Miguel Calderón Campos

**ANÁLISIS LINGÜÍSTICO
DEL GÉNERO CHICO
ANDALUZ Y RIOPLATENSE (1870-1920)**

I

Tesis doctoral realizada bajo la
dirección del Dr. D. José Mondéjar
Cumpián, Catedrático de "Historia de
la Lengua Española".

Universidad de Granada, 1995.

ÍNDICE DEL TOMO I

I

OBJETIVOS. PRESENTACIÓN DEL CORPUS DE TRABAJO. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL GÉNERO CHICO ANDALUZ Y RIOPLATENSE. TEMAS, AMBIENTES Y PERSONAJES

A) EL GÉNERO CHICO

- A.1. El nacimiento del "teatro por horas"
en España. El género chico11
- A.2. La importancia del
género chico15
- A.3. La decadencia
del género chico23
- A.4. El origen de la zarzuela. Las zarzuelitas
del género andaluz29

B) LA LLEGADA DEL GÉNERO CHICO A ARGENTINA. EL NACIMIENTO DEL TEATRO NACIONAL ARGENTINO

- B.1. El drama gauchesco representado en
el circo, origen del
teatro nacional argentino38
- B.2. El género chico en Argentina.
La consolidación del teatro nacional42

C) OBJETIVOS DE NUESTRO TRABAJO Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS DOCUMENTAL48

- C.1. Obras del género
chico andaluz53
- C.2. Obras del género
chico rioplatense64

D) ALGUNAS CARACTERÍSTICAS COMUNES DEL GÉNERO CHICO ANDALUZ Y RIOPLATENSE.

- D.1. El elemento costumbrista
en el género chico67
- D.2. Un teatro de evasión75
 - D.2.a. Los enredos amorosos78
 - D.2.b. La afición al vino81
 - D.2.c. Los piropos82
- D.3. Idealización de la realidad por
la vía del sentimentalismo. La convivencia
"armónica" de ricos y pobres83
- D.4. La moral pequeño-burguesa89
 - D.4.a. Antimaterialismo91
 - D.4.b. La exaltación
de la familia94

D.4.c. La importancia de la honra	96
D.4.d. Didactismo	98

E) DIFERENCIAS ENTRE EL GÉNERO CHICO ANDALUZ Y EL RIOPLATENSE

E.1. La Andalucía tópica y literaria.	
El folclorismo	106
E.1.a. La afición a los toros	108
E.1.b. El gusto por lo flamenco	112
E.2. Temas argentinos	
E.2.a. La inmigración.....	118
E.2.b. La vida política argentina	122
E.2.c. Exaltación patriótica	124
E.2.d. El elemento tragicómico, principal diferencia del género chico rioplatense respecto del andaluz.....	125

F) EL ESPACIO EN EL GÉNERO CHICO ANDALUZ Y RIOPLATENSE. CORRALES, CASAS DE VECINDAD Y CONVENTILLOS

F.1. Escenarios andaluces	132
F.2. La vivienda: el corral de vecinos y los conventillos	134

G) LOS PERSONAJES

G.1. Personajes genéricos, presentados de manera idealizada y simplificadora	141
G.2. Predominio de personajes populares.	
El conflicto de clases	143
G.2.a. La caracterización burlesca de los personajes populares mediante el uso de apodos	150
G.2.b. Las mujeres en el género chico	152
G.3. Caracterización de los andaluces.....	158
G.3.a. Los extranjeros en el género chico andaluz	165
G.4. Algunos personajes representativos	170

II

ESTUDIO LINGÜÍSTICO DEL GÉNERO CHICO ANDALUZ

A) ALGUNAS NOTAS SOBRE FONÉTICA Y MORFOSINTAXIS188

A.1. Vocalismo188

A.2. Consonantismo195

A.3. Morfosintaxis218

B) ESTUDIO LÉXICO DEL GÉNERO CHICO ANDALUZ

B.1. Introducción236

B.2. Voces familiares.....243

B.3. El elemento
léxico andaluz314

B.4. Gitanismos.....404

B.5. Voces jergales489

B.6. Voces relacionadas con la
jerga taurina507

B.7. Voces relacionadas
con el cante flamenco518

**OBJETIVOS. PRESENTACIÓN DEL
CORPUS DE TRABAJO.
CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL
GÉNERO CHICO ANDALUZ Y RIOPLATENSE.
TEMAS, AMBIENTES Y PERSONAJES**

A) EL GÉNERO CHICO

A.1. El nacimiento del "teatro por horas" en España. El género chico

A Madrid llegó a mediados del siglo XIX la moda parisina del "café-concert": por el precio de una consumición, se podía presenciar un espectáculo musical o de baile. En muchas capitales de provincia proliferaron los cafés de cante flamenco¹ y los llamados "Café-Teatro" o "Salones", en los que se interpretaban trozos conocidos de ópera, zarzuela, o fragmentos de conciertos

1

v. ANDURA: *Del Madrid teatral*, 94; v. también SALAÜN: *El Cuplé*, 309 y AMORÓS: *Luces de candilejas*, 57-68, que nos informan de los cafés de cante flamenco más populares: el café de *Chinitas* en Málaga, el *Junquera* de Jerez, el *Burrero* de Sevilla, el *Estrella* de Madrid, el café de la *Unión*, en Madrid, la *Felipina* y la *Jardinera*, en Cádiz, el *Silverio* de Sevilla, la *Bombilla* de Córdoba, el *Imperial* de Granada, etc.; una de las obras seleccionadas para nuestro estudio, la zarzuela titulada *La Torre del Oro*, se desarrolla en un café de cante flamenco.

instrumentales, y posteriormente, pequeñas obras teatrales, representadas por cómicos pseudoprofesionales o aficionados².

El Recreo y el Lozoya se convirtieron en dos de los café-teatro más famosos de Madrid. José Vallés (cómico del Recreo), Juan José Luján y A. Riquelme (que actuaban en el Lozoya) tuvieron la idea de explotar el Recreo con un nuevo sistema, que, a la postre, revolucionará el ambiente teatral del último tercio del XIX³. El nuevo sistema consistía en programar, para cada noche, cuatro espectáculos diferentes, de poco menos de una hora de duración cada uno, y entrada independiente en cada caso, naturalmente, a un precio mucho más asequible que el prohibitivo del teatro "grande" tradicional, que podía durar hasta tres y cuatro horas.

1868 es la fecha que marca el inicio del llamado teatro por horas, por secciones⁴ (o sesiones), también

2

En las acotaciones iniciales de *El carnaval de Sevilla*, otra de las obras de nuestro corpus, advierte el autor: «Estas zarzuelas, que la mayor parte están sin coros y son de pocas personas, son a propósito para los cafés cantantes».

3

v. ANDURA, o. cit., p. 95.

4

El mismo sistema llegó a Buenos Aires, como veremos enseguida: "UNA: No te has fijao, che... che, que a esta función, / viene lo más distinguido / de toda la población, / porque despierta el recuerdo / de dormida tradición. OTRA: Ya me he fijao, che... che, que con honor / éste es el más concurrido / de los teatros de sección / porque aquí..." (*Los políticos*, p. 78).

conocido en la época como teatro chico⁵. Muy pronto, el teatro por horas, dado el éxito de público obtenido, se trasladará de los cafés a los teatros: primero al Variedades (temporada 1868-69), y después, a los demás: la Zarzuela, El Apolo⁶, Príncipe Alfonso, Lope de Rueda, Felipe, Eslava, etc⁷.

Antes de continuar, es preciso hacer una aclaración terminológica: cuando hablamos de teatro por horas, nos referimos a un sistema de organización del espectáculo

⁵

v. ESPÍN: *Teatro por horas*, p. 64.

⁶

Considerado como la "catedral" del género chico; se hizo muy popular en Madrid la cuarta sesión de este teatro, conocida como "la cuarta del Apolo", en la que se daba cita el público elegante y noctámbulo de la ciudad (v. ESPÍN: o.cit., p. 189).

⁷

ESPÍN, o. cit., p. 855, y PRIETO DE LA IGLESIA: *Actividad teatral 1906*, pp. 209-228, presentan los teatros madrileños dedicados al sistema por horas: además de los citados, destaquemos el Novedades, Romea, el Teatro-Circo de Price, el teatro Cómico (el gran palacio de la "sicalipsis"), el teatro Alhambra, Martín, teatro de la Comedia, Lara, Madrid (posterior Barbieri), coliseo Imperial, teatro Lírico o Gran Teatro, teatro Cervantes, coliseo del Noviciado, posteriormente teatro Álvarez Quintero, teatro de Recoletos, teatro Maravillas y teatro Eldorado. SENTAURENS: *Le lieu théâtral*, pp. 103-110, nos informa de los teatros sevillanos en los que se ofrecían espectáculos por horas: sin duda el más importante fue el teatro del Duque, también llamado teatro-circo del Duque, sin olvidar el teatro Cervantes, el Eslava o el Romea. Por su parte, MARCÓ: *Género chico criollo*, p. 329, proporciona la lista de las salas bonaerenses donde se ofrecía teatro por horas: Doria, Liceo, Pasatiempo, Apolo, Politeama, Victoria, Nacional, Buenos Aires, Boedo, San Martín, Argentino, Ópera, Porteño, Variedades, Avenida, Smart, Nuevo, Rivadavia, Cómico, Comedia, Sarmiento, Excelsior, De Mayo, Maipú.

teatral, cuya principal novedad consistía en ofrecer, cada tarde, cuatro títulos distintos⁸. Estas obras, en un acto y de, aproximadamente, una hora de duración, podían o no ir acompañadas de música, estar escritas en prosa o verso, tener carácter satírico, costumbrista, amoroso, político, social, etc. A todas ellas se las denominó, globalmente, *género chico*, que incluía distintos subgéneros: sainete, pasillo, zarzuela, juguete cómico y revista⁹.

Género chico era, pues, en principio, sinónimo de teatro breve: así lo atestigua Valencia¹⁰, cuando afirma que «al menos en sus comienzos, [el género chico] con la revolución de 1868, no fue un teatro musical, sino una especie escénica de verso y prosa cuya característica era la brevedad». Fue en una época posterior a la que estudiamos (1870-1920), cuando se generalizó la confusión entre *género chico* y zarzuela, usados hoy como sinónimos.

8

A veces tres, puesto que era frecuente que la primera sección y la última coincidieran. Por ejemplo, en la temporada 1886-87, el Teatro Apolo ofrecía la siguiente cartelera: 1ª sección: *La gran Vía*; 2ª sección: *Los Valientes*; 3ª: *La isla de S. Balandrán*, y 4ª: *La Gran Vía*. En 1906, el mismo teatro daba: a las 8,30, *El rey del petróleo*; a las 9,30: *El maldito dinero*; a las 10,30: *La reja de la Dolores*; a las 11,45: *El rey del petróleo*; a las 4,30, *Los sobrinos del capitán Grant* (v. PRIETO DE LA IGLESIA, o. cit., p. 198).

9

ESPÍN, o. cit., pp. 89-96.

10

VALENCIA: *El género chico*, p. 402.

Pero, a finales del siglo pasado, todas las zarzuelas no pertenecían necesariamente al género chico, sino únicamente aquellas que se desarrollaban en un solo acto¹¹. La causa de esta confusión parece estar, según Espín, en que fueron, precisamente, zarzuelas, las obras del género chico que gozaron de mayor popularidad². Por lo tanto, el adjetivo chico indicaba simplemente duración: las connotaciones de 'inferior calidad' o de 'género musical' son posteriores.

A.2. La importancia del género chico

La época de esplendor del teatro por horas se extiende desde 1870 hasta 1910. Para Salaün¹³, el género

11

Hay, efectivamente, muchas zarzuelas de tres y cuatro actos, que no se representaban, obviamente, en los teatros por horas: *Los sobrinos del capitán Grant* (1877), zarzuela en cuatro actos divididos en diecisiete cuadros, con letra de Miguel Ramos Carrión y música de Manuel Fernández Caballero, *Jugar con fuego* (1851), de Barbieri, en tres actos, *El valle de Andorra* (1852), de Gaztambide, en tres actos, etc.

12

v. ESPÍN, o. cit., p. 65. Recordemos algunas de ellas: *La verbena de la Paloma* (1894), música de Bretón, con libreto de Ricardo de la Vega, *La Revoltosa* (1897), escrita por López Silva y Fernández Shaw, y música de Chapí, *El tambor de Granaderos* (1894), de Chapí y Sánchez Pastor, o *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), de Chueca y Ramos Carrión.

13

SALAÜN, o. cit., p.308.

chico representa la primera manifestación de la cultura de masas, su «etapa pre-industrial o pre-capitalista».

La importancia del teatro en la época no puede compararse con la que tiene en la actualidad. Era entonces la forma principal de entretenimiento, el motor de la vida social (el deporte era todavía una práctica minoritaria, el cine estaba en sus primeros balbuceos)¹⁴. Así las cosas, el género chico se convirtió en difusor de la moda, sirvió de vehículo para la sátira política¹⁵ y fue uno de los causantes de la afición madrileña a la vida noctámbula, que empieza a ser intensa a finales del XIX¹⁶.

El triunfo del teatro por horas supuso la independencia de estas obras menores (entremeses,

¹⁴

PRIETO DE LA IGLESIA, o. cit., p. 199.

¹⁵

A pesar del conservadurismo de la mayoría de los sainetes estudiados, en los que las alusiones políticas son escasas, de vez en cuando podemos encontrar algunos versos satíricos como los que siguen: «Se dice que al hacer las elecciones / se dieron pucherazos a montones. / Por eso yo señor, / no quiero ir a votar. / Pues se joroba... roba... roba / hasta el Sufragio Universal» (Perico el Jorobeta, p. 28).

¹⁶

v. PRIETO DE LA IGLESIA, o. cit., p. 200, y SALAÚN, o. cit., pp. 329-331.

sainetes, etc.)¹⁷, que hasta entonces se habían representado como complemento de la función principal.

En ocasiones, antes del sistema por horas, el público asistía al teatro mucho más atraído por las piezas breves que se representaban en los entreactos y al final, que por la obra teóricamente más importante. Da cuenta de ello Luis Montoto, cuando comenta el estreno de las primeras revistas de Gutiérrez de Alba, en la década de los 60:

Entonces no había funciones por horas, y la revista había de representarse como fin de fiesta [...] Al alzarse el telón para la obra principal, el teatro estaba casi vacío. Después se llenó de bote en bote.¹⁸

Como ocurre tantas veces, el DRAE tardó en enterarse de la existencia de una nueva fórmula teatral, y en su edición de 1899, seguía definiendo sainete como 'pieza dramática jocosa, en un acto y, por lo común, de carácter popular, que suele representarse al final de las funciones teatrales'. Lo advierte, y se burla, Felipe Pérez y González:

La Academia no se ha enterado todavía de que hay teatro del género chico donde se dan funciones por

¹⁷

Para la evolución del entremés y del sainete, v. ASENSIO: *Itinerario del entremés*, y HESSE: *Tipología textual*, pp. 218-220.

¹⁸

MONTOTO, *De re literaria*, p. 61.

horas y en que suelen representarse sainetes que forman toda la función teatral¹⁹.

Hasta la edición de 1984, no incluye el DRAE una nueva acepción de sainete, concediéndole, sólo desde entonces, autonomía como espectáculo: 'obra teatral con música o sin ella, frecuentemente cómica, aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos, que se representa como función independiente'.

El público asistió de forma masiva, durante treinta años, a los teatros por horas²⁰. Las causas de este notable éxito hay que buscarlas en una multiplicidad de factores, entre los que cabría destacar los siguientes:

1º.- El agotamiento del teatro serio o literario (llamado en la época "de verso" o de "declamación", para distinguirlo del teatro lírico). En el último tercio del s. XIX, el teatro posromántico se encuentra en plena decadencia, la escena "seria" busca fórmulas

¹⁹

PÉREZ Y GONZÁLEZ: *Teatralerías*, p. 165.

²⁰

Dougherty (1918-1926) ofrece los siguientes datos para la escena madrileña entre 1918 y 1926: 2.928 títulos representados, 1.844 estrenos, en un total de 89.437 sesiones. El mayor éxito lo obtiene el teatro cómico, sobre todo si estaba acompañado de música: juguetes cómicos, astracanes, parodias, vodeviles, operetas, sainetes y revistas (género en ascenso). Los autores de mayor audiencia en estos años eran los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Benavente, García Álvarez, J. Abati, A. Paso Cano, Pérez Fernández y Vital Aza.

alternativas, que lo van aproximando progresivamente a la vía del realismo, todavía en su etapa inicial²¹.

2°.- El gusto del público por las obras cómicas breves cuenta con una larga tradición en la historia del teatro español. Para Díaz de Escovar²², el sainete es el antecedente inmediato del género chico. Fleckniakoska²³ señala cómo a mediados del XIX seguían representándose en Madrid las obras de Juan Ignacio González del Castillo, lo que demuestra que la tradición sainetera del XVIII se mantenía viva, idea apoyada por Espín cuando afirma que:

En el siglo XIX perdura esta tradición y durante toda la primera mitad del siglo las carteleras teatrales nos ofrecen el testimonio de la pervivencia de la loa al inicio de la representación y de la inclusión en los entreactos de tonadillas, sainetes, juguetes, además de bailes, como el fandango, el bolero, la cachucha [...]²⁴

3°.- El precio mucho más reducido del teatro por horas permitió que sectores de la sociedad que, hasta el momento, no habían podido asistir al teatro o a la

²¹

v. ESPÍN, o. cit., p. 850. Para una visión de conjunto del teatro romántico, v. «La fortuna del teatro romántico», en: RICO, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española*, vol. V, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 183-238; v. también, en la misma obra «La escena posromántica», pp. 644-656.

²²

Historia del teatro español, p. 127.

²³

FLECKNIAKOSKA: *González del Castillo*, p. 507.

²⁴

ESPÍN, o. cit., p. 851.

zarzuela de larga duración, tuvieran ahora la posibilidad de presenciar el espectáculo por secciones.

De esta forma, nuevos grupos sociales tienen acceso al teatro: la clase media y media baja²⁵.

Los sectores populares de la población encontraron por fin un espectáculo a su medida, tanto por el contenido, como por el precio, factores que no estaban presentes ni en la ópera, ni en la zarzuela italianizante, ni por supuesto, en el teatro culto.

4°.- Según Salaün²⁶, el triunfo del género chico se debe a dos factores principales: la creatividad lingüística (los juegos verbales) y la música.

Las obras que hemos analizado nos ofrecen numerosos ejemplos de comicidad verbal. Veamos algunos:

CURRO: ¡Alto! ¿Quién va?

JEREZANO: Un hombre poco acostumbrao a que lo detengan. CURRO: Ese hombre qué oficio tiene.

JEREZANO: Comerciante en telas. ¿El que pregunta es carabinero por casualiá?

CURRO: Comerciante también.

JEREZANO: ¿En qué?

CURRO: En cuero. ¡Achits! [a Curro acaban de asaltarlo y de robarle toda la ropa] (*Sangre andaluza*, 28).

La gracia del sainete *Similiquitruqui* está precisamente en esta palabra que le da título: unos bromistas le hacen creer al maestro barbero que la Capitana, una mujer "despampanante", ha enviado un

²⁵

ib., p. 854.

²⁶

SALAÜN, o. cit., p. 290.

mensajero para que le diga que "similiquitruqui", esto es, que quiere relaciones con él. Las ilusiones del barbero se desvanecen cuando descubre que la tal Capitana es muda.

