran contentas de su hazaña. De este hecho fáunico proviene la expresión “حَمَاتُ فِيهِ الْبَيْضَه” que se usa para aludir a alguien que se entera de un secreto y no puede guardarlo. Con este mismo culturema, Balbali describe los saltos de los peces que, al descubrir el “secreto” del sol a modo de huevo que se pone en el mar, tratan de revelarlo porque no lo pueden guardar. Los traductores tuvieron que explicar la expresión cultural “حَمَاتُ فِيهِ الْبَيْضَه” con una frase prosaica como “no pudieron mantener el secreto”:

ما عرف غير الحوت سرها
اللي بان منها
دق بيه البحر ضلوعه
و الحوت حمات فيه البيضه
الكلام اللي سمعه
بغا يحكيه
وما عرف ليه
ينقر من ماه
ودعيا يرجع ليه
و بين الخروج و الرجوع
الوقت ما سغه

Con lo que apareció de él
Calentó el mar sus costillas
Y los peces no pudieron mantener el secreto
Las palabras que oyeron
Quisieron contarlas
Y no supieron cómo
Saltando desde el agua

Y rápidamente vuelvan a ella.
Y entre la salida y el regreso
No tuvieron tiempo.

Se da vida a los culturemas aprovechando un molde oracional paremiológico para crear otro enunciado poético cargado de simbología a la vez que de intertextualidad con el dicho popular imitado. Lo hace Mimoun El Ghazi en el diván *Nún sin punto*, al parodiar el refrán que dice literalmente “كمشة ديال النحل احسن من شواري دبان” (un puñado de abejas vale más que unas alforjas llenas de moscas), prevaleciendo el silencio a las palabras:

السكات
كافي على شواري كلام
خاوي
كيف أصداف رماها لبحر

El silencio
Más suficiente que alforjas de palabras
Vacío
Como conchas que ha arrojado el mar

51

Culturemas idiomáticos

Aunque el árabe marroquí deriva principalmente del árabe clásico, muchas palabras primitivas han modificado su significado restringiéndolo o ampliándolo. La palabra “الحوت” que en árabe clásico se refiere solamente a la especie de “ballena”, en el marroquí se ha ampliado para usarse como hiperónimo referido a todas las especies de peces. El yo poético del poema *Soné*, de Sabah Bendaoud, dice verter su corazón lleno de desgracia en el vientre de los peces:

اللي قلبها عمر
فاض ف كاس الملحنة
وخويتو ف كرش الحوت

cuyo corazón se llenó
Desbordó en el vaso de la desgracia
Y vertí en el vientre de los peces

En este mismo poema, en el que se sueña con un mundo mejor, se evoca el tema de la emigración clandestina que ha transformado el desierto del Sáhara y el mar mediterráneo en cementerios donde mueren emigrantes clandestinos subsaharianos y magrebíes. Como emigran sin papeles, “queman” – o sea no respetan – las leyes. En árabe marroquí, se dice al

saltarse un semáforo: “حرگ ضو لحرمر” y todo lo que es transgresión de leyes se designa con el verbo, “حرگ”. Varias obras de arte, películas, novelas, y cuentos llevan esta palabra como título. Al extenderse el fenómeno de la emigración sin papeles, se ha lexicalizado la expresión y se ha banalizado el término. La voz del poema *Soné* compara sus palabras a un mar limpio de emigrantes, esto es limpio de sufrimiento:

حروفي بحر بل احراكة
أرض بلا دم
نظرة بلا هم
ليل بلا ظلام

Mis letras un mar sin los harraga

Una tierra sin sangre

Una mirada sin angustia

Una noche sin oscuridad

La misma suerte de la palabra “حوت”, que modifica su significado en el árabe marroquí, corre la palabra “عليها” formada por la preposición “على” y el pronombre femenino “ها” en forma enclítica. Este grupo morfemático, cuando va precedido de la conjunción de coordinación “و” y la “ي”, funciona como alargamiento de la kasra de la “ل”, y pasa a ser un adverbio de consecuencia equivalente a: *por eso, por lo tanto, así*, etc. Con este valor se usa, y la ha usado, Hmida Balbali en su poema *El sol del agua*:

عليها وَقَفَّت الشَّمْسُ
ف الشَّفَقُ

Por eso paré al sol

en el crepúsculo.

Hay frases que se usan para expresar, con matiz enfático, gran reiteración en determinada acción para insistir con obstinación y/o tenacidad, machaconamente. Es el caso del protagonista del poema *El cementerio cristiano*, de Bouazza Sanaoui, que al robar una flor del cementerio cristiano va corriendo y corriendo hacia su casa para guardarla en un florero. La reiteración de la acción de correr seis veces en los tres versos confiere a la acción, con su valor verbal, dinamismo y énfasis. Para que la reiteración no se considere excesiva, se anteponen a la frase el nexos “يا ما”.

واجري يا ما تجري
واجري يا ما تجري
واجري يا ما تجري

Supongo que este culturema encontraría su equivalente en las expresiones españolas: “dale que dale”, “dale que te pego” o “dale que le das”. Así el equivalente de esta estrofa sería culturalmente:

Dale que te pego
Dale que te pego
Dale que te pego.

Como equivalente a la traducción literal:

Y Corre que corre
Corre que corre
Corre que corre.

Lo que pide Mourad Kadiri en el poema *Dame* son todo ambigüedades: pide alzhéimer, amargura, trago de muerte, sudario de tela de araña, etc. ¿Vuelan las alas rotas? Igual no, pero “وَمَا فِيهَا بَأْسٌ” (no pasa nada) si las pide el yo poético tal como está pidiendo todas las absurdidades anteriores. Esta expresión “وَمَا فِيهَا بَأْسٌ” se lo legitima:

وَمَا فِيهَا بَأْسٌ
إِنَّمَا أُعْطِيتِنِي جَنَاحَ مَكْسُورٍ
نُطِيرُ بِهِ

No pasa nada
Si me das alas rotas
volaré con ellas

Conclusión

El zéjel marroquí, al ser poesía cantada en voz del pueblo, sirve como registro de los culturemas de todo tipo que abundan en la vida cotidiana de los marroquíes. Con ellos vive su lengua y a través de ellos manifiestan su comprensión del mundo y cosmovisión.

La equivalencia, que la traducción ha encontrado a estos culturemas en el plano léxico o de la expresión, es unas veces equivalencia total, otras parcial y, a veces, nula. La traducción literal, denominada también “sustitución” es, generalmente, la técnica más usada en esta antología.

La equivalencia parcial se presenta cuando no hay correspondencia exacta entre las locuciones del árabe y el español. Está motivada por divergencias respecto al contenido semántico, la composición léxica, la estructura morfosintáctica, o el componente pragmático.

En general, no se dan equivalencias nulas. A falta de una expresión idiomática equivalente a la del árabe, los traductores se esfuerzan en encontrar una traducción interpretativa o explicativa.

Sin lugar a dudas, la traducción de elementos que reflejan un aspecto cultural propio del árabe plantea problemas extra. Suelen ser expresiones cuyo término hace referencia a un objeto sin parangón en el español, expresiones que evocan tradición o costumbre propia marroquí, o expresiones pertenecientes a un dominio léxico marcado culturalmente.

Como bien se puede atestiguar con una comparación de las composiciones con sus originales, la mayoría de los vacíos referenciales se han resuelto mediante el recurso a la descripción (un equivalente no fraseológico) o a un equivalente acuñado.

Pese a las observaciones traductológicas que se puedan hacer a la antología mencionada, las casidas presentan características peculiares que les confieren, a cada una, una unidad literaria y estética que hace que su lectura sea amena. Esperamos que constituya un punto de partida para la traducción de más zéjeles, porque el zéjel es una producción literaria propia y referencial marroquí que merece ser leída en castellano y en otros idiomas.

Bibliografía

ALBIR, Hurtado (2001/2011). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

NIDA, Eugenio (2012) *Sobre la Traducción*. Selección y traducción de Eugene Nida y María Elena Fernández.

MOSCOSO GARCIA, Francisco, ARAGON HUERTA, Mercedes, BOUTAKKA Hassan y GINTSBURG, Sarali (2024).- *Antología del zéjel contemporáneo marroquí*, editorial Universidad de Sevilla.- 243p.

Análisis de los aspectos fonéticos de los préstamos españoles en el ḥassāniyya

Por Dadda Sidi Abdorabih y Abdelmajid Amehdar
Universidad Hassan II de Casablanca

Introducción

Es bien sabido que las palabras de origen extranjero se adaptan a las leyes de la estructura del sistema nativo acogedor. Esta acomodación de los préstamos a los hábitos articulatorios de la lengua receptora se realiza generalmente según un criterio de semejanza fonética. Cuando, por ejemplo, las formas fonéticas de la lengua española coinciden con las de la lengua receptora, se produce una sustitución de un sonido común por otro marcadamente semejante. Si la lengua donante tiene elementos nuevos, la asimilación auditiva y articulatoria se produce necesariamente por sustitución pura y simple de los elementos de la lengua receptora que tienen propiedades fonéticas similares. Esta introducción de los nuevos elementos fónicos en la lengua prestataria no es automática, puesto que está sujeta, por un lado, a un hecho sociohistórico (contacto intenso y desarrollado entre dos lenguas) y, por otro lado, a la forma fónica superficial de la lengua meta. En este marco, el descubrimiento del proceso de adaptación fonética de palabras prestadas del español al ḥassāniyya pasa por el estudio de las formas fónicas de las vocales, los diptongos, las consonantes, la estructura silábica y la estructura del acento, basándose en el corpus recopilado en la región de Laâyoune-Sakia El Hamra de 2022 a 2023.

55

Vocales

La sencillez del sistema vocálico español facilita normalmente la adopción de los españolismos en el léxico de la lengua receptora. Sin embargo, esta facilidad no significa necesariamente que no haya huellas fónicas susceptibles de constituir un criterio para la verificación de préstamos de la lengua española. Dejando de lado los elementos funcionales de las vocales abiertas /e/ y /o/ que suelen equipararse con [i] y [u] fuera de contextos donde aparecen consonantes enfáticas, hay otros cambios evolutivos del sistema fónico del ḥassāniyya. Efectivamente, el sometimiento de las palabras de origen español al análisis conduce a la observación de dos tipos fundamentales de cambios que rigen las leyes de formación del sistema vocálico ḥassāni: cambios en la apertura de las vocales y la pérdida de ciertas vocales débiles.

Cambios en la apertura de las vocales

En general, un préstamo no sirve solo para reconstruir la estructura fónica de dos lenguas en contacto, sino que constituye, en sí mismo, un argumento innegable para el estudio de la

evolución de las lenguas. En el caso específico de los españolismos en el dialecto ḥassānī, resulta que todos los cambios en la apertura vocálica sufridos dentro de las palabras transferidas, se pueden explicar a partir de esta teoría global de los préstamos.

En un nivel puramente articulatorio, las modificaciones de apertura atestiguadas por los préstamos son: el cierre de las vocales semiabiertas y la apertura de las vocales cerradas en el sistema lingüístico de la lengua fuente.

Pérdida de apertura vocálica

Este cambio afecta principalmente a las vocales de apertura media /e/, /o/, que tienen un estatus fonológico en español y que, en ḥassāniyya, aparecen solo en ciertos contextos de la estructura superficial, especialmente en contacto con consonantes enfáticas. Estos dos elementos vocálicos se articulan automáticamente [i] y [u] cuando el entorno consonántico no contiene consonantes enfáticas, que tienden a abrir vocales cerradas. Algunos ejemplos aclaratorios de la sustitución de la vocal [e] por la [i] son: coche > *kutši*, manera > *manīra*, mesa > *mīssa*, semana > *simāna*, etc. Igualmente, el cierre de [o] en [u] se ilustra en los siguientes ejemplos: abogado > *bugadu*, baño > *banyu*, bomba > *bumba*, bonito > *bunītu*, etc. Asimismo, la conservación de la apertura de [e] y [o] solo es posible cuando la consonante que las sigue o las precede se ha vuelto enfática: peseta > *pisīta* / *bšīta*, consúl > *kunšul*, etc. Por tanto, podemos decir que la pérdida de la apertura vocálica [e] y [o] en los préstamos españoles está ligada a la estructura abstracta del sistema vocálico del ḥassāniyya donde las vocales [e] y [o] no juegan un papel distintivo, mientras que la conservación de la apertura vocálica está estrechamente relacionada con la estructura superficial de este mismo sistema, cuyos elementos vocálicos pertenecen a la combinación fónica en la cadena hablada.

También hay otro tipo de modificación de apertura que afecta a la vocal de apertura máxima [a] y que los gramáticos árabes llaman la *imāla*.²⁸ Este fenómeno está atestiguado en el dialecto ḥassānī. Toca, en palabras prestadas, la vocal corta [a] en posición pretónica, que se convierte en [ā]. A modo de ejemplo, citamos los siguientes españolismos que ilustran mejor este caso de modificación articulatoria: mochila > *mutšilā*, carpeta > *karpitā*, etc.

De igual modo, la transformación de [a] en [ə] se rige por la presencia de las vocales anteriores [e] y [i] en las sílabas posteriores: barniz > *barnīz*, pastilla > *pastīyya*, etc. En estos ejemplos, la articulación percibida de la vocal media central [ə] es idéntica a la que aparece en las palabras por razones de estructura silábica, como en los vocablos de origen español: brillantina > *bəriyyantīna*, escuela > *Səkwīla*, etc.

²⁸ La *imāla* (inflexión) se refiere al fenómeno fonético que ocurre en ciertos dialectos árabes, por el cual el sonido [a] cuando es largo [ā]-se pronuncia en determinadas circunstancias como ē o ī. Algunos ejemplos de los españolismos con la *imāla* encontrados en el ḥassāniyya son: bandera > *bandīrā*, cable > *kablī*, etc.

Apertura de ciertas vocales cerradas

En lo que se refiere a la apertura de ciertas vocales cerradas, se puede notar que este tipo de cambio es mucho más raro y solo puede explicarse globalmente por el entorno fónico que, probablemente, influya en la apertura de las vocales de las lexías prestadas. En efecto, la sustitución de las vocales cerradas [i] y [u] por las vocales abiertas [e] y [o] está determinada por el contacto de las consonantes enfáticas: pepino > *pipinu*, consúl > *qunṣul*, etc. También, hay un caso de la apertura de la vocal [e] en [a], en la palabra prestada *rāy* que proviene de la forma española *rey*. La justificación de esta transferencia vocálica solo es posible desde la estructura fónica superficial. En efecto, el contacto de la vibrante múltiple alveolar sorda [r] hace que la vocal [e] sea auditivamente más abierta que en otros contextos. Su pronunciación en el ḥassāniyya se acerca a la vocal abierta [a], de ahí esta asimilación fonética²⁹ que se da entre los dos sonidos.

Además de los casos expuestos, es pertinente resaltar que algunos cambios en la apertura vocálica son el resultado del fenómeno lingüístico denominado "armonía vocálica". En palabras de Arnald Steiger (1932 :66) "La armonía vocal, fenómeno muy conocido en el árabe clásico, juega un papel importante en los dialectos vulgares del Magreb, ya que influye en el timbre de las vocales cortas pretónicas o postónicas de la raíz."³⁰ De acuerdo con Steiger, algunos españolismos que se dan en el ḥassāniyya tienen armonía vocálica: senegal > *saligān*, bolso > *būrsu*, etc. El cambio realizado en el primer caso es la conversión de la primera vocal pretónica [e] en [a]. Esta vocal se ha vuelto idéntica a la vocal tónica de la sílaba final, larga y cerrada (*saligān*). La armonía se hace entre la vocal de la primera sílaba y la de la última. En contraposición, el segundo caso (bolso > *būrsu*) es bastante excepcional en el habla ḥassāniyya puesto que la vocal que acercó las propiedades fónicas a la otra es, esta vez, la tónica, de ahí el cambio de la vocal abierta [o] en vocal cerrada [u]. De hecho, es la vocal final [u] la que influyó en la vocal [o] de la sílaba inicial, para lograr una forma fónica armónica gracias a estos núcleos vocálicos.

Siendo así, la armonía vocálica puede ser, a veces, objeto de aparición de un elemento epentético, como es el caso del préstamo cacahuete > *kāw kāw*, donde la primera semiconsonante aparece por influencia de la segunda. No obstante, creemos que la palabra "cacahuete" es una palabra española que pasó al ḥassāniyya mediante el árabe dialectal marroquí después de la recuperación del Sáhara por Marruecos. En este contexto, muchos jóvenes prefieren usar el término carta > *kārṭa*, mientras que la gente mayor todavía sigue usando la palabra carta > *gārṭa*, sustituyendo la oclusiva velar sorda [k] por la oclusiva velar sonora [g].

²⁹ La asimilación fonética es un proceso de cambio fonético típico por el cual la pronunciación de un segmento de lengua se acomoda a la de otro, en una misma palabra (o en el límite de la misma), así que se da lugar a un cambio en su sonido.

³⁰ Traducción propia.

La pérdida de las vocales débiles

Este tipo de cambio fónico es constante en las lenguas naturales.³¹ Se manifiesta en una palabra por la pérdida de un elemento fónico, en particular vocálico, ya sea en la posición inicial, media o final. Estos son los tres tipos de cambios vocálicos que han sido clasificados por la lingüística tradicional bajo los siguientes términos: la aféresis, la síncopa y la apócope.

La aféresis

De acuerdo con la RAE, la aféresis se refiere a la supresión de algún sonido al principio de un vocablo, como en *norabuena* por *enhorabuena*. Este fenómeno fonológico está ligado, sobre todo, a la estructura fónica del habla en el ḥassāniyya que rechaza los elementos vocálicos en la posición inicial de las palabras. Por un lado, la estructura silábica en dicho idioma puede ser la causa de esta supresión fónica, ya que sus palabras frecuentes no superan dos o tres sílabas. Por otro lado, esta restricción en la lengua prestataria justifica incluso la desaparición de los márgenes silábicos con sus núcleos vocálicos en palabras de estructura silábica larga.

Visto desde este ángulo, queremos subrayar que en los préstamos españoles se nota claramente la eliminación automática de las vocales iniciales. Prueba de ello son las unidades léxicas que siguen: abogado > *bugaḍu*, aduana > *diwāna*, armario > *māryū*, escalera > *skalīra*, oficina > *fisīnit*, albargata > *lbargāṭa*, ambulancia > *bulānsya*, instituto > *stītutu*, electricista > *trisyān*, ensalada > *šalāḍa*, ametrallador > *miṭrayyaḍūr*, arrancar > *rānka*, asegurar > *sawgār*, etc. Junto a estas unidades que empiezan por vocales se han observado casos en los que la supresión inicial de elementos fónicos ha afectado al margen silábico y al núcleo vocálico: cigarro > *garrū*, limonada > *munāḍa*, contrabando > *trabāḍu*, docena > *zīna*, etc.

Estos ejemplos ponen de relieve la tendencia del ḥassāniyya al *sukūn*³², lo que da lugar a las formas impositivas en posición inicial, lo que es inadmisibles en castellano. En este contexto, la tendencia de supresión de sonidos, típica del habla popular, afecta a sílabas enteras. Como ejemplo de ello, citamos algunos españolismos, tales como albargata > *lbargāṭa*, ambulancia > *bulānsya*, instituto > *stītutu*, enfermero > *infirmīru*, etc. A veces, lo que se omite es la parte de una sílaba, como en instituto > *stītutu*. En este sentido, la aféresis afecta a más de una sílaba, dando lugar a una palabra difícil de identificar como tal en el vocabulario del español. Es el caso de electricista > *trisyān*.

³¹ Una lengua natural es una variedad lingüística o forma de lenguaje humano generada espontáneamente en un grupo de hablantes con propósito de comunicarse, a diferencia de otras lenguas, como puedan ser una lengua construida, los lenguajes de programación o los lenguajes formales usados en el estudio de la lógica formal, especialmente la lógica matemática. Para servir a su propósito de comunicación, una lengua natural ha de disponer de una gramática (sintaxis, morfología, etc.) y de un léxico. Se suele considerar que las lenguas naturales obedecen a principios de economía y optimidad. Hay dos tipos de lenguas naturales: las lenguas orales, basadas en un sistema de signos sonoros, son las usadas por la mayoría de los humanos y las lenguas de señas, usadas principalmente por personas sordas, basadas en signos gestuales.

³² El *sukūn* (السكون) [°] señala una posición implosiva, es decir que indica la ausencia de una vocal breve como en el imperativo del verbo قُمْ / قام / qum/qāma/ (levántate/ levantarse, haz/ hacer).

Si nos referimos a la ley general sobre la caída de un grupo fónico al comienzo de una unidad léxica, debemos señalar ciertas excepciones donde la eliminación no debería haberse producido. Los casos justificados por el número de sílabas contenidas en las palabras en cuestión son: limonada > *munāda*, contrabando > *trabāndu*, etc. Precisamente, en estos casos debemos indicar que la reducción silábica permitió pasar de cuatro a tres sílabas en cada palabra. De este modo, la eliminación se centró en las sílabas átonas. Por otra parte, en los ejemplos siguientes hemos notado una estructura silábica productiva en el ḥassāniyya: cigarro > *garrū*, docena > *zīna*, etc.

En nuestra opinión, la omisión de la sílaba inicial no es justificable con referencia a la ley general formulada. Por tanto, debemos buscar otra explicación que justifique este cambio de acuerdo con las siguientes hipótesis:

1. En el caso de la palabra *cigarro* > *garrū*, la primera transferencia se efectuó al formular la a palabra *garrū*. La realización en el habla de esta forma fónica fue pesada y se sintió aún más cuando se combinó con el determinate indefinido en el ḥassāniyya *šī* (algo) como en ‘*andak šī garrū* (¿tienes algún cigarrillo?). Por tanto, podemos decir que la transferencia definitiva resulta de ella porque es el origen de esta aféresis.
2. En el caso del concepto *docena* > *zīna*, el paso de este término de origen español al dialecto ḥassānī mediante el árabe marroquí es evidente. Se trata de una palabra trisilábica *ṭuzzīna* que resulta difícil de pronunciar en las conservaciones cotidianas, de ahí la eliminación posterior de la sílaba átona inicial [ṭu]: *ṭuzzīna* > *zīna*. De acuerdo con ello, la evolución final de esta palabra se fijó a finales de 1940. En efecto, la forma *zīna*, que se utiliza hasta hoy en día para referirse al concepto "*docena*", se recoge como única forma en la obra del arabista Daniel Ferré (1950:291).

La síncopa

La síncopa es un proceso fonológico que consiste en suprimir fonemas en el interior de una palabra. Aunque ocurre normalmente al usar un lenguaje informal (cantado > cantao), la síncopa es responsable de muchos procesos de evolución de las lenguas, incluido el ḥassāniyya o el árabe marroquí desde el español: *cherna* > *šarna* > *šrn*.

Históricamente el fenómeno afectó especialmente a las vocales átonas y breves precedidas y seguidas de vocales tónicas o largas. La síncopa en el ḥassāniyya provocó la aparición de dobletes de palabras con significados próximos pero diferentes, uno como resultado de la evolución normal sincopada de la palabra española y otro como préstamo lingüístico directo del castellano, por ejemplo: *saboga* > *šbūq*. La síncopa puede afectar a fonemas individuales, ya sean vocálicos (*corriente* > *kurrintī*,) o consonánticos (*saboga* > *šbūq*), a sílabas completas (*fresco* > *frīš*) o a grupos más complejos.

El ḥassāniyya, igual que el árabe marroquí, cuenta con ejemplos de síncopa contemporáneos de todos los tipos, que pueden dar lugar a palabras aceptadas como *sargo* > *šrgu*, o a pronunciaciones no normativas pero comunes (*primera* > *bymila*).

La haplología

A estos tipos fundamentales de pérdida de elementos fónicos, se añade un cuarto tipo no menos importante, llamado *haplología* en la gramática tradicional. Esta especie de elisión se debe a la semejanza que existe entre dos secuencias fónicas en una misma palabra. Esta modificación está presente en los siguientes conceptos: ambulancia > *bulānṣya*, aluminio > *laminyūn*. Así pues, en la primera forma del ḥassāniyya *bulānṣya* se omite la sílaba /-am/ de origen español en la posición inicial, mientras que en la segunda forma *laminyūn* solo puede explicarse por la postulación de una etapa intermedia en la evolución de esta palabra, donde se pronunciaría *laminyū*, con aglutinación del artículo árabe determinante /l/. Posteriormente, cayó la sílaba /lu/ idéntica a /la/ en la posición media debido a la nunación propia del árabe clásico. Al final, se adoptó la forma actual *laminyūn* (aluminio).

Hasta ahora hemos examinado las leyes fundamentales que caracterizan los cambios fónicos de las palabras procedentes del español. Estos se reducen, aproximadamente, al cambio en la apertura vocálica y la caída de las vocales débiles en la posición inicial. Se puede decir que, en ambos casos, las transformaciones obedecen, de hecho, a las reglas de la estructura abstracta del sistema del ḥassāniyya. Los únicos cambios que pueden atribuirse a la estructura superficial son los regidos por el ambiente sonoro.

Es oportuno mencionar que en el ḥassāniyya se dan dos tipos de préstamos españoles: los que procedieron directamente del español, como en punta > *l-bbīnta*, y los que pasaron a la lengua prestataria mediante el árabe marroquí, como en punzón > *bbīn.sa*. En este caso, la gente mayor sigue usando los primeros, mientras que los jóvenes prefieren utilizar los segundos.

60

Diptongos

El estado general del tratamiento de los diptongos en el dialecto ḥassānī permite distinguir dos tipos de asimilación: la simple conservación de los diptongos en ciertas palabras prestadas, con una adaptación de carácter articulatorio de los sonidos vocálicos que las componen, y la reducción de un diptongo a un único sonido vocálico (monoptongación).

La conservación de los diptongos

Normalmente, la conservación de los diptongos en el dialecto ḥassānī es debido a los elementos articulatorios que presentan las unidades léxicas en la lengua prestadora. De hecho, los diptongos españoles no exhiben propiedades articulatorias completamente diferentes a las que existen en el sistema fónico del ḥassāniyya. En los casos en los que se anuncia una diferencia articulatoria, se suele abrir el elemento vocálico que constituye el núcleo de la combinación de dos vocales contiguas en una misma sílaba. Ahora bien, examinemos las unidades donde aparecen estos diptongos.

1. La semiconsonante palatal:

La transformación del diptongo creciente [yu] se hizo asimilando la vocal [o], dada la naturaleza subyacente del componente fonológico del ḥassāniyya: colonia > *kulūnya*, aviación > *labyasūn*, canario > *kanāryu*, pensión > *pansyūn*, ración > *rasyūn*, etc. En estos ejemplos, el caso de la forma *labyasūn*, donde normalmente falta el diptongo [yu], puede ser sorprendente, porque uno esperaría más bien la forma *labyasyūn*. No se trata, sin embargo, de una reducción pura y simple de este diptongo; la hipótesis más plausible es la de una caída progresiva de la semiconsonante [y] por el fenómeno conocido como "haplología", como cité anteriormente. Es necesario, a este respecto, subrayar que las formas fónicas del dialecto ḥassānī no toleran la continuación de dos diptongos en la misma palabra.

2. La semiconsonante posterior [w] + vocal:

La modificación notada en el paso del diptongo [we] a [wi], del ejemplo rueda > *rwīda*, depende de la percepción auditiva en el sistema del ḥassāniyya, donde el timbre [e] no es funcional. El propio contexto fónico no condiciona su conservación (como en cuerda > *kūrda*), de ahí viene la adaptación de esta estructura fónica en la lengua receptora: cuatro > *kwatru*, rueda > *rwīda*, cuerda > *kūrda*, luisa > *lwīza*, ruina > *rwīna*, etc.

La monoftongización

Consiste en convertir dos vocales, que constituyen un diptongo, en una vocal simple. Ninguna explicación histórica puede justificar la solución adoptada por el dialecto ḥassānī, para los diptongos crecientes. En cambio, dicho idioma sigue manteniendo los diptongos [ay] y [aw] procedentes del árabe clásico: *baydatun* > *bayda* (un huevo), *qawmun* > *qawm* (gente, pueblo), *dawā'un* > *dwā* (medicamento), etc. Entonces, debemos buscar el origen de la reducción de los diptongos crecientes en la estructura fónica de la palabra misma. Así pues, algunos préstamos en los que encontramos esta simplificación son: fiesta > *fīṣṣa*, tierra > *tīrra*, fuera > *fwīra*, fuerza > *fwīrṣa*, cuerda > *kūrda*, sueldo > *sūld*, etc. En los primeros tres ejemplos, el diptongo: [ye] se cambia a [i]. Esta simplificación puede explicarse a partir de la estructura fónica del dialecto ḥassānī, donde la realización de la [yi], que debería corresponder a la transferencia de palabras prestadas, solo es posible en agrupaciones consonánticas muy limitadas y, sobre todo, en las fricativas laríngeas /ʕ/ y /ħ/, como en estos ejemplos: *ʕīt* (estoy cansado) vs. *ħyīt* (recuperé mi fuerza). Por lo tanto, existe una restricción que impide la producción de la combinación [yi] en otros grupos fónicos del sistema lingüístico del ḥassāniyya. En otras palabras, el diptongo [we] se transformó en la vocal abierta átona [o] debido al contacto entre enfáticos.

De manera general, se puede decir que no existe ninguna restricción que pueda prohibir la conservación de [we] para las palabras como *Fwīra*, *Fwīrṣa*, *Ṣūld*. La simplificación de este diptongo puede atribuirse entonces a la tendencia del sistema del ḥassāniyya a aligerar las

palabras. De hecho, la ley del mínimo esfuerzo articulatorio³³ es el que da lugar a la reducción de los diptongos.

El hiato

En lo tocante a la adaptación de los diptongos de palabras prestadas, se destacan casos particulares como armario > *marīyyu* > *māryu*. Por lo cual, en la palabra de origen español *marīyyu*, en lugar del diptongo [yo] ha producido un hiato³⁴ [i]. Esta pronunciación está condicionada por la constitución fónica del préstamo en cuestión. Después de la caída de la vocal cerrada /i/ en la posición media, la secuencia fónica resultante es *māryu*. Ninguna palabra bisilábica que termine en la vocal abierta átona [ryo] no está confirmada en el ḥassāniyya, de ahí esta redistribución silábica que da a este segmento fónico una nueva forma en la lengua prestataria. Los términos que ilustran su asimilación son muy pocos: grúa > *gruwā*, proa > *bruwā*, etc.

Aparte de los cambios vocálicos observados en estas palabras pasando de un idioma a otro, hemos notado que todas ellas han mantenido el hiato. En el primer ejemplo pasamos de [e - o] a [a - wa]. El elemento silábico [o] se ha transformado en [wa] debido a la nueva estructura fónica de la palabra integrada. En relación con este tipo de acomodación, se nota que el encuentro de dos vocales que forman sílabas separadas, requiere la presencia en el ḥassāniyya, de un soporte para la vocal de la segunda sílaba. Este mismo fenómeno se observa en los ejemplos citados anteriormente, donde la segunda sílaba está formada por el elemento asilábico [w] + vocal larga: grúa > *gruwā*, proa > *bruwā*, etc.

Consonantes

Los cambios fónicos de consonantes en el proceso de acomodación de los préstamos del español al ḥassāniyya constituyen un capítulo importante que debe ser considerado bajo tres aspectos:

- a) La sustitución de los sonidos consonánticos españoles que no existen en el sistema del ḥassāniyya por otros sonidos más cercanos.
- b) La asimilación de las consonantes españolas trasponiendo las características articulatorias de estas en consonancia con el sistema del ḥassāniyya.
- c) La modificación consonante regida por la estructura evolutiva del dialecto ḥassānī.

³³ La relajación articulatoria, a veces referida como ley de mínimos esfuerzos articulatorios, es una tendencia general en la evolución de las lenguas en la que ciertos rasgos fonéticos y oposiciones fonológicas irrelevantes, es decir que el "costo" en términos del esfuerzo articulatorio es importante. en relación a la cantidad e importancia de los semas que permiten distinguir, tienden a "desgastarse" o desaparecer, al final de una evolución diacrónica o en determinados contextos socioculturales. Por tanto, la relajación articulatoria tiende a empobrecer la diversidad fonética de una lengua. Sin embargo, está limitado por la necesidad de comprensión mutua, lo que motiva, por ejemplo, los fenómenos de disimilación. Esta tendencia constituye un motor crucial de la evolución de las lenguas y, por las desestabilizaciones que puede implicar, está en ocasiones en el origen de profundas convulsiones en las estructuras lingüísticas.

³⁴ Es la secuencia de dos vocales que se pronuncian en sílabas distintas: grúa, país, caer, discutíais. Desde el punto de vista fonético, son hiatos las combinaciones de vocal abierta /a/, /e/, /o/ átona + vocal cerrada /i/, /u/ tónica.

La sustitución de las consonantes inexistentes en el ḥassāniyya

La sorda labial [p]

La identificación de los españolismos, que llevan en sus segmentos fónicos la oclusiva bilabial sorda [p], generalmente se hace sustituyendo la oclusiva bilabial sonora [b]. Esta última fue la única realización oclusiva bilabial en el sistema del ḥassāniyya. Un gran número de lexías del español prueban esta sustitución consonántica: pala > *bāla*, patata > *baṭaṭā*, plancha > *blanšā*, placa > *blāca*, puño > *būnya*, compañía > *kumbāniyya*, sopa > *ṣubba*, topo > *ṭubba*, etc. Sin embargo, la oclusiva bilabial sorda [p] sigue manteniéndose hoy en día en algunos préstamos: paso > *paṣu*, copa > *kuppa*, polo > *pulu*, lápiz > *lapīs*, punto > *pūntu*, etc.

La existencia de la consonante bilabial sorda [p] en estos ejemplos debe atribuirse al contacto continuo de la población marroquí con la lengua francesa. Esto siempre está presente, debido a la escolarización en francés y la presencia de los medios de comunicación franceses en Marruecos. En efecto, a través de esta lengua, el sonido [p] fue introducido en el habla ḥassānī. Esta influencia fónica afecta, también, a algunos préstamos españoles utilizados al principio antes de la inserción del sonido [b].

La interdental sorda [θ]

La sustitución más común de [θ] se realiza, en préstamos españoles, por la consonante alveolar [s]: cinco > *sinku*, cinta > *sīnta*, cernida > *sanīda*, cerveza > *sirbīsa*, recibo > *risībbu*, etc. No obstante, en algunas palabras, el contexto fónico puede contribuir a un cambio diferente. Pues, en lugar de una realización sorda podemos encontrar una articulación sonora [z] o enfática [z]: barniz > *barnīz*, cocina > *kuzīna*, docena > *ḡīna*, etc. En estos tres ejemplos, el entorno sonoro facilita la pronunciación del sonido [z]. En el primer caso (*barnīz*), la presencia de la vibrante alveolar no enfática [r] y la nasal alveolar sorda [n] y la oclusiva bilabial sonora [b] favoreció el cambio sonoro. En otros casos, el contexto intervocálico es un factor determinante en esta adaptación de la sonoridad. Entonces, para explicar el estado fónico de estas palabras del ḥassāniyya es necesario apelar a las hipótesis basadas en la escritura de los dialectos mozárabes por eminentes filólogos españoles. De acuerdo con García de Diego (1978:341-384), las transformaciones fonéticas se realizaron en tres etapas:

- 1) La oclusiva dental sorda no enfática [t] se vuelve enfática [t̤]: contrato > *kuntraṭu*
- 2) La vocal pretónica que va antes de la sílaba tónica³⁵ se debilita en [a] y no desaparece para evitar el encuentro de tres grupos de consonantes como en: bizcocho > *biṣkiṭu* > *baṣkiṭu* > *bṣkiṭu*.
- 3) La vocal media cerrada [o] se vuelve una vocal anterior breve [i] por disimilación: bizcocho > *baṣkiṭu*.

³⁵ La sílaba tónica es aquella que recibe la mayor acentuación en relación con las demás sílabas dentro de una palabra, es decir, es la que se pronuncia con más fuerza. Por ejemplo: in-clu-sión, re-fle-jo, brú-ju-la.

La africada postalveolar sorda [tʃ]

En la mayoría de los casos, la africada postalveolar sorda [tʃ] se asimila a la fricativa palatal sorda [ʃ], como ocurre en los siguientes términos: chocolate > *ʃuklāt*, micho > *muʃ*, plancha > *blanʃā*, etc. En lugar de la fricativa palatal sorda [ʃ], puede aparecer la [z] sonora. Esta sustitución no es automática. Está estrictamente condicionado por el entorno fónico que influye en la sonoridad de [ʃ]. Junto con estos cambios, la africada [tʃ] se ha mantenido en estos elementos léxicos: chica > *tʃika*, coche > *kutʃi*, muchacho > *mutʃatʃu*, ficha > *fitʃa*, chuchó > *tʃutʃu*, etc.

Desde este punto de vista, es importante señalar que esta realización consonántica se percibe como una secuencia de dos sonidos [ʃ] + [ʃ].

La nasal palatal sonora [ɲ]

Esta articulación no tiene correspondencia en la fonética del ḥassāniyya puesto que los usuarios saharauis la reproducen como si fuera la secuencia fónica /n + y/. Esta pronunciación parece ser la más habitual, según las formas léxicas aceptadas: baño > *banyu*, puño > *būnya*, cuna > *kūna*, tiña > *tūnya*, etc. También, hay algunos casos en los que la nasal palatal [ɲ] se asimila a la nasal alveolar sorda [n]: compañía > *kumbāniya*, muñeca > *munika*, etc.

En estas palabras, la realización de la nasal alveolar sorda [n] se explica claramente principalmente por el contexto fónico que bloquea la aparición de [ny]. Este contexto está representado por la vocal cerrada [i] que precede a esta consonante [ny]. La conversión de [ɲ] en [ny] en estos ejemplos, daría formas fónicas no admitidos por el sistema fónico del ḥassāniyya: compañía > *kumbāniya*, muñeca > *munika*, etc.

La lateral palatal [ʎ]:

Estamos ante una consonante que no existe en el dialecto ḥassānī. El proceso de acomodación se llevó a cabo bajo tres tipos de identificación:

- La sustitución de la lateral palatal [ʎ] por el sonido más cercano, desde el punto de vista del timbre fónico [y]. Esta asimilación es la más común y se ilustra con las lexías que citamos a continuación como en batallón > *batayyūn*.
- La sustitución de la lateral palatal [ʎ] por [yl] como en el préstamo siguiente como en caballa > *kabayla*.
- La asimilación simple de la alveolar lateral [l] como en caballero > *kabāl*.

Es de suma importancia mencionar que la adquisición de las características articulatorias del sistema del español por los hablantes del ḥassāniyya supone cierta alteración articulatoria. Este cambio está relacionado con dos fenómenos importantes en la estructura fónica de la lengua receptora: la enfatización y la geminación. Estas dos propiedades fónicas son las que abren el camino al proceso de *ḥassānización* de los préstamos españoles en el plano fónico.

La enfatización

Es un fenómeno que afecta a casi todas las consonantes no sonoras e incluso a las líquidas³⁶ que se articulan en la parte anterior de la cavidad bucal. En este tipo de pronunciación, la consonante que se articula en la zona anterior de la boca adquiere, además, una resonancia posterior, lo que la convierte en una consonante enfática, frente a las que no tienen esta segunda característica. En esta línea, es necesario examinar con más detalle los préstamos españoles con consonantes enfáticas para justificar los casos en los que nos apartamos de los datos expuestos anteriormente. Para ello, nos basaremos en la comparación de las formas atestiguadas.

En general, las consonantes que frecuentemente sufren la enfatización son [t], [d] y [s]:

- 1) La enfatización de la oclusiva dental sorda no enfática [t] → [t̤]: *tarifa* > *ṭarīfa*, *taza* > *tāṣa*, *tunante* > *ṭulānti*, *bota* > *buṭa*, *falta* > *faḷṭa*, *manta* > *mānṭa*, etc. Al respecto, hay palabras adoptadas del español que no han sufrido la enfatización de la oclusiva dental sorda no enfática [t]: *tierra* > *tīrra*, *trinca* > *trīnga*, *tiña* > *tūnya*, *turno* > *tūrnu*, *factura* > *faktūra*, *fortuna* > *furtūna*, *suerte* > *swīrti*, etc. Si comparamos estas formas fónicas con la [t] enfática y la [t̤] no enfática, notamos las siguientes alteraciones:
 - a) La vocal [i] no admite la enfatización de la consonante [t] que la precede inmediatamente.
 - b) La vocal [u] tampoco favorece esta realización enfática, excepto en *tunante* que ha pasado a *ṭulānti*.
 - c) La posición intervocálica [a → a] condiciona automáticamente la enfatización de la [t] como lo demuestran todos los ejemplos donde se encuentra esta posición.
 - d) La enfatización puede ocurrir en la posición media, si esta consonante es precedida por una nasal y seguida de una vocal [a].
- 2) La enfatización de la oclusiva dental sonora no enfática [d] → [d̤]: *dados* > *dādus*, *damas* > *dāma*, *dos* > *duṣ*, *contrada* > *kunṭraḍa*, *limonada* > *munāḍa*, *ronda* > *runḍa*, *rueda* > *rwīḍa*, etc. La comparación entre estos préstamos con la oclusiva dental sonora enfática [d̤] y no enfática [d] nos lleva a la siguiente conclusión: el rasgo enfático está mayormente bloqueado frente a la vocal anterior con cierre máximo. Algunas formas fónicas con esta consonante no enfática [d] son: *aduna* > *diwāna*, *delfín* > *dinfīl*, *cernida* > *sanīda*, *medalla* > *midāliyya*, *fondo* > *fūndu*, *sardina* > *srdīn*, etc.
- 3) La enfatización de la fricativa alveolar sorda no enfática [s] → [s̤]: *saca* > *ṣāka*, *sala* > *ṣāla*, *sopa* > *ṣubba*, *sota* > *ṣūṭa*, *sueldo* > *ṣūld*, *cónsul* > *qunṣul*, etc. En cambio, la preservación intacta de [s] está presente en las siguientes palabras: *seguro* > *sigru*, *semana* > *simāna*, *suerte* > *swīrti*, *escuela* > *sakwīla*, *interés* > *antirīs*, etc. Como es el caso de la [d], la enfatización de la [s̤] facilita la elisión de la vocal [i]. Sin embargo, en la mayoría de los préstamos españoles

³⁶ Una *consonante líquida* es una clase de consonantes que incluye tanto a las consonantes laterales como a las consonantes vibrantes. Las líquidas incluyen tres fonemas en español, /r/, /r/ y /l/. Los tres contrastan en posición intervocálica: <pele> <pero> <perro>.

se mantiene la consonante [s]. En algunos casos, se da la sustitución de la fricativa interdental sorda [θ] por la fricativa alveolar sorda enfática [ʃ]. Algunos ejemplos aclaratorios son: barcaza > *brkaʃa*, calzón > *garʃūn*, carroza > *karrūʃa*, taza > *taʃa*, etc. En estos españolismos, el rasgo enfático puede afectar a los sonidos consonánticos, tales como la oclusiva bilabial sonora [b] y la oclusiva bilabial sorda [p]: bola > *būla*, pala > *bāla*, polvo > *buḷbu*, etc. El carácter empático de los préstamos *bāla* y *būla* permitió así que el sistema fonológico ḥassānī tuviera pares mínimos para la oposición /b/ vs /b̄/.

4) La posteriorización:

La posteriorización suele estar ligada a la presencia de la enfatización en el entorno fónico. Los siguientes ejemplos ilustran este tipo de influencia:

a) La enfatización de la lateral alveolar no enfática [l] → [l̄] como en lata > *laṭa*, bola > *būla*, falta > *faḷta*, etc.

b) La enfatización de la vibrante alveolar no enfática [r] → [r̄]: En las palabras de origen español es frecuente escuchar voces con la vibrante alveolar enfática. A continuación, se citan algunos ejemplos ilustrativos: rueda > *ruwīda*, contrato > *kunṭraḍa*, carroza > *karrūʃa*, guerra > *guirra*, etc.

La geminación

La geminación es un proceso fonológico que consiste en el reforzamiento de una consonante simple o resolución de grupos consonánticos en una consonante doble. Para ilustrar este punto, es necesario distinguir entre dos clases de geminación: la primera está condicionada por la determinación en árabe y la segunda tiene que ver con la articulación inherente a los sonidos de la lengua prestataria. En el primer caso, es probable que estén geminadas todas las llamadas consonantes solares. Tomemos algunos casos como ejemplo: rueda > *ruwīda*, cerveza > *sirbīsa*, tierra > *tīrra*, etc.

Adicionalmente, la mayoría de los préstamos españoles con la oclusiva bilabial sorda [p] se ve afectada por la geminación cuando se encuentra en la posición intervocálica. De hecho, este tipo de reforzamiento consonántico es puramente fónico: capa > *kābba*, capote > *kabbūt*, compañía > *kumbāniya*, sopa > *ṣubba*, topo > *ṭubba*, vapor > *bābbūr*, zapato > *sbbāt*, etc. Debe notarse aquí que este fenómeno proporciona, desde el punto de vista fonológico, pares distintivos para el sistema fónico del ḥassāniyya. Así, por ejemplo, *tūba* (terrón de azúcar) vs *ṭūbba* (rata) constituye un par mínimo para la oposición entre /b/ y /bb/. Asimismo, la oclusiva bilabial sorda [p] también se puede geminar en la posición intervocálica como en los siguientes préstamos: sapo > *ṣappu*, copa > *kuppa*, etc.

En definitiva, los casos de geminación en la posición intervocálica son muy frecuentes en las palabras de origen español.

Otros cambios

Los cambios consonánticos que se examinan a continuación se relacionan con ciertas consonantes que tienen sus correspondientes fonemas en el ḥassāniyya, aunque han sufrido trasposiciones significativas, ligadas en algunos casos a la particular interpretación de algunas consonantes en los españolismos adoptados, y en otros a la estructura fónica interna de la lengua de llegada.

Sonorización

Según José Alemany y Bolufer (2019:19-20), la sonorización "es convertir una consonante sorda en sonora." A tal efecto, existen diferentes tipos de sonorización, pero la más frecuente es el cambio de la consonante oclusiva bilabial sorda [p] que se vuelve sonora [b]. La sonorización ([p] en [b]) se hace de diferentes maneras y en distintas posiciones. En posición inicial, las palabras que sufren este tipo de sonorización son en total dieciséis españolismos, entre los cuales se destacan los siguientes: puesto > *bwistū*, pelota > *biluṭa*, pasillo > *basīyyū*, pluma > *blūma*, etc.

En lo concerniente a la geminación, las reduplicaciones consonánticas son frecuentes en las formas con cierta tensión consonántica. Esta reduplicación es debida, según F. Corriente (1984: 60), a las consonantes solares del árabe. Al respecto, el artículo determinante *al-* duplica las consonantes dentales, alveolares, predorsales y prepalatales sordas. En el ḥassāniyya, además de las consonantes mencionadas, también se aplica la misma norma a la oclusiva bilabial sorda [p] y a la nasal palatal sonora [ɲ]: playa > *blāya*, puño > *būnya*, etc. Estas situaciones son debidas a la prótesis de una "l" procedente del artículo árabe que determina al sustantivo y que acaba fusionándose con este. Así pues, a partir de un sonido oclusivo bilabial sordo /p/ en la posición inicial, pasamos a otro oclusivo bilabial sonoro /b/. En la posición interior, la /p/ se vuelve /bb/ como en capitán > *cabbitān*, capote > *kabbūt*, etc. Este tipo de reduplicación es debido al fenómeno llamado *tašdīd*³⁷ (énfasis). En este aspecto, hemos encontrado seis palabras que presentan este tipo de sonorización. Tomamos como paradigma los casos que siguen: trompo > *ṭrumbiyya*, apendicitis > *bindissī*, zapato > *sbbāt*, etc.

El silbido y la sonorización de [s]

En un gran número de españolismos detectados en el ḥassāniyya, la fricativa palatal sorda [š] sustituye a la fricativa alveolar sorda no enfática [s]: ensalada > *šalāda*, fresco > *frīš*, etc. Según Arnald Steiger (1932:200), el silbido es especialmente frecuente en préstamos relativamente antiguos. Esto sugiere que la mayoría de estas palabras con [š] no pertenecen a los tiempos modernos. Además, Steiger atribuye esta asimilación al propio carácter fónico de la consonante española al afirmar que "Insistimos en que la única razón que podemos ver para la equivalencia

³⁷ La shádda o tašdīd (شدة) es un grafema auxiliar del alfabeto árabe que indica la geminación o cantidad larga de la consonante sobre la que va escrito.

de la /š/ árabe y la española es únicamente el carácter áptico-alveolar de la /š/ española."³⁸ (Nuestra traducción). Asimismo, es frecuente encontrar casos con la fricativa interdental sonora enfática [z] en vez de la fricativa alveolar sorda no enfática [s], lo que produce el silbido sonoro como en bisagra > *bizāgra*.

De la misma manera, hay una sonorización de la fricativa palatal sorda [š] al final de la sílaba en la posición media, probablemente debido a la evolución fonética de esta forma. Para Daniel Ferré (1950:35), la forma fiesta > *fīšta* es lo que lleva a la conclusión de que *fīšta* es el resultado de una evolución posterior a la antigua forma *fīšta*. La enfatización de la [t] en [t̤] es sin duda el origen de la sonorización de la [š] en [š̤]. En este marco, estas realizaciones sonoras [z] y [z̤] pueden verificarse en los siguientes léxicos: bisagra > *bizāgra*, fantasía > *fantāziyya* > luisa > *lwīza*, miseria > *mižiriyya*, etc. En todos los casos, la interpretación sonora se ve favorecida por el contexto fónico. De forma simplificada, podemos decir que, para los ejemplos fisga > *fizga* y reina > *rīna*, el contexto fue determinante desde la primera recepción. En *fizga*, el contacto inmediato del sonido /g/ influyó regresivamente en la sonoridad de la consonante [s] que se convirtió en [z]. En el segundo caso, esta sonorización fue facilitada por el contacto de la [r] tras la caída de la vocal átona [e]: fisga > *fizga*, reina > *rīna*, pesina > *psīna*, etc.

En cualquier caso, el contexto intervocálico es, indudablemente, el origen de esta modificación, que se produjo definitivamente en una determinada etapa de la evolución fonética de estas palabras en el dialecto ḥassānī.

La permutación de [k] y [g]

En el ḥassāniyya no es extraño encontrar españolismos con la oclusiva uvular sorda [q]. Algunos casos son: cónsul > *qunṣul*, Corvina > *qurbīna*, etc. No obstante, en la lengua meta se da, también, un número significativo de palabras con la pronunciación [k]. Aquí tenemos algunos ejemplos: caballa > *kabayla*, caballero > *kabāl*, capa > *kābba*, carro > *kārru*, etc.