Otras veces, el toque humorístico está en la deformación exagerada y ridícula de determinadas palabras, hecho que subraya la incultura de quien las pronuncia. Los ejemplos se cuentan por centenares: *vámpiro, disquierda, calendrajos* ('calendarios'), *sensia, ingüento, mésdula, pulítico, regolucionario, pirmuría, platicante* ('practicante'), *grados sentímetros* ('centígrados'), *ciclopedia, mincropios*, etc.

El género chico argentino también recurre, como era de esperar, a los juegos verbales, a fin de mantener la atención del público:

LUCAS [que está contando cómo ayudó a su actual mujer a fugarse del convento donde la habían recluido sus padres]: Descendió, y lo primero que hicimos fue tomar...

MELITÓN: (interrumpiéndole) ¿Un coche cerrado?

LUCAS: No, señor; tomamos la calle Salta derecho, y cuando habíamos caminado unas diez cuadras, me dice: "por Piedad, por Piedad..."

MELITÓN: ¿Qué le pasaba? ¿Alguna desgracia?

LUCAS: No, hombre. Me decía que fuéramos por Piedad, por la calle Piedad, porque por Libertad, donde veníamos, vivía uno de los novios que ella había tenido (*Los devotos*, p. 79).

Además de los juegos verbales, la gestualidad exagerada y las muecas eran recursos fáciles para provocar la risa del espectador:

D. MELITÓN: Pero yo tengo una niña de dieciocho años que está aprendiendo el mandolín y no está bien que vea las cosas que hace el mono [...] ¡Es

completamente inocente! Supóngase usted que el otro día estuvo llorando hora y cuarto porque no podía aprender una postura.

D. LUCAS: ¿Una postura?

D. MELITÓN: Sí, una postura que le había enseñado el profesor de mandolín. Era más o menos así (figura una postura), muy difícil y la pobrecita se veía en apuros porque no le alcanzaba el dedo, y por eso lloraba (*Los devotos*, 79).

En otra obra²⁷, el Palomo aparece en escena "contoneándose exageradamente".

Pero sin duda, fue el elemento musical el ingrediente más atractivo del género chico. Incluso algunos cantables de la zarzuela cobraban vida autónoma fuera del espectáculo teatral: la gente se los aprendía y los tarareaba. El público acudía al teatro a oír canciones que ya se sabía de memoria, de manera no muy diferente a como asistiríamos hoy a un concierto de rock²⁸. Las canciones del teatro se difundían en pliegos sueltos, sonaban en los "pianos de manubrio" y las cantaban "los ciegos de la guitarra"²⁹.

En resumen, la enorme variedad de fórmulas ensayadas en el teatro por horas se condensa básicamente en los siguientes elementos: alternancia de partes cantadas y habladas, sucesión de unidades cortas, canciones y música

²⁷

v. *Tu cuna fue un conventillo*, p. 366.

²⁸

v. SALAÜN, o. cit., p. 299.

²⁹

PRIETO DE LA IGLESIA, o. cit., p. 200.

pegadizas, decorados llamativos y, por supuesto, una "historia"³⁰, si bien ésta no necesariamente era el sustento principal de la función.

El género chico, a pesar de haber sido el espectáculo predilecto de los españoles durante bastantes años, se ha visto tradicionalmente menospreciado por los críticos, que han profundizado más en otras manifestaciones teatrales, de mayor calidad literaria, aunque no siempre de éxito taquillero. Las razones del escaso interés suscitado en la crítica "culto" por este teatro "menor", son achacables a sus propios defectos, a haberse contentado con el aplauso fácil y sometido en exceso al gusto del público o a las exigencias de los empresarios, tal como veremos en el siguiente apartado.

A.3. La decadencia del género chico

Es unánime entre los críticos hablar de excesiva mercantilización del teatro por horas. Para Marcó³¹ «la moda y el negocio de los espectáculos por horas transformaron el teatro en una gigantesca máquina tragalibretos». Salaün denuncia³² la peor calidad de los

³⁰

v. SALAÜN, o. cit., p. 308.

³¹

O. cit., p. 329.

³²

SALAÜN: *El género ínfimo*, pp. 147-167.

libretos, cada vez más convencionales y repetitivos, tanto técnica como ideológicamente, a partir de 1900: el conformismo, la rutina, la fabricación en cadena, invaden los escenarios, que ponen en cartel una especie de "teatro de receta". El público empieza a dar síntomas de cansancio.

Las revistas de teatro de la época recogen abundantes comentarios de los críticos lamentándose del progresivo agotamiento de los libretistas del género chico:

Es preciso, necesario, absolutamente imprescindible, para bien del fatigado género chico, que los autores fíen en su magín, y se olviden un poco, no mucho, de la colaboración que ha de prestarles, para el buen éxito de sus producciones, el sastre, el pintor escenógrafo, la luz Drumón, el músico y las morbideces de las tiples [...] El que esto firma [...] ruega a los autores estudien el crecimiento del cine y la decadencia del género chico, que es hoy por hoy una secuela de varietés. Duérmanse en las pajas, y cuando quieran poner remedio no lo tendrá³³.

El esquema se hace cada vez más repetitivo, y el resultado se asemeja a una producción en serie, estandarizada. La misma obra se reescribe una y otra vez, con ligeras modificaciones: «vieja celestina criolla,

33

Asenjo, 1910. Referido a 1906, recoge Prieto de la Iglesia el siguiente comentario: «Es indudable que las empresas teatrales de la villa del oso confían menos en los ingenios de los autores que las surten de obras que en la habilidad y buen gusto de los escenógrafos, sastres, electricistas y demás elementos auxiliares» (*El arte del teatro*, N° 6, 15 de junio, p. 1, cit. Prieto de la Iglesia, o. cit., p. 201)

tano ('italiano') celoso, encargado de conventillo³⁴ y sastre, cuñada joven y atractiva, esposa no tan joven pero también atractiva y asaltante de cariño; triángulo, traición, muerte y telón»³⁵. Alberto Vacarezza, uno de los más prolíficos autores del género chico argentino, resume en *La comparsa se despide*, el esperado argumento de tantos sainetes:

Un patio, un conventillo,
un italiano encargao,
un yoyega retobao³⁶,
una percanta³⁷, un vivillo,
un chamullo³⁸, una pasión,
choque, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana³⁹... telón.

Lo recurrente de la historia es visto así por el autor de *Copla gitana*. Un carcelero rememora sus muchos años de experiencia:

Una jembra con parmito, un gachó que se recrea en sus ojos y un goloso que s'interpone queriendo gustá los rayos d'aquel sol... y la inmediata: er goloso

³⁴

'Casa de vecinos bonaerense'

³⁵

MARCÓ, o. cit., p. 265.

³⁶

'Terco, excesivamente reservado' (s.v. ROJAS: *Glosario*, s.v.).

³⁷

'concubina, querida'. Tiene matiz despectivo.

³⁸

'Conversación íntima de enamorados'

³⁹

'cárcel'

que sale relamiéndose; er marío c'asecha ocurto; un disparo y home ar suelo... Quea er epílogo: es breve. Er marío a pasá ducas, el otro al hoyo inyenable y la mujé,... pos la mujé, como parte débil, eseando encon trá un home que la ayúe a yorá a aquel esgrasiao que la creyó pura (p. 33)

Ante la falta de interés del texto, se acrecienta el valor del espectáculo visual, de la música y del elemento erótico o "sicalíptico", si utilizamos una expresión de la época.

La *sicalipsis*, según la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe* es la

'belleza artística en la que campeon el ingenio, la intención y la gracia picaresca, sin rayar en la obscenidad. Constituyen su carácter, esencialmente erótico, el atrevimiento de fondo y la elegancia de la forma, que a modo de artístico velo, esfuma la dureza de las líneas y suaviza la tonalidad del cuadro, desterrando de él lo que está reñido con el arte y el buen gusto. El deplorable uso que suele hacerse de esta palabra ha sido causa de que muchos la confundan con la voz *pornografía*, y en tal sentido la emplean, pretendiendo hacer sinónimos dos vocablos cuya significación es muy distinta'.

El origen de la voz *sicalipsis* hay que buscarlo en un anuncio aparecido en el periódico *El liberal* en 1902, que decía lo siguiente:

Dentro de poco tiempo se pondrá a la venta una nueva e interesante publicación, a 60 céntimos cuaderno, titulada *Las mujeres galantes*. Esta publicación es altamente "sicalíptica". Para conocer la definición de esta palabra, completamente nueva, es preciso adquirir el primer cuaderno de *Las mujeres galantes*⁴⁰.

40

cit. RUIZ MORCUENDE, F.: «Sicalíptico y sicalipsis», RFE VI (1919), 394.

Es, por lo tanto, una palabra inventada con fines publicitarios, probablemente a partir del modelo de *apocalipsis*.

La moda "sicalíptica" llegó también a Buenos Aires, como podemos comprobar en algunos comentarios sueltos recogidos en nuestros sainetes⁴¹:

CASIANO: ¿También sicalípticas, eh?

ROSAURA: ¿Y eso qué es?

CASIANO: La explicación en otro número.

ROSAURA: Las ganas (*A falta de pan*, 170).

Y más adelante, en la misma obra:

D^a VICENTA: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

D. DOMINGO: ¿Ma qué ha sido? ¿Qué ha sido?...

D^a VICENTA: Ha sido una piedra. ¡Aquí! No, no, ahí no... Aquí... en la coronilla. Se nota el bulto.

D. DOMINGO: Se nota, se nota. (*A Carmela y Rosaura*) Un poco de agua... una toalla... algo... ¡Se nota el bulto, se nota! [...]

D. DOMINGO: (*Paternal primero y luego sicalíptico*): Se lo tengo dicho, cuñada: no ande por la calle tan sola; usted tiene un quenio como un cohete. Usted se dispara como un cuarenta y dos; usted va a morir con los zapatitos puestos... ¡Se nota el bulto, se nota! (p. 179)

Como vemos, el atractivo se fue desplazando del argumento a lo erótico-musical: las canciones picantes, interpretadas por triples atrevidas y ligeras de ropa, constituyeron un nuevo aliciente, en sustitución de la "historia". El género chico dio paso al llamado género *ínfimo*, afortunada expresión acuñada por los Quintero como título de una de sus obras, estrenada en 1901. Con

⁴¹

No obstante, ni en las obras andaluzas analizadas, ni en las argentinas, el elemento sicalíptico ocupa un lugar importante. Antes al contrario, el tono dominante es fuertemente moralizador, como veremos enseguida.

el género ínfimo, la canción va adquiriendo progresivamente categoría de espectáculo autónomo, primer paso hacia la mercantilización discográfica actual. Entre 1910 y 1924, asistimos, en plena crisis del género chico, al auge de nuevos espectáculos: el cuplé⁴² y las variedades⁴³ (sucesión de números musicales o de otra índole sin que haya una línea argumental que los relacione). Proliferan los cabarets, music-halls, salas de variétés y cafés-cantantes⁴⁴.

El Teatro Apolo tiene pérdidas en 1905 por valor de unos 20.000 duros; lo mismo le ocurre al teatro Cómico (25.000 duros)⁴⁵. A partir de 1910, el Apolo tiene que reservar algunas secciones, no a sainetes y zarzuelas, como había ocurrido hasta entonces, sino a bailes y cuplés.

⁴²

v. el interesante estudio de SALAÜN, Serge: «El cuplé: 1900-1930: ensayo de etno-historia cultural», *Estudios de Historia Social* 40-41 (1987), 291-446.

⁴³

PRIETO DE LA IGLESIA, o. cit., 208.

⁴⁴

El "cake-walk" o "caqueval", "piernas por el aire y faldas arremangadas", es el baile de moda en los salones de la alta sociedad. En 1906, en el music-hall Central-Kursaal, triunfan las bailarinas Mata Hary y Anita Delgado (v. PRIETO DE LA IGLESIA, o. cit., p. 198).

⁴⁵

v. SALAÜN, o. cit., p. 312.

El esquema cronológico que presenta Salaün⁴⁶, aunque necesariamente aproximativo, resulta muy útil para conocer el ambiente teatral de la época⁴⁷:

Género Chico:

Principios: 1880-1890

Apogeo: 1890-1900

Descenso: 1900-1910

Género ínfimo: 1895-1910

Cuplé-varietés:

Principios: 1900-1910

Apogeo: 1910-1925

Descenso: 1925-1935

Revista de "visualidad": 1920-1936

Opereta (vienesas): 1905-1920

Zarzuela grande: 1920-1930 (última gran época).

A.4. Algunas notas sobre el teatro musical español. El origen de la Zarzuela. Las zarzuelitas del género andaluz

Calderón de la Barca utilizó el término zarzuela para designar teatro musical, generalmente de carácter mitológico y con gran aparato escénico. El nombre se debe al del palacio del mismo nombre, donde en tiempos de

⁴⁶

SALAÜN, o. cit., p. 304.

⁴⁷

Aunque nuestro corpus está constituido exclusivamente por obras del género chico (esto es, zarzuelitas, sainetes y entremeses) hemos creído oportuno presentar de manera esquemática el marco en que dicho género se inscribe.

Felipe IV se representaban tales piezas teatrales ⁴⁸. Pero lo que hoy conocemos como zarzuela poco tiene que ver con estas obras del siglo XVII.

En el siglo siguiente, se impone en España la moda musical de origen italiano o francés⁴⁹. Para Peña y Goñi, la inexistencia de ópera en España se debe a las nefastas consecuencias que tuvo para el teatro lírico español la presencia de compañías de ópera italianas, llegadas a España con los Borbones a principios del XVIII. Estas compañías relegaron a un segundo plano la música popular española y a los compositores nacionales, obligados por los gustos de la corte a componer al estilo italiano⁵⁰.

La tonadilla escénica supuso una reacción contra la moda musical italianizante que dominó todo el s. XVIII⁵¹. Surgió alrededor de 1750, pero alcanzó su máximo esplendor entre 1771 y 1790. Se trata de una especie de

48

V. PEÑA Y GOÑI: *Desde la ópera a la zarzuela*, p. 225. Autoridades ofrece la misma explicación: «Llámase así, por haberse hecho la primera en el Real Sitio, que llaman de la Zarzuela»

49

No olvidemos la fuerte influencia francesa en la corte de Felipe V o de Fernando VI (a este respecto basta recordar los petimetres y petimetras (afrancesados) satirizados en los sainetes de Ramón de la Cruz (v. DOWLING: *Los sainetes*, pp. 266-271).

50

v. también COTARELO: *Historia de la Zarzuela*, p. 17.

51

NUÑEZ: *La zarzuela*, p. 36.

mini-zaruzela en un acto, de una media hora de duración⁵². Contó con libretistas ilustres como Tomás de Iriarte o Ramón de la Cruz. Al igual que los entremeses, se representaba en los intermedios teatrales, y como éstos, ponía en escena a personajes populares, cuadros costumbristas, a veces con toques satíricos, todo ello adornado con música popular y folclórica.

Hacia 1820, había desaparecido prácticamente la tonadilla como género teatral y lírico, vencida por la ópera italianizante que durante casi medio siglo acaparó la atención de buena parte del público.

Otro hito importante del teatro musical español (esto es, de la reacción contra la música extranjerizante que dominaba en la Corte) durante el siglo XVIII, lo constituyen las zarzuelas de Ramón de la Cruz. Las primeras que compuso, a imitación de las de Calderón, tuvieron carácter mitológico o heroico. Poco a poco, fue aumentando el elemento costumbrista y popular, que llega a ser el predominante en *Las segadoras de Vallecas* (1768), *Las labradoras de Murcia* (1769), con música de Antonio Rodríguez de Hita, y *El licenciado Farfulla* (1776), con música de Antonio Rosales⁵³.

⁵²

PLAZA: *La zarzuela*, p. 24.

⁵³

PLAZA, o. cit., p. 25.

Al finalizar el siglo XVIII, a pesar de los esfuerzos de Ramón de la Cruz, la zarzuela está en franca decadencia⁵⁴.

Para Salaün⁵⁵, la canción en el teatro español siempre ha tenido valor eminentemente popular, nacionalista y antiaristocrático: «Contra la ópera y el bel canto italiano, la canción española: contra la grandilocuencia y el virtuosismo vocal, la llaneza expresiva del patriotismo musical nacional».

La canción y la música españolas vuelven a los escenarios con las primeras zarzuelas que se escriben a mediados del siglo XIX, después de un "parón" de casi cincuenta años⁵⁶. Son zarzuelitas en un acto, herederas de la tradición de la tonadilla escénica y de las zarzuelas de Ramón de la Cruz: *El novio y el concierto* (1839) de Bretón de los Herreros, con música de Rodríguez Rubí, es considerada la primera zarzuela del XIX⁵⁷. Le siguen, *El ventorrillo de Crespo* (1841) y *Los solitarios* (1843), también de Bretón, *Jeroma la castañera* (1842), de Mariano Fernández, con música de Soriano Fuertes y

⁵⁴

v. ESPIN, o. cit., p. 37.

⁵⁵

SALAÜN: *El cuplé*, p. 295.

⁵⁶

Esto es, desde que Ramón de la Cruz dejara de escribir zarzuelas.

⁵⁷

PLAZA, o. cit., p. 25.

Oudrid. El género se extiende por Madrid, Barcelona y Sevilla.

En los años cuarenta surge un tipo de zarzuelita "chica", la denominada zarzuelita andaluza⁵⁸: Mariano Fernández escribe *La venta del Puerto o Juanillo el contrabandista* (1847), zarzuela en un acto y en verso, música de Oudrid, representada con gran éxito. Sánchez del Arco prepara los libretos de *¡Es la Chachi!*, *La sal de Jesús*, *La Nochebuena*, etc.

Estas obras del género andaluz constituyen los antecedentes más directos del género chico andaluz que estudiaremos a continuación: Montoto⁵⁹ pone en boca de Gutiérrez de Alba las siguientes palabras:

Estos dos últimos [Tomás Rodríguez Rubí y Eduardo Asquerino] tenían para mí el mérito especial de haber escrito algunas composiciones en lo que entonces llamaron género andaluz, que no era otra cosa que el lenguaje estropeado por la pronunciación, el uso de palabras incultas y de frases más o menos pintorescas, pero siempre ampulosas, la exageración de los caracteres del pueblo meridional y de sus habituales ponderaciones, y la introducción de algunos términos del caló o dialecto gitano [...] Gustábanme extraordinariamente *Las ventas de Cárdenas*, de Rubí, las composiciones de Asquerino, y sobre todo, las piecitas ligeras que empezó a producir entonces el inimitable Sanz Pérez, el gran maestro del género, que, en *La flor de la canela*, en *Tóo es jasta que me enfae*, en *El tío Caniyitas* y otras muchas obras, arrancó del natural y llevó a la escena tipos deliciosos [...]

⁵⁸

ESPIN, o. cit., pp. 44-45.

⁵⁹

MONTOTO: *De re literaria*, p. 67.

Sigue contando Luis Montoto que estas piezas solían representarse en un teatrillo modesto situado en la calle de las Urosas, en Madrid, llamado teatro del Instituto, donde solía actuar la compañía de José María Dardalla⁶⁰, que en Sevilla y Cádiz se había hecho célebre en los papeles de género andaluz. Insiste, finalmente, en que el autor del género que obtuvo más éxito fue sin duda Sanz Pérez, al que muchos intentaron imitar, aunque con escasa fortuna.

En efecto, Sanz Pérez, junto con Sánchez Albarrán, figuran entre los autores de más éxito en Cádiz entre 1867 y 1870: *Marinos en Tierra*, de Sanz Pérez, llegó a las 20 representaciones; *La guerra en calzoncillos*, de Sánchez Albarrán, a once⁶¹.

Dado el interés que, para el objetivo de nuestro estudio, tienen estas zarzuelitas del género andaluz, por ser un antecedente inmediato del teatro que vamos a estudiar, nos ha parecido interesante incluir en nuestro corpus algunas de las más representativas:

BEDOYA, Fernando G. de: *Pepiya la salerosa*, zarzuela en un acto, Madrid, Imprenta de Vicente Lalama, 1854. (Representada con gran

⁶⁰

A quien Sánchez del Arco dedica su zarzuela *Los toros del Puerto*. Para este autor, nadie aventaja a Dardalla "en la imitativa de los varios y alegres caracteres de nuestros paisanos".

⁶¹

VILCHES DUEÑAS: *El teatro en Cádiz*, p. 435.

aplausos en el teatro de Variedades, en Septiembre de 1851).

BEDOYA, Fernando G. de: *El tío Carando en las máscaras*, Juguete cómico-bailable, en un acto y en verso, del género andaluz. Música de M. Soriano Fuertes, representado en el teatro de la Comedia con general aplauso, en Abril de 1851.

SÁNCHEZ Y ALBARRÁN, José: *La fábrica de tabacos de Sevilla*, ópera cómica española en dos actos y en verso. Música del Maestro compositor Mariano Soriano Fuertes, Sevilla, Imprenta de Gómez, 1850. (Representada por primera vez en el teatro de S. Fernando de la ciudad de Sevilla, en Mayo de 1850).

SÁNCHEZ DEL ARCO, Francisco: *¡Es la Chachi!*, zarzuela andaluza en un acto y en verso, Cádiz, Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1845. (Representada en el Teatro del Balón, el día 21 de Setiembre de 1845, y en el de Tacón, en la Habana, el día 4 de Agosto del mismo año).

SÁNCHEZ DEL ARCO, Francisco: *Lola la gaditana*, zarzuela de carácter andaluz, en un acto y en verso. Música de los señores Soriano Fuertes y N. N, Madrid, Imprenta de G. Alhambra, 1875. (Estrenada en el Teatro de la Comedia, en Madrid, la noche del 28 de Marzo de 1851).

SÁNCHEZ DEL ARCO, Francisco: *Los toros del Puerto*, zarzuela andaluza, en un acto y en verso, Cádiz, Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1847.

SANZ PÉREZ, José: *Juzgar por las apariencias o una maraña*, pieza de costumbres en verso, dividida en 2 partes, Cádiz, Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1846.

SANZ PÉREZ, José: *La flor de la canela*, pieza andaluza en un acto y en verso, 2ª ed., Cádiz, Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1847.

SANZ PÉREZ, José: *Chaquetas y fraques o cada cual con su cada cual*, pieza de costumbres andaluzas, Cádiz 1847.

SANZ PÉREZ, José: *No fiarse de compadres*, pieza de costumbres gitanescas en un acto y en verso, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, 1848.

SANZ PÉREZ, José: *Too es jasta que me enfae*, Cádiz, 1847.

A las zarzuelas "chicas" de los años cuarenta, les siguieron otras de mayor envergadura y complejidad escénica: son las primeras zarzuelas "grandes" del XIX, un intento frustrado de crear la "ópera española"⁶²: *Colegialas y soldados* (1849) de Hernando (música) y Pina (libreto), en dos actos, es considerada por los críticos la primera zarzuela grande moderna⁶³.

La zarzuela grande obtiene rápidamente un gran éxito y abundantes beneficios económicos. Ventura de la Vega escribe en 1851 la zarzuela en tres actos *Jugar con fuego*, musicalizada por Francisco Asenjo Barbieri. A partir de ese momento, la zarzuela está plenamente instaurada, con las características actuales, es decir:

- 1.- Teatro musical
- 2.- En lengua española
- 3.- Mezcla partes habladas y cantadas.

⁶²

v. ESPÍN, o. cit., p. 850.

⁶³

v. PEÑA Y GOÑI, o. cit., pp. 107-112.

4.- En un tono de "clase media": ambiente español, tipos populares, lenguaje coloquial, frente al aristocratismo que suponía el mundo de la ópera⁶⁴.

Fueron libretistas de zarzuela García Gutiérrez, Zorrilla, Larra (*El barberillo de Lavapiés* (1874), con música de Barbieri), Arniches (*El santo de la Isidra* (1898)), Miguel Echegaray (*Gigantes y Cabezudos* (1898), música de Fernández Caballero), Ricardo de Vega (*La verbena de la Paloma* (1894), con música de Tomás Bretón), los hermanos Quintero, Benavente, entre otros⁶⁵. Entre los principales músicos figuran Barbieri, Joaquín R. Gaztambide, Emilio Arrieta, Valverde, Ruperto Chapí, Federico Chueca, Enrique Granados, Manuel Fernández Caballero, Tomás Bretón, Jerónimo Giménez, Amadeo Vives, José Serrano, Jesús Guridi, Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Pablo Sorózábal, etc.⁶⁶

La década de 1856 a 1866 supone la consolidación de la zarzuela grande, espectáculo que decae, en favor del teatro por horas, entre 1870 y 1910. A partir de 1910,

⁶⁴

AMORÓS: *La zarzuela en Madrid*, p. 232.

⁶⁵

v. PLAZA, o. cit., pp. 26-28.

⁶⁶

v. ALIER: *Diccionario de la zarzuela*, NÚÑEZ NÚÑEZ, o. cit., p. 36, y HESSE: *Tipología textual*, p. 220.

con la crisis del género chico, asistimos a un nuevo renacimiento de la zarzuela grande⁶⁷.

Para Espín, las diferencias entre zarzuela grande y zarzuela chica no radican exclusivamente en la extensión, sino en algo mucho más importante:

Desgraciadamente, la nueva zarzuela nunca se separó demasiado de su fuente de inspiración italiana, con la honrosa excepción de la "zarzuela chica" o "género chico", que fue el género que se mantuvo más fiel a la herencia del teatro menor de nuestros clásicos, y más impermeable a las influencias extranjeras dado que se fijaba en las costumbres y en los tipos populares o de la clase media. Su música fue también la más enraizada en la tradición española, al igual que sus bailes⁶⁸

B) LA LLEGADA DEL GÉNERO CHICO A ARGENTINA. EL NACIMIENTO DEL TEATRO NACIONAL ARGENTINO

En Argentina, entre 1850 y 1884 se sigue representando teatro romántico. Triunfan compañías de teatro, de ópera y de zarzuela procedentes de Europa. La aportación de autores argentinos es todavía muy escasa. Consecuentemente, los temas permanecen alejados de la realidad argentina.

B.1. El drama gauchesco representado en el circo, origen del teatro nacional argentino

⁶⁷

v. ESPÍN, o. cit., pp. 47-56.

⁶⁸

ESPÍN, o. cit., p. 49.

En 1884, se estrenó el mimodrama o pantomima *Juan Moreira*⁶⁹, basado en el folletín de Eduardo Gutiérrez, y adaptado por el actor uruguayo José Podestá (del circo "Pepino el 88"). Esta pantomima significa el inicio del teatro gauchesco, de tema rural.

El antecedente más directo de *Juan Moreira* lo encontramos en *Solane* (1872), tragedia de ambiente rural en cuatro actos, de Francisco Fernández.

Eduardo Gutiérrez cuenta en su folletín las andanzas, idealizadas, de un delincuente de la pampa argentina, muerto en un enfrentamiento con la policía. La realidad resulta embellecida literariamente: el protagonista se transforma, de bandido, en héroe popular, víctima de las circunstancias: es hábil con el caballo y en el manejo del facón, buen versificador y guitarrista, está continuamente dispuesto a ayudar al más débil... Constituye el arquetipo del gaucho⁷⁰ valiente, agresivo, conquistador, auténtico símbolo popular, víctima de la opresión y de la injusticia: en la obra, un pulpero

⁶⁹

La versión dialogada es de 1886.

⁷⁰

No olvidemos que el gaucho es el símbolo por excelencia de la ideología criollista: él representa por igual a todas las clases sociales argentinas. Funciona, por tanto, como elemento unificador, de cohesión nacional. Es el máximo exponente de las virtudes argentinas propuestas por la oligarquía ganadera del país. Representa mejor que nadie la fidelidad del gaucho al hacendado (v. FOSTER: *Generation of 1880*).

('tendero') italiano lo estafa, y posteriormente, un juez pretende conquistar a su "china"⁷¹:

Enfrentado al inmigrante que le ha negado el pago de una deuda, proscrito, generoso y justiciero, víctima finalmente de una traición y una emboscada, su historia, con ribetes melodramáticos, puesta en escena en un circo de tres pistas, con la realización en vivo de fiestas campesinas, apasionó a espectadores, la mayor parte, sin conocimiento del mundo rural, o con una visión de él en sus países de origen, desde los que habían emigrado a América, diversa de la que les ofrecía el escenario⁷².

Básicamente, el dramón gauchesco puso en escena el enfrentamiento entre un rico-malvado y un pobre-bueno⁷³, injustamente tratado. Pero la injusticia que estas piezas plantean no radica en la maldad intrínseca del sistema social, sino en que quien ostenta la autoridad, un individuo concreto, abusa de su poder. En ningún momento, el drama gauchesco significó un ataque a los valores establecidos, sino más bien lo contrario.

Supone el inicio de un teatro verdaderamente popular, que se valió del circo y de actores procedentes de ese mundo. Asistían a tales escenarios, principalmente, espectadores de clase baja, que se sentían identificados con el protagonista, representante de lo que a ellos les hubiera gustado ser. El circo les

⁷¹

'mujer del gaucho'.

⁷²

RODRÍGUEZ: *Teatro del XIX*, p. 376.

⁷³

MARCÓ, o. cit., p. 336.

mostraba un mundo "ordenado", en el que resultaba fácil identificar al culpable de la situación desgraciada del héroe, que finalmente conseguía vengarse. Al contrario que ellos, el gaucho perseguido se rebelaba y actuaba⁷⁴.

Dado el éxito obtenido por este tipo de funciones circense-teatrales, el escenario se trasladó pronto del picadero a los teatros: Martiniano Leguizamón exigió que su obra *Calandria* ("Comedia de costumbres campestres", 1896) se representara en una sala teatral (el teatro Victoria), con lo que se pone fin al teatro circense argentino, origen del teatro nacional de este país.

El ciclo de teatro gauchesco iniciado por Juan Moreira se continuó con una serie interminable de obras: Elías Regules adapta el poema *Martín Fierro* (1890), y más tarde, el mismo autor, estrena *El entenao*, *Las vivezas de Juancito*, *Los gauchitos*; Luis Mejías lleva al teatro Juan Cuello (1890), adaptación de una novela de Eduardo Gutiérrez; Abdón Aróztegui crea *Julián Jiménez* (1892); a Osmán Moratorio le debemos la obra *Juan soldao*; Vicente Pérez Petit escribe *Cobarde* y *Tribulaciones de un*

74

No son muy distintos los dramones gauchescos de algunos dramas rurales andaluces, como *El cortijo*: Miguel, el jornalero bueno encarcelado injustamente por defender a su amo, cuando sale de la cárcel se encuentra a su mujer amancebada con el señorito. Según ordena el código del honor, no tiene más remedio que vengar su ofensa, incendiando las propiedades del amo y asesinando a la adúltera esposa.

criollo; Juan Carlos Nosiglia adapta Santos Vega, etc.⁷⁵

B.2. El género chico en Argentina: la consolidación del teatro nacional

El teatro que surge a finales del XIX en Argentina se nutre fundamentalmente de dos modelos europeos: el melodrama y el sainete:

El sainete que penetra en la zona rioplatense a finales del siglo XIX es un modelo tomado exactamente del modelo español, del llamado "género chico". Este teatro tiene su fundamento en los sainetes de don Ramón de la Cruz⁷⁶.

Para J. C. Rodríguez, el "género chico" español es una mezcla de la estructura del sainete y de la zarzuela, géneros que no son más que la inversión de la tragedia y de la ópera, respectivamente. Estos elementos (sainete y zarzuela), más la estructuración melodramática, constituyen la base de las tendencias pequeño-burguesas "populistas" que durante el siglo XIX y buena parte del XX dominan la escena española y, por supuesto, la hispanoamericana⁷⁷.

La moda del teatro por horas llegó a Buenos Aires, procedente de Madrid, en la década de los 80. El éxito de

⁷⁵

v. RODRÍGUEZ, Orlando, o. cit., pp. 375-377, y CASTAGNINO, *Lo gauchesco en el teatro*, pp. 688-690.

⁷⁶

RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *El teatro criollo*, p. 310.

⁷⁷

ib., p. 311.

las zarzuelas, revistas y sainetes de origen español no se hizo esperar: el público rioplatense, en opinión de Florencio Sánchez, se había "verbenizado"⁷⁸ y vivía con pasión las novedades llegadas de España⁷⁹.

Muy pronto empezaron a producirse, con el molde español, obras ambientadas en Buenos Aires: *De paso por Buenos Aires* (1890), de Miguel Ocampo, con música de Abad Antón, y *De paseo en Buenos Aires* (1890), "bosquejo local en tres actos", de López de Gomara, con música de Avelino Aguirre; en el mismo año, Nemesio Trejo escribe *La fiesta de Don Marcos* (1890), "ensayo cómico lírico local", en un acto⁸⁰.

Para Marcó⁸¹, *Los óleos del chico* (1892), de Nemesio Trejo es la primera obra de teatro verdaderamente argentino, en la que por fin confluyen público, obra (tema, ambientes, personajes) autor y actores. Significa, sin duda, el inicio del teatro "nacional, estable y

⁷⁸

v. MARCÓ, o. cit., p. 66.

⁷⁹

La Gran Vía (1886), la famosa zarzuela de Federico Chueca y Joaquín Valverde, con libreto de Felipe Pérez González, se estrenó en Buenos Aires en 1889, en el café-concert el *Pasatiempo* (v. LAFFORGUE: *Cronología*, p. 433)

⁸⁰

LAFFORGUE, o. cit., p. 433.

⁸¹

o. cit., p. 81.

popular". David Viñas⁸² recoge algunos comentarios periodísticos sobre el naciente sainete criollo: *La Razón*: «Un país artísticamente emancipado»; *Crítica*: «Un teatro nacional rico, interesante y variado»; *El Diario*: «Género nacional, quizás el más nuestro de todos los géneros»; «sainete nacional», «teatro nacional», «arte nacional», «dramática argentina», «salas nacionales», etc. Como vemos, para la prensa argentina, el teatro nacional acababa de nacer y estaba empezando a consolidarse. En esta primera época se produce una identificación entre suburbio y teatro nacional, frente a "comedia fina" y "teatro histórico", considerados extranjerizantes, y de clase alta⁸³.

En las primeras obras⁸⁴, la influencia de la zarzuela española fue demasiado evidente. Por ejemplo, el dúo del compadrito y la sirvienta en *Los políticos*, trasladada al "estilo criollo" las tan conocidas declaraciones de amor de nuestra zarzuela. Otro tanto ocurre con el coro de solteras, que va a misa a "pescar" novio, en la misma obra. El dúo de Núñez y Angelina, en *Gabino el mayoral* reproduce el protagonizado por tantos chulapos

⁸²

VIÑAS: *Armando Discépolo*, p. 699.

⁸³

VIÑAS, o. cit., p. 699.

⁸⁴

v., por ejemplo, *Ensalada criolla* (1898), revista callejera en un acto, de Enrique de María, y música de García Lalanne.

madrileños. Petrona y el milico Pablo intervienen en una escena cantada, donde después de los inevitables celos, surge la declaración amorosa⁸⁵.

Los primeros saineteros argentinos se limitaron a adaptar los personajes, ambientes y música del género chico madrileño a las peculiaridades de su región:

Si las producciones saineteras de España ponían en el escenario los tipos populares de sus ciudades, especialmente Madrid, las producciones rioplatenses ponen sus guapos, malevos y gauchos, que son los tipos populares de la región [...] Si los escenarios españoles se pueblan con las melodías de las seguidillas, pasacalles y jotas, los argentinos y uruguayos lo hacen con las de zambas, vidalitas y un nuevo ritmo: el tango⁸⁶.

Algunos críticos han visto en estos inicios del sainete lírico criollo un "localismo superficial", esto es, la traslación, con ligeras "pinceladas porteñas", de ambientes y tipos propios de la escena madrileña: para estos autores⁸⁷, los conventillos de obras como *Gabino el mayoral* o *Fumadas* no son distintos de las casas de vecindad del teatro costumbrista madrileño:

Pero por debajo de esa membrana de localismo superficial [es decir, el mayoral de tranvías a caballo, los inmigrantes gallegos y napolitanos, algún que otro tango, etc.], asoman la verbena, el

⁸⁵

Bohemia criolla, pp. 72-73.

⁸⁶

PLAZA, o. cit., p. 27.

⁸⁷

v. MARCÓ, o. cit., pp. 310-311.

chulo con su maja, los gallegos brutos y el chotis⁸⁸.

El chulo madrileño se transforma en compadrito, la maja en paica⁸⁹, el chotis es sustituido por el tango, y la casa de vecindad por el conventillo. En esta traslación no hay más que un "desfile de muecas y gestos vacíos"⁹⁰. Para crear una escena propiamente argentina no bastó con un simple cambio de escenografía. Habrá que esperar unos años para que el sainete argentino se diferencie sustancialmente del español, del que procede.

Los saineteros porteños⁹¹ fueron conscientes de que imitaban un género español. En *El debut de la piba*, Carmona da cuenta de las coincidencias entre Argentina y España:

⁸⁸

ib., p. 310.

⁸⁹

'mujer de la vida, ramera' (ABAD DE SANTILLÁN: *Argentinismos*, s.v.).

⁹⁰

MARCÓ, o. cit., p. 311.

⁹¹

También los autores españoles percibieron estas coincidencias: Para Benavente «Las obras del moderno teatro español que prefiere son, sin duda alguna, las de los hermanos Quintero, sobre todo las de costumbres andaluzas. Aparte las muchas cualidades que las avaloran y por sí mismas las hacen dignas de esta preferencia, tienen para aquel público el encanto especial de que bastarían apenas ligeras modificaciones en el lenguaje para que *El patio*, *Las flores*, *El genio alegre*, pudieran parecer obras de costumbres argentinas [...] Los modernos autores nacionales [argentinos] se inspiran en las obras españolas, y los hermanos Quintero y algunos otros tienen allí imitadores muy afortunados» («El teatro español de Buenos Aires», en O.C., t. VI, Madrid, Aguilar, p. 698).

Y es que España y l'Argentina
 no al fudo son hija y madre
 y es tan chulapa la mina⁹²
 y tan barbián el compadre⁹³;
 si pa cada objeto hispano
 otro criollo se destapa,
 si hasta el poncho del paisano
 es hijo de vuestra capa;
 si hay domador pa el torero
 y paica pa la tirana,
 boliche pa el merendero,
 facón pa la sevillana;
 y pa las jotas hay tangos
 y pa las coplas estilos⁹⁴;
 y pa las juergas fandangos⁹⁵
 y pa las broncas estrilos;
 si en pleno barrio orillero
 donde la lora es gitana,
 por morena y por ladina,
 ¡hasta pa el puente de Triana
 se tenemo el puente Alsina!⁹⁶.