Conviene señalar que la mayoría de estos términos españoles solo se usan en el ḥassāniyya hasta tiempos relativamente más recientes. Junto a estas dos asimilaciones fundamentales de la oclusiva velar sorda [k], que deben atribuirse a diferentes períodos en el proceso de recepción, hemos notado dos ejemplos en la realización del sonido [k]: calzón > *garṣūn*, trinca > *trīnga*, etc. Efectivamente, la sonorización de la [k] en la primera forma calzón > *garṣūn* probablemente ocurrió más tarde, por interferencia del francés garçon > *garṣūn* (camarero). Mientras que el de *trīnga* se debe más simplemente a la influencia contextual de la nasal alveolar sorda [n]. De acuerdo con Ramón Menéndez Pidal (1972:254), estas formas proceden, según esta pronunciación sorda, de palabras mozárabes de la primera mitad del siglo XII, donde las consonantes intervocálicas se pronunciaban preferentemente sordas. Sin embargo, el sistema fónico del ḥassāniyya se diferencia únicamente de la forma hispanoárabe

³⁸ Traducción propia.

por la disimilación vocálica (u→a), producida en ḥassāniyya para evitar el encuentro de dos vocales completamente idénticas, como [u].

Por otra parte, es bastante interesante, para el estudio de la estructura fonética de los préstamos del español en la lengua receptora, notar que la oclusiva velar sonora [g] pasa a la fricativa velar sonora [ɣ] en las siguientes formas: gancho > ڭانڭو, papagayo > بابباڭاڭو, etc. Es de subrayar que en la unidad gancho > ڭانڭو, la única explicación fiable es la asimilación regresiva, condicionada por el siseo [ɣan̄ɣu] que obligó la fricativa velar sorda [ɣ̥] a ser oclusiva velar sonora [g] durante el proceso de fricativización. Por tanto, en el préstamo babbaڭاڭو, esta articulación fricativa pronunciada debe atribuirse a una intersección con la forma del árabe clásico, lo que dio lugar a la palabra de origen español prestada más tarde al árabe marroquí.³⁹ Esta hipótesis es plausible, ya que existen otros préstamos españoles con la consonante [g]: bisagra > بيزاڭرا, fragata > فراڭاتا, negro > نڭرو, et.

Entre los cambios consonánticos, podemos señalar el caso más sorprendente del cambio de la oclusiva dental sonora no enfática [d] en oclusiva velar sonora [g] como en sarda > sār̄ga (caballa) Brunot (1920 :59). De igual forma, los préstamos españoles adoptados por el ḥassāniyya presentan dos tendencias en la realización de las consonantes líquidas:

- 1) La confusión de la lateral alveolar no enfática [l] y la vibrante alveolar no enfática [r] esencialmente en las sílabas cerradas. Esta permutación se manifiesta bajo la forma de una variación fónica libre, como en el siguiente préstamo: polvo > بولبو, polvo > بربو.
- 2) La sustitución total de la vibrante [r] por la lateral alveolar [l] como en calzón > ڭارڭون.

Aun así, debemos señalar que muchas palabras de origen español han pasado al ḥassāniyya a través del árabe marroquí, especialmente los términos pesqueros.

Metátesis de posición

Según M. Pidal (1972:277), se refiere al “cambio de lugar de los sonidos dentro de la palabra, atraídos o repelidos unos por otros”. Este fenómeno fonético es el menos frecuente de todos los que se han enumerado hasta ahora. En este marco, en el corpus hemos notado la metátesis de la lateral [l] con la nasal [n]. El desplazamiento dentro de la misma palabra entre los dos se verifica en las lexías que siguen: delfín > دڭفڭل, senegal > سڭالڭان, etc.

Por otro lado, hemos observado, el desplazamiento dentro de la misma palabra entre la lateral [r] y la nasal [n] como se nota en el siguiente ejemplo: granada > ڭارناڭدا. A veces, sucede que la lateral [l] desaparece a favor de la nasal [n] y viceversa: libro > نڭبرو, melón > بنون, tunante > تونانتي, etc. En una forma como n̄br̄u, la asimilación de la lateral [l] por la nasal [n] solo puede explicarse por la facilidad de movimiento en las palabras donde estas consonantes

³⁹ Para mas información sobre este tema cf. OKAB Abdesslam, *Etude lexico-semanticque des mots d'origine espagnole et française dans le parler arabe marocain (le Casablancais et le Rabati)*. Thèse pour le doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 1989. (Inédito)

aparecen al mismo tiempo. Esto ha creado una especie de equivalencia auditiva que hace que los hablantes ḥassānīs identifiquen la [l] por la [n].

En contrapartida, en el ejemplo *bnūn*, la consonante líquida [l] ha sido asimilada por la nasal [n] después de la eliminación de la vocal débil [e]. En este caso, se trata de una asimilación gradual.

En el tercer caso, en el préstamo *tulānti* la sustitución de la nasal [n] por la líquida [l] puede atribuirse a una disimilación de dos nasales idénticas en, lo que lastró la articulación de la palabra de origen español "tunante".

Estructura de la sílaba

En general, la estructura silábica de las palabras prestadas no es inmune a la modificación, ya que está ligada a la adaptación fónica de estas palabras. Hasta el momento, hemos visto que esta adaptación está sujeta a varios cambios, condicionados por la estructura fónica del sistema receptor. En efecto, para evaluar el grado de acomodación de la estructura silábica de los préstamos españoles en el ḥassāniyya, hay que apoyarse principalmente en la segmentación numérica de las sílabas, a partir de las formas básicas del español.

De acuerdo con este principio operativo del número de sílabas, se deben tener en cuenta tres leyes generales en la manifestación silábica de las formas prestadas:

- ✓ Reducir el número de sílabas.
- ✓ Aumentar el número de sílabas.
- ✓ Mantener las mismas sílabas.

Reducción silábica

La reducción silábica es, quizás, el cambio fonético más relevante de la fonología diacrónica del ḥassāniyya, junto al alargamiento y diptongación de las vocales y consonánticos como también en el sistema prosódico. A nuestro parecer, los factores de reducción de sílabas están subordinados a las reducciones fonéticas que sufren las palabras de origen español en cuanto estén absorbidas por el sistema fónico de la lengua de acogida. Estos están, por tanto, íntimamente ligados a los tres fenómenos que hemos estudiado anteriormente: aféresis, síncope y apócope.

Elisión de las vocales iniciales

La supresión de las vocales en la posición inicial conduce automáticamente a una nueva reestructuración silábica, no solo en el número de sílabas, sino también en la distribución de los márgenes y núcleos silábicos. Los recursos identificados en la lengua prestataria tienen las siguientes estructuras:

- 1) Las palabras trisilábicas pasan a ser bisilábicas: espada > *šbāda*, hospital > *sbiṭār*, etc. Esta nueva distribución numérica provocó la aparición de nuevos contenidos en el margen silábico de la primera sílaba de las palabras españolas. Este margen se compone de dos consonantes, una fricativa sibilante y una oclusiva.⁴⁰
- 2) Las unidades de cuatro sílabas se convierten en trisílabas: abogado > *bugaḍu*, escalera > *skalīra*, etc. En la palabra *skalīra*, la estructura silábica tiene dos sílabas con dos márgenes silábicos prenucleares: *ska-lī*. La primera pertenece al tipo sibilante + oclusiva, y la segunda a la consonante lateral [l] geminada. Puede ser que la desaparición de la vocal inicial no dé lugar a un nuevo número de sílabas. Este hecho se observa en los siguientes préstamos: armario > *māryū*, escuela > *sakwīla*, aduana > *diwāna*, etc. En estas tres palabras, el número de sílabas es el mismo (tres sílabas), pero el contenido cambió por completo. La aparición en *māryū* de un hiato provocó la existencia del núcleo vocálico [i] y el margen geminado [yy] de la sílaba final. En *sakwīla*, la vocal epentética [ə] procede originalmente de esta redistribución silábica en la forma prestada. Esta aparición está condicionada por las reglas de agrupación consonántica en ḥassāniyya. De este modo, se rompe el grupo *skw*, no admitido a la posición inicial. El último ejemplo *diwāna* contiene el elemento epentético [i]. La única explicación posible para esta realización vocálica debe ser el resultado de la interferencia con la forma del árabe clásico *diwān* (gabinete, antología).

Reducción de sílabas en palabras síncope

Según Lázaro Carreter (1984:372), se llama síncope o síncopa a "la desaparición de un sonido o grupo de sonidos en el interior de una palabra "se llama síncope". Efectivamente, a nivel consonántico, se nota la desaparición de las consonantes impulsivas⁴¹, en posición débil: agua fuerte > *awiffirti*, almacén > *masīn*, ayuntamiento > *yudimīntu*, etc.

La debilidad sonora de las consonantes /n/, /l/ y /g/) viene motivada por el acento principal. A nivel vocálico, vemos omisiones debidas a la influencia del sukun en el dialecto ḥassānī, tal como se muestra en los siguientes ejemplos: televisión > *talfaza*, fiesta > *fīṣṭa*, bicicleta > *bašklit*, jeringuilla > *jiringiyya*, etc. El préstamo bicicleta > *bašklit* es muy raro, ya que ha conservado solamente dos vocales de las cuatro que posee el vocablo español. Este tipo de modificación incide directamente en el número de sílabas y en la propia tipología de la sílaba. Es por ello que, la mayoría de las palabras que sufren este tipo de elisión son trisilábicas. Por lo tanto, dichas palabras se vuelven bisilábicas.

Este fenómeno afecta principalmente a las vocales en posiciones débiles. Por tanto, la caída vocálica se produce en palabras de tres y cuatro sílabas. En este contexto, las vocales descendentes están todas en sílabas libres o abiertas y están, en general, en posición pretónica.

⁴⁰ También, hay ciertos préstamos que empiezan con consonantes que han sufrido esta reducción. El origen de esta caída se ha estudiado anteriormente caso par caso en el apartado dedicado a la desaparición de las vocales.

⁴¹ Una consonante implosiva es un tipo de oclusiva (marginalmente puede ser una africada) con un mecanismo mixto de corriente, glotalico ingresivo y pulmonar egresivo.

El grupo que constituye estos márgenes silábicos presenta cuatro tipos de agrupación consonántica: oclusivo + líquido, oclusivo + nasal, silbido + líquido y líquido + silbido.

Reducción de sílabas en palabras apocopadas

Según Carreter (1982:52), la apócope es “la pérdida del final de una palabra”. A nivel consonántico, se nota la desaparición de la (-s) final de los sustantivos plurales. A modo de ilustración, se citan los españolismos que siguen: pinchitos > *bintšitu*, boliches > *bulitši*, damas > *dāma*, tocadiscos > *tukasicu*, etc. Todos estos casos representativos sufren la síncope de la (-s) del plural, y en ḥassāniyya se usan indistintamente para el plural y el singular, haciéndoles invariables. No obstante, hay un caso aislado en el cual lo que se apocopa es la (-t) final como en carnet > *karni*, ya que se trata de una (t) muda que no se pronuncia en español, aunque a veces se omite y se escribe así “carné”. A nivel vocálico, hemos encontrado formas apocopadas, tales como plano > *blān*, freno > *frān*, policía > *bulisī*, bicicleta > *bašklit*, capote > *kabbūt*, etc.

Sin embargo, a veces lo que se apocopa es una sílaba entera como en apendicitis > *bindissī*. No obstante, cuando una consonante se omite en la posición final de una palabra, el número de sílabas no varía, pero cambia la naturaleza de la misma, porque pasamos de una sílaba cerrada a una sílaba abierta. Este tipo de estructura silábica se da en el siguiente préstamo: polvos > *buḷbu*. En cambio, cuando una vocal desaparece al final de una unidad significativa, el número de sílabas varía y la última sílaba de la palabra se cierra. Las unidades recogidas muestran los siguientes cambios silábicos: punto > *pūntu*, fresco > *frīšku*, micho > *muš*, etc. De este modo, las palabras de dos sílabas se vuelven monosilábicas. De modo paralelo, esta transferencia silábica revela que es posible que haya un margen silábico entre dos consonantes en la posición final en el ḥassāniyya. Los ejemplos encontrados contienen las siguientes posibilidades: dental nasal + consonante, fricativo + oclusivo y unas consonantes gemelas.

En esta línea, la geminación de *muš* se percibe al oído en forma de prolongación del silbido provocado por la tensión articulatoria con la que se pronuncia esta consonante sorda. Siendo así, las palabras de tres sílabas se vuelven bisilábicas: caballero > *kabāl*, capote > *kəbbūt*, paquete > *bakīt*, etc. En estos ejemplos de transferencia silábica también está presente el impacto de las características fónicas del ḥassāniyya. El préstamo *Kəbbūt* contiene dos consonantes idénticas, una que constituye el margen silábico posnuclear de la primera sílaba y la otra el margen prenuclear de la segunda. Además, la vocal de la sílaba final de la palabra *kabāl* se debilita, después de la apócope. Tiene un timbre menos claro que caracteriza a las palabras ḥassānías que tienen una sílaba corta y cerrada, donde la vocal [ə] tiene el valor de una schwa.⁴²

Igualmente, en la lengua receptora hay palabras que han experimentado en su transferencia tanto la aféresis como la síncope o síncope y la apócope. Se trata, por lo tanto, de una estructura silábica seriamente transformada. A este respecto, se puede distinguir entre una

⁴² Resulta de la reducción de las vocales cortas (a, i, u) en las sílabas cerradas.

palabra de cuatro sílabas que se convirtió en bisilábica, como ensalada > *šlāda* y una palabra de tres sílabas que se volvió monosilábica, como micho > *mš*.

Aumento silábico

El aumento silábico, propio de los verbos que comienzan por consonante, consiste en una *ε* que se antepone a la consonante inicial del verbo. En este caso, existen muy pocos ejemplos que ilustran este fenómeno lingüístico: miseria > *mizīriyya*, avería > *labariyya*. En el primer ejemplo, pasamos de una palabra trisílaba a una palabra de cuatro sílabas. En este aspecto, es de notar que el aumento silábico se debe principalmente a la aparición epentética de la vocal [i], probablemente impuesta por la armonía fonética del sistema *ḥassānī*. En cambio, en el segundo, es más bien la acomodación fónica del léxico prestado la que ha modificado el número de sílabas. Esta nueva estructura está provocada por la transformación del diptongo (ya) de la forma fuente en un hiato (i - yya). El origen de la rareza de los casos que ilustran el aumento silábico de los préstamos españoles en el *ḥassāniyya* se explica por la estructura fónica y silábica de cada uno de los dos sistemas en contacto. Se puede decir que las palabras españolas tienden a aligerarse cuando encajan en el sistema de la lengua prestataria. Este relieve está ligado a la facilidad de adaptación del léxico español a las leyes de evolución fonética del *ḥassāniyya*.

Conservación de las sílabas

En la lengua receptora hay algunas palabras prestadas que conservan un número idéntico de sílabas que se dan en la lengua fuente. Dentro de este marco general, podemos distinguir entre dos casos. En primer lugar, la conservación de las sílabas se mantiene en la mayoría de las palabras bisilábicas que terminan por una vocal o por una consonante: sala > *šāla*, sota > *šūta*, taza > *tāša*, fruta > *frūta*, turno > *tūrnu*, rueda > *rwīda*, cable > *rwīda*, favor > *fābur*, etc.

También, se debe tener en cuenta que la pérdida de un elemento fónico no silábico (una consonante o una semiconsonante) dentro de una palabra no afecta al número de sus sílabas. Los siguientes préstamos ilustran esto: contable > *kunṭābli*, fiesta > *fīšta*, tierra > *tīrra*, etc. Asimismo, debemos saber que solo la distribución silábica de la forma *ḥassāni* de estas palabras es diferente y de ninguna manera afecta al número de sílabas.

Estructura del acento

En el plano prosódico, las palabras prestadas adquieren generalmente las características suprasegmentarias del sistema de acogida. La acomodación acentual de las palabras de origen español va acompañada de una cantidad vocálica, propia de la unidad prosódica del *ḥassāniyya*.

En términos generales, aunque el acento es móvil en ambos sistemas, la adaptación de los préstamos del español suele estar condicionada por el mecanismo subyacente del sistema

ḥassānī. Para entender bien la estructura tónica de los préstamos, hay que tomar como base de referencia la sílaba, ya que tanto en español como en ḥassāniyya el acento va ligado a ella.

Cambios acentuales

La búsqueda en nuestro *corpus* se puede organizar por palabras mayoritariamente llanas y agudas. Además, no aparece ninguna palabra esdrújula. Por lo tanto, vemos que hay una tendencia en el ḥassāniyya a poner el acento en la penúltima sílaba. Por lo que, las palabras esdrújulas del castellano pasan a ser llanas en dicho idioma: plátano > *blāṭanu*. En cambio, las llanas se mantienen como tales como en bloque > *blukī*. Paralelamente, algunas palabras agudas se vuelven también llanas: pastel > *bastīl*. Entre los cambios acentuales que hemos detectado figuran:

- 1) Palabras esdrújulas que pasan a ser llanas: plátano > *blāṭanu*, máquina > *makīna*, etc.
- 2) Palabras llanas que se mantienen como tales: pluma > *blūma*, cama > *kāma*, etc.
- 3) Palabras agudas que pasan a ser llanas: pastel > *bastīl*, etc.
- 4) Palabras agudas que se mantienen como tales: calamar > *kalāmar*, etc.
- 5) Palabras llanas que pasan a ser agudas: brocha > *bruṣṣa*, etc.

La tendencia general del cambio acentual en las palabras llanas del ḥassāniyya es debida, probablemente, a que en esta variedad del árabe clásico el acento no es un distintivo como lo es en el español. En nuestra opinión, lo distintivo en la lengua prestataria es el alargamiento vocálico y la geminación consonántica.

Acentuación de los monosílabos

Es bien sabido que, en el ḥassāniyya, las palabras de una sola sílaba se articulan con una fuerza articuladora predecible por el oído. Por lo tanto, los préstamos monosilábicos, acomodados por el sistema de la lengua prestataria siguen esta regla: dos > *duṣ*, tres > *tris*, etc. Respecto a los préstamos que se han vuelto monosilábicos, éstos siguen también esta regla de acentuación: melón > *bnūn*, micho > *muṣ*, punto > *pūntu*, etc.

Acentuación de las palabras bisílabas

La facilidad de adaptación acentual de las palabras bisilábicas es impresionante. Esto se nota en palabras con sílaba final abierta, que conservan automáticamente su acento original. Son palabras de sílaba cerrada que a veces pierden el lugar de su acento, que luego se traslada a otra sílaba.

Lugar del acento en las palabras paroxítonas

Todas las lexías bisilábicas de fuentes españolas que terminan en vocal se acentúan en la penúltima sílaba. Pertenecen, pues, a la clase de las palabras paroxítonas⁴³, que tienen el esquema de acento. Este tipo de acentuación se mantiene de la siguiente manera: pala > *bāla*, bola > *būla*, damas > *ḍāma*, gana > *gāna*, fruta > *frūta*, luisa > *lwīza*, rueda > *rwīda*, ruina > *rwīna*, etc. En estas palabras encontramos que el acento recae siempre en la misma sílaba independientemente de la duración de la vocal. Esto significa que la posición de la sílaba abierta en final absoluto determina el lugar del acento. Por lo tanto, nunca habrá, en ḥassāniyya, palabras oxítonas⁴⁴ con una sílaba final abierta. Esta restricción está justificada por la estructura del acento subyacente del sistema ḥassānī, en el que la unidad del acento está más bien subordinada a la estructura silábica de la palabra. Esta superposición hace predecible todo tipo de adaptaciones acentuales de las palabras españolas.

Asimismo, las palabras oxítonas de dos sílabas, que han sufrido una apócope de la consonante final, se convertirán en paroxítonas en el ḥassāniyya. Esta regla para acentuar las palabras bisilábicas también se aplica a unidades léxicas de palabras de más de dos sílabas que han sufrido síncope. En esta transferencia, el patrón del acento se mantuvo igual, porque las formas españolas también llevaban el acento en la penúltima sílaba. Por ende, la reducción silábica, por lo tanto, no afectó al lugar del acento en estos préstamos españoles en el dialecto ḥassāni.

Lugar del acento en las palabras paroxítonas

En dichas palabras, la cantidad silábica juega un papel importante en la determinación del lugar del acento. Las que contienen dos sílabas largas llevan automáticamente el acento de intensidad en la penúltima sílaba. A este esquema paroxítono pertenecen los siguientes préstamos léxicos: garzón > *garṣūn*, carbón > *karbūn*, etc. Si comparamos estas dos formas del ḥassāniyya con sus étimos españoles, nos damos cuenta de que ha habido un cambio de esquema del acento para los dos préstamos: *garṣūn* y *karbūn*. Hemos pasado de un esquema oxítono a un esquema paroxítono.

A nivel prosódico, la adquisición de la duración en estos ejemplos está relacionada con la sílaba cerrada y el timbre vocálico. En el caso del préstamo paquete > *bakiyyā*, paquete > *bakīt*, en ambos casos la apócope final redujo su número silábico. En el primer ejemplo, hubo

⁴³ Referido a una palabra, que la acentuación recae en su penúltima sílaba. En español, las palabras paroxítonas llevan tilde (acento ortográfico) cuando terminan en consonante diferente de "n" o "s". Ejemplo: ár-bol, in-for-me o con-tra-pun-te-o son palabras paroxítonas.

⁴⁴ Las palabras oxítonas son aquellas cuya última sílaba es tónica. Se tildan las terminadas en los grafemas vocálicos «a», «e», «i», «o» y «u», o en «n» o «s» no precedidas de consonante: «iglú», «además», «mirarán», «espráis» (frente a «bondad», «mamuts», «convoy»).

un desplazamiento del acento en la primera sílaba. De este modo, se conserva el esquema del acento paroxítono, pero la sílaba que contiene el acento no es la misma.

Por otro lado, las palabras con una sola sílaba larga reciben automáticamente el acento en esta misma sílaba. Los casos anotados se refieren al esquema de oxítono (- -) porque la sílaba larga ocupa la posición final: barniz > *bərnīz*, delfín > *dīnfīl*, caballero > *kabāl*, capote > *kəbbūt*, etc. Estos ejemplos han mantenido su acento original, pese a la debilidad persistente en la penúltima sílaba corta. Dicho esto, podemos decir que estas unidades se diferencian de sus homólogas de origen español por ser paroxítonas.

Conclusión

De lo anteriormente expuesto se deduce que la sencillez del sistema vocálico español facilita la adopción de los españolismos en el léxico del ḥassāniyya. En este sentido, hemos notado dos tipos fundamentales de cambios que rigen las leyes de formación del sistema vocálico ḥassānī. Se trata de los cambios en la apertura de las vocales semiabiertas y cerradas y la pérdida de ciertas vocales débiles. El primer fenómeno está ligado a la estructura abstracta del sistema vocálico de la lengua prestataria, mientras que el segundo está relacionado con la estructura superficial de este mismo sistema, cuyos elementos vocálicos pertenecen a la combinación fónica en la cadena de habla.

Estas alteraciones vocálicas se atribuyen a la aféresis, la síncope y la apócope. Por lo que, en la lengua receptora se dan dos tipos de préstamos españoles: los que procedieron directamente del castellano y los que pasaron a la lengua prestataria mediante el árabe marroquí.

En este marco, el tratamiento de los diptongos en el dialecto ḥassānī permite distinguir dos tipos de asimilación: la conservación de los diptongos en ciertas palabras prestadas, y la reducción de los diptongos en algunos españolismos gracias a la ley del mínimo esfuerzo articulatorio.

Por otra parte, hemos hecho hincapié en la sustitución de las consonantes inexistentes en la lengua meta, tales como la sorda labial [p], la interdental sorda [θ], la africada postalveolar sorda [tʃ], la nasal palatal sonora [ɲ] y la lateral palatal [ʎ].

De igual manera, hemos estudiado un conjunto de préstamos con alteraciones articulatorias consonánticas que tienen dos orígenes: la enfatización ([t], [d], [s]) y la geminación ([l], [r]) en la posición intervocálica. Igualmente, en el corpus recopilado existen diferentes tipos de sonorización ([p] por [b] ([s] por [z], etc.) generada por el contexto intervocálico. Todo ello, sin olvidar la permutación de [k] y [g] y la metátesis de la lateral [l] con la nasal [n]. Adicionalmente, la estructura silábica de las palabras prestadas no es inmune a la modificación, ya que está ligada a la adaptación fónica de los préstamos léxicos.

Adicionalmente, hemos visto que esta adaptación está sujeta a varios cambios, condicionados por la estructura fónica del sistema receptor. En efecto, para evaluar el grado de acomodación de la estructura silábica de los préstamos españoles en el ḥassāniyya, hay que apoyarse principalmente en la segmentación numérica de las sílabas, a partir de las formas básicas del español. De acuerdo con este principio operativo del número de sílabas, hemos tenido en cuenta las tres leyes generales que regulan la manifestación silábica de las formas prestadas: la reducción silábica, el aumento silábico y la conservación de las mismas sílabas.

Por otro lado, hemos indicado que el acento en el ḥassāniyya no es un distintivo como en español. De ahí, la facilidad de adaptación acentual de las palabras bisilábicas de origen español que se acentúan, generalmente, en la penúltima sílaba. Por consiguiente, las palabras oxítonas de dos sílabas, que han sufrido una apócope de la consonante final, se convertirán en paroxítonas en la lengua de llegada.

Bibliografía

- AGUILERA PEDREZUELO, José (2006): Diccionario español-árabe hasaní, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- BONELLI, Emilio, El Sahara (1887): Descripción Geográfica, Comercial y Agrícola desde Cabo Bojador a Cabo Blanco, Viajes Al Interior, habitantes del desierto y consideraciones generales. Tip. de L. Péant é hijos, 232 pp.
- BRIGNON Jean (1967), Historia de Marruecos, Casablanca: Hatier.
- SABIR Ahmed (1992): «Aproximación a una geografía de los hispanismos en el Magreb: el caso de Marruecos» In España-Magreb, siglo XXI: el porvenir de una vecindad, Madrid, MAPFRE, pp. 67-83.
- BRUNOT, Louis & MALKA, Elie (1939) : Textes judéo-arabes de Fès. Textes, transcription, traduction, en Publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines XXXIII, Rabat, École du Livre.
- BRUNOT, Louis (1931) : « Textes arabes de Rabat », vol. I, Textes, transcription et traduction annotée, en Publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines 20, Rabat, Paul Geuthner, XVIII, 207 pp.
- BRUNOT, Louis (1922) : « La Mer dans les traditions et les industries indigènes à Rabat et Salé. Notes lexicologiques sur le vocabulaire maritime de Rabat et Salé », Bulletin hispanique, 24-1, pp. 89-92
- BUDDA, Abdurrahman (2013): Huellas del castellano en el dialecto del hassaniyya saharai. Guadalajara: Ediciones aache.
- CARO BAROJA, Julio (1990): Estudios saharianos, Madrid: Júcar.
- FERRÉ, Daniel (1950) : Lexique français-marocain, Gap, Imprimerie Luis Jean, 74 pp. (1952) : Lexique marocain-français, Gap, Imprimerie Luis Jean, 224 pp.

GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1978): Manual de dialectología española. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1984): Curso de lengua española. Madrid: Anaya.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1972): Orígenes del español. Estado lingüístico de la península ibérica hasta el siglo XI. Madrid, Espasa Calpe. 7ª edición.

PRIETO GARCÍA-SECO, David (2019): «José Alemany y Bolufer: trayectoria filológica e hitos fundamentales», en Josep L. Aparici Gayon (ed. y coord.), XIII Jornades d'Estudis de Cullera. Cullera, 24, 25 i 26 de novembre de 2017, Cullera, Ayuntamiento de Cullera, pp. 47-95.

SALEM OULD MOHAMED BABA, Ahmed (2019): Diccionario Hassaniyya-Español. Córdoba: Editorial Uca-UCO Press.

STEIGER, Arnald (1932): Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano, Madrid: Editorial CSIC.

El español y el habla de Marruecos: historia de una ósmosis inversa

Por Mohamed Nouri

Presidente de la Asociación de Diplomados en España (ADME)

Prólogo

Cuando se habla de interculturalidad entre España y Marruecos, nos referimos antes de todo a una influencia lingüística que operó y sigue operando en los dos sentidos, de una ósmosis inversa fruto de muchos siglos de vida común. Digamos que se trata de dos caras de una misma moneda, por lo que no se puede entender una influencia sin la otra.

Compartir un idioma significa compartir emociones; usar las mismas expresiones cuando nos alegramos como cuando nos enfadamos, entrena pensar del mismo modo y comulgar con la misma visión del mundo.

Antes de abordar el tema de la influencia del español en el habla de Marruecos en general y de su parte norte en particular, tema de este artículo, dediquemos unas cuantas líneas a la influencia del árabe y de la lengua beréber marroquí en el español.

En su discurso de ingreso a la Academia Real de la Lengua, Federico Corriente nos llamó la atención sobre unas interesantes expresiones y términos de origen árabe que se usan en el español. Decía Corriente que ‘hurra’ en la expresión ‘hip hip hurra’ viene del étimo árabe ‘ḥurra’ o sea libre; que ‘atrancas y barrancas’ no es más que ‘Atrakkn b rramka’, que significa ‘arrincónate con la mula o la yegua’; que ‘la mona’ en la dicción ‘dormir la mona’ viene de ‘almuna’ (vino en árabe); que ‘jumera’ o sea embriaguez viene de ‘jamr’ (vino también en árabe); que ‘atroche y a moche’ proviene de ‘tuyib ma wayab’, es decir ‘ponga las condiciones que ponga’ (la esposa para acceder al divorcio); y que ‘Macarena’, la virgen de los matrimonios, viene de ‘maqaren’ que significa ‘casamientos’. Otro ejemplo es la palabra o más bien la expresión, ‘alababalá’. Ésta que se sigue usando en las regiones catalana y valenciana en el sentido de a lo loco, a tontas y a locas; a bote pronto, al azar, a ciegas, al tuntún o a voleo, proviene de ‘‘ala bab Allah’, que significa literalmente ‘en la puerta de Dios’.

Más ejemplos: en su libro *Flamenco, arqueología de lo jondo*, Antonio Manuel dice que muchas expresiones de ascendencia árabe se han fosilizado en giros que han perdido su significado y resultan hoy inextricables. Es el caso de la recurrente frase ‘una china que yo tenía se fue a Alemania y no volvió’ incluida en muchos tangos populares. Esta expresión no tiene sentido a menos que se interprete a la luz de la arqueología etimológica árabe. Una china, en realidad quería decir ‘ana hazina’, o sea estoy triste, y ‘Alemania’ es la unión de dos palabras,

‘alam’ que es dolor y ‘umnia’ que significa deseo, alegría y compromiso. La letra reproduce el lamento de quien no quiere volver a casarse.

Otros tangos concluyen con una presunta loa al ‘calabcin’ cuando lo que esconde es la conjunción de ‘qalb’, corazón y ‘hazin’, triste.

Para resaltar aún más esta primera cara de la moneda, he aquí un sucinto extracto que he elaborado de manera quisquillosa para suscitar el interés de las lectoras y los lectores.

«Sin alardear, acabo de comprar un terreno de unos cuantos marjales en una aldea de una alquería de Axarquía. Incluye una casa-albergue de adobe con alcoba, azotea y un típico alcantarillado. El rincón derecho del zaguán tiene azulejos y cenefa. Muy cerca hay una alberca rodeada de alcornoques con hermosas bellotas, adelfas carmesíes, azucenas, jazmín y albahaca. Tiene aljibe, acequia y noria. En él cultivo acelgas, berenjenas, alcachofas, espinacas, zanahoria, alubias, altramuces, alcaparras y sandía que guardo en un almacén con alacenas. También tiene naranjos, algarrobos, acebuches que dan ricas aceitunas que llevo por un adarve a una almazara para sacar unas cuantas arrobas, o sea la cuarta parte de un quintal, de aceite. A la fiesta de agosto del pueblo acuden los oriundos de los arrabales de los alrededores disfrazados de jinetes montados en todo tipo de acémilas, esencialmente burdéganos y alazanes. Se tocan guitarras, panderetas y tambores. De las grandes garrafas puestas en tarimas se sirve a los sedientos visitantes jarras de jarabe de albaricoque, tazas con sorbetes de limón y naranjas en almíbar. También se ofrecen berenjenas con almodrote, almojábana, mojama de atún, arroz con azafrán, alfajores y otros dulces con azúcar y ajonjolí».

De ciento cuarenta y cuatro palabras, setenta y tres son de origen árabe, o sea, casi la mitad.

Sobre este tema de la influencia del árabe en el español tenemos una literatura bastante profusa, en España, sobre todo, y existe un consenso sobre la existencia de unas cuatro mil palabras, topónimos y apellidos patronímicos incluidos.

Veamos ahora qué pasa en el otro lado, en la otra cara de la moneda, es decir la influencia del idioma español en el habla de Marruecos en general, el de su zona Norte, y de Tetuán en particular.

El ascendiente del español en el habla de Marruecos en general

Para entender la magnitud de este ascendiente lingüístico-cultural, hay que remontarse a mucho antes del periodo del protectorado. El uso en todo el país de vocablos de origen español como l-hri (horreo), skwila (escuela), l-mucho (muchacho), qroqa (clueca), kumer y kumira (de comer, pero en el sentido de barra de pan), mujera o l-mujera (mujer-mujercita), bsheja (biznaga), l-kabus (arcabuz), saya, qandrisa (candaliza), fishta (fiesta), l-migaz (las migas de pan) usado exclusivamente en Rabat, son ejemplos que corroboran este hecho.

Varias razones explican esta propensión, entre ellas:

- a- La presencia de milicias españolas al servicio de sultanes almorávides, almohades y meriníes.
- b- La existencia de miles de cautivos españoles en el país, así como de cautivos marroquíes en España.
- c- La inmigración, desde el siglo XVI y hasta principios del XVII, de una parte de la población morisca expulsada de la península trayendo consigo su lengua e incorporando hispanismos en el árabe marroquí. La palabra l-'ammaría, (la María), refiriéndose a la virgen María, es un ejemplo de ello.
- d- El uso del judeo-español o haquetía por la comunidad judía de origen sefardí que se instaló esencialmente en el Norte de Marruecos.
- e- La ocupación española de las plazas del litoral marroquí, Melilla, los Peñones, Ceuta, Arcila, Larache, La Maamora, etc.
- f- La influencia que tuvieron los misioneros franciscanos españoles.
- g- Los contactos comerciales de todo tipo, sobre todo entre pescadores. Las decenas de nombres de pescado de origen español como malapata, qorb (corvina), shargo (sargo) y puentilla (puntilla) apoyan esta tesis.
- h- El uso del castellano como único idioma extranjero en la Cancillería Real Marroquí durante varias y seguidas dinastías: la Merini, la Wattasi, la Saadi y la Alauí. En su comedia 'baños de Argel', Cervantes nos presenta a un tal Mulay Maluco, esposo de Zara diciendo, de la siguiente manera:

“Mulay Maluco es su esposo
Rey de Fez, moro muy famoso
Versado y muy curioso
Sabe la lengua turquesa, y la española
Duerme en alto, come en mesa
Sentado a la cristianesca”

Pues este tal Maluco es el cuarto sultán de la dinastía Saadi, Mulay Abdel Malik (1576-1578). Su hermano y sucesor Ahmad al Mansur el Dorado (1578-1603), aprendió el español con el padre franciscano Diego Marín, representante del rey Felipe II en la corte marroquí durante varios años. El hijo de al Mansur Mulay Zidan así como los hijos de éste, Abdelmalek II y Al Walid hablaban el castellano con soltura.

El padre Matías de San Francisco que estuvo en Marrakech en 1629, nos dice en su obra *Relación de viaje* publicada en Madrid en 1644: 'Aquí se enseña y se habla nuestra lengua que no se echa de menos a España, muchas veces los principitos moros se crían con los niños hijos de los cautivos cristianos'.

En 1692, el cautivo francés Mouette dice que el uso del español es todavía tan corriente como el árabe afirmando que él tuvo que aprenderlo para hacerse comprender por los marroquíes.

Con la dinastía alauí pasó y está pasando lo mismo desde My Ismael hasta SM el Rey Mohammed VI, que Dios le guarde.

El conocimiento del idioma español era incluso una condición *sine qua non* para el desempeño de la función de embajador. Esto explica la presencia de muchos términos españoles en el vocabulario diplomático y administrativo marroquí.

i- Más adelante, a partir de 1912, la división de Marruecos en dos zonas de protectorado hizo por una parte menguar la influencia del español en la zona que tocó a Francia mientras que en la zona Norte y el Sáhara el castellano se convirtió en lengua de la administración y poquito a poco se fue afianzando como vehículo esencial para expresar las nuevas cosas y vivencias que llegaron con dicho protectorado. En aquella época, el español se enseñaba a los cabileños según la forma de aprendizaje local en los *msids* o madrazas coránicas, basada en el uso de la rima, mezclando voces españolas con sus equivalentes dialectales. Hemos aquí Un ejemplo ilustrativo: l-mqas tijera w l-mra mujera, w d'jul dentro u barra fuera

لمقص طيخيرا والمرام وخيرا ودخل ضينطرو وبرافويرا

j- Conforme iban pasando los años, y después de la independencia, esta influencia siguió acreciéndose merced esencialmente a la televisión y a la simbiosis entre Tetuán y Ceuta por un lado, y Nador y Melilla por otro, hasta convertir el habla que se practica hoy en estos lares en un idioma doble, en 'dos lenguas en una' como veremos a continuación.

El habla de Tetuán o dos lenguas en una

Bella ciudad andalusí y capital en su momento de la zona del protectorado español en el Norte de Marruecos, Tetuán es la ciudad donde más se refleja la interculturalidad hispano-marroquí. Por ello, no existe ninguna villa en España que no tenga un barrio o una calle con su nombre, como es prácticamente imposible encontrar a una ciudadana o un ciudadano español cuyos padres o abuelos no hayan nacido o pasado una etapa de su vida en ella, y que no la rememoren con afecto y dulzura.

Merced a esta especificidad, su habla ha ido moldeándose con el tiempo hasta convertirse en una especie de 'melting pot', en 'dos lenguas en una'.

Igual que la adopción de miles de voces de origen árabe por la lengua española respondía en su momento a la necesidad de nombrar las nuevas cosas y los modernos usos ajenos a aquella realidad, el número impresionante de palabras y locuciones de origen español en el dialecto del Norte de Marruecos y de Tetuán en especial responden a la misma demanda: la de dar nombre a las manifestaciones materiales y humanas de un nuevo mundo que se estaba construyendo y a las necesidades psico-emocionales subyacentes fruto de una larga y extendida vida en común.

Merced a este poder de adaptación, los dialectos suelen engendrar mejor descendencia al zafarse de la pureza y vivir al ritmo de la calle, de la gente llana, no al ritmo de las academias de la lengua.

Sin embargo, si la genialidad de todos los dialectos radica en su capacidad de apropiarse de los vocablos de otros idiomas, adaptarlos a su propia fonética e integrarlos en su utilización diaria, el habla de Tetuán va más allá atreviéndose, a veces, a atribuir usos diferentes a los términos originales en español. Estas ‘equivocadas’ pronunciaciones y usanzas son incluso comulgadas por los nativos con alto nivel de estudio en lengua española. Un error difundido, dice el proverbio árabe, vale más que un acierto abandonado.

Hablando en plata, la mala moneda acaba siempre echando a la buena.

Y menos mal porque como bien decía Alfonso Reyes, gran escritor, jurista y diplomático mejicano, si a los cultos estuviera confiado dar el aliento a los idiomas, en la Europa Occidental todavía se estaría hablando en latín.

Como ejemplos de adaptaciones fonéticas citemos: jinyuris (ingenieros), de soppa (de sobra), dempote (de bote), l-missa (la mesa), r.ribis (al revez), l.lejero (relojero, barrio en Larache), lampica (la hípica), bosar (abusar), bshkleta (bicicleta), muntibadores (amotiguadores), shlada (ensalada), carsasiyu (calzoncillos), r.riminta (herramienta), lawwada (la aguada), pusito (deposito), chnbil (chambel), r.rzena (la resina), siwana (cigüeña), m'tyadora (ametralladora), tirna (linterna), ponneta (puñetas), lustrimu (extremo), sintru (centro), sintar (centrar), y pitru (árbitro), etc.

Y como ejemplos de las nuevas usanzas, tenemos: grittar (de gritar pero con el significado de tener miedo) y l-grittu (el miedo), n'dicar (ffjarse en vez de indicar), boroyo (de barullo pero usado en el sentido de gente de poca monta), l-kupia (la copia, pero como chuletila), fntasiya (de fantasía pero en el sentido de arrogancia) y m'fnt'z (arrogante), michador (el que enciende la mecha entre las personas), cuchilla (astuto), t.ṭirna (el/la acomodador/a), achantar (no como intimidar y atemorizar sino disimular), troncha (de tronchar, partir, pero en el sentido de culo), viajes (salidas de mujeres para prostituirse), peson y pesona (de pezón pero como prostituto/a), etc.

Dicho esto, pasemos ahora a escuchar o más bien leer un par de conversaciones en la dariya de Tetuán. La primera se refiere al ámbito de la gastronomía, a la descripción de una comida en un restaurante en la playa de rincón del Mediq, un municipio costero situado a unos diez kilómetros de Tetuán:

“Simana li fatet, klina f-restaurante f-playa d-rincon, kuna grupo bina, tlebna shlada, fritura d l-hout mjalta, fiha calamares, lenguado, peshcadilla w gamba, men ba3d zidna fuente de corvina rigamonte, dorada w lubina a la plancha, w zadna huwa tapas de conchas w anchoas, croquetas w pinchos d- tortilla. Postre tlbna crema catalana, flan w tebsel d-l-fruta fiha piña, fresa, kiwi, mandarin w l-chin. Camareros kanu driyefin w profesionales, 3tenahum propina mziwna”.

No cabe duda de que la mitad de las voces en esta conversación son de origen español, pero lo más sugerente es que esta miscelánea lingüística abarca todos los ámbitos sin excepción. Veamos otro ejemplo. Esta vez se trata del diálogo de una pareja antes de emprender un viaje para asistir a la boda del primo del marido:

“-La mujer: ma bqana walu n’viaje bash nhdro buya d’primo dyalk. Chni n’adelek f’l-maleta?”

-El marido: kayn l-frío; ’meli camisita w carsasiyu, shi camisa sjuna, sarwal d’pana, jerse, labrigu, bofanda w botat ‘mlum f mochila, w nl-’urs, ’meli traje w korbata, jemelos w panuelo. W ntina chni ghadi tdi?

-La mujer: ana ghadi ndi braga w sostén, camisa d’franela, falda, capa sumarino w shal turquesa, w m’a had frío, ma’raftshi wach nzid toka w la cabardina, w ban li ndi hta l-wantes w bolainat ’andek teh shta. W bennesba l-otel, ash ban lek, ndi nawa w camison awla pijama? Chancla w l-bornos huma ki ’tewhum.”

Otra vez lo mismo, casi la mitad de los vocablos se de origen español, y como dije antes, esta gran influencia se manifiesta en vestimenta y calzado, mecánica, electricidad y chapistería, medicina y cuidados sanitarios, asuntos militares y seguridad en general, y cómo no en la mayoría de los juegos infantiles y las cancioncillas que los acompañan bien es cierto que su número ha ido menguado progresivamente desde los años ochenta.

Con ello no pretendo que el 50% del dialecto de Tetuán provenga del español, esto sería una exageración, aunque ésta, dice el refrán árabe, ofrece mejor visibilidad. En verdad, hablamos de alrededor de un 20%, o sea, de un amplísimo e interesante corpus lingüístico que no ha gozado aun de la atención que se merece.

Dos libros que celebran este legado lingüístico-cultural que merece ser proclamado patrimonio inmaterial de la humanidad

Nacido y criado en Tetuán a mitad de los años sesenta, crecí expuesto a la resonancia de estas palabras, giros y juegos infantiles que brotaban de la lengua española. Es verdad que, de niño, conocía el significado de parte de ellos, pero es cierto también que muchas y muchos los repetían sin conocer su alcance, hasta que una vez adulto, empecé a descubrirlos poco a poco, y a saber de qué iban, con fascinación y alborozo.

Hoy, consciente de la riqueza singular de este legado, pero también de la erosión que padece por varias razones, me he propuesto documentar, analizar y difundir este tesoro a través de la publicación de dos libros, a saber:

A- *Vocablos españoles en el habla del Norte de Marruecos*, que recoge unos dos mil términos.

B- *Compendio de vocablos, expresiones, juegos infantiles y topónimos de origen español en el habla del Norte de Marruecos*, donde este asciende a más de cinco mil.

Las razones que me han llevado a emprender esta tarea me habitan desde hace casi medio siglo. A lo largo de todo este tiempo, más de una vez me tuve que parar, ante cada una de estas palabras, en continuos intentos de alcanzar sus profundidades y descubrir sus etimologías y formas, apuntando todo cuanto se me iba ocurriendo, dejándolas luego reposar hasta una nueva visita, como si labrara la tierra donde las iba a sembrar, regando sus raíces, podando sus brotes, conforme iban creciendo y procurándoles los mejores abonos, los de la paciencia y el amor, esperando el momento oportuno, que llegaría algún día, para ofrecerlas como una cosecha madura nacida de un esmerado esfuerzo.

Y ese día llegó, en plena pandemia de Covid-19. Confinado uno, privado de libertad, y viendo desaparecer de un día para otro a personas muy queridas, me acordé de dos grandes personajes que me han inspirado mucho a lo largo de mi vida:

- Albert Einstein que sagazmente aconsejaba nunca guardar en la cabeza aquello que nos quepa en el bolsillo.

- Y Henry Todd que nos invita a dejarlo todo aquí antes de irnos. A algo parecido aludía Machado en su bella citación: “en cuestiones de cultura y saber, solo se pierde lo que se aguarda, solo se gana lo que se da”.

Pues eso mismo hice, volví a mis fichas y apuntes, a preguntar y perseverar en la búsqueda de la significación de algunas palabras que se resistían, y cómo no, a rogar a mi memoria un poco más de generosidad.

Objetivos de estas obras

En primer lugar, se trata de acopiar y salvaguardar este rico y caudaloso legado. A la par, brindar a los lectores e investigadores de ambas riberas, merced a la clasificación en ámbitos de uso, la posibilidad de acceder directamente al vocablo, conocer su significado o significados, su etimología, si ha sufrido algún cambio o no, sus derivados, las expresiones en que se usa, etc. Esta clasificación ofrece otra ventaja, la de precisar la magnitud de la influencia lingüística en cada ámbito y delimitar por tanto la naturaleza de los vectores lingüísticos y culturales en el periodo de tiempo escogido.

Otra intención es arrojar la luz sobre muchas voces derivadas del castellano, pero adaptadas, como mencioné antes, a la construcción lingüística local como sbniya (sabanilla), kuw.waj (cojear aplicada al juego de parchís), m-ganchar (enganchado), m-gashtar (desgastado), etc.

Al mismo tiempo, explorar términos que ya no se usan en el español actual, pero siguen vivos en el dialecto del Norte de Marruecos como bacha (procedimiento para alisar el cabello), l-bufia (de bofia o furgón policial), polo (apolo-helado), etc. Otros son de origen caló que se instalaron en el habla local con la llegada de los gitanos durante el protectorado como chachi, chinorre, naja (novia) y jnanay, que se usa en el sentido de cuidado!

También he tenido cuidado de dedicar una atención especial a un buen número de vocablos que hicieron un viaje apasionante de ida y vuelta entre las dos orillas del Estrecho de Gibraltar. De proveniencia árabe (y a veces persa), fueron adaptadas a la fonética andalusí y española en general para acabar en el Norte de Marruecos merced a la llegada de los moriscos y los españoles para adaptarse de nuevo a la fonética local. Tal es el caso de l-kay.yaṭa (alcayata), l-manaque (almanaque), n.nibar (almibar), l-paka (la paca), prgaṭa (alpargata), rdoma (redoma) y otras.

La guinda sobre el pastel es ofrecer a distintas generaciones, en Marruecos como en España, la posibilidad de descubrir y recrearse en un buen número de juegos infantiles heredados de la época de protectorado. Los hay de niños como el salto de caballo, el rey cojo, el pañuelo, l-kor (las canicas), salvo, el pater (batel), trachino (tirachina), trembo (tromba), nita nati chokolade, quiro (quiero), cobarde lajre (cobarde el último), treppasso (tres pasos), etc; y también de niñas como la piola, piso (la rayuela) y salta o lastic (el elástico), sin olvidar una serie de cancioncillas como ‘muchu wena zot zot’ (muchu wena es nochebuena y ‘zot zot’ para imitar el sonido de la zambomba), ‘salta levanta’, ‘la huerta del Migué’ y ‘la lechería de la señorita María’.

Precisamos que lamentablemente, algunos de estos juegos ya no se practican en ninguno de los países.

Conclusión

El dialecto de Tetuán (y del Norte de Marruecos en general) es una ‘superficie de adsorción’, un concepto prestado a la química, es este caso para aludir a un espacio donde reaccionan varios idiomas, el árabe y el español esencialmente, para crear un nuevo producto, un mejunje híbrido repleto de préstamos que vienen a satisfacer nuevas necesidades.

Conviene matizar que, si muchos vocablos y expresiones recogidas en las dos obras se siguen usando a gran escala por las diferentes generaciones, otros y otras, sin embargo, son exclusivos de las generaciones nacidas antes de los años ochenta del siglo pasado. Por consecuente, no se sabe si van a seguir existiendo o se van a extinguir con la desaparición de dichas generaciones.



Cubierta del libro de Mohamed Nouri

Por ello, es de suma importancia amparar este importantísimo legado y protegerlo del olvido y el desgaste sistemático que sufre por varios motivos, entre ellos:

- La arabización del sistema educativo en Marruecos a mediados de los años ochenta del siglo pasado, secundado menos de una década después por una proliferación recusada de canales televisivos vía satélite en lengua árabe financiados por países del Golfo.
- La creación de Bein Sports en 2011 llegando este canal a poseer los derechos televisivos de retransmisión de la liga española y de la Champions League. No olvidemos que el fútbol supuso durante largas décadas un vehículo esencial para la difusión de miles de vocablos y expresiones españolas en el Norte de Marruecos cuando los partidos se emitían exclusivamente por los canales españoles de televisión.
- La escasa presencia de la lengua y cultura españolas en el mapa mediático marroquí tanto en su versión gubernamental como privada, sea a nivel de televisión, radio o prensa tanto escrita como digital.

Estos libros vienen a sensibilizar a los lectores y las autoridades competentes de ambos países sobre la importancia de este legado lingüístico-cultural común, y sobre la necesidad de ponerlo en el centro de una estrategia geocultural susceptible de paliar este declive.

No hace falta insistir en que la dimensión geocultural es igual de importante que las dimensiones geoeconómica y geopolítica. Más bien, es el pilar que las sustenta, el hilo sutil en que se ensartan, y la matriz que refuerza la empatía y el entendimiento entre los pueblos. Usar los mismos términos y expresiones significa compartir memoria, el único paraíso del que no podemos ser expulsados, decía Johan Richter.