92

'prostituta', pero también 'mujer hermosa' (ABAD DE SANTILLÁN: *Argentinismos*, s.v. *mina*)

93

'matón, chulo barriobajero'

94

'Composición musical típica del litoral, aunque cultivada posteriormente en todo el país, y que se ejecuta con preferencia en la guitarra' (ABAD DE SANTILLÁN: *Argentinismos*, s.v.).

95

'Reunión o diversión con baile entre la gente del pueblo. Se ha perdido casi por completo el uso de la voz con este significado, que se empleaba ya a fines del siglo XVIII, y que se registra en *El amor de la estanciera*' (ABAD DE SANTILLÁN: *Argentinismos*, s.v.).

96

El debut de la piba, pp. 236-237.

C) OBJETIVOS DE NUESTRO TRABAJO Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS DOCUMENTAL

Las obras que hemos seleccionado para nuestro estudio lingüístico reúnen cuatro condiciones principales:

- 1°.- Se desarrollan en ambientes populares.
- 2°.- Están protagonizadas por personajes también populares.
- 3°.- Reproducen dos variedades dialectales del español: la variedad andaluza (naturalmente, las obras del género chico andaluz), y la rioplatense (los sainetes argentinos).
- 4°.- Pueden encuadrarse dentro del llamado género chico (andaluz o rioplatense), cuyas características y origen hemos expuesto hasta aquí. Son pues, obras en un acto, representadas entre 1870, año en que empieza a consolidarse el teatro por horas⁹⁷, y 1920.

Hemos elegido el año de 1920 como extremo cronológico para nuestra selección porque a partir de esta fecha (hablando en términos generales, naturalmente), el género chico argentino acelera su evolución hacia lo que la crítica denomina el *grotesco criollo*, teatro de la frustración y del absurdo, que ya

97

A estas obras tendremos que añadir algunas zarzuelitas del género andaluz, antecedente directo del teatro que estudiamos.

nada tiene que ver con el sainete festivo y alegre de los inicios. A partir de esta fecha, aun a pesar de mantener algunas de las características que buscamos, el teatro argentino presenta más diferencias que semejanzas con el género chico andaluz (y español, en general), que nos sirve de punto de comparación.

El género chico andaluz y el rioplatense comparten, como veremos enseguida, una serie de características: presentan tipos y ambientes populares, recurren al humor fácil y al sentimentalismo, tienen numerosos elementos costumbristas y un marcado carácter conservador y moralizante, etc. Evidentemente, se diferencian en lo superficial: a los chulos aflamencados de Andalucía, les corresponden los compadritos bonaerenses, los barrios bajos de las capitales andaluzas, se sustituyen por los arrabales porteños, las casas de vecinos encuentran su correlato en los conventillos, etc.

El hecho decisivo que nos ha llevado a elegir el género chico andaluz, por un lado, y el género chico rioplatense, por otro, ha sido la constatación de que ambos recurren sistemáticamente al empleo de su respectiva variante dialectal, naturalmente, con escasas coincidencias entre una y otra. Nuestro objetivo ha sido analizar cómo se reproducen ambas variedades del español en unas obras que responden, en lo general, a un mismo esquema. Queremos estudiar, pues, qué características presenta la lengua que emplean los personajes del género

chico andaluz, y cómo es la lengua empleada en el género chico rioplatense, es decir, en qué medida responden a la realidad lingüística, o si, por el contrario, son más bien fruto de una convención literaria, qué nivel de lengua reproducen, qué núcleos designativos están principalmente representados desde el punto de vista léxico, y por último, qué puede aportar el análisis de unos textos literarios de finales del XIX y principios del XX, a la descripción de estas dos variedades del español.

Para Espín⁹⁸, el género chico español comprende los siguientes subgéneros: sainete, pasillo, revista, juguete cómico, zarzuela, parodia, comedia y opereta, diferenciados entre sí. En la misma época, se ponían en escena en Buenos Aires, sainetes, comedias costumbristas en un acto, dramas gauchescos en un acto, sainetes líricos, zarzuelas, sainetes españoles, revistas, etc.

Para los objetivos de nuestro trabajo no es necesario profundizar en las diferencias genéricas ni de denominación. Únicamente les hemos exigido a las obras seleccionadas que reúnan las cuatro condiciones enumeradas más arriba.

Las denominaciones que aparecen en las obras del corpus seleccionado son las que siguen:

⁹⁸

ESPÍN, o. cit., pp. 89-96, y p. 859.

A) Para las obras del género chico andaluz:

Zarzuela y sainete son las más frecuentes. Zarzuela, sin más calificativos, aunque otras veces con indicación de su carácter regional (zarzuela de costumbres andaluzas, de carácter andaluz, zarzuela andaluza, del género andaluz) o local (zarzuela de costumbres malagueñas). En otros casos no se alude a su procedencia geográfica, sino a sus características internas: zarzuela cómico-lírica, cómico-dramática, zarzuela dramática, zarzuela cómica. El adjetivo lírica resulta redundante, acompañando al sustantivo zarzuela (toda zarzuela lo es, evidentemente). Los adjetivos cómica y dramática hacen referencia al desarrollo humorístico o trágico, respectivamente, de la acción.

Parecidos calificativos reciben las piezas teatrales bajo la rúbrica de sainete, otra de las más frecuentes: Sainete, sainete lírico; sainete cómico-lírico; sainete andaluz, de costumbres andaluzas, de costumbres malagueñas.

No faltan el tradicional entremés (entremés, entremés cómico-lírico) ni el juguete (juguete lírico, cómico-lírico, cómico, cómico-bailable), o el más genérico pieza (Pieza de costumbres, pieza andaluza, pieza cómica, pieza de costumbres andaluzas, de

costumbres gitanescas), además de Cuadro, Alcaldada, y Boceto⁹⁹.

B) Para las obras del género chico criollo.

Predomina el término sainete, en algunas ocasiones con el añadido cómico-lírico, o cómico-dramático, o incluso, haciendo alusión a un género híbrido, sainete-revista. Otras veces ponen énfasis en el carácter costumbrista de la obra: *pieza costumbrista*, *costumbres campestres*, o aluden a la brevedad de la misma y a su localización: *brochazos de arrabal porteño* o *escena de la mala vida porteña*. Por último, una de las piezas escogidas (*Los chicos de Pérez*, de Carlos de Paoli) anuncia el género que triunfará a partir de la década de los veinte, el grotesco.

El corpus lo conforman las siguientes obras teatrales¹⁰⁰:

99

Es sorprendente la enorme variedad de nombres que se asignan a las obras del género chico: *caricatura japonesa*, *revista satírica*, *entremés lírico*, *viaje extravagante*, *aventura cómico-lírica*, *fantasía cómico-lírica*, etc., buscando, sin duda, la novedad y para despertar el interés del público (v. PRIETO DE LA IGLESIA, o. cit., 201-203, y GARCÍA LORENZO: *Denominación*, 191-199).

100

Para la selección de las obras del género chico andaluz nos ha resultado de gran utilidad el *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986 (Tomo I), 1991 (tomos II y

C.1. Obras del género chico andaluz

¡Adiós, Málaga la Bella! =

SÁENZ Y SÁENZ, Antonio: *¡Adiós, Málaga la Bella!*, zarzuela cómico-dramática de costumbres malagueñas, en un acto y tres cuadros, en prosa. Música del Maestro Cabas Quiles, Madrid, R. Velasco imp., 1908. (Estrenada en el teatro Vital Aza de Málaga, la noche del 24 de Agosto de 1908).

El alma del querer =

PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro: *El alma del querer*, sainete andaluz, en un acto, dividido en tres cuadros. Música de los maestros Vives y Barrera, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910. (Estrenado en el Gran Teatro de Madrid, el 27 de Julio de 1910).

La boda de Luis Alonso =

BURGOS, Javier de: *La boda de Luis Alonso o la noche del encierro*, sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en verso. Música del Maestro Gerónimo Giménez, Madrid, Arregui y Aruej, editores, 1897 (Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la noche del 27 de enero de 1897).

Los boquerones =

CONTRERAS INFANTE, José: *Los boquerones*, sainete lírico en un acto, dividido en dos cuadros, en verso. Música de los Maestros Joaquín Valverde (hijo) y Joaquín Viaña, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1891.

Los borrachos =

ALVAREZ QUINTERO, Serafín, y Joaquín ALVAREZ QUINTERO: *Los borrachos*, sainete en cuatro cuadros, con música del Maestro Gerónimo Giménez. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 3 de marzo de 1899, en O.C., vol. 1, 258-301.

La buena sombra =

ALVAREZ QUINTERO, Serafín, y Joaquín ALVAREZ QUINTERO: *La buena sombra*, sainete en tres cuadros, con música del maestro Apolinar Brull. Estrenado en

III).

el Teatro de la Zarzuela, el 4 de Marzo de 1898, en O. C., vol. 1, 139-175.

Buscavía =

MUÑOZ SAN ROMÁN, José: *Buscavía*, entremés, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1904 (Estrenado con gran éxito en el Teatro del Duque de Sevilla, en la noche del viernes 12 de febrero de 1904).

Las capeas =

TIRADO, Raymundo: *Las capeas*, sainete lírico en un acto, dividido en cuatro cuadros, original. Música del Maestro Valdovinos, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1912. (Estrenado en el teatro de la Latina la noche del 27 de Noviembre de 1912).

Caramelo =

BURGOS, Javier de: *Caramelo*, juguete cómico-lírico en un acto dividido en cinco cuadros, en verso. Música de los Maestros Federico Chueca y Joaquín Valverde, Madrid, Admón. Lírico-dramática, 1884. (Representado con extraordinario aplauso en el teatro de Eslava, el día 19 de Octubre de 1884).

El Carnaval de Sevilla =

PRIETO, Enrique: *El Carnaval de Sevilla*, zarzuela cómico-lírica del género andaluz, en dos actos y en verso, arreglada por D. Enrique Prieto. Música de Miguel Blanco, Madrid, Imprenta de G. Alhambra, 1873. (Representada con grande aplauso, por espacio de diez y siete noches seguidas, en el teatro del Recreo, el año de 1872.)

La coleta =

GARCÍA COTTA, Leopoldo y Joaquín GARCÍA LEÓN: *La coleta*, entremés en prosa, Madrid, R. Velasco, impresor, 1919.

La Comedia de Ubrique =

ZUMEL, Enrique: *La comedia de Ubrique*, sainete lírico en prosa, dividido en tres cuadros. Música de D. Ángel Ruiz y D. Tomás Calamita, Madrid, Florencio Fiscowich editor, 1890. (Representado en el teatro Romea, el 24 de Octubre de 1890).

El contrabando =

ALONSO GÓMEZ, Sebastián, y Pedro MUÑOZ SECA: *El contrabando*, sainete en un acto y en prosa, original. Música de los Maestros José Serrano y José Fernández Pacheco, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1905. (Estrenado en el teatro Eslava de Madrid, el 4 de Mayo de 1905).

Copla gitana =

TAVARES, Juan: *Copla gitana*, zarzuela de costumbres andaluzas en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso. Música de los Maestros Quisilant y Padilla, Madrid Sociedad de Autores Españoles, 1909. (Estrenada con éxito inmenso en el Teatro Barbieri, el ocho de enero de 1909).

La corría de toros =

PASO, A., y JIMÉNEZ PRIETO: *La corría de toros*, Zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, original y en prosa. Música del Maestro Federico Chueca, Madrid, Imprenta Moderna, 1918 (Estrenada en el Teatro Eslava la noche del 15 de noviembre de 1902).

El cortijo =

SOLER, Isidro, y Ángel C. PINTADO: *El cortijo*, boceto dramático en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Música del Maestro Joaquín Cassadó, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908. (Estrenado con extraordinario éxito en el Gran Teatro de Madrid, el 19 de Septiembre de 1908).

La cruz de mayo =

TORO LUNA, Francisco: *La cruz de mayo*, sainete en un acto, dividido en tres cuadros, original. Música del Maestro Julio Cristóbal Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1905. (Representado por primera vez en el teatro Circo de Córdoba, en la noche del 13 de Septiembre de 1901)

Curro Achares =

NAVARRO, Calisto, y José BELTRÁN: *Curro Achares*, juguete lírico, en un acto y en verso. Música del Maestro D. Ángel Rubio, Madrid, Enrique Arregui editor, 1886. (Estrenada con aplauso en el teatro de Recoletos de Madrid, el 12 de Julio de 1886).

Chaquetas y fraques =

SANZ PÉREZ, José: *Chaquetas y fraques o cada cual con su cada cual*, pieza de costumbres andaluzas, Cádiz 1847.

Chirivita =

TIRADO, Raimundo: *Chirivita*, sainete en tres cuadros, original. Música de los Maestros Calleja y Lleó, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1905. (Estrenado en el Teatro de la Zarzuela, la noche del 17 de Junio de 1905).

¡Es la Chachi! =

SÁNCHEZ DEL ARCO, Francisco: *¡Es la Chachi!*, zarzuela andaluza en un acto y en verso, Cádiz, Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1845. (Representada en el Teatro del Balón, el día 21 de Setiembre de 1845, y en el de Tacón, en la Habana, el día 4 de Agosto del mismo año).

La fábrica de tabacos de Sevilla =

SÁNCHEZ Y ALBARRÁN, José: *La fábrica de tabacos de Sevilla*, ópera cómica española en dos actos y en verso. Música del Maestro compositor Mariano Soriano Fuertes, Sevilla, Imprenta de Gómez, 1850. (Representada por primera vez en el teatro de S. Fernando de la ciudad de Sevilla, en Mayo de 1850).

La familia Bachicha =

PALOMINO DE GUZMÁN, Leopoldo: *La familia Bachicha*, zarzuela en un acto. Música del Maestro Vidal, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1875. (Estrenada con gran éxito en el teatro Principal de Alicante, el 5 de Noviembre de 1874).

La flor de la canela =

SANZ PÉREZ, José: *La flor de la canela*, pieza andaluza en un acto y en verso, 2ª ed., Cádiz, Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1847.

Flor de mayo =

JIMÉNEZ-PRIETO, Diego, y Felipe PÉREZ CAPO: *Flor de mayo*, zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, original, en prosa y verso. Música de los Maestros Hermoso y Caballero (hijo), Madrid, Imprenta Velasco, 1904. (Estreno en el teatro Cómico, el 10 de Mayo de 1904).

Gonzalo "el encalaó" =

GARCÍA COTTA, Leopoldo, y Joaquín GARCÍA LEÓN: Gonzalo "el encalaó", sainete andaluz en un acto y en verso, Madrid, 1918 (Estrenado en el Teatro del Duque de Sevilla, el día 30 de octubre de 1915).

Juan Pitón =

BURGOS, Javier de: Juan Pitón, o el rey de los mataores, Pieza cómica en un acto, Cádiz, 1874.

Juzgar por las apariencias =

SANZ PÉREZ, José: Juzgar por las apariencias o una maraña, pieza de costumbres en verso, dividida en dos partes, Cádiz, Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1846.

Lola la gaditana =

SÁNCHEZ DEL ARCO, Francisco: Lola la gaditana, zarzuela de carácter andaluz, en un acto y en verso. Música de los señores Soriano Fuertes y N. N, Madrid, Imprenta de G. Alhambra, 1875. (Estrenada en el Teatro de la Comedia, en Madrid, la noche del 28 de Marzo de 1851).

La Macarena =

ALONSO Y GÓMEZ, Sebastián: La Macarena, sainete en cuatro cuadros y en prosa. Música del Maestro Emilio López del Toro, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1901. (Estrenado en el teatro del Duque de Sevilla, la noche del 9 de Noviembre de 1900).

La mala sombra =

ALVAREZ QUINTERO, Serafín, y Joaquín ALVAREZ QUINTERO: La mala sombra, sainete, con música del Maestro José Serrano, estrenado en el Teatro de Apolo, el 25 de Septiembre de 1906, en: O. C., vol. 2, 1582-1624.

El mal de amores =

ALVAREZ QUINTERO, Serafín, y Joaquín ALVAREZ QUINTERO: El mal de amores, sainete, con música del Maestro José Serrano. Estrenado en el Teatro de Apolo, el 28 de enero de 1905, en O. C., vol. 1, 1316-1354.

María Jesús =

PÉREZ CAPO, Felipe: *María Jesús*, zarzuela dramática en un acto, dividido en tres cuadros y un intermedio. Música de Manuel Quisilant, Madrid, Velasco imp., 1908. (Estrenado en el teatro Barbieri, de Madrid, el 16 de Octubre de 1908).

Mayo florido =

PASO, Antonio, y Joaquín ABATI: *Mayo florido*, sainete lírico en un acto. Música del Maestro Lleó, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908. (Estrenado en el teatro Eslava de Madrid, la noche del 22 de Mayo de 1908).

La mazorca roja =

TRISTÁN LARIOS, Francisco: *La mazorca roja*, zarzuela de costumbres andaluzas, en un acto y tres cuadros. Música del Maestro José Serrano, Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1902. (Estrenada en el teatro de la Zarzuela la noche del 8 de Mayo de 1902).

Moneda corriente =

JACKSON VEYÁN, José: *Moneda corriente*, juguete cómico en un acto y en prosa, Madrid, Enrique Arregui, editor, 1884 (Estrenado con gran aplauso en el teatro de Lara el 2 de abril de 1884).

El mundo comedia es =

BURGOS, Javier de: *El mundo comedia es, o el baile de Luis Alonso*, sainete en un acto, dividido en tres cuadros, en verso. Madrid, Imprenta de M.P. Montoya, 1890. (Estrenado con éxito extraordinario en el Teatro Español el 12 de Diciembre de 1889)

La negra sombra =

GARCÍA OLIVARES, José, y GARCÍA DE CASTRO, Fernando: *La negra sombra*, entremés en prosa, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1906 (Estrenado en el Teatro Cervantes, la noche del 10 de noviembre de 1906).

El Niño Bonito =

VALLEJO, Fernando: *El niño bonito*, sainete de costumbres andaluzas, en un acto y tres cuadros, en prosa. Música de los maestros Gené y Lozano, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1911. (Estrenado con gran éxito en el Teatro Gran Vía de Barcelona, el 7 de Julio de 1911).

No fiarse de compadres =

SANZ PÉREZ, José: *No fiarse de compadres*, pieza de costumbres gitanescas en un acto y en verso, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, 1848.

¡Olé, viva la fiesta! =

EGUILAZ, Juan M. de: *¡Olé, viva la fiesta!*, cuadro cómico-lírico-bailable de costumbres sevillanas, original y en verso, escrito expresamente para la simpática y aplaudida triple Srta. D^a Margarita Mendieta. Música de Mangué, Madrid, R. Velasco Impresor, 1882. (Representado por primera vez con extraordinario éxito en Madrid, veintidós noches consecutivas, el día 12 de Diciembre de 1881).

El patinillo =

ALVAREZ QUINTERO, Serafín, y Joaquín ALVAREZ QUINTERO: *El patinillo*, sainete, con música del Maestro Gerónimo Giménez, estrenado en el Teatro Apolo, el 15 de octubre de 1909, en O. C., vol. 2, 2219-2256.

La patria chica =

ALVAREZ QUINTERO, Serafín, y Joaquín ALVAREZ QUINTERO: *La patria chica*, zarzuela en un acto, con música del Maestro Ruperto Chapí, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, el 15 de Octubre de 1907, en: O. C., vol. 2, 1783-1818.

La Pava =

MONTOTO, José Luis: *La Pava*, entremés en prosa, Sevilla, Imprenta de M. Hidalgo, 1903 (Estrenado en el Teatro Cervantes de Sevilla, el 8 de diciembre de 1901).

Películas andaluzas =

PALOMARES DEL PINO, Francisco (El Marino): *Películas andaluzas*, zarzuela en un acto, en prosa y verso, original, Sevilla, Salvador Acuña, impresor, 1909.

La penca de biznagas =

SÁENZ Y SÁENZ, Antonio: *La penca de biznagas*, sainete lírico de costumbres malagueñas, en un acto y cuatro cuadros, en verso y prosa. Música de los Maestros Foglietti y Muñoz, Madrid, Sociedad de

Autores Españoles, 1904. (Estrenado en el teatro de Eslava, el día 20 de Junio de 1904).

Pepiya la salerosa =

BEDOYA, Fernando G. de: *Pepiya la salerosa*, zarzuela en un acto, Madrid, Imprenta de Vicente Lalama, 1854. (Representada con gran aplauso en el teatro de Variedades, en Septiembre de 1851).

Perico el jorobeta =

FERNÁNDEZ PALOMERO, Manuel, y Antonio LÓPEZ LAREDO: *Perico el jorobeta*, zarzuela en un acto y tres cuadros, en prosa, original. Música de los Maestros Marquina y Fuentes, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1905. (Estrenada con éxito extraordinario en el teatro Cómico, el 14 de Marzo de 1905).

La perla del cortijo =

PERAITA, Gabino: *La perla del cortijo*, zarzuela de costumbres andaluzas, en un acto, en prosa y verso. Música de Joaquín Candela y Ardid, y José Rodríguez y González, Madrid, Librería Moderna de O. Zamora y Peraita, 1902. (Estrenada con gran éxito en el teatro Molino Rojo, el 31 de Julio de 1902).

Poca Pena =

ASENSIO MÁS, Ramón: *Poca Pena*, sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa, original. Música de los Maestros Torregrosa y Alonso, Madrid, sociedad de Autores Españoles, 1912. (Estrenado con extraordinario éxito en el teatro de Novedades de Madrid, la noche del 24 de Febrero de 1912).

Sangre andaluza =

GARCÍA RUFINO, José, y Francisco PALOMARES DEL PINO: *Sangre andaluza*, Boceto dramático en cuatro cuadros, precedidos de un prólogo. Música del Maestro Emilio López del Toro, Sevilla, Tipografía de E. Bergali, 1909.

La sartén por el mango =

AVELLÁN AZNAR, Joaquín: *La sartén por el mango*, juguete cómico en un acto y en prosa, Sevilla, Imprenta de A. Rodríguez, 1902 (Estrenado en el Teatro Portela de Sevilla, el 25 de septiembre de 1902).

¡A Sevilla por todo! =

BURGOS, Javier de: *¡A Sevilla por todo!*, zarzuela en dos actos, en verso y prosa. Música del Maestro Francisco A. Barbieri, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1881. (Representada por primera vez en el teatro de la Alhambra el 24 de Diciembre de 1880).

La Sevillana =

JACKSON VEYÁN, José: *La Sevillana*, juguete cómico-lírico en un acto y en verso. Música del Maestro D. Isidoro Hernández, Madrid, Enrique Arregui, editor, 1885. (Estrenada con extraordinario éxito en el teatro de Recoletos, la noche del 25 de Julio de 1885).

Similiquitruqui =

GARCÍA COTTA, Leopoldo, y Joaquín GARCÍA LEÓN: *Similiquitruqui*, sainete de costumbres andaluzas, en un acto y en prosa. Música del maestro Prudencio Muñoz, Madrid, R. Velasco, impresor, 1914 (Estrenado en el Teatro Álvarez Quintero de Madrid, el día 2 de abril de 1914).

El sino perro =

PÉREZ OLIVARES, Rogelio, y Pedro PÉREZ FERNÁNDEZ: *El sino perro*, entremés en prosa, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1906 (Estrenado en el Teatro del Duque de Sevilla, el 30 de abril de 1906).

La Taberna =

RIERA, Federico, y Rosendo RODRÍGUEZ: *La Taberna*, sainete cómico-lírico en un acto y tres cuadros, en prosa, original. Música del Maestro Antonio Serrano, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1906. (Estrenado con gran éxito en el teatro de las Cortes de S. Fernando, el 5 de Enero de 1906).

La tienta =

JACKSON VEYÁN, José: *La tienta*, zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Música del Maestro Nieto, Madrid, Arregui y Aruej editores, 1896. (Estrenada con extraordinario éxito en el teatro del Príncipe Alfonso, el 10 de Septiembre de 1896).

Los tientos =

SOLER, Isidro: *Los tientos*, entremés cómico-lírico, en prosa, original. Música del Maestro Prudencio Muñoz, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1906. (Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro Principal de Málaga, el 9 de Enero de 1906).

Tierra llana =

GARCÍA COTTA, Leopoldo, y Joaquín GARCÍA LEÓN: *Tierra llana*, zarzuela de costumbres andaluzas, en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música del Maestro Prudencio Muñoz, Madrid, R. Velasco, impresor, 1910 (Estrenada en el Teatro Barbieri de Madrid, el día 9 de Septiembre de 1910).

El tío Calandria =

JIMÉNEZ-PRIETO, Diego, y Felipe PÉREZ CAPO: *El tío Calandria*, entremés en prosa, Madrid, R. Velasco, impresor, 1906 (Estreno: Teatro del Duque, de Sevilla, el 27 de octubre de 1906).

El tío Carando en las máscaras =

BEDOYA, Fernando G. de: *El tío Carando en las máscaras*, Juguete cómico-bailable, en un acto y en verso, del género andaluz. Música de M. Soriano Fuertes, representado en el teatro de la Comedia con general aplauso, en Abril de 1851.

El Tío Mengues =

SEGOVIA, Ángel María: *El tío Mengues, o el toro bípedo*, zarzuela en un acto, en verso y prosa. Música del Maestro Scarlatti, Madrid, Imprenta de Gabriel Alhambra, 1871.

Too es jasta que me enfae =

SANZ PÉREZ, José: *Too es jasta que me enfae*, Cádiz, 1847.

Los toros del Puerto =

SÁNCHEZ DEL ARCO, Francisco: *Los toros del Puerto*, zarzuela andaluza, en un acto y en verso, Cádiz, Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1847.

Toros de puntas =

JACKSON CORTÉS, Eduardo, y José JACKSON VEYÁN: *Toros de puntas*, alcaldada cómico-lírica en un acto y en

prosa. Música del Maestro Isidoro Hernández, Madrid, Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y C^a., 1885 (Representada con extraordinario éxito en Madrid, en el Teatro de Eslava, el 5 de octubre de 1885).

La Torre del Oro =

PERRÍN, Guillermo, y Miguel de PALACIOS: *La Torre del Oro*, zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Música de Gerónimo Giménez, Madrid, R. Velasco Imp., 1902. (Estrenada en el teatro de Apolo, el 29 de Abril de 1902).

El traje de luces =

ALVAREZ QUINTERO, Serafín, y Joaquín ALVAREZ QUINTERO: *El traje de luces*, sainete en tres cuadros, con música de los maestros Caballero y Hermoso. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela, el 28 de noviembre de 1899, en O.C., vol.1, 341-383.

Las tres cosas de Jerez =

FERNÁNDEZ SHAW, Carlos, y Pedro MUÑOZ SECA: *Las tres cosas de Jerez*, zarzuela en un acto, dividido en una alegoría y cuatro cuadros, en prosa y verso, original. Música del Maestro Vives, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1907. (Estrenada en el teatro Eslava, el 30 de Abril de 1907).

La velá de San Juan =

QUIÑONES, José, y José GARCÍA OLIVARES: *La velá de San Juan*, Zarzuela Dramática en un acto, dividida en tres cuadros, en prosa. Música del Maestro Salvador Martí, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1914 (Estrenada con grandioso éxito en el Teatro del Duque, de Sevilla, la noche del 30 de octubre de 1914).

A la vera der queré =

PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro, y José GAMERO: *A la vera der queré*, sainete andaluz, en un acto, dividido en dos cuadros. Música del Maestro Álvarez del Castillo, Madrid, R. Velasco, impresor, 1909 (Estrenado en el Teatro Cómico el día 10 de julio de 1909).

El zorro =

TRISTÁN LARIOS, Francisco, y Ricardo GONZÁLEZ DEL TORO: *El zorro*, zarzuela cómico-dramática en un

acto, dividido en tres cuadros, original. Música del Maestro Gerónimo Giménez, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1917.

C.2. Obras del género chico rioplatense

MARCÓ, Susana, Abel POSADA, Marta SPERONI y Griselda VIGNOLO: *Antología del género chico criollo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1976, que incluye:

TREJO, Nemesio: *Los óleos del chico*, sainete en un acto dividido en seis cuadros, estrenado en el Teatro Pasatiempo, el 22 de junio de 1892, por la compañía nacional Podestá-Scotti.

BUTTARO, Enrique: *Los distraídos o la torta de la novia*, sainete, 1903.

PACHECO, Carlos Mauricio: *Los tristes o gente oscura*, 1906.

NOVIÓN, Alberto. *Los primeros fríos*, sainete en un acto, 1910.

NOVIÓN, Alberto, *El rincón de los Caranchos*, escena de la mala vida porteña en un acto, 1911.

DEFILIPPPIS NOVOA, F.: *El día sábado*, pieza costumbrista, 1913.

PACHECO, Carlos Mauricio: *El diablo en en conventillo*, sainete, 1916.

PAOLI, Carlos de: *Los chicos de Pérez*, grotesco, 1916.

TREJO, Nemesio: *Las mujeres lindas*, sainete, 1916.

ORDAZ, Luis (ed.): *Breve Historia del teatro argentino. El sainete porteño* (vol. VI), Buenos Aires, EUDEBA, 1963, de donde hemos tomado:

GARCÍA VELLOSO: *Gabino el mayoral*: sainete cómico lírico dramático en un acto y cuatro cuadros. Música del Maestro Eduardo García Lalanne (Estrenado el 16 de diciembre de 1898 por la compañía Ramón Cebrián).

TREJO, Nemesio: *Los inquilinos*: sainete en un acto. Música del Maestro Francisco Payá, estrenada en el Teatro de la Comedia, el 21 de octubre de 1907, por la compañía de Rogelio Juárez.

PACHECO, Carlos Mauricio: *Los disfrazados*: sainete lírico dramático en un acto, música de Antonio Reynoso, estrenado en el Teatro Apolo por la Compañía Parravicini-Podestá, el 21 de diciembre de 1906.

GONZÁLEZ CASTILLO, José: *Entre bueyes no hay cornadas*: sainete en un acto, en verso (estrenado en el Teatro Argentino, de Buenos Aires, el 29 de junio de 1908, por la compañía Florencio Parravicini).

CARELLA, Tulio, *El sainete criollo (Antología)*: Buenos Aires, Hachette, 1957. De esta antología hemos seleccionado las siguientes obras:

TREJO, Nemesio: *Los devotos*: sainete cómico-lírico en un acto y cinco cuadros. Música del maestro D. Francisco R. Máiquez (Estrenado en el Teatro Rivadavia, Buenos Aires, el 18 de junio de 1900).

BUTTARO, Enrique: *Fumadas*: Sainete en un acto y tres cuadros. Música del Maestro Antonio D. Podestá (estrenado en el Teatro Apolo de esta Capital, el 17 de julio de 1902, por la compañía nacional José J. Podestá)

PICO, Pedro E.: *A falta de pan*: sainete en un acto. Música del Maestro Francisco Payá (estrenado en el Teatro Nacional, de Buenos Aires, el 19 de julio de 1918, por la compañía Nacional Vittone-Pomar).

PAOLI, Carlos de: *El velorio del angelito*: brochazos de arrabal porteño en dos actos.

PACHECO, Carlos Mauricio: *La ribera*, sainete en un acto y tres cuadros (estrenado en el Teatro Argentino, de Buenos Aires, en el año 1909, por la compañía Florencio Parravicini).

CAYOL, Roberto: *El debut de la piba*: sainete en un acto. Música del Maestro Arturo de Bassi (Estrenado en el Teatro Nuevo, de Buenos Aires, el 22 de abril de 1916, por la compañía nacional Muiño-Alippi).

NOVIÓN, Alberto: *La fonda del pacarito*, sainete en un acto (estrenado en el Teatro Nacional, de Buenos Aires, el 6 de octubre de 1916, por la compañía nacional Vittone-Pomar)

SALDÍAS, José A.: *El candidato del pueblo*, sainete en un acto y tres cuadros. Música del maestro

Francisco Payá (estrenado en el Teatro Buenos Aires, el 5 de julio de 1917, por la compañía nacional Muíño-Alippi).

VACAREZZA, Alberto: *Tu cuna fue un conventillo*, sainete en un acto y tres cuadros (estrenado el 21 de mayo de 1920 en el Teatro Nacional, de Buenos Aires, por la compañía Arata-Simari-Franco).

ORDAZ, Luis (ed.): *Siete sainetes porteños*, Buenos Aires, Losange, 1958. De los siete sainetes seleccionados por Ordaz, hemos tomado los siguientes:

PACHECO, Carlos Mauricio: *Barracas*, sainete en un acto y tres cuadros. Música del maestro Francisco Payá. (Estrenado en el Teatro Nacional, por la Compañía Vittone-Pomar, el 6 de marzo de 1918). [para la presente edición se ha utilizado la publicada por *La Novela Cómica Porteña* (Año I, n° 26, diciembre 6 de 1918) y la copia mecanografiada que se conserva en la biblioteca de Argentores]

MARÍA, Enrique de: *Bohemia criolla*, sainete-revista en un acto y cinco cuadros en prosa y verso. Música del maestro Antonio Reynoso, estrenada el 27 de diciembre de 1902 en el Teatro Rivadavia por la Compañía lírico dramática Nacional Hermanos Podestá y Petray Hermanos. [utilizamos la edición de 1903, Imprenta, Litografía y Encuadernación de A. Borzone, Buenos Aires, confrontada con la copia mecanografiada que se conserva en la biblioteca de Argentores]

GONZÁLEZ CASTILLO, José: *La serenata*, sainete en un acto y dos cuadros. Música del Maestro José Carrilero, 1911. [se ha utilizado la edición de *La Novela Cómica Porteña* (Año I, n°1, junio 7 de 1918) y la copia mecanografiada que se conserva en la biblioteca de Argentores.

Teatro Rioplatense (1886-1930), edición de David Viñas y Jorge Lafforgue, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986 (1ª ed., 1977), de donde hemos tomado:

TREJO, Nemesio: *Los políticos*, sainete cómico-lírico en un acto y tres cuadros, en prosa y verso, música del maestro Antonio Reynoso, 1897.

SÁNCHEZ, Florencio: *Canillita*, sainete en un acto, 1902.

LEGIZAMÓN, Martiniano: *Calandria, costumbres campestres en diez escenas*, 1896.

D) ALGUNAS CARACTERÍSTICAS COMUNES DEL GÉNERO CHICO ANDALUZ Y RIOPLATENSE

D.1. El elemento costumbrista en el género chico

El término *costumbrismo* puede entenderse en dos sentidos diferentes: en primer lugar, de forma genérica, hace alusión a la pintura de costumbres, ambientes y tipos. Desde este punto de vista, más que un género concreto, es una actitud, una predilección por detenerse en la descripción (y a veces también en la crítica moralizadora) de usos y costumbres, actitud que se manifiesta con distinta intensidad a lo largo de la historia literaria española: está ya presente en la picaresca y en la obra de algunos autores del s. XVII, como Antonio Liñán y Verdugo, Salas Barbadillo, Juan de Zabaleta o Francisco Santos; un siglo después, en Diego de Torres Villarroel, y sobre todo, en los saineteros Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo¹⁰¹. Por supuesto, el teatro menor que estudiamos puede encuadrarse dentro de esta tradición costumbrista.

101

v. AYALA: *Las colecciones costumbristas*, 13-25. Para M. de los Ángeles Ayala, el máximo exponente de esta concepción amplia del costumbrismo se encuentra en la obra crítica de Correa Calderón, cuya antología se inicia con un fragmento de *Rinconete y Cortadillo*, para acabar con escritores del XX, como Taboada, Unamuno, Azorín, J.M. Salaverría, Gutiérrez Solana, R. Gómez de la Serna, etc.

Pero, en sentido restringido, el término *costumbrismo* alude a un género independiente, vinculado a la prensa romántica: el artículo de costumbres.

Prescindiendo de sus antecedentes en la prensa del XVIII¹⁰², podemos decir que el género se inicia en el primer tercio del siglo XIX (1820 para algunos críticos, 1828 para otros¹⁰³), cuenta entre sus principales cultivadores con Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y Larra, y halla en las colecciones costumbristas su principal expresión: la primera de todas, titulada *Los españoles pintados por sí mismos*, se publicó entre 1843 y 1844. A ella le siguieron otras, entre 1870 y 1885¹⁰⁴: *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-72), *Los españoles de ogaño* (1872), *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (1872, 1873 y 1876), *Madrid por dentro y por fuera* (1873), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (s.a.), *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (s.a.).

¹⁰²

v. AYALA, o. cit., pp. 19-20.

¹⁰³

ib., pp. 21-22.

¹⁰⁴

v. la o. cit. de AYALA, dedicada al estudio de estas colecciones costumbristas.

Para Correa Calderón¹⁰⁵, el artículo de costumbres se asemeja al género chico, en el sentido de que muchos artículos de costumbres podrían considerarse un esbozo de sainete, opinión compartida por Espín, como veremos enseguida¹⁰⁶.

De esta manera, el sainete se relaciona con el costumbrismo en los dos sentidos del término: utilizándolo en sentido amplio (como descripción o pintura de costumbres), pero también si lo tomamos en su uso restringido (como un género periodístico con sus características propias), puesto que muchos sainetes vendrían a ser algo así como la puesta en escena de un artículo de costumbres.

De acuerdo con Espín, el costumbrismo "fin de siglo", propio del teatro por horas, añade al costumbrismo romántico (y por tanto, se diferencia de él) la descripción de una nueva clase social, la popular:

Lo que parece razonable afirmar es que nuestros saineteros continuaron, en cierto modo, la tradición costumbrista de "tipos" y "escenas", persistente a través del arrollador éxito de *Los Españoles pintados por sí mismos* y de las creaciones de

105

CORREA CALDERÓN: *Costumbristas españoles*, pp. LXXI-LXXVI.

106

ESPÍN, o. cit., pp. 413-418. Por otra parte, es un lugar común en la crítica literaria argentina, establecer un paralelismo entre la producción costumbrista de Fray Mocho en la revista *Caras y Caretas* y el teatro de los saineteros rioplatenses, por coincidir en los personajes, ambientes y temas planteados (v. MARÍN: *Fray Mocho*, pp. 53-55).

Mesonero en su *Panorama Matritense*, aunque el protagonismo de las clases medias que retrató el Curioso Parlante fuera ampliado al del cuarto estado preferido por los saineteros¹⁰⁷.

Efectivamente, en la colección costumbrista *Los Españoles de Ogaño*¹⁰⁸, por ejemplo, aparecen ya personajes de los bajos fondos: el gancho, el petardista, el pobre vergonzante, la parroquiana de café, el gorrista, el guripa, el vendedor de periódicos, el matón, etc. Pero siguen dominando las clases medias urbanas, como se observa también en *Las mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas*.