Particularidades de la diplomacia de Ahmad al-Mansur con Felipe II y Felipe III

Por Hossain Bouzineb
Universidad Mohammed V de Rabat

El reinado del sultán Ahmad al-Mansur (1578-1603) de Marruecos coincidió parcialmente en el tiempo con el de Felipe II (1556-1598). El sultán marroquí fue proclamado como tal tras el fallecimiento de su hermano Abdelmalik (Moluco para las fuentes españolas) en la célebre Batalla de Alcazarquivir, de los Tres reyes, o de al-Majazin, para los marroquíes (1578), en la que además perdieron la vida el rey Sebastián de Portugal y al-Mutawakkil, otro hermano de Ahmad al-Mansur. La victoria conseguida en esta batalla que cambió las coordenadas en la península ibérica, granjeó un enorme prestigio para los marroquíes ante las grandes potencias del momento, particularmente ante el potente imperio español. Consciente de tal prestigio, al-Mansur intentó sacar rédito a la situación, sobre todo con respecto al vecino del norte, a fin de establecer una especie de equilibrio en sus relaciones exteriores con las grandes potencias de aquel entonces, particularmente con España, Inglaterra y el Imperio otomano. Con Felipe II, procuró seguir una inteligente política de promesas y aplazamientos, de cara a las ambiciones estratégicas del soberano español, de manera especial en el tema de Larache, que este último quería conseguir y que había colocado a la cabeza de sus prioridades estratégicas con respecto a los territorios marroquíes. Felipe II decía que, para él, sólo «Larache vale por todo el África».

Por otra parte, parece que había una especie de recíproco entendimiento de las mentalidades de ambos soberanos, hecho que hacía que cada uno de ellos tratara a su rival tomando en consideración su manera de ser y su estado de ánimo. En este sentido, las frecuentes embajadas intercambiadas entre los dos países hicieron posible un conocimiento recíproco. Como todos sabemos, a Marruecos llegaban con mucha frecuencia enviados españoles para rescatar cautivos cristianos que se hallaban en manos de los marroquíes, sobre todo tras la mencionada batalla de Alcazarquivir. Por supuesto, dichos enviados trasladaban a España informaciones precisas sobre la situación política, social, económica, etc. de Marruecos; de igual modo, al-Mansur enviaba embajadas marroquíes a España y Portugal con finalidades comerciales, sobre todo.

El rey de España poseía ante su homólogo marroquí a una persona que gozaba de la confianza de este último, que era el padre Marín, una de las víctimas de los raptos llevados a cabo en las Cuevas del Almanzora por algunos moriscos, ayudados por los saadíes. Este enviado se había granjeado, con anterioridad, la confianza y consideración del sultán Abdelmalik cuando éste constató en el mismo señales de ser un hombre que podía desempeñar misiones de

intermediación ante los españoles, encargándole llevar un mensaje a Felipe II en vísperas de la mencionada batalla de Alcazarquivir. Al constatar que Felipe II se había abstenido de prestar ayuda a su sobrino, el rey Sebastián, el sultán marroquí interpretó este hecho como un resultado de la sagacidad del padre Marín⁴⁵. Ayudado sobre todo por sus conocimientos de la lengua árabe, este religioso, de origen morisco, continuó prestando sus servicios en la corte marroquí de Ahmad al-Mansur, logrando una enorme confianza y simpatía ante este soberano⁴⁶.

Así pues, dada la importancia que van a adquirir los asuntos marroquíes tras la incorporación de Portugal a la corona española, a lo que hay que añadir las ambiciones españolas de conseguir el puerto de Larache y alejar a Marruecos de la órbita de los turcos, el soberano español quiso tener a un enviado que le representara oficialmente y negociase en su nombre todas estas cuestiones y otras más, por lo que envió en esta misión a Pero Vanegas, un hombre de gran experiencia en estos asuntos. Sin embargo, a pesar de todo, Ahmad al-Mansur siguió tratando los asuntos españoles a través del padre Marín que gozaba de una especial simpatía ante el mismo, hecho que suscitaba los celos de Pero Vanegas⁴⁷, que llegó a acusar al padre Marín de ser un agente del sultán de Marruecos⁴⁸. Hemos de recordar, además, que al-Mansur comprendió pronto que tras la muerte de don Enrique, sucesor inmediato de don Sebastián, los asuntos portugueses iban a transitar ahora por un nuevo canal, a saber, España, bajo cuya corona se ha colocado Portugal y, por consiguiente, la diplomacia portuguesa que se subyugará a la española. En este sentido, el embajador de Portugal que llegó como representante de don Enrique, pronto se vio superado, comprendiendo que su misión había terminado con el asunto de la negociación del rescate de los ocho hidalgos que había ido a tratar⁴⁹.

He aquí, pues, el nuevo estilo que se va a imponer en las relaciones diplomáticas entre los dos países. Varios años más tarde vamos a ver que la corte española de Felipe III, seguirá apreciando esta manera de proceder con Ahmad al-Mansur, privilegiando el tratamiento de los asuntos marroquíes a través de una persona a la que no se asigne oficialmente el cargo de embajador. Por ello, encontramos que, en dos cartas, con fecha del 26 enero y 9 de febrero de 1602, el duque de Medina Sidonia propone al rey Felipe III «a propósito de lo que se le scrivió sobre si sería bien que se encargase a título de negoçios la correspondencia de Berbería a alguna persona que fuese más apropósito que Juan de Marchena, sin que se entendiesse que era orden de V.Md., dize que siempre le ha pareçido conveniente que aya en Marruecos perssona pública de

⁴⁵ Cfr. António DE SALDANHA, *Crónica de Almançor, Sultão de Marrocos (1578-1603)*. Estudo crítico, introdução e notas por António Dias Farinha, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1977, p14.

⁴⁶ Cfr. *Crónica de Almançor, op. Cit.* p.29: “Chegou o padre Marín a Féz levando consigo um seu sobrinho, filho de su irmão, que o recebeu o xarife com grandes honras e o admitiu a muitas audiências secretas (porque sabia o padre Marín muito biem a aravia)”.

⁴⁷ Cfr. *Crónica de Almançor, Op. Cit.* P. 39.

⁴⁸ Cfr. *Crónica de Almançor, Op. Cit.* P. 75.

⁴⁹ *Crónica*, pp. 35 y ss. y sobre todo la pág. 39.

V.Md. sin título de embajador para mantener la amistad con el Xarife, y otras muchas cosas que se ofrecen, y que el que se embiase de otra manera no sólo no será de ningún fruto ni podrá tratar ningún negocio, pero antes se recatarán dél y le tendrán por sospechoso»⁵⁰. Sobre este tema, el parecer del Consejo de Estado, refrendado por el Rey con un «Está bien como parece al Consejo», es como sigue: «... es bien conservar la amistad y buena correspondencia con el Xarife, pero guardando el decoro que se deve a la reputación y grandeza de V.Md., y que así por las causas que otras vezes se han representado a V.Md., no conviene que vaya persona en su real nombre, sino que el Duque embie la que le pareziere a propósito, que se le introduzca con color de algún rescate o otro negocio, y después se quede de asiento y trate de lo que él le ordenare y avise de lo que se ofreciere, asegurando al Xerife de que hallará en V.Md. toda buena correspondencia como él tenga la misma con V.Md. ... » (*Archivo General de Simancas, E2636*).

Por su parte, Ahmad al-Mansur, como bien dice Antonio de Saldanha «aspiraba a consolidar su autoridad en el país, así como amasar riquezas y tesoros; las piedras preciosas le apasionaban...». Esta pudo haber sido la razón principal para evitar a los políticos y privilegiar el trato con los comerciantes y aventureros. En este sentido, hallamos que los intermediarios que más gozaban de su confianza, en lo que se refiere a sus relaciones con las autoridades españolas, pertenecían en su mayoría a esta categoría. Baltasar Polo, que más adelante se convertirá en uno de los agentes más importantes de al-Mansur, le había sido presentado por Ahmad Monfadal, un hacendado morisco establecido en Tetuán y una especie de agente doble, y uno de los comerciantes que con frecuencia utilizaba para traerle los objetos que necesitaba del país vecino. Así pues, Baltasar Polo, cristiano de origen valenciano, gozaba de toda la confianza del mencionado morisco y trataba con él en el comercio de la joyería en España y Portugal.

El duque de Medina Sidonia que mantenía permanentes contactos con Ahmad al-Mansur a través de la correspondencia intercambiada entre ambos, así como de algunos intermediarios, dijo del sultán marroquí: «... que por el término, mañas y fineza con que el Xarife procede, convendría continuar su correspondencia y entretenerle por la que tiene con la inglesa y embajadores del turco... (AGS, E2636)».

Al-Mansur fue un sultán que cuidaba mucho los detalles en su trato con los españoles y nunca les mostró enemistad. Estos reconocen que: «aunque no es amigo, tampoco hasta agora se ha declarado por enemigo» (AGS, E2636). Hay que recordar que este sultán marroquí llamaba al rey Felipe II, delante del padre Marín y otros enviados «*mi hermano*» y también «*mi hermano de armas*⁵¹».

⁵⁰ *Archivo General de Simancas* (AGS), Acta del Consejo de Estado del 3 de marzo de 1602, legajo E2636.

⁵¹ Cfr. *Crónica, op.cit. pp. 57, 61, etc.*

Entre los detalles que el sultán saadí tomaba en consideración está la manera con que los españoles lo trataban. En este sentido, ocurrió que cogió un enfado cuando fue tratado de «*alteza*» en lugar de «*majestad*», llegando el asunto al Consejo de Estado donde fue debatido en una de sus reuniones, en tiempos de Felipe III, y se comunicó a este rey (AGS, E2636). En el acta de esta reunión, leemos lo siguiente: «Señor: El Duque de Medina Sidonia ha escrito a V.Md. que por cartas de Juan de Marchena que assiste en Marruecos ha entendido lo que sigue⁵²:

Que habiendo el dicho Marchena dicho al Xarife como de suyo la poca razón que tenía de sentirse de que el Duque le tratase de Alteza como lo avía acostumbrado, respondió que por lo pasado no se le declaravan las cartas letra por letra como agora sino sóla la sustancia. Y assí no avía hechado de ver el estilo que a él le importa poco; que el Duque le trate de Alteza, pues es notorio al mundo que él es emperador de Marruecos y que se le deve Md. y todos se la dan».

La respuesta que el Consejo sometió al Rey fue como sigue: «Y aviendo visto en consejo, parece quanto al primer punto, que el Duque hizo bien en no mudar de estilo, ni ay para qué de aquí adelante lo haga»; lo que el Rey ratificó en los siguientes términos: "Está bien assí".

El control de las emociones que parece distinguía al soberano marroquí, hacía que los acontecimientos difíciles no le desestabilizaran, manteniendo imperturbables sus ánimos para tomar la decisión que mejor le convenía.

Si en este contexto recordamos el episodio de la vuelta de España de su sobrino an-Nasir, su acérrimo rival, con todo lo que suponía esta vuelta como fastidiosa incomodidad, y luego leemos la carta que este sultán envía a Felipe II tras haber recibido la noticia, sin duda alguna, vamos a constatar una impasibilidad en al-Mansur que no se comprendería sin tomar en consideración el carácter arriba mencionado. Dice el Sultán tras el habitual preámbulo que marca las correspondencias con el soberano español: «Nos ha llegado vuestro mensaje, que hemos recibido, como es Nuestra costumbre con los mensajes Vuestros que nos llegan, con cara alegre y de bienvenida, reservándole Nuestro más extenso interés y disponibilidad y colocándolo en el lugar más afable, enterándonos de cuanto habéis dicho a propósito de la salida de nuestro sobrino por Melilla y los motivos de tal salida. También Vuestro servidor Baltasar Polo nos ha transmitido aquello que le ordenásteis que nos expusiera y transmitiera. Así pues, le hemos respondido verbalmente y le dijimos francamente lo que Nosotros poseemos (= nuestra posición). Por lo tanto, con la voluntad de Dios, recibiréis a través del mismo Nuestra postura y conoceréis Nuestro parecer, amén de lo que contiene otra correspondencia Vuestra sobre el asunto del hijo del (gobernador) de Tánger y de los hidalgos que aquí retenemos...» (AGS, E492).

⁵² Acta de reunión del Consejo de Estado del 18 de diciembre de 1601 (AGS E2636)

Desde luego, la lectura de la carta de al-Mansur no deja traslucir el verdadero estado de ánimo en el que se debió sumir a raíz de la vuelta de an-Nasir a Marruecos, siendo este último el mayor opositor al sultán, como anteriormente hemos dicho. En este contexto, Antonio de Saldanha que vivió de cerca el acontecimiento, nos ha dejado una expresiva ilustración de la llegada de la noticia y la consiguiente reacción de al-Mansur: «En este estado, y tras entregar la respuesta al caballero de Tánger, le llegó un aviso de su hijo Mulei Xequé, anunciando que Mulei Nasar estaba ya en Berbería, en Melilla, y sin tardar una sola hora, mandó tocar su atabal mayor, como señal de salida del rey en campaña, y en el mismo día mandó sacar fuera su almahala y fue a dormir en sus tiendas con sus elches y su familia, sin descubrir la causa de tan repentina mudanza».

La cuestión de Larache, tal y como anticipamos, era vital para Felipe II; por ello procuraba por todos los medios convencer al sultán al-Mansur para que le entregara la plaza. Sin embargo, este último hacía todo lo que podía para no caer en este error, intentando, en cada ocasión que se le prestaba, justificar la postergación de llevar a la aplicación la promesa dada anteriormente al soberano español, cuando aceptó el trueque de Larache por Mazagán⁵³. Hay que reconocer que la manera de abordar el asunto muestra una exquisita elegancia por ambas partes.

Fijémonos cómo se argumenta la respuesta dada por al-Mansur a Felipe II, después de tanto titubeo e idas y venidas, en torno a la promesa dada para entregar Larache:

«En esta prosperidad vivía el reino del Xarife cuando el rey Felipe anhelaba en extremo obtener Larache; mandó que el duque de Medinasidonia escribiese a Baltasar Polo que Muley Nasar insistía mucho ante el Rey, su señor, para que le desembarcase en Berbería donde tenía amigos y partidarios que le esperaban y que para no importunar la tranquilidad de Xarife, pues antes quería hacerle comprender que actuaba sin razón, y prefería seguir gastando mucho dinero para su mantenimiento y el de muchos moros que con él huyeron, que poner en peligro a su amigo. Por consiguiente, (Baltasar Polo) debía aconsejarle claramente que le entregase Larache o, de lo contrario, cada cual actuaría según sus conveniencias.

El Xarife que ya no tenía más argumentos que ofrecer, respondió a Baltasar Polo que el rey Felipe no quería reconocer que mucho le convenía su amistad y dejar esa puerta cerrada, sobre todo que la reina de Inglaterra le pedía con gran insistencia que le diese un puerto para que sus navíos se recogiesen en ellos, particularmente la Mamora, prometiéndole a cambio que todos sus ingresos y presas los llevarían a vender a dichos puertos, lo que generaría grandes beneficios a sus reinos; pero que él nunca lo quiso consentir; y de nuevo, la reina le mostraba

⁵³ Cfr. nuestro (1624-1578م) مغربية في احتلال مراسي مغربية إلى فضالة أربعة عقود ونصف من الاستراتيجية الإسبانية في احتلال مراسي مغربية (1624-1578م), من العرائش إلى فضالة أربعة عقود ونصف من الاستراتيجية الإسبانية في احتلال مراسي مغربية, Rabat. Attarikh al-Arabi. Nº 13. Invierno de 2000. pág.214.

que deseaba ayudar a D. Antonio; pero él no quería aceptar ninguna de estas cosas, ni aceptaría mientras el rey Felipe entienda lo mucho que le conviene su vecindad. Por otra parte, y llevando más lejos su buena voluntad, le podría dar Larache si fuera a servirle para algo, porque teniendo esta plaza en su poder, protege a España contra la amenaza de los turcos; mas que sin beneficiarse (el rey Felipe), quería que entregase una fortaleza a los cristianos, permitiendo con esto a alguno de sus hijos levantarse contra él, y que ya la voz de esta entrega había corrido y que sus hijos le escribían si tal hiciese, se pasarían a los turcos; pues mal por mal, mejor tener amistad con moros que con cristianos que le piden sus tierras.».

De todos modos, si las vicisitudes políticas obligaban a ambos reyes a tomar las decisiones que se imponían para preservar los intereses de sus respectivos países, su trato recíproco nunca fue afectado por alguna salida de tono o un lenguaje que no fuera el de la mesura, elegancia y prudencia. Más tarde, veremos que las cosas serán distintas con Felipe III, y al-Mansur actuará de manera algo diferente de lo acostumbrado con el padre. Un extracto del acta de la reunión del Consejo de Estado del 18 de octubre de 1601, es muy expresivo en este sentido; leámoslo:

« V.Md. resolvió que fuese persona a asistir çerca del Xe. y estuvo nombrada y visto que al mismo tiempo que se tratava desto lo hazía el Xarife de cossas contra el serviº. de V.Md. y que no hizo el cumplimiento que devía con la ocasión del falleçimiento del Rey nro. Sr. que aya gloria y felice subçesión de V.Md. en su Monarchía, pareçió que no fuese, y aunque hechando el Xarife de ver que no yba, le avisó el Duque de la causa, tampoco ha respondido a ello, y assí pareçe que sería contra la Real autoridad de V.Md. embiarla agora, y que se escriba al Duque avisándole desto y que si Juº. de Marchena no es apòsito para saver lo que allá passa y avissar dello, vea si abrá otro que lo sea, que a título de negoçios lo haga sin que se entienda, que está por orden de V.Md. no reparando en señalarle sueldo competente, y avise de la persona que para esto le ocurriere y lo que le pareçiere se deve hazer con ella.».

Bibliografía

António DE SALDANHA, *Crónica de Almançor, Sultão de Marrocos (1578-1603)*. Estudio crítico, introdução e notas por António Dias Farinha, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1997.

Archivo General de Simancas (AGS): legajo E2636: - Acta del Consejo de Estado del 18 de diciembre de 1601; Acta del Consejo de Estado del 3 de marzo de 1602; Acta del Consejo de Estado del 10 de diciembre de 1602; Legajo E492.

Anejos

Anejo nº 1

Legajo: AGS E2636

Portada: De offº.

El Consejo de Estado a 18 de Xbre 1601

Sobre cossas que ha escrito el Duque de Medina Sidonia.

/ p.1/Señor

El Duque de Medina Sidonia ha escrito a V.Md. que por cartas de Juº de Marchena que assiste en Marruecos ha entendido lo que sigue:⁵⁴

1- Que habiendo el dho. Marchena dho. al Xarife como de suyo la poca razón que tenía de sentirse de que el Duque le tratasse de Alª.(=Alteza) como lo avía acostumbrado, respondió que por lo passado no se le declaravan las cartas letra por letra como agora sino sóla la sustancia. Y assí no avía hechado de ver el estilo que a él le importa poco, que el Duque le trate de Alª., pues es notorio al mundo que él es emperador de Marruecos y que se le deve Md. y todos se la dan.

2- Que el Xarife pide que V.Md. se sirva de dar pasaporte a algunos criados suyos para yr a Lisboa a comprar piedras, joyas y otras cosas para su serviçio, y dize el Duque que esto no terná inconveniente, pues lo es mayor estar tan de asiento y tantos años ha en la dha. Lisboa los judíos de Berbería que convernía mandar se bolviesen porque son muy inteligentes.

3- Que el Xarife haze instançia se dé libertad al hermano del Alcayde Abdelquerín que está presso /p.2/ en el Peñón, sobre qué dijo escribió al Rey nrº. Sr. que aya gloria para que se viesse en justiçia.

4- Advierte el Duque que por el término, mañas y fineça con que el Xarife proçede, convendría continuar su correspondençia y entretenerle por la amistad que tiene con la inglesa y embajadores del turco, y que el aver allí persona de V.Md. sin los intereses que como mercader tiene Juº de Marchena, siempre le ha paresçido apropósito.

1- Y aviendo visto en consejo, pareçe quanto al primer punto, que el Duque hizo bien en no mudar de estilo, ni ay para qué de aquí adelante lo haga.⁵⁵

2- Que en lo que fuere justo y açedero, es bien dar satisfaçión al Xarife, y assí pareçe que se le dé la liçençia que pide para que un criado o dos de los suyos puedan venir a Lisboa por tiempo limitado y que el Duque le escriba que si en quanto vienen quisiere avisarle, qué suerte de piedras y joyas

⁵⁴ Al margen de estas línea escrito por el Rey: "A la buelta va respondida esta cnstª.

⁵⁵ Al margen de este párrafo la observación real: "Está bien assí".

quiere, hará diligencia para que en Lisboa estén prevenidas las que huviere. Que al Ms. de Castil Rº. se avise de lo de los judíos para que informe de los que son y de lo que sobre ello le parece⁵⁶.

/ p.3/ Que se entienda del Consejo de guerra el estado en que está lo del moro que pide el Xarife y si fue justamente cautivo, y siéndolo se procure por él la libertad de Diº. Marín que él tiene presso muchos días ha⁵⁷.

4- V.Md. resolvió que fuese persona a asistir cerca del Xe. y estuvo nombrada y visto que al mismo tiempo que se tratava desto lo hacía el Xarife de cosas contra el serviº. de V.Md. y que no hizo el cumplimiento que debía con la ocasión del fallecimiento del Rey nro. Sr. que aya gloria y felice subcesión de V.Md. en su Monarchía, pareció que no fuese, y aunque hechando el Xarife de ver que no yba, le avisó el Duque de la causa, tampoco ha respondido a ello, y así parece que sería contra la Real autoridad de V.Md. embiarla agora, y que se escriba al Duque avisándole desto y que si Juº. de Marchena no es apropiado para saver lo que allá passa y avissar dello, vea si abrá otro que lo sea, que a título de negocios lo haga sin que se entienda, que está por orden de V.Md. no reparando en señalarle sueldo competente, y avise de la persona que para esto le ocurriere y lo que le pareciere se deve hazer con ella.

V.Md. lo mandará ver y proveer lo que más fuere servido. En Vallid. a 18 de Xbre. 1601⁵⁸.
(Cinco firmas)

Anejo nº 2

Legajo: AGS E2636

Portada: De offº.

El Consº. dEstado a 3 de março 1602

Sobre lo que escribe el Duque de Medina Sidonia en cartas de 26 de enero y 9 de hebrero.

/p.1/ Las cartas del Duque de Medina Sidonia de los 26 de eneº. y 9 de hebroº. que ya V.Md. ha visto contienen los puntos siguientes⁵⁹:

1- A propósito de lo que se le scrivió sobre si sería bien que se encargase a título de negocios la correspondª. de Berbería a alguna persona que fuese más apropiado que Juan de Marchena, sin que se entendiese que era orden de V.Md., dize que siempre le ha parecido conveniente que aya en Marruecos persª. pública de V.Md. sin título de embax(ad)or para mantener la amistad con el Xarife, y otras muchas cosas que se ofrecen, y que el que se embiase de otra manª. no sólo no será de ningún fruto ni podrá tratar ningd. negocio, pero antes se recatarán dél y le tendrán por sospechoso. Y embía un papel de Juan de Marchena en que apunta haverle dho. el Xarife lo mucho

⁵⁶ Nota marginal del Rey: "Désele esta licª. por seis meses que convienen de primero de agosto adelante, y lo demás está bien.

⁵⁷ Nota marginal del Rey: "Hágasse esto como parece".

⁵⁸ Mención real firmada al margen de este punto: "Quando el Duque de Medina Sidonia respondiere a esto, me avise el Consº su parecer.

⁵⁹ Mención real al márgen: "Va respondida adelante".

que dessea la amistad y alianza de V.Md. por la vezindad y poder cobrar del turco las tierras que tiene usurpadas que son Tremeçen, Argel y otras.

2- Embía también memoria de lo que piden los gobernadores de Çeuta y Tánger para defender aquellas plaças en caso que fuese çierto el aviso que se les ha dado de la armada enemiga.

/ p.2/

3- Y advierte que para lo que se podría ofreçer este verano en aquellas plaças o otra parte, convendría que se previniesen hasta 3U hombres armados de los de la miliçia de Sevilla y el Andalucía, nombrando desde luego, caveça que los reconoçiese y exerçitase.

4- Que assí mismo convendría que la artill^a. de Çeuta que está en Málaga fundida de pieças viejas se llevasen en galeras sin reparar en el poco din^o. que para esto se deve por çuenta de la Corona de Portugal, y hazer corta de madera en los montes de Tarifa y Gibraltar para encabalgamentos y otras cosas.

5- Que al que tiene el contrato de la provisión de aquellas plaças ha dado orden y façilitado para que las provea de bastimentos por tres meses y por la impossibilidad con que se halla de poder acudir allí con cosa de sustançia, ofreçe su persona para meterse en uno de aquellos puestos o embarcarse con una pica.

Y haviéndolo el Cons^o. visto y considerado, le pareçe:

1^o- En quanto a lo prim^o. que es bien conservar la amistad y buena correspondençia con el Xarife, pero guardando el decoro que se deve a la reputaçión y grandeza de V.Md., y que assí por las causas que otras vezes se han representado a V.Md., no conviene que vaya persona en su real nombre, sino que el Duque embíe la que le pareçiere apropóssito /p.3/ que se le introduzga con color de algún rescate o otro negoçio, y después se quede de assiento y trate de lo que él le ordenare y avise de lo que se ofreçiere, assegurando al Xe. de que hallará en V.Md. toda buena corresponden^a. como él tenga la misma con V.Md. sin tratar de que le ayudara contra el turco para recobrar a Argel y lo demás que dize letiene usurpado. Y que si el Xe. le hablare en ello, le pida que diga con particularidad con lo que pretende que V.Md. le ayude y lo que él hará por su parte⁶⁰.

2^o- En lo que toca a las plaças de Çeuta y Ténger, que conviene proveer lo que piden los capp(ita)nes dellas o lo que más se pudiere dello, mandando al Virrey de Portugal que como cosa que toca a aquella Corona acuda de allí con todo lo que pudiere y avise de lo que fuere para que lo que faltare se procure proveer de acá, para lo qual será bien que en el Cons^o. de guerra se vea la memoria de lo que se pide para entrambas plaças y se consulte a V.Md. con mucha brev(eda)d de dónde y cómo se podrá proveer, teniendo çuenta con lo que en esto se gastare, y tomando recado dello para que se cobre después de la Corona de Portugal⁶¹

⁶⁰ Nota real al margen de este apartado: " Está bien como pareçe al Cons^o."