Por otra parte, el artículo de costumbres, surgido en los años treinta, fue educando el gusto del público, familiarizándolo con unos determinados contenidos, ambientes, tipos y hasta intenciones, que luego el teatro breve no hará más que repetir. Desde este punto de vista, el artículo de costumbres contribuyó al enorme éxito alcanzado por el teatro que estamos estudiando:

Toda esta enumeración de tardías obras "tipológicas" y "pintoresquistas" nos hace patente cómo el gusto literario nacido con el costumbrismo por los años 30 no había muerto en las décadas 70 y 80 en las que el interés por los tipos, representativos de la idiosincrasia nacional perdura y cobra nueva vida en otro género literario: el dramático¹⁰⁹.

¹⁰⁷

ESPÍN, o. cit., p. 417.

¹⁰⁸

v. AYALA, o. cit., p. 48.

¹⁰⁹

ESPÍN, o. cit., p. 416.

Otra semejanza entre el costumbrismo y el género chico se pone de manifiesto en el gusto por lo diferencial y lo pintoresco: los barrios populares, los patios, las fiestas y romerías, la indumentaria "folclórica", etc. Son "clichés heredados" de nuestra literatura costumbrista, que se perpetúan en la novela andaluza de principios del XX¹¹⁰, y por supuesto, en el teatro popular. Además, para Mesonero y Estébanez, el pasado es siempre sinónimo de autenticidad y patriotismo: no en balde, algunos sainetes andaluces (y también los argentinos) se ambientan en un pasado reciente, sentido como idílico.

Para Zavala¹¹¹, el cuadro de costumbres refleja el cambio surgido durante la transición del Antiguo Régimen a la sociedad urbana moderna, y expresa miedo ante dicho cambio, nostalgia del pasado¹¹². Por eso rechaza lo extranjero y busca lo arcaizante: palabras, locuciones, modismos, pero también costumbres amenazadas por el

¹¹⁰

v. GRARD: *Imágenes de Andalucía*, p. 22.

¹¹¹

ZAVALA: *Costumbrismo*, p. 338.

¹¹²

v. también MONTESINOS, *Costumbrismo y novela*, p. 44: la obra de los costumbristas revela siempre nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado, y de ahí la tendencia a buscar lo castizo y a satirizar lo moderno y extranjerizante.

progreso. El presente y el progreso¹¹³ son, para esta ideología, destructores de la armonía social del Antiguo Régimen. Benito Mas y Prat expresa este sentimiento, compartido por costumbristas y autores del género chico, con estas palabras:

Las ciudades se transforman, los paisajes cambian de aspecto, los antiguos usos se pierden y se van aproximando las naciones. En lo grande y en lo pequeño, la síntesis se impone lentamente. [...] [Las modernas máquinas agrícolas] ahuyentan la bucólica virgiliana de nuestras campiñas y manchan, con la humareda del vapor, cuadros cargados antes con un prisma de colores¹¹⁴.

El costumbrismo, de la misma forma que nuestros sainetes, pinta una sociedad en la que "pobres y ricos conviven armónicamente bajo la misma devoción religiosa"¹¹⁵. Las obras del género chico, al igual que las costumbristas, se refugian en la España rural y pintoresca, único lugar donde parecía conservarse lo genuinamente español, lo ingenuo y espontáneo, todavía no pervertido por el progreso.

Por esta razón, algunas piezas teatrales de las estudiadas no son más que un cuadro costumbrista, un pretexto para presentar a unos personajes en un ambiente típico (una feria, una capea, una venta, etc.), pero con

¹¹³

v. ZAVALA, o. cit., p. 344.

¹¹⁴

MAS Y PRAT, p. 233.

¹¹⁵

ZAVALA, o. cit., p. 344.

escasa o nula acción dramática. Los tientos, p. ej., es una muestra de "entremés cómico-lírico" con reducidísimo desarrollo dramático: en un barrio popular malagueño, Curro, un vendedor ambulante de pescado, aparece en escena cortejando a Soleá, a la que insiste en cantarle unos tientos que él mismo ha compuesto. Acaba la pieza con el compromiso matrimonial de los protagonistas.

Con frecuencia, asistimos a la celebración de bautizos¹¹⁶, o a la mil veces repetida presencia de los novios en la reja (tercer cuadro de *La guasa viva*, p. ej.), mientras el sereno (Chusito) pasea por las calles.

Otras veces la escena recuerda costumbres festivas de la vida rural, como la de premiar al mozo que encuentre la mazorca roja, con el abrazo a la joven que elija:

MUJERES: Ande la mano lista
y el ojo alerta,
que la masorca roja
debe está serca.
Si er mosito que la jaye
a esta mosa la quiere abrasá
que no apriete
porque estoy mu endeble
y me pué lastimá.

HOMBRES: Niña, como encuentre
la masorca colorá,
del abrasso que te joy
mientras que estés viva
te tiés que acordá (*La mazorca roja*, p. 31).

116

v. gr. *La guasa viva*: nunca faltan en este tipo de escenas los niños gritando: «¡Compae roña, compae roña!», para que el padrino les eche dinero; escena idéntica en *El zorro*: «¡Échalo pairino! / No lo gaste en vino».

Un ambiente propicio, que no pueden dejar pasar estas obras costumbristas, es el de la Semana Santa sevillana, escenario en el que tres pretendientes, un ridículo aspirante a torero (el Fru-Fru), un señorito metido a ácrata, sobrino y heredero del canónigo (el Renegao), y Chirivita, se disputan los favores de Rocío, contando, claro está, con la intervención interesada de la madre de la joven, que quiere para su hija el dinero del sobrino del canónigo o la gloria del futuro torero¹¹⁷.

En otra obra¹¹⁸, Soledad ha heredado una importante ganadería y ha prometido casarse con el hombre que demuestre más valor en la tienta. La celebración de la tienta es el pretexto para presentar a personajes ataviados con trajes típicos de las faenas ganaderas: Soledad en una jaca a la jerezana con falda de amazona corta, chaquetilla y sombrero cordobés, unos maletas preparados para la tienta, Paco, el sastre madrileño pretendiente de Soledad vestido de corto, etc. Y, por supuesto, no puede faltar la feria de Sevilla: en *¡A Sevilla por todo!*, por citar un ejemplo, un novio se escapa a la feria el mismo día de su boda.

Igualmente, la presencia de vendedores ambulantes, con sus gritos y pregones, contribuye a reforzar el

¹¹⁷

v. Chirivita.

¹¹⁸

La tienta.

pintoresquismo de muchas obras. Abundan los pilluelos repartidores de periódicos (especialmente en los sainetes argentinos), los pregoneros de pescado, sarteneros, cacharrereros, traperos, etc. En *Sangre andaluza* tenemos ocasión de oír el pregón del pescado:

Ay qué caramales,
ay qué boquerones,
caballas, besugos,
armejas, dentones;
vendo pescaíllas
que son el retrato
de ciertas chiquillas.
Vivito el cangrejo,
tunante marisco,
que a los que se bañan
les tiran pellizcos, [...] ¹¹⁹.

En las obras del género chico criollo, la nota de color local la ponen las escenas costumbristas en que los hombres juegan a las cartas y cantan¹²⁰, las no menos frecuentes peleas de vecinas en los conventillos, o la salida de las cigarreras de la fábrica (v. los capítulos destinados a ambientes y personajes).

D.2. Un teatro de evasión

El género chico fue un teatro básicamente comercial y de evasión¹²¹. Para José Monleón¹²², la escena de finales

¹¹⁹

Sangre andaluza, p. 16.

¹²⁰

v. p. ej. *El candidato del pueblo*, pp. 337-338.

¹²¹

A la misma conclusión llega GRARD, o. cit., con relación

de siglo, especialmente la musical, no es «una verdad sino una complicidad. Y el esperpento valleinclanesco nacería más tarde como un testimonio crítico de la deforme conciencia irrealista española».

En efecto, el teatro por horas significó una huida de la realidad histórica de principios de siglo: huida espacial, para refugiarse en los pueblos, o en los barrios populares, festivos, bullangueros y alegres¹²³; pero también, y sobre todo, huida temporal, para escapar a un pasado reciente idílico, incontaminado y pretendidamente ahistórico:

[El teatro musical] se encuentra en los primeros años del siglo XX ante una situación histórico-social difícil y opta, primero, por el escape hacia zonas alejadas de los conflictos candentes de las grandes ciudades, refugiándose en las provincias y sus pueblos, rescatando costumbres, melodías y personajes típicos¹²⁴.

a la novela andaluza entre 1900 y 1930 (Francisco Muñoz y Pabón, López Pinillos, Ricardo León, Salvador González Anaya, José M^a Acosta, José Más, Salvador Rueda, Rafael Cansinos-Asséns e Isaac Muñoz).

¹²²

El teatro del 98, p. 147.

¹²³

En este sentido, el regionalismo del teatro musical puede entenderse como una huida de las turbulentas calles de Madrid y de Barcelona de principios de siglo (v. PLAZA, o. cit., pp. 28-29) y por supuesto, como exaltación de las formas de vida españolas, en oposición al europeísmo.

¹²⁴

PLAZA, o. cit., p. 29.

La alegría que, en las piezas teatrales analizadas, se respira en los barrios bajos de las ciudades andaluzas, o la convivencia armónica de los vecinos de los conventillos bonaerenses, contrastan con las condiciones reales de vida que debió de soportar la clase proletaria a principios de siglo. Según Salaün¹²⁵, las pocas ciudades "modernas" españolas son también las capitales de la miseria física, moral y cultural: en 1890, en el textil en Manresa, por ejemplo, los obreros trabajaban unas 76 horas semanales; en 1900 no eran raras las semanas de 60 y 65 horas. Malas condiciones de las viviendas, insalubridad y tuberculosis amenazaban al obrero recién llegado a las ciudades. Ante la falta de espacio, el tiempo de ocio tenía que transcurrir necesariamente fuera de la casa, en la taberna o los cafés.

Además, es un momento de cambios rápidos, en el que todo se trastoca: los valores tradicionales (rurales, religiosos), las relaciones laborales y sociales (al sacar el trabajo del domicilio y llevarlo a la fábrica) se modifican a un ritmo acelerado. Tal vez por eso el género chico se empeña en demostrar que no ocurre nada. Representa justamente lo contrario de lo que está ocurriendo en la realidad.

125

SALAÜN, *El cuplé*, pp. 329-331.

D.2.a. Los enredos amorosos

En lugar de plantear problemas, el género chico ofrece puro entretenimiento, espectáculo colorido y conflictos sentimentales con final feliz, triángulos amorosos¹²⁶, o familiares (como el de la novia, el yerno sin dinero y la suegra exigente, descontenta con la suerte de su hija, esto es, las típicas parejas de enamorados enfrentados a los padres de la joven, que esperan un "mejor partido" para su hija): en *La cruz de mayo*, La tía Niña, madrastra de Rafaela, se opone a las relaciones de ésta con Rafalillo, porque tiene en mente un posible casamiento con el Compuesto, tipo adinerado y presuntuoso. Durante el baile ocurre el inevitable enfrentamiento entre el Compuesto y Rafalillo. Felizmente, todo se resuelve gracias a la sabia mediación del Maestro Barbero. El amor consigue triunfar, como ocurre tantas veces en este tipo de obras, sobre el dinero.

El género chico bonaerense insiste en los mismos temas: en *Gabino el mayoral*, Cipriano y Tomasa se niegan a que su hija Lucía mantenga relaciones con Gabino:

126

Por ejemplo, el de la solterona fea y rica que provoca la riña de unos novios: Carola, la novia ultrajada, se vale de los celos para castigar y volver a conquistar a su novio. Finge estar enamorada de un aprendiz de picador, Mosquito. Al final, será el feo Mosquito quien cargue con la solterona, y la joven pareja vuelve a reconciliarse (v. *Flor de mayo*).

CIPRIANO: ¡Vamos mujer! Un mayoral..., un hombre que no sabe más que degollar boletos.

TOMASA: Y tocar la campanilla... ¡Bonito porvenir! Dejate de pavadas y no despreciés esta proposición. Ahora entramos a casa, vos te acostás, nosotros tenemos la conferencia con Ángel y dentro de pocos días...¹²⁷.

En esta obra, el enredo amoroso se complica todavía un poco más: D. Ángel, el pretendiente adinerado de Lucía, ha abandonado a su mujer, Mercedes, con la que tiene dos hijos. Cuando se va a celebrar la boda de Lucía y Ángel, aparece Gabino, facón en mano, dispuesto a impedirla. Afortunadamente, en ese mismo momento llega Mercedes con sus dos hijos: el arrepentimiento milagroso de Ángel, enternecido por la presencia de sus hijos, permite que Gabino y Lucía contraigan matrimonio.

Son raras las alusiones a los acontecimientos políticos y sociales de la época: latifundios, caciquismo y los problemas del campo o del proletariado industrial. Parece como si el pueblo nunca tuviera problemas económicos, sino únicamente cuitas amorosas, adornadas con pinceladas costumbristas: Carmelilla, en *A la vera der queré*, es una muchacha casadera, de clase media, desesperada porque nunca ha tenido novio. Se encomienda a S. Antonio, se hace leer la buenaventura, utiliza los servicios de Serafín, su criado, etc. Al final, acaba formalizando relaciones con el hijo mudo de un sastre.

¹²⁷

Gabino el mayoral, p. 32.

Otras veces, la intriga sentimental se acompaña con toques de sátira social, contra un mundo donde todo es apariencia y confusión: D^a Manuela y sus hijas solteras, las típicas cursis de clase media venida a menos, acuden al baile de Luis Alonso en busca de matrimonio provechoso. Al mismo baile asiste un viejo marqués, que no duda en recurrir a los servicios celestinescos de M^a Jesús, para entrevistarse con Amparo, la cigarrera; entretanto, presenciamos el galanteo de María Jesús y Tinoco, el guitarrista, sin que Luis Alonso, el marido y anfitrión, se de cuenta de nada: tanto desorden no podía acabar sino con la entrada del sereno dando palos a diestro y siniestro¹²⁸.

Los celos, en estas obras de enredo amoroso, juegan un papel fundamental. Pueden desencadenar la tragedia:

RAFAEL: Desde que mi madre me contó con pelos y señales la mala partía que me ha jugado esa mujé, no me dejan viví los selos; y los selos son mu malos consejeros¹²⁹.

JUAN RABÓN [mayoral]:
 Si otra ves lo encuentro
 cuatro pasos solamente
 retirao de eya, este jierro
 me va a disí cuántas tripas
 tiene usté dentro su cuerpo [...] ¹³⁰

¹²⁸

v. *El mundo comedia es*.

¹²⁹

La cruz de mayo, p. 10.

¹³⁰

Juzgar por las apariencias, pp. 28-29.

O utilizarse como arma para vencer en el juego amoroso. En el sainete *Fumadas*, de Enrique de Buttaró, Luna y Ramona han discutido. La joven decide jugar sus cartas: aprovecha la llegada de su hermano, a quien Luna no conoce, para que éste rabie de celos.

La doctrina la exponen claramente Pérez Fernández y José Gamero, por boca del criado Serafín:

SERAFÍN: A las mujeres hay que darles celos; una mujer celosa pasa por tó; una mujé celosa da er sarto e la garrocha por un hombre¹³¹

D.2.b. La afición al vino

El borracho gracioso no suele faltar en las obras humorísticas del género chico. La "devoción" por el alcohol sirve de recurso humorístico de manera reiterativa:

MAMERTO: ¿Habrás despuntao el vicio?

RANA: Yo no tomo...

MAMERTO: (Aparte) Agua bendita¹³².

CHICHO: ¿Qué le pasa, don Juan?

DON JUAN: El hielo, muchacho; yo no puedo tomar agua ni aunque sea congelada. Es lo más pernicioso, y ese bárbaro de almacenero me da todo helao... pero ya pasó¹³³.

En los sainetes andaluces, los personajes se deshacen en elogios de los vinos de la tierra, en

¹³¹

A la vera der queré, p. 33.

¹³²

Entre bueyes no hay cornadas, p. 120.

¹³³

El día sábado, p. 92.

especial de la manzanilla. El vino adquiere un valor simbólico, asociado con la alegría de la tierra y de sus habitantes¹³⁴, pero sobre todo aparece unido al modo de ser propiamente masculino: es más hombre quien más bebe:

Nadie pondrá en duda que el pueblo andaluz es aficionado al vino [...] El trabajador, el hombre del pueblo, no comprende que puede haber amistad que no se jure ante una botella de vino, ni trato que no se perfeccione bebiendo un par de vasos [...] El hombre que no bebe es en el concepto popular como el que no fuma, un pobre hombre¹³⁵.

Además, es el vino, y no cualquier otra bebida, el que goza de tal prestigio:

Comprendo que un hombre beba
mansaniya o peleón
y hasta vinagre de yema,
o petróleo que es peor.
Pero aquel que bebe,
servera na más
ni chupa, ni besa,
ni bebe ni ná¹³⁶.

D.2.c. Los piropos

Además de su afición al vino, los personajes cómicos masculinos, tanto en las piezas de teatro andaluz, como en las rioplatenses, no desaprovechan nunca la oportunidad de piropear a una mujer:

Salero, viva el humó
viva la sandunga y tóo
de ese cuerpo bendesío,

¹³⁴

v. GRARD, o. cit., p. 224.

¹³⁵

MONTOTO, *Costumbres populares andaluzas*, pp. 32-33.

¹³⁶

La Macarena, p. 31.

que jase usté más ruío
que un cañón de a treinta y dó!
¡Viva lo bonito!¹³⁷

Los piropos constituyen otro síntoma de esa "alegría de vivir" que caracteriza a los personajes populares, ajenos siempre a las preocupaciones materiales de la existencia:

Los piropos, tan usados en Andalucía, expresan el culto que se da en esta comarca a la mujer, y el entusiasmo que produce un cuerpo bueno y un buen palmito [...] El pueblo, que es todo espontaneidad, siente al contemplar la belleza plástica, raptos de entusiasmo que se traducen en apasionadas exclamaciones: de aquí la costumbre de piroppear a las mujeres. Es el piropo esencialmente andaluz [...] ¹³⁸.

D.3. Idealización de la realidad por la vía del sentimentalismo. La convivencia "armónica" de ricos y pobres

El tono predominante en las obras analizadas, cuando no es el puramente festivo, podríamos calificarlo de melodramático, e incluso lacrimógeno:

JALOMÍN: Esta mañana se me presentó una mujercita, bastante buena moza pero consumida por la pena, con dos criaturitas. Lagrimeando me dijo, después de pedirme disculpas: ¿es cierto que Ángel Maroto va a casarse? Al menos eso piensa, le respondí, pero creo que la torta se le va a volver pan. Y entre sollozos y arrepentimientos me contó la historia de una

¹³⁷

La flor de la canela, pp. 11-12. Para los sainetes argentinos, v. por ejemplo, el vigilante borrachín de *Gabino el mayoral*, como ejemplo de lo que venimos comentando.

¹³⁸

MAS Y PRAT, o. cit., pp. 18, 109-110.

seducción, la fidelidad, las privaciones, los sufrimientos de una mujer amantísima¹³⁹.