⁶¹ Nota marginal de Rey: "Embíese al Cons^o de guerra esta memoria con orden que me consulte lo que en él pareçiere."

3º- Que se ordene que los 3U hombres que díze el Duque se aperçivan sin declarar para qué, pues no convie(ne) que se entienda que son para fuera del Reyº., por ser contra lo que está tratado y resuelto para el estableçimi(ent)o de las miliçias⁶²./ p.4/

4º- Que es muy conveniente que la artillª. de Çeuta que está en Málaga, se lleve luego, mandando a Don Juan de Acuña lo ordene y al Adelant(a)do que embíe galeras, y que lo que se deviere de la fundiçión y encavalgamentos se ponga en la qtª.(=cuenta), para cobrarlo con lo demás, de la Corona de Portugal⁶³.

5- Que se den muchas graçias al Duque por el cuydado de hazer proveer bastimentos para tres meses y la oferta que haze. Y que por ser su p(er)sona tan neçessaria en lo que tiene a cargo, no convy(en)e que haga ausençia de allí⁶⁴.

V.Md. lo mandará ver y proveer lo que más fuere servido. En Vd. a 3 de março 1602.
(Siete firmas)

Anejo nº 3

Legajo: AGS E2636

Portada:

De offº

El Consejo de Estado a 18 de abril 1602

Sobre cartas del Duque de Medina Sidonia de X de março.

(Mención real firmada): Hágasse en todo lo que pareçe

(En letra diferente): bolvió a 19 de junio

/p.1/ Señor

El Duque de Medina Sidonia con cartas para V.Md. de diez de março embía copia de capítulos de unas que le escribió Juan de Marchena de Marruecos a 5, 8 y 17 de hebrero en que ay estos tres puntos:

1- Que no es çierto lo que se dijo de que el Xarife con ayuda de ingleses tratavan de armar galeras en Zalé, porque sólo hizo adreçar dos galeotas que allí tenía mal tratadas para defenderse de las de Maçagán que avían hecho una pressa de algunos moros y que el Xarife pedía se ordenasse que las dhas galeotas no le corran aquellos mares. Y dize el Duque que no tiene razón, pues las suyas salen de ordinario a hazer daño en las costas de V.Md. y que esperará respuesta de V.Md. para darla a este punto.

2- Que pide el Xarife se le dé liçençia para que por su cuenta se traygan a España 800 o mill quintales de çera para con lo proçedido della ayudar a pagar las piedras y joyas que de acá se le an

⁶² Nota marginal del Rey: "Bien es que a la gente de las miliçias se le guarde lo que le está ofreçido".

⁶³ Nota marginal del Rey: "Ordénese esto luego".

⁶⁴ Nota marginal y firma del Rey: "Assí se le escriba".

de llevar. Y dize el Duque que esto no tiene inconveniente, pues qualquiera particular la trae. Antes le parece / p.2/ que por lo que conviene dar gusto al Xarife en lo que se pueda sería bien dexársela vender con alguna moderación de derechos o libremente, y que sólo a esto ha embiado dos chauzes con orden que esperen respuesta.

3- Que el Xarife dessea comprar al Duque un valar grande cuya muestra ha visto, y dize que sin orden de V.Md. no tratará dello, si bien, no aya inconveniente en vendérsele.

1- Y aviéndose visto en consejo, parece quanto a lo primero que será bien que el Duque responda a Juan de Marchena que mandando el Xarife que sus galeotas no salgan a daño de súbditos de V.Md., mandará V.Md. que lo mismo hagan los de Maçagán, pues esto es tan justo que no sería razón pedir dha. cossa.

2- En lo de la çera, que por ser muy conveniente conservar la amistad con el Xarife respecto de ser vezino tan poderoso, parece que en consideración desto, se le podría dar la liçençia que pide para venderla libre de derechos.

3- En lo terçero, el Consejo no halla inconveniente en dar liçençia al Duque para vender al Xarife /p.3/ el valar que dize. Y assí, siendo V.Md. servido, se le podría dar y responderle que le procure vender muy bien.

También parece se le podría escrevir al Duque que advierta a Juan de Marchena que no ay para qué persuada al Xarife a la empresa de Tremezén y Argel, ni le diga que V.Md. le ayudará, como parece por sus cartas que lo començó a hazer, pues esto no es conveniente para nada.

V.Md. mandará lo que más fuere servido. En Vallid. a 18 de abril 1602.

(Cuatro firmas)

Anejo nº 4

E2636

Portada: De offº.

El Consejo de Estado a 10 de Xbre 1602

Sobre cartas del Duque de Medina Sidonia de 27 de ottb. 4 y 7 de noviembre.

/p.1/ Señor

El Duque de Medina Sidonia en cartas de 27 de octubre, 4 y 7 de noviembre ha escrito lo que aquí se referirá sumariamente⁶⁵.

1- Que el Jarife se avía resuelto en yr la buelta de Fez contra su hijo y heredero que llaman Rey de fez, y lleva 30U cavallos y 20U infantes, y estava a seys jornadas de Fez y otras tantas de Çeuta, y assí se puede temer que estas fuerzas se buelban sobre las plazas de V.Md., y lo ha advertido a los gobernadores dellas y al Marqués de Castel Rº. que después se ha entendido que el Xarife avía entrado en Fez aviendo su hijo huido para Argel donde será bien acogido y asistido de los turcos contra el Xarife, no tanto por su bien como por lo que cudiçian el Reino de Fez para quedarse con él El Gran Turco, y es de creer lo procurará con esta ocasión.

2- Que a Çeuta han llegado unos judíos embiados del Xarife con cartas para V.Md. y al Duque escriben que traen un árbitro (sic)⁶⁶ de mucha consideraçión, y que conviene que se abrevie su venida embiando orden al General de Çeuta para que / p.2/ los dexé passar y dize el Duque que no se puede perder nada en oyrlos.

3- Que convendría poner buena orden en el trato que se va continuando en Berbería por las fronteras de Çeuta y Tánger, porque se engruesa de manera que ya los navíos de Cádiz no hallan carga ni correspondençia en Zalé, y es de consideraçión porque los géneros que se compran en Çeuta y Tánger (que lo más es cera) lo pagan los de aquellas fronteras y los judíos de contado a más subido preçio que se vende en Cádiz. Y como un Real de a quatro vale seys en Berbería, aunque pagan la çera más cara de lo que la venden en Cádiz, ganan en la mercançía, y es de arto inconveniente lo que por allí se dessangra y passa, y importa mucho para entablar esto y lo de los derechos que no valdrán poco a V.Md. se embié allí para ello persona inteligente y castellana.

4- Que en esta vendeja han cargado en la playa de Málaga diez navíos de olandeses, y acuden de ordinº. allí y a toda la costa del Reino de Granada y a Portugal, lo qual aviéndose estrechado y prohibido en otros puertos, es de mucho inconveniente y digno de remedio.

/p.3/ 1- Y aviéndose visto en consejo, en quanto al primer punto, parece que si el Rey de Fez huviera esperado al Xarife y reduzídose a su obediencia, se pudiera temer no dieran de recudida sobre alguna plaça de V.Md., pero con haverse ydo el dho. Rey a amparar de los turcos de Argel, cessa este temor, pues de la prudencia del Xarife se puede echar* que no estando asegurado de su hijo, no intentará nada en des serviº. de V.Md. que no le ha dado ocasión para ello. Y aunque no es amigo, tampoco hasta agora se ha declarado por enemigo, y porque podría ser que el turco quisiese tomar la proteczión del Rey de Fez y ayudarle contra el Xarife a exemplo de lo que hizo con su hermano, y por este camino quedarse el turco con el reyno de Fez, lo qual sería del inconveniente que se dexa considerar. Parece al Consejo que se podría escrevir al Duque de Medina Sidonia, que segurándose de que el Rey de Fez se ha passado a Argel, escriba como de suyo al Xarife (embiano la carta a Juº. de Marchena para que se la dé) que ha entendido el desasosiego en que su hijo le ha puesto y la inquietud que le podría seguir del amparo del turco que sabe que a V.Md. le des- / p.4/ plaçerá dello por la buena voluntad que le tiene y que en tal casso cree que hallará en

⁶⁵ Nota del Rey escrita al margen: "A la margen del parecer del Consº va respondida esta contª...

⁶⁶ Este "árbitro" es utilizado en el sentido de "arbitrio".

V.Md. correspondencia de amigo, que él avise de lo que se le offeçiere, y llegando la ocasión pareçer al Consejo que ningún socorro se podría hazer al Xarife tan importante ni de menos costa para V.Md. como teniendo las galeras en orden, acudir con ellas y las del Papa, Saboya, Malta, Florençia y Génova a Levante⁶⁷.

2- Que ordene a los judíos vengan a hablarle y él los oyga gratamente y avise de lo que traen con su pareçer, embiando la carta que dizen les dio el Xarife para V.Md. y los entretenga con buenas palabras hasta que V.Md. aviéndolo visto todo mande lo que más será servido⁶⁸.

3- Que en lo que apunta açerca de reduzir el trato de Berbería a Çeuta y Tánger, holgará V.Md. le avise de su pareçer sobre la forma y orden que convendrá dar y a qué persona se podrá encomendar y cómo se podrá introducir sin inconveniente aviendo de ser castellano⁶⁹.

4- Que en la que el Duque advierte de los navíos de Rebeldes que vienen a la costa del Reino de Granada se le podrá responder que por la permisión que se conçedió a Sevilla en el asiento del Almojarifazgo no se puede proçeder en esto con el rigor que convendría, pero que se queda mirando en el remedio que en ello se podrá dar y se le avisará de lo que se resolviere y porque el Consejo entiende que se trata agora de arrendar los almojarifazgos, le ha pareçido acordar a V.Md. que convendría mucho para lo que se trata de apretar los rebeldes, anular aquella condiçión⁷⁰.

V.Md. lo mandará veer y proveer lo que más fuere servido. En Vallid. a 10 de Xbre 1602.

(Seis firmas)

101

⁶⁷ Nota del Rey al comienzo de este apartado: "Escribase al duque de Medina Sidonia lo que pareçe al Cons°.

⁶⁸ Observación marginal del Rey: "Assí se haga".

⁶⁹ Observación marginal del Rey: "bien era oyr el pareçer del Duque * con lo que escribir ***

⁷⁰ Nota marginal del Rey al comienzo de este apartado: "Trate el Cons° del remedio, luego sin aguardar más, y consúltenle su pareçer.

El nacimiento de las artes plásticas en Marruecos. 80 años de Bellas Artes en Tetuán

María Dolores Jiménez Valiente

Doctora por la Universidad de Alicante e investigadora de la Universidad de Córdoba

Resumen

El artículo que se presenta muestra la evolución de las Bellas Artes en Marruecos en los últimos 80 años. En 1945 se pondría en marcha de forma experimental la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán, única en su especialidad para el vecino país. Fue creada por el pintor granadino Mariano Bertuchi Nieto durante la época de Protectorado español en Marruecos, permaneciendo activa y renovada hasta nuestros días. En este documento estudiaremos su desarrollo, analizaremos cuáles fueron los objetivos fundacionales, la importancia de sus directores, así como una muestra de los alumnos más relevantes. Un apartado especial estará reservado a esas generaciones de artistas plásticos que constituyeron La Escuela de Tetuán. Todo ello nos lleva a conmemorar los últimos 80 años de Bellas Artes en la ciudad de Tetuán, Marruecos.

102

Introducción

Nuestro punto de partida se ubica en el norte del continente africano, concretamente en la franja mediterránea que ocupó el protectorado español en Marruecos entre 1912-1956⁷¹. A lo largo de estos casi cuarenta y cinco años, el estado español volcó sus prioridades en intensificar unas políticas sociales que se centraron con especial interés en la sanidad y la educación, siendo un capítulo de esta última, la iniciación a las Bellas Artes, el que aquí nos ocupa.

Poco antes de alcanzar el ecuador del siglo XX, Mariano Bertuchi ya era toda una institución en el mundo de las enseñanzas artísticas del norte de Marruecos. Para el pintor granadino había llegado el momento de materializar esa idea que desde hacía años maduraba

⁷¹ Tratado Hispano-Francés firmado el 27 de noviembre de 1912, por el que Francia reconocía a España un territorio de la zona norte y otro de la zona sur de Marruecos, estableciendo así el Protectorado español en Marruecos con capital en Tetuán.

en su mente, esta no era otra que la creación de una escuela introductoria a las Bellas Artes al otro lado del estrecho. El proyecto que deseaba para la ciudad de Tetuán era ambicioso, ya que no pretendía crear una academia para aficionados a las artes plásticas, él quería fundar una escuela de rango académico semejante a las ya existentes en Sevilla o Madrid, y con este alto objetivo puso en marcha, de forma experimental, la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán en 1945. Un centro que dos años más tarde se consolidaría por su alto nivel educativo, manteniéndose tras la independencia de Marruecos (1956) hasta hoy día, como centro creador y generador del arte marroquí contemporáneo.

La Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán

El primer centro educativo que se crea en Marruecos relacionado directamente con la formación de las enseñanzas artísticas es la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán. Estos estudios comienzan su andadura de forma experimental en diciembre de 1945 y se consolidan oficialmente en 1947⁷², de la mano de Mariano Bertuchi, y con el firme propósito de introducir una enseñanza clásica y academicista de las Bellas Artes en la principal ciudad de la zona ocupada, Tetuán. Como su propio nombre indica, el término “preparatoria” le viene dado por su carácter introductorio a las Bellas Artes. Los alumnos que concluían sus estudios en esta escuela no obtenían una titulación homologada en el territorio español. Por este motivo, aquellos que destacaban por sus cualidades artísticas eran becados para continuar estudios en la península, y así obtener un título oficial expedido por el Estado Español como Diplomados.

103



Documento que certifica la obtención del diploma de profesor de dibujo a D. Abdel-lah Mohamed Fajar. Fuente: archivo Universidad Complutense de Madrid.

⁷² La Creación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán es aprobada en el dahir 2 de moharram de 1365 (27 de noviembre de 1946). Entre otros autores encontramos este dato en: “La Escuela de Bellas Artes de Tetuán” *Escuela de Tetuán: 50 años de reflexión*. A. AMRANI, A. ATAALLAH, S. BEN CHEFFAJ, M. MEGARA, Ceuta, 2007. P.11.



Título de Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Madrid de D. El Amrani Sidi Ahmeh.
Fuente: imagen cedida por el propietario del mismo.

Mariano Bertuchi Nieto, fundador de la EPBA⁷³

Para una mayor comprensión del nacimiento de la EPBA es necesario que nos detengamos en la figura de Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955), pintor granadino formado en la escuela clásica y que jugaría un papel decisivo en el desarrollo y conservación de las artes durante el Protectorado español en Marruecos.

Desde un principio, la carrera profesional y artística de Bertuchi estuvo orientada hacia un acercamiento al vecino país. Después de haber desempeñado diversos cargos para la administración en San Roque (1911-1918), formará parte del equipo de gobierno en Ceuta (1919-1928), para más tarde asentarse definitivamente en Tetuán⁷⁴. En 1928 se instala junto a su familia en la ciudad del protectorado, fecha en la que se consolida su trabajo como responsable del ámbito artístico y patrimonial de la zona ocupada⁷⁵.

Bertuchi estaba convencido de las cualidades innatas que poseían los marroquíes para las Bellas Artes, de ahí su esfuerzo incansable por crear un centro especializado y con proyección de futuro. El mismo pintor lo expresaba así: “El espíritu artístico de esta raza coopera con

⁷³ Con el fin de evitar demasiadas repeticiones a partir de este momento se sustituirá en ocasiones el nombre de Escuela Preparatoria de Bellas Artes, por sus siglas EPBA.

⁷⁴ Véase T. GARCÍA FIGUERAS, *Bertuchi en Marruecos*.

⁷⁵ Para un mayor conocimiento de la vida y obra de Mariano Bertuchi Nieto se puede consultar: PLEGUEZUELOS SÁNCHEZ, J.A., *Mariano Bertuchi los colores de la luz*, Ceuta, 2013. Tesis de ABAD DE LOS SANTOS, B., *Mariano Bertuchi: actividad pedagógica y artística en el norte de Marruecos en la época del protectorado (1912-1956)*, Universidad de Sevilla 2015. JIMÉNEZ VALIENTE M. D., *La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos*, Ed. Fundación Premio Convivencia, Archivo General de Ceuta, Consejería de Educación y Cultura de Ceuta e Instituto Cervantes de Tetuán. 2020.

eficacia a este fin, permitiendo abrigar la esperanza de que no pasará mucho tiempo sin que se destaque el marroquí en la pintura⁷⁶.

El pintor granadino se volcaría cada vez más en su labor como gestor y docente en el ámbito de las bellas artes, haciendo de su trabajo un modo de vida que le ocuparía hasta sus últimos días, casi coincidentes con el fin del Protectorado.



Certificado expedido por la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán a D. Meki Ben Mohamed Megara y firmado por D. Mariano Bertuchi. Fuente: imagen cedida por la familia Megara.

105

Los inicios de la EPBA de Tetuán

Mariano Bertuchi, asentado ya en Tetuán, no iba a parar en su empeño hasta ofrecer una salida con expectativas de futuro a los jóvenes que mostraban interés y cualidades para el aprendizaje de las Bellas Artes. Así fue como nació la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán entre los años 1945⁷⁷ -1947⁷⁸ como hemos indicado anteriormente, siendo el germen de lo que a la postre sentaría las bases del arte marroquí contemporáneo. La historiadora Clara Miret lo definiría así:

⁷⁶ DIZI CASO, E., Mariano Bertuchi pintor de Marruecos, Barcelona 2000, en GÓMEZ BARCELÓ, J., L., “La enseñanza de las bellas artes en el protectorado y la escuela pictórica de Tetuán”. IX Jornadas de historia de Ceuta, Ceuta 2009, p.129.

⁷⁷ El 11 de noviembre de 1945 dio comienzo el primer curso de preparatorio para las bellas artes, en la EPBA de Tetuán. Ver JIMÉNEZ VALIENTE, M.D., *La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos*, Ed. cit., p.96.

⁷⁸ A la vista de los buenos resultados obtenidos por la escuela, se aprueba la creación de la misma en el dahir de 2 de moharram de 1365 (27 de noviembre de 1946) siendo su inauguración oficial en 1947. DIZI CASO, E., “Don Mariano Bertuchi Nieto (Granada 1884-Tetuán1955) Impulsor de las artes plásticas marroquíes. La Escuela de Bellas Artes de Tetuán”, *Escuela de Tetuán: 50 años de reflexión*. A. AMRANI. A. ATAALLAH, S. BEN CHEFFAJ, M. MEGARA, Ceuta, 2007, p.7.

“Cuando en 1947 D. Mariano Bertuchi fundó la Escuela de Bellas Artes de Tetuán abrió a través de ella, un horizonte nuevo para la vida artística marroquí, la posibilidad de formar en el país, una generación de pintores que más tarde se convertirían en punta de lanza de la investigación plástica en el norte de Marruecos”⁷⁹.

El centro se creó a instancia de D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya y director general de Bellas Artes, junto con D. Miguel Baena, director de Primera Enseñanza de la zona y el delegado de Educación y Cultura D. Joaquín de Miguel Cabrero.

El curso daría comienzo el 11 de noviembre de 1945 y al frente de las primeras enseñanzas de Bellas Artes en Marruecos, estaría Mariano Bertuchi Nieto, nombrado director y profesor de Colorido por la Delegación de Educación y Cultura, así como Carlos García Gallegos, profesor de dibujo del Antiguo. Una vez que el curso se había iniciado, vinieron a sumarse los profesores Tomás Fernández Llópiz para Modelado y Antonio Onieva en la cátedra de Liturgia y Cultura Artística⁸⁰.

La Escuela se situaría en el local que anteriormente había ocupado el centro de estudios marroquíes, y aunque el espacio era reducido y se disponía de pocos recursos, se pudieron desarrollar distintas disciplinas entre las que se encontraban: Dibujo Artístico y Ropaje, Modelado, Colorido e Historia del Arte. El centro desde sus inicios ya tendría un marcado itinerario que sería el de ofertar las mismas asignaturas que eran obligatorias para el ingreso en las Escuelas Superiores de Bellas Artes españolas.

Respecto al desarrollo docente, las clases se impartirían de tres a cinco días por semana y su profesorado debería ser titulado por una Escuela Superior de Bellas Artes. El alumnado interesado en acceder a la escuela tendría que estar en posesión del certificado que garantizaba haber superado el nivel de cultura general primaria, pudiendo simultanearse los cursos de la Escuela con los cuatro primeros de Bachillerato o equivalente⁸¹.

Cumplidos ya todos los requisitos administrativos y organizativos, comenzaron a funcionar las clases, iniciándose de este modo el aprendizaje de las Bellas Artes dentro de los cánones clásicos occidentales conocidos como “pintura de caballete”. Este momento marcaría un punto de inflexión en las artes plásticas del vecino país, introduciendo un cambio en toda regla, y abriendo una nueva vía de formación y expresión artística para un país de tradición y religión musulmana como Marruecos.

⁷⁹ MIRET NICOLAZZI, J. C., “Pintores de la Escuela de Tetuán” 18 Artistas marroquíes y españoles de la “Escuela de Tetuán”, Sevilla, 1992, p.7.

⁸⁰ DIZI CASO, E., *Bertuchi maestro de artesanos y artistas. Fidelidad a un patrimonio artístico*. Disponible en http://www.lamedina.org/actividades_historia/s/bertuchi_maestro_de_artesanos_y_artistas.

⁸¹ Véase, VALDERRAMA MARTÍNEZ, F., *Historia de la Acción Cultural en Marruecos (1912-1956)*, Tetuán, 1956, p. 383.

Desarrollo de la EPBA

La escuela se fue afianzando y consolidando, pero el transcurso de los años plantearía cambios de diferente índole. Las modificaciones en el ámbito pedagógico no se vieron afectadas significativamente en la etapa primigenia del centro, es decir, aquellas que se desarrollaron bajo las directrices de Mariano Bertuchi y Carlos Gallegos García-Pelayo, pero con el fin del protectorado sí que se vivirían cambios significativos.

ESCUELA PREPARATORIA DE BELLAS ARTES (1947/1957)	
1947-1955	MARIANO BERTUCHI
1955-1957	CARLOS GALLEGO
ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES (1957/1993)	
1957-1986	MOHAMED SARGHINI
1986-1988	AMIN YOUNSI
1988-1993	ABDELKRIM OAZZANI
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (1993/2017)	
1993-1998	MOHAMED CHEBÁA
1998-2014	ABDELKRIM OAZZANI
2014-2015	SELECCIÓN/DIRECTOR
2015-2017	MEHDI ZOUAK

Relación de directores de la Escuela de Bellas Artes a lo largo de su historia. Fuente: elaboración propia partiendo de fuentes directa e información del profesor Bouabid Bouzaid

107

Con la independencia de Marruecos los cambios en la Escuela Superior de Bellas Artes no tardarían. Carlos Gallegos García-Pelayo⁸² sería sustituido en la dirección del centro por Mohamed Sarguhini⁸³, que se convertiría en el primer director marroquí de la escuela, tomado el relevo de los españoles, pero continuando la labor iniciada por Mariano Bertuchi⁸⁴. Esta formaría parte de lo que se denominó Acción Cultural de España en el Norte de Marruecos.

El mandato de Sarghini al frente de la escuela sería largo, desde la independencia del vecino país hasta 1987. Tras él tomarían la dirección profesores como Amin Younsi, Abdelkrim Oazzani o Mohamed Chebâa entre otros, hasta llegar a Mehdi Zouak actual director.

⁸² A la muerte de Mariano Bertuchi la dirección del centro recayó en Carlos Gallegos García-Pelayo, profesor de dibujo del antiguo y ropaje que permanecerá poco tiempo en el cargo, puesto que la independencia de Marruecos conllevó la salida de los españoles de los cargos de responsabilidad tales como la dirección de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes. Ver JIMÉNEZ VALIENTE, M.D., *La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos*, Ed., cit., p. 99.

⁸³ El marroquí Mohamed Sarghini había estudiado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la década de los años cuarenta, antes de la fundación de la EPBA de Tetuán. Ibidem y BOUABID, B. "La escuela pictórica de Tetuán. El pasado y el presente", Centro de Arte Moderno de Tetuán, ed., cit., p. 26.

⁸⁴ "Es cierto que esa labor no caerá en saco roto. La huella que dejó tras su muerte fue tan honda que el rey de Marruecos, Mohamed V, decidió que esos centros docentes continuasen con su labor después de alcanzar la independencia del país". En PLEGUEZUELOS SÁNCHEZ, J. A., *Mariano Bertuchi los colores de la Luz*, ed., cit., p. 198.

Evolución administrativa y pedagógica

La independencia de Marruecos haría que la EPBA sufriera modificaciones con los cambios políticos, así como etapas de inestabilidad administrativa. Estos vaivenes llevarían a la Escuela a depender de distintos ministerios en periodos relativamente cortos de tiempo. En su inicio, 1945, dependería de la Delegación de Educación y Cultura del Protectorado de España en Marruecos; en 1957, una vez lograda la independencia del país, el centro estaría adscrito al Ministerio de Educación de Marruecos, y en 1962 al Ministerio de Información y Turismo. Seis años más tarde, en 1968, se trasladarían las competencias al Ministerio de Educación Nacional, para concluir su periplo, ese mismo año, en el Ministerio de Cultura, institución a la que pertenece en la actualidad.

Las enseñanzas artísticas en Tetuán no solo se vieron modificadas respecto a sus vínculos institucionales, también lo hicieron respecto al desarrollo de los modelos educativos y normativos, e incluso el nombre del centro fue cambiando con el paso de los años.

Podemos clasificar la evolución de la enseñanza de las Bellas Artes en Tetuán atendiendo a la cronología y al efecto producido.

Tomaremos como punto de partida la fundación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán, 1945-1956, años marcados por la implantación de un modelo educativo importado de España y adaptado al perfil educativo marroquí. Con el fin del Protectorado, la etapa española llega a su fin y la Escuela vivirá momentos muy delicados, ya que a partir de ese momento el futuro de las Bellas Artes en Marruecos dependería del nuevo gobierno.

Con la independencia de Marruecos, bajo la dirección de Mohamed Sarghini y con el beneplácito estatal, la Escuela iniciaría una segunda etapa comprendida entre los años 1957-1972⁸⁵. Una de las modificaciones más significativas sería el cambio de nombre que experimenta el centro, que ahora será nombrado Escuela Nacional de Bellas Artes de Tetuán. La otra, no menos importante, es la entrada de un nuevo profesorado casi en su mayoría marroquí y proveniente de las primeras generaciones que se formaron en Tetuán y consolidaron sus titulaciones en Sevilla o Madrid.

A partir de la década de los años setenta del siglo pasado, encontramos un tercer momento en la evolución de la Escuela, ya que su profesorado se habría renovado por completo. Ahora el perfil docente estaría formado por titulados en Bellas Artes formados al margen de la influencia española y más cercanos a corrientes artísticas provenientes de Francia, Bélgica o Italia.

⁸⁵ En MIRET NICOLAZZI, J.C., *Pintura actual en Marruecos. Recuperación de la propia identidad y sus conexiones con el mundo occidental*. ed., cit., p. 174.

Plan de estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fuente: archivo del Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán.

La última etapa de las Bellas Artes tetuanés se inicia en 1993, año en el que pasarán a formar parte de las Enseñanzas Artísticas Superiores y se constituye el Instituto Nacional de Bellas Artes. Hoy en día es un centro consolidado en el país, siendo un referente en la educación superior en torno a las artes visuales y dependiente del Ministerio de Cultura del Reino de Marruecos.

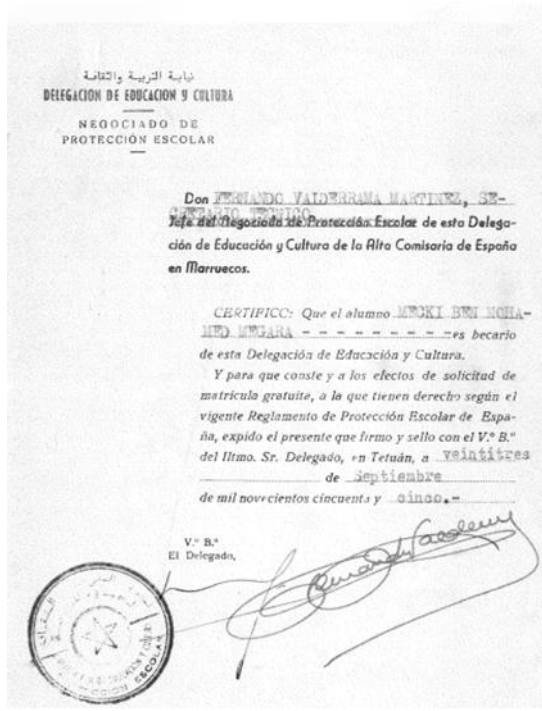
109

Cruzando el estrecho

La proyección que debían adquirir las Bellas Artes en Marruecos para consolidarse en el país necesitaba pasar por el cumplimiento de todos los requisitos administrativos y legales del estado. Los alumnos formados en la EPBA habían adquirido una enseñanza de calidad, diseñada siguiendo las pautas educativas de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, pero desgraciadamente, los estudios desarrollados en Tetuán carecían de validez académica. Por este motivo se planteó la opción de consolidar y concluir los estudios de BB.AA. en Sevilla, a través de una beca subvencionada por el Protectorado español.

Las solicitudes que se emitían para la concesión de becas eran tramitadas desde la Alta Comisaría de España en Marruecos; asimismo, los expedientes académicos de los alumnos debían ir provistos de una documentación específica consistente en la acreditación que aportara los datos personales, el lugar de nacimiento y un certificado médico. En la mayoría de los casos, a estos documentos se les venían a sumar una carta de solicitud de examen preparatorio y derecho a matrícula gratuita⁸⁶

⁸⁶ JIMÉNEZ VALIENTE M. D., *La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos*, ed., cit., p. 112.



Documento que acredita a Meki Megara como becario de la Delegación de educación y Cultura de Tetuán. Fuente: archivo de la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla.



Solicitud de examen de ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla de Saad Ben Cheffaj. Fuente: archivo de la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla

110

Formación de alumnos en España

Los alumnos provenientes de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán debían superar un examen de ingreso para acceder a las Escuelas Superiores de Bellas Artes españolas. La prueba estaba compuesta de una parte práctica y otra teórica, las cuales podrían superar en más de una convocatoria, siempre y cuando no estuvieran muy espaciadas en el tiempo.

La Escuela Santa Isabel de Hungría de Sevilla planteaba una formula habitual de acceso a través de la matrícula como alumno libre oyente. Una vez superadas las pruebas de acceso, el aspirante podría cambiar su matrícula e incorporarse al curso con normalidad.

La lista de alumnos procedentes de Tetuán se ajustaba a los que ya consideramos pertenecientes a la segunda generación⁸⁷ y entre los que se encontraban artistas plásticos que se consagrarían pocos años después, como: Meki Megara, Mohamed Melehi, Saad Ben Cheffaj, Ahmed Amrani, Mohamed Fajar, Ben Yessef, Abu Ali Abdelaziz, Mohamed Drissi, Martín Prado o Dámaso Ruano.

⁸⁷ En MIRET NICOLAZZI, J.C., *Pintura actual en Marruecos. Recuperación de la propia identidad y sus conexiones con el mundo occidental*. ed., cit., p. 174.

Formación de alumnos en Francia

Después de España, el país más solicitado para continuar la formación en Bellas Artes de los alumnos procedentes de Tetuán fue Francia, concretamente la ciudad de París.

Han sido muchos los alumnos que cruzaron la frontera hacia el vecino país, sobre todo después de obtener Marruecos su independencia, por lo que aquí solo dejaremos constancia de aquellos que iniciaron el camino del intercambio cultural en sus primeras y más significativas etapas.

Uno de los primeros alumnos que comenzó la vía formativa francesa fue Saad Ben Cheffaj, del cual podemos decir que alberga una de las trayectorias en torno a las Bellas Artes más completa. Inició y concluyó sus estudios en la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán y de allí pasó a la Escuela Superior de Bellas Artes, Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Antes de concluir sus estudios en esta ciudad andaluza decidiría viajar a París, donde, en el verano de 1962, cursó estudios de Historia del Arte francés en la Escuela del Louvre⁸⁸.

Mohamed Melehi seguiría también un recorrido francés y en 1960 se matricularía en l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París, inscribiéndose en el taller de grabado, donde experimentaría técnicas de impresión y estampación durante dos años en el taller del maestro Bersier⁸⁹. Años más tarde, en 1965, José Álvarez Niebla también sería alumno de la ENSBA de París, donde tenemos constancia de que fue alumno en el taller del profesor Coulad⁹⁰. Niebla, nombre por el que posteriormente fue conocido en el mundo artístico, fue becado por el Consulado de España en Marruecos, a través del Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Ministerio de Asuntos Exteriores francés.

Con la independencia de Marruecos, la Escuela fundada por Mariano Bertuchi pasaría a ser Escuela Nacional de Bellas Artes y el número de alumnos que terminaron su formación en Francia se multiplicó. Sin embargo, no podemos cerrar este apartado sin nombrar a dos importantes autores que a la postre formarían parte de La Escuela Pictórica de Tetuán, como fueron Mohamed Bennani (MOA) o Mohamed Drissi, quien viviría en primera persona las históricas revueltas parisinas de mayo de 1968.

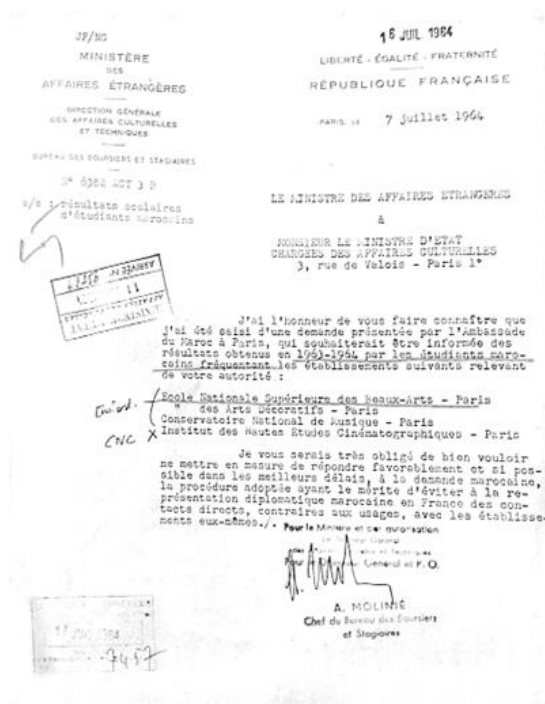
Como se ha mencionado en el apartado anterior, a partir de 1957 la interconexión entre Marruecos y Francia iría en aumento, de manera que comenzó a ser una práctica habitual que los mejores alumnos marroquíes viajaran becados, sobre todo a París. La correspondencia

⁸⁸ Según consta en el diploma que acredita los Estudios de Saad Ben Cheffaj en la Escuela del Louvre de París en julio de 1962. JIMÉNEZ VALIENTE M. D., *La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos*, ed., cit., fig., 35., p. 123.

⁸⁹ *Ibidem*, fig. 36., p. 123.

⁹⁰ *Ibidem*.

existente entre el Ministerio de Asuntos Exteriores de Marruecos y el de París dejó patente la mencionada colaboración.



Documento enviado desde el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Marruecos al Ministerio homólogo en París. Fuente: archive Nacional de Pierrefitte-sur-Sein. París (Francia)

112

La Escuela de Tetuán

El nombre de Escuela de Tetuán es un término que se asocia desde fecha muy temprana a los pintores procedentes de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes, fundada por Mariano Bertuchi hacia mediados del siglo XX en Tetuán, tal como hemos mencionado anteriormente.

A partir de 1960, y de la mano del crítico de arte y director del Ateneo Literario de Madrid Carlos Areán, comienza a cobrar fama un grupo de pintores, procedentes de la ciudad marroquí de Tetuán y alumnos del pintor granadino Bertuchi. Como muestra del excelente trabajo de estos jóvenes artistas plásticos, se presentaría una exposición colectiva en la madrileña sala Santa Catalina, donde se haría patente la fuerza y personalidad de sus obras, cualidades que no dudarían en destacar tanto Carlos Areán, como la crítica de arte Dora Bacaicoa⁹¹.

⁹¹ “Desde hace ya varios años se viene hablando de la Escuela de Tetuán como de un grupo de artistas con maneras de hacer comunes, o con puntos de contacto más o menos próximos. No se trata, desde luego, de una agrupación que se intercambie sus conquistas artísticas, pues ni siquiera existen dos que hagan labor de equipo. Si algo tienen sus miembros, por cierto, de temperamento común, es que todos y cada uno de ellos se caracteriza por una individualidad feroz, que aquí no es sinónimo de enemiga”. BACAICOA, D., “Gestación de la Escuela de

Las generaciones más significativas

Desde el momento en que se dan a conocer los pintores de la llamada Escuela de Tetuán, procedentes de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de esta ciudad, historiadores y críticos de arte han organizado a sus componentes por generaciones. Esta clasificación se puede aplicar tanto en función de la cronología como atendiendo a la evolución política y social del país. De manera sintetizada, podemos afirmar que son tres las generaciones más representativas en la historia de las Bellas Artes en Tetuán.

La primera generación nacería dentro de la etapa correspondiente al Protectorado (1946-1956) y se extendería hasta el término de las siguientes promociones. Si en un primer momento los alumnos en su mayoría eran hijos de los españoles residentes en Tetuán, tal como Dámaso Ruano, Martín Prado, Amadeo Freixas o Florentín García Muela, entre otros, más adelante, hacia finales del Protectorado e inicio de la independencia (1954-1959), toma fuerza una nueva promoción de alumnos marroquíes, futuros artistas plásticos, entre los que se encontraban: Yazid Benaïsa, Meki Megara, Mohamed Melehi, Mohamed Chebâa, Tuhami Dad, Bdllah Fkhar, Mujtar Nasiri, Mohamed Ataallah, Ali Najcha, Ahmad Raysuni y Ahmed Amrani.

Una segunda e importante generación se iniciaría con la independencia de Marruecos. El cambio de director⁹² y un nuevo nombre para el centro, que pasará a ser Escuela Nacional de Bellas Artes, darán un giro educativo al centro que, aun manteniendo sus raíces academicistas, iniciará una búsqueda hacia sus raíces mediterráneas.

Esta etapa estaría compuesta por marroquíes nacidos en torno a los años cuarenta del siglo XX, y entre ellos destacaríamos a Mohamed Bennani, Ahmed Ben Yessef, Abdelouahid Sordo, Mohamed Drissi, Nouar Abdeslam, Taïleb Ben Kiram, Khadija Tnana y Aziz Abu Alí.

El Instituto Nacional de Bellas Artes se crea en 1972, en esta nueva etapa podemos incluir a ese grupo de futuros artistas que, habiendo nacido entre los años 60 y 70 vienen a configurar la tercera generación de artistas plásticos tetuanés. Entre ellos se encontrarían: Boujemaoui Bouzoubâa, Bouabid Bouzaid, Saïd Messari, Abdelkrim Ouazzani, Moustapha Yesfi, Adil Rabih, Oum el Banin Slaoui, Khadija Bousselham o Hassan Echair entre otros.

Si bien es cierto que estos autores no están vinculados directamente con las generaciones que vivieron la etapa “Bertuchi”, sí que las consideramos herederas de la formación que se inició con la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán, el germen del arte marroquí contemporáneo.

Tetuán”, Ed., Cuadernos de arte de publicaciones españolas. Nº96, Escuela de Tetuán, Homenaje a Bertuchi, Madrid 1967., p.1

⁹² El primer director marroquí sería Mohamed Sarghini, quién sucedería en el cargo a Mariano Bertuchi.

La Escuela Pictórica de Tetuán

El nombre de Escuela de Tetuán nació como resultado de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes fundada en la mencionada ciudad marroquí. Aquí nos centraremos en una selección de autores provenientes de este centro y que se expresaron artísticamente a través de la pintura, de ahí que hablemos de La Escuela *pictórica* de Tetuán.

El grupo de artistas que formaría la mencionada Escuela estaría constituido por marroquíes y españoles asentados durante la época del Protectorado en la ciudad de Tetuán, y que de una u otra manera se formaron artísticamente bajo la influencia de Mariano Bertuchi, ya fuera de manera directa desde la EPBA o por la herencia transmitida.

Otra característica importante del grupo sería su paso por los centros de Enseñanzas Superiores de Bellas Artes en la península.

Con el fin de presentar La Escuela Pictórica de Tetuán como una entidad propia, hemos estudiado sus orígenes, cronología, estilos y evolución⁹³. Esta exhaustiva investigación nos lleva a confirmar que el mencionado grupo estuvo formado por artistas plásticos cuya expansión artística, a la que llamaremos *época de proyección artística inicial*, tuvo lugar entre la segunda mitad de los años cincuenta y los setenta del pasado siglo.

He aquí una selección de los componentes de la Escuela: Abu Alí Abdelaziz, Amrani Ahmed, Ben Cheffaj Saád, Bennani Mohamed, Drissi Mohamed, Fajar Mohamed, Mekki Megara, Melehi Mohamed, Niebla José, Nouar Abdeslam, Prado Martín, Ruano Dámaso y Sarghini Mohamed.

114



Abu Ali Abdelaziz, *Paisaje* 1967. Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.



Saád Ben Cheffaj, *Paisaje* 1959. Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.

⁹³ JIMÉNEZ VALIENTE M. D., *La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos*, ed., cit., p. 128.



Ahmed Amrani, *Su casa natal* 1955.
Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.



Meki Megara, *Medina* 1956. Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.



Ahmed Ben Yessef, *Un féminin* 1969.
Fuente : Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE..



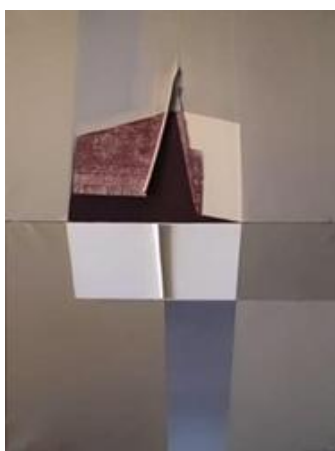
Martín Prado, *Retrato* 1958. Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.



Mohamed Sarghini, *Les orphelines d'Agadir* 1962. Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.



Abdel-Iah Fajar, *Paysanno* 1955. Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.



Dámaso Ruano, *Sin título* 1971. Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.



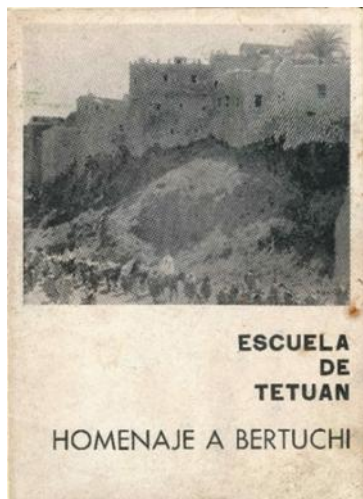
Mohamed Bennani (MOA), *Arquitectonique*.
Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE. 1975



Mohamed Melehi, *Sin título* 1982.
Fuente: Tesis de M.D. JIMÉNEZ VALIENTE.

Huellas en la historia

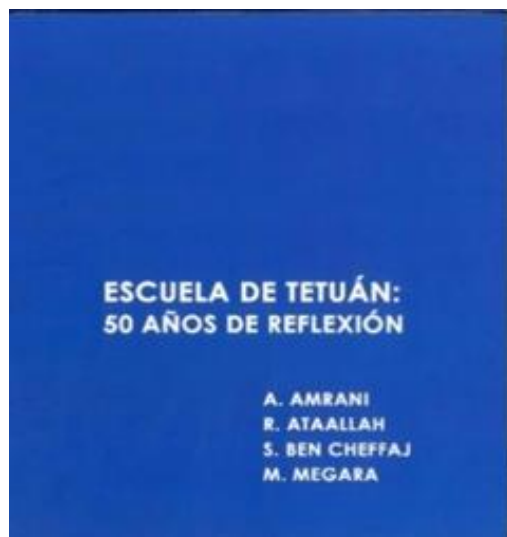
La Escuela de Tetuán se presenta y se da a conocer fuera de Marruecos en 1967, de la mano del crítico de arte Carlos Areán⁹⁴, como ya hemos mencionado en apartados anteriores. Tras este punto de partida, son numerosas las exposiciones que se presentan bajo el nombre de este grupo, aunque tendríamos que esperar hasta 2019⁹⁵ para que se confirmara la existencia de la hasta entonces conocida como Escuela de Tetuán.



Exposición dedicada a Bertuchi, presentada en la Sala Santa Catalina del Ateneo Literario de Madrid. Fuente: portada del catálogo, *La Escuela de Tetuán: Homenaje a Bertuchi, 1967*



Exposición realizada en Dar Sanna, Escuela de Artes y Oficios de Tetuán. Fuente: portada del catálogo, *Pintores de La Escuela de Tetuán, 2001*



Exposición realizada en el Museo de Ceuta. Fuente: portada del catálogo, *Escuela de Tetuán: 50 años de reflexión, 2007*



Exposición dedicada a los pintores de La Escuela de Tetuán y presentada en Marrakech (Marruecos). Fuente: portada del catálogo, *Pintores Marroquíes de la "Escuela de Tetuán" 1989*

⁹⁴ JIMÉNEZ VALIENTE M. D., *La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos*, ed., cit., p. 130

⁹⁵ JIMÉNEZ VALIENTE M. D., *La Escuela Pictórica de Tetuán: historia, desarrollo e impronta del arte marroquí contemporáneo*. Universidad de Alicante, 2018.



Exposición realizada en el Pabellón del Reino de Marruecos, Exposición Universal de Sevilla. Fuente: portada del catálogo, *18 Artistas Marroquíes y Españoles de la "Escuela de Tetuán" 1992*

El Instituto Nacional de Bellas Artes

En 1993 la Escuela Superior de Bellas Artes pasaría a ser Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán (INBA), el cual se definiría como centro de Educación Superior en el campo de las artes visuales y quedaría integrado como *Dirección de Artes* dentro del organigrama del Ministerio de Cultura marroquí.

Con el nacimiento del INBA, el nuevo modelo educativo se ubicaría dentro de las Enseñanzas Superiores⁹⁶.

El INBA de Tetuán en la actualidad

Hoy por hoy, el alumnado termina sus estudios siendo diplomado por el Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán. Aquellos que alcancen la diplomatura, serán poseedores de un título equivalente a un Grado en Artes Visuales y Aplicadas, expedido por las instituciones académicas del Reino de Marruecos, y que les habilita para ejercer la docencia como profesorado de enseñanzas artísticas en centros adscritos al Ministerio de Cultura.

En la actualidad el INBA de Tetuán es un centro moderno que mantiene buenas relaciones con instituciones asociadas a la Educación Superior en Marruecos y en otros países, como el Instituto Francés (Francia) o el Instituto Cervantes (España). También ha establecido acuerdo de colaboración con centros universitarios de otros países, como Bélgica, Francia, Italia

⁹⁶ Para más información sobre el desarrollo del modelo educativo en el INBA consultar en: JIMÉNEZ VALIENTE M. D., *La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos*, ed., cit., p. 103.

o Países Bajos. Sin olvidar aquellos con los que se encuentra unido por lazos de hermandad, tales como: la Real Academia de Bellas Artes de Granada, la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, así como la Facultad de Bellas Artes en Elche (Alicante).

Desde 2015 el INBA se encuentra bajo la dirección del profesor y responsable del Centro de Arte Moderno de Tetuán, Mehdi Zouak, el cual aún manteniendo las líneas pedagógicas de su predecesor, Abdelkrin Ouazzani, ha llevado al centro, entre otras innovaciones, hacia un importante desarrollo tecnológico, imprescindible en el siglo XXI, especialmente tras los complicados momentos vividos a causa de la pandemia COVID-19. Sobre el futuro del alumnado del centro, Zouak ha dicho lo siguiente: *Formamos a los artistas, diseñadores y dibujantes del mañana, y Marruecos lo necesita más que nunca*⁹⁷.



Foto: Fragmento de cartel. INBA. Tetuán. 2019. Fuente: archivo personal

118



Visita al INBA junto al artista plástico Ahmed Amrani y Mehdi Zouak, director del centro. 2019. Instalaciones del INBA de Tetuán. Fuente: archivo personal

⁹⁷ Véase Entrevista con el director del Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán. Mehdi Zouak. diariocalledeagua.com.

Conclusión

Como en la mayoría de los temas importantes para entender el presente, es imprescindible recordar el pasado. Por este motivo hemos retrocedido al origen de las Bellas Artes marroquíes.

Como se expone en el texto, el comienzo vino de la mano del pintor granadino Mariano Bertuchi, quien, durante la época del Protectorado español en Marruecos, creó la Escuela Preparatoria de Bellas Artes en la ciudad de Tetuán. En ella instaló un modelo de enseñanza academicista, similar al que se aplicaba en la Facultad de Bellas Artes, Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Pensemos que los cánones considerados clásicos y tradicionales en Europa, no solo era modernos, sino rompedores para un país de religión musulmana como Marruecos. Traspasada esa barrera cultural, el camino que se iniciaba ya no tendría límites.

Las Bellas Artes en el vecino país no se introducirían de manera autodidacta, aunque el potencial creativo y artístico de los marroquíes era manifiesto, sino que para establecer un punto de partida sólido y con expectativas de futuro, hubo de hacerse a través de un modelo educativo. De ahí el apoyo a través de una vía administrativa que pudiera acreditar la formación de los aspirantes y su reconocimiento. La EPBA de Tetuán sentó unas bases artísticas y legales, que a la postre servirían como trampolín para cruzar el estrecho y consolidar los estudios de los futuros artistas plásticos.

La Escuela de Bellas Artes que inició su funcionamiento el 11 de diciembre de 1945 en la ciudad de Tetuán, sería un centro pionero en su especialidad en el Reino de Marruecos, punto de partida y posterior centro generador de artistas plásticos, tanto marroquíes como extranjeros.

Si el inicio de la EPBA de Tetuán fue discreto y austero, el presente como Instituto Nacional de Bellas Artes y el futuro se auguran inmejorables.

Este artículo quiere sumarse a los actos conmemorativos del 80 Aniversario de la creación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán, a través de una revista cultural como esta, con la intención de que los docentes podamos divulgar la importancia de las Artes Plásticas, no solo como expresión artística, sino también como elemento de conexión entre culturas.

Bibliografía

ABAD DE LOS SANTOS, B., Mariano Bertuchi: actividad pedagógica y artística en el norte de Marruecos en la época del -protectorado (1912-1956), Universidad de Sevilla (2015).

AREÁN, C., "La Escuela de Tetuán en Madrid" La Escuela de Tetuán: Homenaje a Bertuchi, Madrid, 1967.

BACAICOA, D., "Gestación de la Escuela de Tetuán", Ed., Cuadernos de arte de publicaciones españolas. Nº96, Escuela de Tetuán, Homenaje a Bertuchi, Madrid 1967.

BOUABID, B., "La escuela pictórica de Tetuán. El pasado y el presente", Centro de Arte Moderno de Tetuán, Sevilla, 2013.