El sentimentalismo del melodrama propicia la elusión de los conflictos de clase. Las diferencias sociales sólo se dejan ver fugazmente: al "buen pueblo" fiel nunca le falta la protección paternalista del poder. Entre el señorito protector y los fieles vasallos no tienen cabida el descontento o la protesta. En *La mazorca roja*, "zarzuela de costumbres andaluzas", Manuel, jornalero ejemplar, honrado y trabajador, ha visto frustrada sus posibilidades de matrimonio con Virgencita porque ha tenido que entregar a su amo una parcela, la única propiedad que tenía, para pagarle una deuda. A este amo malvado, que no ha querido esperar por más tiempo el pago de la deuda, se opone su hijo Rafael, ausente por estudios en la capital, al que todos esperan como auténtica encarnación del bien. Su llegada salvadora permitirá que Manuel recupere la pequeña propiedad, y con ella la ilusión de matrimonio con Virgencita:

TÍO BRIJÁN: Es que no pué casarse; si fuea suyo toavía er sercao, verías como bailaba.

TÍO PEDRO: Oye tú, sabelotó. El amo se queó con er sercao de éste en justisia; y demasiaio güeno es.

MANUEL: ¿Se ha quejao arguien? Ya sé que me esperó seis mese, luego se lo yevó; era suyo, estamos en pá.

VIRGENCITA: Se lo yevó porque no estaba aquí er señorito Rafaé, que si está...¡cuarquer día! [...] No se apure usté, que hoy viene y no es capá de ve miseria sin remediarla al instante [...] De está aquí

139

Gabino el mayoral, p. 34.

er señorito Rafaé, ¿se hubiean queao sin su tierresita tantos infelise?¹⁴⁰.

Cuando Virgencita le cuenta al señorito Rafael lo que ha ocurrido, este reacciona inmediatamente:

RARAEEL: Dile a Manuel que cuente con su cercao. [...] [a Manuel] Cásate con ella, quiérela mucho, y cuando busque un amigo, llama en mi puerta¹⁴¹.

En *La tiente*, el mayoral del ganado, el Señor Pepillo, recuerda así a su amo:

Mi amo, er señor Juan Quirós
que era más güeno que el pan
y que esté en gloria, aonde están
los angelitos de Dios.
Un hombre que hay que llorarle
con lágrimas así...
y ustés man de permití
que me descubra al nombrarle.¹⁴²

Otro ejemplo de amo protector lo tenemos en la zarzuela de ambiente rural *La perla del cortijo*: D. Antonio quiere casarse con Rosario, quien, sumisa, acata las órdenes de su padre. Pero cuando el amo se entera de que va a hacer desgraciada a la joven (que desde hace tiempo es novia de Joseliyo), no sólo renuncia a esa boda, sino que, generosamente se ofrece como padrino de Rosario y Joseliyo. D. Antonio es el amo bueno, que acoge a todo el mundo, da trabajo, ofrece amistad:

¹⁴⁰

La mazorca roja, pp. 12, 20.

¹⁴¹

ib., pp. 20, 34.

¹⁴²

La tiente, p. 11.

Farruco [gallego]: El amu es mu bueno e nun dirá que nun. Eu llevo cincu años sejándu para él y ahura nus armite también. De lus ocho años, cincu lu menus, he segado para dun Antoniu, pur que se llama dun Antoniu el amu de este cortiju, y nunca me ha dejado a deber un chavo¹⁴³.

En Tierra llana, Pascual, uno de los braceros al servicio del señorito D. Felipe, se atreve, nada menos que a pedir un aumento salarial, lo que le cuesta el despido inmediato. Casualmente, el propio Pascual es el único que, a juicio del médico, puede donar sangre para salvar la vida de la hija de D. Felipe. Cuando el amo le pide el favor, Pascual accede. La lección moral tan superficial, no es otra que cada cual debe dar lo que le sobra: lo mismo que él hace con su sangre, deberían hacer los ricos con lo que tienen en abundancia:

PASCUAL: ¡Eh!...¿Dice usté que me zobra?... ¿Que me zobra?...¿Ha dicho usté ezo?

MÉDICO: Eso he dicho.

PASCUAL: (Con un arranque generoso y noble, mostrándose tal cual es) ¡Po zi ez azí como usté dice, y usté debe zaberlo mejó que naide!... ¡Pa ella!... ¡Pa ella la zangre que a mi me zobra! Zi eza es la mía ziempre... ¡Lo que zobra a repartirlo!¹⁴⁴.

El jornalero, naturalmente, no pide dinero a cambio: sólo un pequeño favor:

PASCUAL: Ez una justicia. Que usté zea er primero en reconocé que los braceros andaluces -como los de toas partes- zemos de carne y güeso como los ricos. Y que sus acordeis a la hora de errochá, que los miles que tiráis están amzaos con la zangre y er

¹⁴³

La perla del cortijo, p. 14.

¹⁴⁴

Tierra llana, p. 38.

zuó de los que andamos esfayecíos y guardéis un poco de eze provecho que le damos, pa carmá esta angustia nuestra. Na más que ezo, zeñorito. Jágalo usté, pa que el ejemplo cunda " ze extienda por la tierra yana, pa que estos desgraciaos dejen de zé esclavos blancos y ze conviertan en hombres (ib.).

El final no puede ser más aleccionador: el amo, ese "lobo" al que todos temían, se dulcifica y reconoce su error. El conflicto acaba resolviéndose de la mejor forma: con la receta mágica de "dar lo que sobra" no cabe hablar de explotadores ni explotados.

En el mismo sentido, los criados se muestran siempre muy agradecidos con sus amos, por los que sienten profundo respeto y agradecimiento. Entre ellos se establece una relación casi más de tipo familiar que laboral:

SERAFÍN: Asín de chiquitiya era usté, cuando yo entré en la casa asín de chiquitiyo... Vamo, usté es mi ama, mi hermana, mi madre, ¡mi tó!...¹⁴⁵

Por supuesto, Serafín se niega a cobrar sus servicios:

CARMEN: Ojalá; si es así, te regalo, te regalo...

SERAFÍN: Conque usté esté contenta, tengo bastante.¹⁴⁶

En este ambiente idealizado y fraternal, hasta los más pobres son felices, e incluso parece deducirse que

¹⁴⁵

A la vera der queré, p. 31.

¹⁴⁶

ib.

son, precisamente los más pobres, los que gozan de mayor felicidad¹⁴⁷:

CORO: Alegres y dichosos
sin penas ni temores
cantando dejan el campo
los pobres trabajadores.
Para ellos todo se ensierra
en que haya paz y ventura...
¡Por eso van por la tierra,
alegres y dichosos
sin penas ni temores!.¹⁴⁸

Benito Mas y Prat también advierte esta felicidad natural y "exclusiva" del pobre, honrado y contento con su suerte:

Las clases jornaleras hacen del domingo verdadero día de asueto, y colocándose sus mejores galas, forman corros en las puertas de sus viviendas o se reúnen en los patios de las casas vecinas, donde organizan columpios, caracolas y otros agradables entretenimientos [...] Imposible parece que las pobres mujeres, que abren los ojos con la aurora y soportan la fatiga del trabajo a cielo abierto, tengan fuerza y agilidad suficiente para bailar una y cien coplas de fandango, cantar como alondras y permanecer alegres y decidoras hasta después de mediar la noche. Esto debe de consistir en que la

147

Pedrito, en *Música criolla* (1906): «Creeme Anita. La vida así es muy triste. Vale más el pedazo de pan que se gana forcejeando con el fierro para darle forma. Hay que tenerle miedo a ese mundo de sedas y de alhajas [...] Con esto nos basta para ser felices. Sin envidia, sin odios y con un poco de cariño, reíte del mundo. Yo no sé por qué pero se me hace que los únicos amores son los amores pobres. Los de arriba no tienen tiempo para pensar en estas cosas[...] El dinero acorta mucho la vista, adorna el cuerpo, pero ensucia el alma» (cit. en Marcó, p. 90)

148

María Jesús, p. 7.

"alegría mantiene", como afirma la filosofía popular¹⁴⁹.

D.4. La moral pequeño-burguesa

El género chico es, básicamente, un teatro de masas, propio de las grandes ciudades, que lleva a escena los valores de la pequeña burguesía¹⁵⁰. Así ocurrió, por supuesto, tanto en España, como en Argentina.

Para Marcó¹⁵¹, el género chico criollo es el principal medio a través del cual la clase media argentina expresó y consolidó sus valores y normas. En torno a 1890, se produjo una reacción, encauzada por el partido radical, de la clase media, de la pequeña burguesía y de algunos sectores universitarios argentinos contra el positivismo y los excesos materialistas de la oligarquía en el poder, en el que algunos críticos han visto una clara influencia del krausismo¹⁵²: la defensa de los valores morales por encima de los económicos, el

149

MAS Y PRAT, o. cit., pp. 36, 199.

150

v. RODRÍGUEZ, Juan Carlos, o. cit., p. 300.

151

v. MARCÓ, o. cit., p. 253.

152

Para un comentario sobre la introducción de las ideas krausistas en España, v. MONDÉJAR: *Orígenes II*, 58-65. Los trabajos pioneros del folclorista MACHADO Y ÁLVAREZ han sido recogidos recientemente en MACHADO Y ÁLVAREZ: *El folk-lore andaluz*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

elogio de las pequeñas virtudes privadas y domésticas, el énfasis puesto en la educación, serán los valores continuamente predicados por el género chico.

Según esta ideología, el pueblo es la encarnación de los valores espirituales. En el extremo opuesto hay que situar a la oligarquía corrupta, ociosa y materialista. Manuel, en *Los óleos del chico*, es el señorito de la alta sociedad que se cuela en un bautizo y acaba, con sus provocaciones, estropeando la fiesta:

Ya ve usted, nosotros nos divertíamos a nuestro modo cuando se apareció uno de la alta sociedad a turbar la alegría que reinaba y evitar que bauticemos al chico cumpliendo el sagrado deber de padres¹⁵³.

Se oponen, como puede apreciarse, materia y espíritu, positivismo e idealismo, oligarquía (extranjerizante) y Patria¹⁵⁴.

Pero esta ideología pequeño-burguesa es, en opinión de J. C. Rodríguez¹⁵⁵, encubridora de buena parte de la realidad: la explotación del trabajador, los bajos salarios, las condiciones miserables de la vivienda o los desequilibrios sociales. Frente a la realidad material, la ideología pequeño-burguesa se refugia en una serie de

¹⁵³

Los óleos del chico, pp. 23-24.

¹⁵⁴

v. MARCÓ, o. cit., p. 72. Se acusaba a la oligarquía en el poder de haber entregado el país al capital extranjero, principalmente británico.

¹⁵⁵

o. cit., p. 309.

valores espirituales, sentidos como verdaderos y eternos: el trabajo, la familia, la honradez, la grandeza de la Patria, la paz y el orden, etc¹⁵⁶. Por eso, el género chico no presentará nunca la realidad como problema. Para ello, tendremos que esperar, en España, al teatro grotesco de algunos sainetes de Arniches, a partir de 1910, y especialmente a los "esperpentos" de Valle Inclán. En el caso argentino, el conflicto entre realidad e ideología culmina con el llamado "grotesco criollo"¹⁵⁷.

D.4.a. Antimaterialismo

Un mensaje insistente en las obras del género chico consiste en señalar que el dinero no da la felicidad, que no se necesitan adornos superfluos para ser importante, que se puede ser "grande" aun en la pobreza. Como la moralidad es la principal posesión de una persona, el dinero es siempre corruptor, y la ambición, censurable. Lo importante, por tanto, no es atesorar riquezas, sino ser honrado, valiente, trabajador, etc.

En una visión maniquea de la realidad, el rico tiene que ser malvado, y el pobre bueno. Por consiguiente, habrá que desconfiar, en principio, de las intenciones

¹⁵⁶

v. MARCÓ, o. cit., p. 111.

¹⁵⁷

v. KAISER-LENOIR: *El grotesco criollo*.

del que tiene dinero. Por contra, sólo el cariño del pobre es desinteresado y sincero:

MANOLO: Estás deslumbrá por ese torero que te ronda. Tú eres completamente libre y puedes escoger a tu antojo; pero estoy sierto que él te ofrecerá sus anillos y sus alhajas, en tanto que yo, te ofrezco mi corazón y mi vida entera¹⁵⁸.

Soledad, desoyendo los consejos de Manolo, se va con el torero, que la abandona embarazada:

MANOLO: Ella estaba entre dos cariños; entre un cariño noble y un cariño farso; como tenía ambición -¡qué mujé no la tiene!- escogió deslumbrá, el cariño que brillaba má. Lavá tiene su curpa con las lágrimas que l'ha costao su ambisión¹⁵⁹.

En otra obra, Lola, una joven humilde, rechaza al Seño Pepe, por muchas joyas que éste le ofrezca, y le dice a su novio, un vendedor de flores:

Prefiero verte las manos destrosás de cortá flores, mejó que yenas de aniyos, porque si los tuvieras así, no vendrías por las tardes con la penca, y yo quió que la traigas pa olerte desde que sales de casa¹⁶⁰.

Al final de la obra, Paquillo, el florero, se enfrenta al rico seño Pepe:

Eya no necesita ningún dinero, ni le hasen falta coches ni pedrería; eya está mu contenta con su florero y el florero con eya más entoavía. ¡Porque no se entusiasma con ese briyo! ¡Porque tiene bastante con mis amores! ¡Porque sabe de sobra que su Paquiyo, si no le dará briyantes le dará flores! ¡Flores que yo le traigo por las mañanas y que

158

La velá de S. Juan, p. 15.

159

ib., p. 22.

160

La penca de biznagas, p. 24.

sangran mis manos con sus espinas! ¡Flores que en su cabeza o en su ventana, valen más, cien mil veces, que piedras finas!¹⁶¹.

Los mismos tópicos se repiten en el teatro argentino: en *Tu cuna fue un conventillo*, Maldonado le da una auténtica lección moral y de hombría al Gallo, un personaje de los bajos fondos, que ha conseguido enriquecerse interviniendo en turbios negocios. Ahora vuelve a su lugar de origen, alardeando de riquezas, acompañado de Rosalía, la joven que lo siguió en su aventura:

Dª PRUDENCIA: ¡Y vieras cómo se ha puesto de linda y de qué modo ha aprendido a conversar!... ¡Hasta palabras en francés, y todo!... ¡Y no te digo nada del Gallo!... Puro traje a la norteamericana, anillos en los dedos, boquilla de ámbar, un reló de oro más chato que un cobre de dos centavos aplastao por el tranguay y hasta camisa de seda con monograma...¹⁶².

La huida de Rosalía, entonces novia de Maldonado, provocó su perdición:

MALDONADO: Vos no habías nacido para la vida honrada. La rusa aquella que vivía en la sala te metió sus sedas y sus brillos por los ojos y el día que ese lobo te arrancó de aquí ¡te juro que hasta lloré de rabia!... Tuve intención de seguirlo pa fajarlo de una puñalada donde quiera que lo hallase... ¡pa qué me iba a perder!... Si no era él quien tenía la culpa, sino vos, vos, que te habías burlao de mí, toda la vida... Vos que tanto daño me hiciste... Pero ya... ¡pa qué acordarse!... Vos te entregaste a la milonga y te hiciste... lo que

¹⁶¹

ib., p. 45.

¹⁶²

Tu cuna fue un conventillo, p. 364.

sos... Yo también dejé el trabajo y me hice ladrón...¹⁶³.

Pero la gallardía de Maldonado está muy por encima del dinero y de las alhajas del Gallo, a quien humilla públicamente, arrebatándole, a punta de pistola, a Rosalía. Una vez demostrado su valor, deja en libertad a su antigua novia:

MALDONADO: ¡Ahí la tenés!...¡Llevátela!...¡Pero lejos de aquí, víboras!...¡Donde a nadie contagien su mal!...!¹⁶⁴.

A la mujer que, como Rosalía, sucumbe ante el lujo y el placer, le espera el desprecio, o la muerte «en la cama blanca y fría / de un frío y blanco hospital»¹⁶⁵.

D.4.b. La exaltación de la familia

Copla gitana, una zarzuela de costumbres andaluzas, repone al tópico de la familia pobre pero honrada y feliz, sobre la que se ceba la desgracia. Un elemento de discordia altera la paz y la alegría hogareñas: Diego, el hermanastro malvado de Pedro Antonio, corteja a su

¹⁶³

ib., p. 368.

¹⁶⁴

ib., p. 389.

¹⁶⁵

ib., p. 385. Idéntica lección moral puede sacarse de *Los escrushantes*: Juanita y la Pichona se fugan con unos maleantes, Capurro y el Inglesito ("al olor de la guita", p.310). Al final de la obra, se quedan solas y desamparadas cuando sus "protectores" son derrotados y humillados por Peña y sus hombres.

cuñada, que naturalmente lo rechaza. Enfurecido, decide vengarse raptando al hijo recién nacido de la feliz pareja. En la huida, Diego dispara y mata a su cómplice. Pedro es acusado del asesinato y encarcelado. Al final, todo se resuelve felizmente. Pedro, al salir de la cárcel, exclama:

¡Hijo, pare, mujé... y libertad! ¡No hay nada más hermoso en este mundo!¹⁶⁶.

Por muy pobres y desgraciados que sean, los personajes de estas zarzuelas siempre tendrán el consuelo de los parientes. Ni una sola protesta se deja oír cuando el señor Juan, ya anciano, es despedido del trabajo. La reacción no es otra que el abrazo de todos los miembros de la familia, y una exclamación de alegría:

(Abrazándose los tres): ¡Mi pare... mi mujé,... mi hijo! ¡Qué hermoso!¹⁶⁷.

Por el contrario, a quienes se atreven a romper los lazos familiares les espera la tragedia, especialmente a las jóvenes que rechazan el matrimonio, o a los hijos irresponsables e incapaces de valorar los sacrificios de sus padres. Esta parece ser la lección de *La ribera*, sainete que nos ilustra de los peligros de seguir un camino equivocado, lejos de la senda hogareña: Toñín, un italiano que con el esfuerzo de toda la vida ha

¹⁶⁶

Copla gitana, p. 37.

¹⁶⁷

ib., p. 23.

conseguido salir adelante gracias a un bodegón instalado en el puerto, verá defraudadas las esperanzas de prosperidad para sus hijos: Stella, la hija, deja plantado a Batistín, italiano honrado y trabajador, el mismo día que se celebra el compromiso de boda. Atraída por la vida fácil y bohemia, ha preferido fugarse con un artista, Enrique. El hijo de Batistín, Paulino, alcohólico e inadaptado, en un ataque de ira, roba e incendia el local de su padre. El conflicto generacional, símbolo de la ruptura y el cambio, siempre está asociado a finales dramáticos.

Formar una familia y tener hijos son valores absolutos a los que nadie puede renunciar:

CASIANO: A ver si el año que viene somos nosotros los que damos baile. Y al año siguiente otro. Hasta siete... y si el séptimo sale mudo, lo apadrinará don Hipólito... porque yo quiero varones...¹⁶⁸.

D.4.c. La importancia de la honra

La honra familiar adquiere en estas obras del género chico un valor indiscutible, hasta el extremo de que por ella se puede llegar a matar. *Sangre andaluza* es la historia de una venganza: el Jerezano, un famoso contrabandista, abandonó a Rosario cuando estaba embarazada. Pablo, el hermano de Rosario no tiene más remedio que vengar tal ofensa al honor de su familia.

¹⁶⁸

A falta de pan, p. 188.

Como en las comedias del Siglo de Oro, sólo la muerte del contrabandista puede lavar el honor perdido. Igualmente, cuando el Jerezano le ofrece a Rosario dinero para que cuide de su hijo, y de esta forma quedar libre de responsabilidades, ésta lo rechaza bruscamente:

JEREZANO: Tengo una deuda contigo
tu deshonra está pagá.