DIZY CASO, E., "Don Mariano Bertuchi Nieto (Granada 1884-Tetuán 1955) Impulsor de las artes plásticas marroquíes. "La Escuela de Bellas Artes de Tetuán" Escuela de Tetuán: 50 años de reflexión A. Amrani, A Ataallah, S. Ben Cheffaj, M. Megara, Ceuta, 2007.

DIZY CASO, E., Mariano Bertuchi pintor de Marruecos, Barcelona, 2000.

GARCÍA FIGUERAS, T., Bertuchi en Marruecos.

GÓMEZ BARCELÓ, J. L., "La enseñanza de las bellas artes en el protectorado y la escuela pictórica de Tetuán". IX Jornadas de historia de Ceuta, Ceuta, 2009.

JIMÉNEZ VALIENTE M. D., La Escuela Pictórica de Tetuán: historia, desarrollo e impronta del arte marroquí contemporáneo. Universidad de Alicante, 2018.

JIMÉNEZ VALIENTE M. D., La Escuela de Tetuán: el origen de la pintura contemporánea en Marruecos, Ed. Fundación Premio Convivencia, Archivo General de Ceuta, Consejería de Educación y Cultura de Ceuta e Instituto Cervantes de Tetuán. 2020.

MIRET NICOLAZZI, J. C., "Pintores de la Escuela de Tetuán" 18 Artistas marroquíes y españoles de la "Escuela de Tetuán", Sevilla, 1992.

MIRET NICOLAZZI, J. C., Pintura actual en Marruecos. Recuperación de la propia identidad y sus conexiones con el mundo occidental. Universidad de Barcelona, 1994.

PLEGUEZUELOS SÁNCHEZ, J.A., Mariano Bertuchi los colores de la luz, Ceuta, 2013.

VALDERRAMA MARTÍNEZ, F., Historia de la Acción Cultural den Marruecos (1912-1956), Tetuán, 1956.

Mariano Bertuchi y Rabat

Por José Antonio Pleguezuelos Sánchez⁹⁸
Investigador y biógrafo de Mariano Bertuchi

El pasado 18 de septiembre de 2025 por la tarde se inauguró en el Instituto Cervantes de Rabat, con gran éxito de público y crítica, la exposición ‘Estampas marroquíes, 1903-1926’ del artista Mariano Bertuchi (Granada, 1884-Tetuán, 1955). La inauguración contó con la presencia de Enrique Ojeda Vila, embajador de España en Marruecos; Olvido Salazar-Alonso, jefa de Actividades Culturales del Instituto Cervantes; y Juan Ramón Roca, comisario de la exposición. Además, se complementó con una conferencia del profesor e investigador José Antonio Pleguezuelos, biógrafo del artista.

La exposición, que rinde un sincero homenaje a Bertuchi y a la riqueza cultural compartida entre España y Marruecos, se había organizado coincidiendo con el 140 aniversario del nacimiento del pintor granadino y recoge 68 reproducciones de ilustraciones de temas marroquíes, publicadas en las revistas *La Ilustración Española y Americana* y *Revista de Tropas Coloniales* —a partir de 1926, *África, Revista de Tropas Coloniales*—, en un periodo comprendido entre 1903 y 1926.



Inauguración de la Exposición Estampas Marroquíes, Rabat, septiembre de 2025. Instituto Cervantes de Rabat.

Tras presentarse en la Casa Mediterráneo de Alicante a mediados de diciembre de 2024, la muestra ha viajado por los Institutos Cervantes de Tetuán, Tánger, Fez y Rabat. Una gira que ha revitalizado la figura de un pintor que supo plasmar, a lo largo de casi sesenta años —siendo un adolescente, en 1898, viajó por primera vez a Tánger—, una imagen costumbrista y respetuosa de Marruecos, alejada de todo exotismo embaucador, a través de innumerables apuntes, plumillas, acuarelas, óleos, tarjetas postales, sellos, carteles y libros. Gracias a estos presupuestos, Bertuchi crea a primera vista empatía con el espectador, lo atrapa y lo transporta a un Marruecos pleno de luz y color, que vio de primera mano, lo vivió con profunda intensidad, sintió como suyo propio y plasmó, sin efectismos artificiosos, con una naturalidad y solvencia extraordinarias. Tal fue la comunión de Bertuchi con el Magreb que el periodista



Mariano Bertuchi. Sucesores Mariano Bertuchi.

⁹⁸ José Antonio PLEGUEZUELOS SÁNCHEZ, es autor de *Mariano Bertuchi y San Roque*, *Mariano Bertuchi, los colores de la luz* y *Mariano Bertuchi, carteles y turismo*.

Emilio L. López llegó a decir que era “granadino de nacimiento y marroquí de temperamento”.

Otra exposición que se pudo admirar en Rabat fue la del año 2006, que llevaba por título *Mariano Bertuchi, 50 años después*, organizada por el Instituto Cervantes, el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España, la Agencia de Cooperación Internacional, la Embajada de España en Marruecos, y el Ayuntamiento de Málaga. La exposición, integrada por medio centenar de acuarelas —propiedad de los herederos del artista— de pequeño y mediano formato, se exponían por primera vez en Marruecos. Comisariada por Salvador López Becerra, inició su andadura el 16 de mayo de 2006 en la sede del Instituto Cervantes de Tetuán. Después continuó su recorrido itinerante por Tánger, Fez, Casablanca y Rabat donde se clausuró en diciembre de ese año. Sin embargo, debido al éxito, posteriormente otras ciudades se sumaron a esta iniciativa, como Sevilla, Ceuta o Granada. Decía el catálogo editado para la ocasión que la exposición “ha querido homenajear a Mariano Bertuchi (Granada, 1884-Tetuán, 1955) al cumplirse los cincuenta años de su fallecimiento”, pues “Bertuchi, además de ser un consagrado pintor que trata magistralmente en sus cuadros la luz y el color, reflejando en los lienzos el paisaje, las medinas y las gentes de Marruecos, fue una de las grandes personalidades del mundo cultural de su época y muy concretamente de la ciudad de Tetuán, donde creó su propia escuela de pintura y ocupó cargos de responsabilidad”.

Visita a Rabat

Esta vinculación de Bertuchi con Rabat no solo se limita a las citadas exposiciones del siglo XXI, pues en los años veinte del pasado siglo el propio artista la visitó, al menos, en un par de ocasiones. De ambas visitas sabemos que dejó un generoso testimonio pictórico, con el que se podría editar perfectamente una guía ilustrada de los monumentos y motivos rabatíes más emblemáticos. Pasados los años volvería a Rabat, pero centrémonos en las dos primeras.

En un principio tenemos constancia del granadino en Rabat cuando en el mes de mayo de 1922 lo encontramos exponiendo nueve óleos de distintos rincones de Tetuán. Sobre la pintura de Bertuchi, el periódico local, *La Dépêche Marocaine*, apuntaba, entre otras cuestiones, los recursos que supo sacar “de este culto de la sombra cuyo encanto y valor aprecia mejor que nadie”⁹⁹. En efecto, aunque Bertuchi es conocido como el pintor de la luz, también las sombras le han ofrecido frutos espléndidos a su pintura.

Aunque no disponemos de más datos sobre esta primera visita, sí sabemos que entre el 1 y el 15 de febrero de 1924 montó una exposición en el Salón Parés de Barcelona, que portaba el título *Paisajes y costumbres de Marruecos. Zona francesa*. Por otro lado, ya no volvería a exponer más en este Salón de la ciudad condal, por lo que se cerraba así un largo y productivo ciclo que había comenzado en 1917, cuando vivía en San Roque.

En esta ocasión presentó veintiocho obras: veintidós de Rabat, dos de Salé y cuatro de Tánger. La exposición se convirtió en un documento excepcionalmente interesante en la trayectoria artística del granadino, sobre todo por las obras de Rabat y Salé. Óleos de pinceladas rápidas, llenas de frescura, espontáneas y decididas, únicas e irrepetibles, de un tamaño comedido, donde juega con las luces y las sombras y plasma con naturalidad el flujo de la vida del Marruecos de hace una centuria, la esencia del ser de su gente y su cultura. Estas obras, por

⁹⁹ *La Depeche Marocaine*, 20 de mayo de 1922.

la libertad de su ejecución, como han subrayado diversos autores, tal vez sean las más apreciadas en los medios artísticos. Decía *La Esfera* que “Expone unos pequeños cuadros, ricos en color; impresiones tipos y costumbres de Marruecos”, añadiendo a continuación que “el color está puesto con agradable soltura”¹⁰⁰. Por su parte, *El Progreso* de Barcelona señalaba: “Mariano Bertuchi expone varias notas representando escenas de costumbres y paisajes de Marruecos (zona francesa). Este pintor maneja el pincel con singular donaire y sus telas resultan pimpantes de ejecución y colorido”¹⁰¹.

Cuando Bertuchi realizó este primer viaje a Rabat tenía 36 años y aún no vivía en Tetuán —lo hizo tras ser nombrado Inspector de Bellas Artes en 1928—, en esas fechas estaba residiendo en Ceuta, ciudad de oportunidades que estaba creciendo a un ritmo desaforado al calor del Protectorado español en Marruecos. Asimismo, Rabat también estaba en pleno crecimiento. En 1912, el primer Residente General francés, Louis Hubert Gonzalve Lyautey, la había convertido en la capital administrativa del Protectorado francés. Era lógico, pues Fez, la antigua capital imperial, se encontraba alejada del mar, vía vital para enlazar con la metrópoli. No obstante, Rabat también había tenido un papel muy relevante durante el predominio almohade, en plena Edad Media.

Poco sabemos de su estancia en Rabat, pero sí tenemos constancia del trabajo que dejó para la posteridad. En un principio, siguiendo la filosofía que cultivó desde su primera vista a Tánger, Bertuchi no estaba interesado por las nuevas construcciones de la parte moderna, de las avenidas y edificios oficiales que estaban dando como resultado un aire más lineal, un urbanismo ortogonal y cosmopolita a la capital. Buscaba los lugares más emblemáticos y las escenas sencillas y cotidianas; es decir, el alma de la ciudad, su esencia. La ciudad nueva, la colonial, la que estaba en pleno desarrollo, no le interesaba... Su afán, como había demostrado sobradamente en sus numerosos viajes por otros rincones de Marruecos, era dejar testimonio de la singularidad, de la historia condensada a través de los monumentos, como murallas, zocos, fondacs, puertas con arcos decorados, alcazabas, medinas, santuarios, mezquitas, fuentes...; sin olvidar a sus habitantes y la artesanía, que le inspiraban constantemente: tejidos, alfombras, cerámica, madera tallada, metalistería repujada...; un variopinto conglomerado que colmaba de exotismo su obra y por los que Bertuchi sentía verdadera admiración. En definitiva, todo un corolario del urbanismo más ancestral y el costumbrismo más genuino, fuertemente apegado a la tierra y pleno de vitalidad, pero sin concesiones a fantasías.

Consciente de esta filosofía, e impregnado de ese espíritu, Bertuchi visita los lugares rabatíes más icónicos, como la torre almohade de Hassan, de finales del siglo XII, alminar que formaba parte del proyecto de una gran mezquita que tenía como principal objetivo ser la más extensa de todo el occidente musulmán, pero que no se completaría al morir el promotor de la iniciativa, el sultán Yaqub al-Mansur, en 1199. La torre, debía medir más de sesenta metros, aunque se quedó en la nada despreciable altura de cuarenta y cuatro. Por otro lado, para darle al espectador una idea de su grandiosidad, Bertuchi dibuja algunos personajes a sus pies y en sus alrededores, que evidentemente quedan empuqueñecidos ante la potencia y la robustez del espectacular minarete.

¹⁰⁰ *La Esfera*, 1 de marzo de 1924.

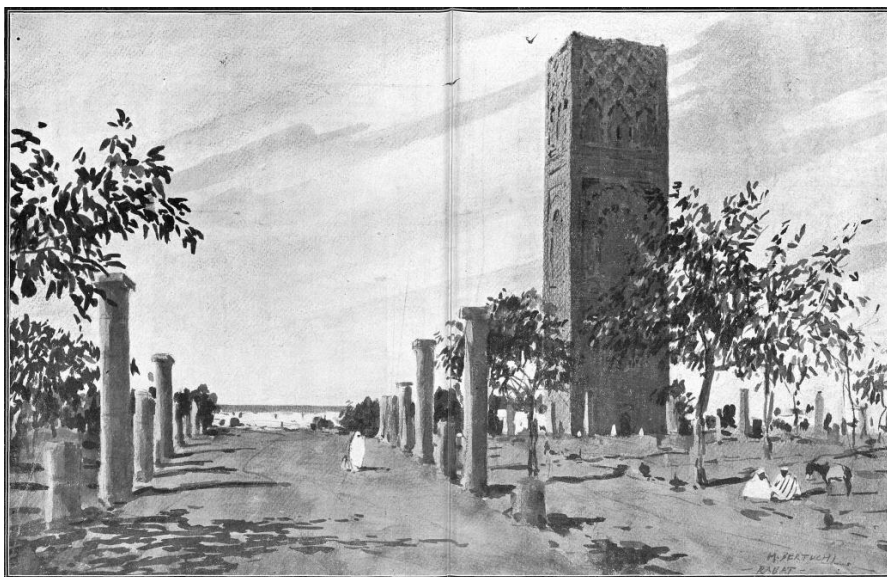
¹⁰¹ *El Progreso*, 7 de febrero de 1924.



Puerta de los Oudayas, Rabat (22,5x28,5 cm). Acuarela/papel. Sucesores Mariano Bertuchi.

124

También pinta algunos motivos de la Alcazaba o Casba de los Oudayas, imponente estructura defensiva, ubicada en un afloramiento rocoso elevado sobre la ciudad, dominando con majestuosidad el margen izquierdo de la desembocadura del río Bu Regreg, que divide la ciudad de Rabat de la vecina Salé, una de las zonas más antiguas de la capital marroquí, que goza de unas vistas y de una belleza que le ha dado justa fama y le ha valido ser nombrada “Patrimonio de la Humanidad” por la Unesco.



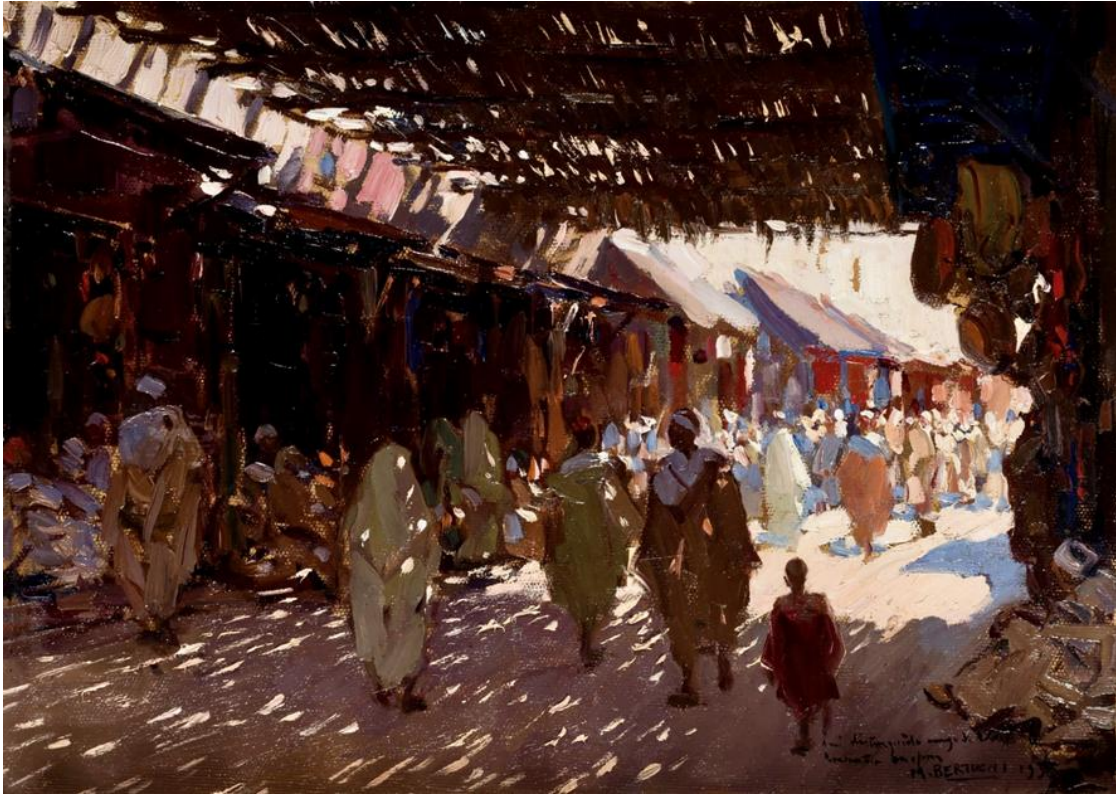
Torre Hassan, Rabat. Aguada/papel. África, Revista de Tropas Coloniales, julio de 1927.

De esta zona de la ciudad también plasmó el mercado al aire libre que se instalaba en la gran explanada, al pie de las murallas, donde un abigarrado conjunto multicolor, configurado por multitud de aldeanos acompañados de sus animales —desde ovejas hasta camellos— acudían del *hinterland* rabatí para comerciar con todo tipo de productos, y donde, al calor de tan atractivo conglomerado, más propio de tiempos remotos, se multiplicaban las escenas más inspiradoras.

Otros apuntes a la acuarela, plumillas, aguadas, acuarelas y óleos, captaron lugares más mundanos, como las calles cubiertas con armazones de madera o los famosos fondacs, que le otorgan un aire de autenticidad extraordinario y único a la arquitectura marroquí. Lugares que invitan al recogimiento por su armónica configuración, que se materializa en un edificio de dos plantas con potentes pilares y balcones que se articulan alrededor de un patio cuadrangular, verdadero eje multiplicador del edificio, ya que no solo el fondac es un lugar de reposo y encuentro, sino también un claro referente comercial, pues los había de alfombras, del trigo...



Tienda de alfombras y tapices. Rabat (23x29 cm). Óleo/lienzo. Colección particular.



Calles de los Cónsules (28x40 cm). óleo/cartón. Colección Martínez-Simancas.

La parte monumental la completa con otros motivos, como las murallas de la necrópolis de Chellah, antigua colonia romana y primitiva Rabat. De su monumental puerta pintó Bertuchi una memorable acuarela con una armonía de colores terrosos y un cielo plúmbeo, poco frecuente en la obra bertuchiana, donde normalmente predominan las luces extremas.



Puerta de Chellah, Rabat. (33,5x47,5 cm.). Acuarela/papel. Sucesores Mariano Bertuchi.

Asimismo, del margen derecho del curso bajo del río Bu Regreg dejó testimonio, como el embarcadero de Salé, famoso fondeadero de corsarios y piratas en siglos pretéritos, del que realizó un hermoso trabajo en una serie de deliciosos óleos y acuarelas de pequeño formato, donde se puede apreciar en los primeros planos una multitud de personas y embarcaciones de pesca enmarcada en un fondo de suaves tonalidades celestes, rosadas y doradas, con la silueta de Rabat en el horizonte, que aportan suficientes elementos plásticos para anunciar una puesta de sol idílica.



Embarcadero de Salé (32x42 cm). Óleo/guáflex. Colección particular.

Asimismo, algunas de estas plumillas aparecieron publicadas a doble página en el número de julio de 1924 de *Revista de Tropas Coloniales*, con la que Bertuchi colaboraba desde su fundación —el primer número vio la luz en enero de ese mismo año—. También en el número de julio de 1927 de la misma revista, entonces denominada *África, Revista de Tropas Coloniales*, aparece una aguada a doble página de la torre de Hassan y el bosque de columnas que la escolta. Cabe añadir que en estos trabajos artísticos que realizó Bertuchi de Rabat, que destilan autenticidad por doquier y quedan atrapados en el tiempo, se percibe claramente el indudable amor y admiración que profesaba por estas tierras. En una entrevista que le hizo el periodista y escritor malagueño Manuel López Prados en 1926 para *Vida Gráfica*, llega a confesar:

—Por lo que indica África es una verdadera obsesión para usted.

—Mi obsesión de toda la vida. Lo que más me gusta en el mundo es pintar, y pintar cosas de África. A veces me pregunto por qué he dedicado todas mis energías, juventud y mis

entusiasmos en aras de este vehemente deseo. Es algo inevitable, involuntario. Mi mayor placer consiste en buscar lo que aquí aún no he pintado. Un rincón desconocido, una nueva belleza de esta tierra, un nuevo contraste de esta luz única en la que he hallado el origen del raro, complejo y, para muchos, inexplicable encanto andaluz.¹⁰²

La visita de 1929

Aunque no descartamos que hiciera algún viaje a Rabat después de su primera visita, no tenemos constancia de otra presencia de Bertuchi en Rabat hasta 1929. En este nuevo encuentro con la ciudad atlántica visita la mezquita de Qoubba y sus alrededores y de nuevo la Casbah, que ahora ofrece un nuevo atractivo: el jardín andalusí.



Una calle de Rabat. Acuarela/papel. Colección particular.

Apartado de los circuitos turísticos actuales, la mezquita de Qoubba es un verdadero tesoro escondido en el centro de la medina. Aunque no goza de una altura sobresaliente, como ocurre con la mayoría de los alminares, su cúpula blanca gallonada y el minarete octogonal con cubierta de tejas verdes a ocho aguas, la hacen realmente atractiva. Un elemento singular de la arquitectura religiosa rabatí que merece que se le ponga atención y una mirada más conciliadora.

¹⁰² *Vida Gráfica*, 1 de marzo de 1926.

Con respecto al jardín andalusí, Bertuchi parece ser que no lo conoció en su primera visita, pues por esas fechas aún no estaba acabado. Situado a los pies de un palacio almohade, en la misma casba de los Oudayas, el jardín fue construido durante la época del Protectorado francés, pero siguiendo el estilo andalusí, con jardines inspirados en la Alhambra y el Generalife de Granada y el Alcázar de Sevilla, atrapando su más íntima esencia. Por eso, las plantas, con sus colores y sus intensos aromas, y el agua, con su murmullo y frescor, que circula plácidamente por las acequias gracias a la inclinación del terreno, se han convertido en dos grandes protagonistas de este lugar, considerado como un pequeño paraíso que no llega a una hectárea de superficie. Un remanso de paz que despierta los sentidos y hacen aflorar los sentimientos más íntimos. Un espacio ideal para poetas y almas líricas que buscan caminos transitables y serenos.



Torre de los Pilotos (jardín andalusí) (58x47 cm). Óleo/lienzo. Colección particular

Seguro que Bertuchi quedaría encantado con el hallazgo, pues de hecho lo transportaba, como si fuera un anhelado ensueño, a su tierra natal, a su lugar preferido: el Generalife. Algunos de estos trabajos que realizó Bertuchi en esta visita de 1929 fueron expuestos en noviembre en la Casa de los Tiros de Granada, un edificio histórico que conocía bien y del que había dejado algún que otro testimonio pictórico en sus años juveniles. La susodicha muestra, que llevaba el título Exposición Regional de Arte Moderno, en la que participaron numerosos artistas, estaba organizada por el Patronato Nacional del Turismo, verdadero basamento del turismo español, que estaba viviendo un periodo vibrante, y se encuadraba dentro de la promoción que estaba realizando el citado Patronato de su nueva sede, donde se instaló una oficina para la promoción del turismo. Según recoge *La Época* de 2 de noviembre: “La inauguración de la Casa de los Tiros, después de restaurada, y de la Exposición Regional de Arte Moderno ha constituido un gran éxito. Al acto han asistido ilustres personalidades y un público muy numeroso y distinguido, que quedó maravillado ante el esfuerzo realizado y el arte y buen gusto de toda la instalación”.

Estas notas quedarían descosidas si no apuntamos algo más sobre Bertuchi, pues no fue solo un artista más que pintó Marruecos, sino que su labor ha sido más profunda. Y lo más importante, con el paso de los años se ha erigido en un nexo de unión entre las dos culturas de ambos lados del Estrecho, un puente imposible de soslayar. Y así lo afirmó el exministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación del Reino de Marruecos, Mohamed Benaïssa, en estas palabras que sintetizan de una manera extraordinariamente acertada la labor que desarrolló en tierras marroquíes y la importancia de la herencia que nos ha transferido: “El legado de Bertuchi constituye uno de los más bellos lazos civilizadores entre España y el Reino de Marruecos. Tanto en el pasado como en el presente y, con toda probabilidad, en el futuro, el arte y la cultura seguirán siendo el lazo más sólido entre nuestros dos países”.

130

Fuentes

Archivo Sucesores Mariano Bertuchi.
Instituto Cervantes, Rabat.

Bibliografía

Libros

PLEGUEZUELOS SÁNCHEZ, José Antonio (2008): *Mariano Bertuchi y San Roque*. Fundación Municipal Luis Ortega Bru (San Roque).

PLEGUEZUELOS SÁNCHEZ, José Antonio (2013): *Los colores de la luz*. Ciudad Autónoma de Ceuta, Archivo General. Instituto de Estudios Ceutíes. Ciudad Autónoma de Melilla, Servicio de publicaciones. UNED de Ceuta. UNED de Melilla. Instituto Cervantes y Fundación Premio Convivencia. Ceuta.

VVAA (2000): *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos*. Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Agencia Española de Cooperación Internacional. Asociación La Medina.

VVAA (2006): *Mariano Bertuchi, 50 años después*. Instituto Cervantes. Ayuntamiento de Málaga.

VVAA (2024): *Estampas Marroquíes 1903-1927. Mariano Bertuchi*. Casa Mediterráneo.

Periódicos y revistas

África, Revista de Tropas Coloniales, Ceuta.

La Depeche Marocaine, Rabat.

La Época, Granada.

La Esfera, Madrid

El Progreso, Barcelona.

Revista de Tropas Coloniales, Ceuta.

Vida Gráfica, Málaga.