ROSARIO: ¿Deshonra dijiste? ¡No!
solo el pensarlo me ofende,
deshonra es la que se vende,
no la que su vida dio.
Nunca yo así te juzgara
ni con tan malas ideas:
coge, infame, esas moneas
o te las tiro a la cara¹⁶⁹.

Con menos dramatismo, *Gabino el mayoral* plantea también un problema de honor. Lucía se atreve a abandonar el domicilio paterno para evitar un matrimonio no deseado. Esta huida no es especialmente deshonrosa, puesto que la joven se dirige a solicitar protección a la casa de la madre de su novio, Gabino. Pero en esta casa descubre la verdadera magnitud de sus actos. La anciana está desesperada porque su hija ha huido de casa. La deshonra ajena le hace reflexionar. Prefiere volver con sus padres y enfrentarse a un casamiento impuesto, que ser la causante de la deshonra familiar.

En *Los devotos* se hace una parodia del tema del honor: D. Lucas y D. Melitón, dos pobres diablitos vecinos de un conventillo, alardean de poseer familias

169

Sangre andaluza, p. 39.

ejemplares. D. Lucas habla de su mujer como de la criatura más inocente del mundo, y lo mismo hace D. Melitón respecto de su hija. Todo parece derrumbárseles cuando descubren la desaparición de ambas, al parecer huidas a Luján. Al final, como no podía ser de otra forma, se resuelve el equívoco: es falso que la mujer del encargado del conventillo, D. Lucas, tenga un amante; por otra parte, el matrimonio de María en Luján supone el automático perdón de su padre.

D.4.d. Didactismo

El elemento trágico está siempre conectado con el afán moralizador: quien se comporta mal recibe su justo castigo, que devuelve al escenario del género chico la armonía perdida. La tragedia, por tanto, suele estar asociada con el castigo ejemplar, y consiguientemente, con un cierto didactismo moralista.

En la "zarzuela dramática" de Felipe Pérez Capo, *María Jesús*, el capataz ambicioso que quiere casarse con el ama viuda, muere al final de la obra a manos de M^a Jesús, la criada a la que Rafael había despreciado e incluso intentado asesinar para evitar que frustrara sus planes. En este universo incontaminado por el materialismo de las ciudades, la ambición desmesurada del capataz no podía quedar sin castigo. Una lección adicional, encubierta, se desprende de esta zarzuela: no

es lícito subir en la escala social, sino que cada cual ha de conformarse con el lugar que le fue adjudicado al nacer¹⁷⁰. Por eso, quien pretende enriquecerse es pintado como un personaje malvado y sin escrúpulos, que naturalmente no consigue llevar a buen fin sus propósitos.

Otro ejemplo prácticamente idéntico al anterior lo encontramos en la zarzuela titulada *Perico el Jorobeta*: Felipe, otro capataz malvado¹⁷¹, quiere casarse con Luz, la hija de los amos del cortijo, pero verá frustrados sus planes cuando Perico el Jorobeta revele unas cartas que Felipe le había enviado a su antigua novia, abandonada miserablemente por su desmedida ambición.

Las obras del género chico analizadas reflejan un estricto código moral, un mundo ordenado donde siempre acaba triunfando el bien, aunque sea por efecto del azar, como ocurre en *El zorro*, drama rural, ejemplo perfecto de justicia poética. A un pueblo sevillano llega Juan Ponce,

170

v. el siguiente fragmento como ejemplo de actitud conformista: Manuel, que ha perdido las pocas tierras que tenía, acepta resignado: «Sabemos e sobra que la suerte es custión de sino, custión de nasensia. TÍO BRIJÁN: ¡Que tiés rasón, muchacho! Si hubiéamos nasío pa obispo, estaríamos vestíos e colorao en unos siyones mu arto» (*La mazorca roja*, p. 13).

171

«FELIPE: ¡Cuánto veneno tié uno que tragar hasta conseguir lo que se propone!... ¡Pero no hay más remedio! Esta boa es mi única sarvación! ¡Una vez casao con la chica, y en mi poer su hacienda, la partía es mía!», *Perico el jorobeta*, p. 9.

expresidiario y hombre malvado, en busca de una antigua novia, Dolores, dispuesto a llevársela con él a Sevilla, no sin antes vengarse de quien se la robó, Antonio, el actual marido de Dolores. Juan asesina a Antonio, pero no saldrá airoso de su crimen: quiere el azar que en su huida se esconda en el corral de la casa de Antonio, donde Antoñillo, el hijo de la desgraciada pareja, lleva varios días acechando a un zorro. El niño, al oír ruido en el corral, dispara su escopeta y viene con la buena noticia de que por fin ha dado muerte al zorro que robaba las gallinas¹⁷².

En este universo moralizador, arrepentirse es considerado como un acto heroico: *¡Adiós, Málaga la Bella!* es una zarzuela cómico-dramática, concebida para ensalzar la heroicidad del arrepentimiento del Manchao, personaje con un pasado oscuro, quien, espoleado por los remordimientos, arriesga su vida arrojándose al mar, durante una fuerte tempestad, para salvar a su hermano.

También el drama sirve para aleccionar al público de los peligros del alcohol y el juego.

172

Los ejemplos de castigos ejemplarizantes se multiplican: Teodoro, el señorito malvado que amenaza a Rosario, su antigua novia, con desprestigiarla si no vuelve con él, («¡Tú no serás de nadie más que mía! Engañaré a todos, diré que no pues ser de nadie más, porque antes has sido mía!», *La taberna*, p. 34) muere de un disparo en la taberna de Dorotea.

1.0

1.1

1.25

1.4

1.6

1.8

2.0

2.2

2.5

2.8

3.2

3.6

4.0

4.5

5.0

5.6

6.3

7.1

8.0

9.0

10.0

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

expresidiario y hombre malvado, en busca de una antigua novia, Dolores, dispuesto a llevársela con él a Sevilla, no sin antes vengarse de quien se la robó, Antonio, el actual marido de Dolores. Juan asesina a Antonio, pero no saldrá airoso de su crimen: quiere el azar que en su huida se esconda en el corral de la casa de Antonio, donde Antoñillo, el hijo de la desgraciada pareja, lleva varios días acechando a un zorro. El niño, al oír ruido en el corral, dispara su escopeta y viene con la buena noticia de que por fin ha dado muerte al zorro que robaba las gallinas¹⁷².

En este universo moralizador, arrepentirse es considerado como un acto heroico: *¡Adiós, Málaga la Bella!* es una zarzuela cómico-dramática, concebida para ensalzar la heroicidad del arrepentimiento del Manchao, personaje con un pasado oscuro, quien, espoleado por los remordimientos, arriesga su vida arrojándose al mar, durante una fuerte tempestad, para salvar a su hermano.

También el drama sirve para aleccionar al público de los peligros del alcohol y el juego.

172

Los ejemplos de castigos ejemplarizantes se multiplican: Teodoro, el señorito malvado que amenaza a Rosario, su antigua novia, con desprestigiarla si no vuelve con él, («¡Tú no serás de nadie más que mía! Engañaré a todos, diré que no pues ser de nadie más, porque antes has sido mía!», *La taberna*, p. 34) muere de un disparo en la taberna de Dorotea.

El señorito Julio, a consecuencia de la bebida, se ha desentendido de sus negocios, circunstancia que aprovecha Frasquito, su capataz, para ir quedándose con todo. Julio sólo es capaz de reaccionar cuando se da cuenta de que, incluso, va a perder a su novia:

¡Pobre yo, por obra tuya,
rico tú, siempre seremos,
tú, Frasquito, un miserable,
y yo, Julio, un caballero!
Y ella es moza que distingue
lo de afuera y lo de adentro
(señalando a la cara y al corazón)
Guarda, pues, cuanto fue mío,
de esas cosas ya hablaremos!
¡Pero en eso de... Milagros!
¡Mira que, aunque tarde, veo!
¡Que ya me quité la venda
que tus manos me pusieron,
que ella sí que es un tesoro
verdad! ¡Que yo la defiendo!¹⁷³.

Lo mismo ocurre en las piezas argentinas: en *Bohemica criolla*, Ño Bruno pierde todo su dinero en una partida de cartas. De no ser por la generosidad de Sinforoso, que le devuelve todo lo que le ha ganado, el pobre paisano tendría que haberse vuelto a sus tierras arruinado:

ÑO BRUNO: ¡Maldito mil veces el juego! Mañana mesmo me güelvo pa mis ranchos! ¡Ese mocito me ha enseñao a ser un hombre de bien y a respetar la tranquilidad de mi familia!... ¡Ganarme hasta el último centavo y cuasi a la juerza devolverme los mil pesos!... ¡Yo no sé qué daría por ese mozo!... Pero si no me dio tiempo pa nada; entoavía no me acabó de hacer el

173

Las tres cosas de Jerez, p. 41.

favor, cuando ya puntió al trote largo como ni pa darme tiempo a que se lo agradeciera...¹⁷⁴

Otro peligro que acecha a los personajes del género chico se encuentra en los libros "revolucionarios" y en las ideas "inútiles" que divulgan:

CAMILA: ¡Ay, tatita! ¡Yo no sé cómo va a terminar todo esto! Desde que a usted le ha dado por estudiar libros raros y se ha hecho inteligente, la fonda marcha de mal en peor. El día menos pensado nos embargan todo y nos echan de patitas a la calle. Aquí todo el mundo viene, come y se va sin pagar. No lea más libros raros, tata, sea burro, cuanto más burro sea, la fonda marchará mejor¹⁷⁵;

Frente a estas "doctrinas falsas" (socialismo, anarquismo, etc.), el género chico defiende otra "verdadera": el amor a la humanidad, al hogar, al trabajo, como ya se ha dicho. Frente a los políticos, nos presenta al trabajador honrado que sólo aspira a sacar adelante a los suyos: por ejemplo, en el sainete de Nemesio Trejo, titulado *Los políticos*, se descubren las nefastas consecuencias de intervenir en la vida pública: González, el candidato, persuade a su futuro yerno para que colabore con él en la campaña electoral, contra la voluntad de éste, que sólo aspiraba a prosperar en sus negocios. En unas elecciones, Julio se ve envuelto en una disputa, provocada por un individuo que quiere votar dos veces, y es asesinado de un disparo: «¡Maldita

¹⁷⁴

Bohemia criolla, p. 87.

¹⁷⁵

La fonda del pacarito, p. 260.

política!», es la exclamación de González al final de la obra. La política ha frustrado la felicidad de su hija y con ella, un futuro hogar feliz.

La intervención política, según Marcó, no está destinada a los protagonistas del género chico. «Los integrantes de las capas medias de la zona del litoral, de acuerdo con las obras del género chico criollo, no tienen como misión específica militar políticamente; votan para que los que han nacido dirigentes -hijos de familias dirigentes-, militen por ellos; para sí mismos se reservan, como misión no delegable, formar una familia, trabajar para mantenerla y, naturalmente, emitir su voto»¹⁷⁶.

Más graves son las consecuencias para quienes participan en las revueltas obreras. Martín Chico, en el sainete *Barracas*, abandona sus obligaciones familiares por su militancia socialista. Eloísa, su mujer, acaba abandonándolo, frustrada.

ELOÍSA: ¡Celoso tú! ¡Dios mío!
¡Cuánta ironía!...
Un hombre que ni me habla
y a veces ni me mira...
tu amor es de los libros,
tu afán es socialista...
y yo de carne y hueso...
una mujer sencilla
¿qué dicha puedo darte?¹⁷⁷.

¹⁷⁶

MARCÓ, o. cit., p. 111.

¹⁷⁷

Barracas, p.170.

Cuando Martín Chico se da cuenta e intenta reaccionar, es ya demasiado tarde, puesto que Eloísa lo ha abandonado.

Según se desprende de obras de este tipo, la acción obrera atenta contra la sociedad porque destruye la familia. La intervención de Martín Chico como cabecilla de la huelga violenta sólo trae como consecuencia: 1ª) que su mujer lo abandone, y 2ª) la tragedia de sus padres, que ven cómo el esfuerzo de toda una vida de sacrificios no ha servido de nada, al quedarse sin descendientes.

En otra obra, Chiquín, un italiano dueño de una fonda, deforma hasta el absurdo los ideales de generosidad y fraternidad socialistas. La solidaridad mal entendida lo lleva a la ruina, y con él a toda su familia: en su locura, es incapaz de negar un plato de comida a quien parezca necesitarlo. La fonda, un próspero negocio familiar, acaba convirtiéndose en el lugar de reunión de maleantes y vagos, que se aprovechan del exceso de generosidad de Chiquín, para comer sin pagar. El final es desolador: deudas, cierre del establecimiento por demanda judicial, etc.¹⁷⁸

En los sainetes y zarzuelitas andaluzas, la cuestión obrera se contempla siempre de forma frívola, sin ahondar en el problema. La militancia socialista, o anarquista,

¹⁷⁸

v. *La fonda del pacarito*.

no es más que una locura pasajera, incluso graciosa, un entretenimiento de señoritos desocupados o delirios de borrachos, influidos por lecturas que no alcanzan a comprender:

Pero ahora, desde que compra *Er socialista* y se ha metío a *regolusionario*, en cuanto se toma seis medio vaso, se cuela en la cosina dando viva y disiendo a vose: "¡El hombre es libre!...¡La tierra es una nodriza! ¡Er clero es un gañote!"¹⁷⁹.

HOGAZA: ¡Lo que icen las Dominicales. ¿Tú no sabes lo que icen las Dominicales? Pos las Dominicales icen que pa que el trabajaó tenga derecho, tiene que desaparecé la burguesía, porque la burguesía,... la burguesía... se me fue.

J.RAMÓN: Con er diario y las lertura... te vas a gorvé loco [...]

HOGAZA: Las dominicales icen que los hombres de siensia llegan a la verosimilitur de las idea... ¿Eh? ¿Qué ta? ¿Y tú sabes lo que es la verosimilitur de las ideas? Pos la verosimilitur de las idea es... la revolución...¿He dicho argo?...¹⁸⁰.

El problema político está tratado también desenfadadamente en el sainete *Chirivita*: el Renegao se divierte jugando a anarquista, pero al mismo tiempo no quiere renunciar a la herencia de su tío, el canónigo. Sus amigos le gastan una broma pesada: hacen llegar al canónigo la noticia de que su sobrino ha hecho la promesa de salir de penitente con un madero a la espalda... «y un garbanzo crúo en la bota del pie izquierdo» (ib.). La broma pone al Renegao entre la espada y la pared: en la

179

El zorro, p. 14.

180

El cortijo, pp. 10-12.

procesión, es descubierto y apaleado por sus compañeros anarquistas.

E) DIFERENCIAS ENTRE EL GÉNERO CHICO ANDALUZ Y EL RIOPLATENSE

E.1. La Andalucía tópica y literaria. La Andalucía folclórica

El género chico andaluz reproduce continuamente el tópico de la Andalucía de "pandereta", esa Andalucía despreocupada, tradicional y ahistórica, la Andalucía de la juerga, de cantaores, bandoleros y toreros¹⁸¹:

¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría!
que en Andalucía
no existe la pena
y en la Macarena...¹⁸².

Fuera las penas
y viva la alegría,
la vida es corta
gocemos de la vida.
Fuera las penas
que estamos en Sevilla,
las penas pasan
bebiendo manzanilla.
Sevilla la más hermosa
de amores, gracia y sentir,
encanto de España entera
por su belleza sin fin¹⁸³.

¹⁸¹

La misma imagen que se desprende de la obra de los novelistas andaluces estudiados por Grard, o. cit., p. 122.

¹⁸²

A la vera der queré, p. 40.

¹⁸³

La velá de S. Juan, pp. 7-8.

Las alusiones a los problemas económicos nunca adquieren tintes dramáticos, sino que, muy al contrario, se transforman en situaciones humorísticas:

No, señó; yo iba pa mi casa, a vé si por casualiá me daban de armorsá; porque en mi casa, no se armuversa casi ningún día; mi mare dise, que el armuerso, quita las ganas de comé¹⁸⁴.

Esta imagen idealizada, conservadora y tradicional, en discordancia con la realidad histórica andaluza, la Andalucía literaria, en suma, se "inventa" en el siglo XIX, por obra de los viajeros románticos europeos¹⁸⁵, se reproduce una y otra vez en la obra de los costumbristas, y acaba perpetuándose en los escenarios del género chico.

El descubrimiento de Andalucía como producto turístico, "vendible", por un lado, como relato de viajes, y por otro como centro de atracción turística,

184

La velá de S. Juan, p. 25.

185

«No hay cosa más trágica para un pueblo o una región que esto de que la claven, como a una cruz, a una literatura fácil y superficial y a unos adjetivos inalterables y únicos. Este es el caso de Andalucía. En la época romántica, cuando la imaginación se desvela por toda originalidad o espontaneidad primitiva, se produce un movimiento de atención hacia Andalucía. Unos cuantos viajeros la atravesaron rápidamente, en unas diligencias incómodas, por unos caminos ásperos. Teófilo Gautier arrojó sobre ella unas cuantas flores coloristas. Merimée escribió *Carmen* como una historia andaluza de toreros y navajazos. Y así nació una Andalucía superficial y chillona, amarrada a unos cuantos adjetivos trágicos, sombríos y fatalistas. Desde entonces ha venido rodando como moneda corriente», PEMÁN, o.c., III, p. 15.

tiene lugar en el siglo pasado¹⁸⁶. Para Alberich¹⁸⁷, el viajero del XIX busca, no lo que nos une a las naciones cultas, sino lo que nos separa de ellas. Interpretan lo pintoresco en su sentido literal, como lo que se podía pintar, lo llamativo y sorprendente¹⁸⁸. Por otra parte, Alberich quiere mostrar en su estudio¹⁸⁹ «la gran lentitud con que cambia la imagen que un país se forma de otro»: los tópicos de la Andalucía pintoresca siguen estando vivos en la actualidad en no pocos puntos de Europa.

E.1.a. La afición a los toros

En esta imagen literaria y festiva de Andalucía no podía faltar, como un ingrediente básico, el mundo de los toros, al que continuamente aluden los personajes de las obras estudiadas: las paredes de las tabernas y barberías

186

"La forja del mito andaluz", en: *Gran Enciclopedia de Andalucía*, vol. 9, pp. 153-163.

187

ALBERICH, *Del Támesis al Guadalquivir*, p. 31.

188

Así lo entiende también Mas y Prat, cuando nos presenta esta idílica recogida de la aceituna: «Los olivares invadidos por pintorescos grupos, que ora trepan a los árboles, ora suben en los bancos, ora tienden de escalera a escalera los anchos lienzos destinados a recoger el fruto, dan desusada animación al paisaje, y pudieran ser excelente empleo de los pinceles»; MAS Y PRAT, o. cit., p. 198.

189

ALBERICH, o. cit., p. 26.

están siempre adornadas con carteles taurinos, y en las conversaciones salen a relucir toreros famosos, como Pepe Hillo, Curro Guillén, Romero, Paquiro, el Chiclanero, Guerrita, Lagartijo, etc.

En efecto, la afición a los toros constituía la gran pasión nacional de la época. Para Amorós¹⁹⁰, la importancia de los toros como espectáculo y afición popular a principios de nuestro siglo, no puede compararse con la que tienen en la actualidad: «Se organizan hoy más corridas, resulta más difícil que nunca obtener una entrada, en las grandes Ferias pero... la Fiesta no juega el papel social que desempeñó en el primer tercio de este siglo. Es lógico, es inevitable. Se trata de otra sociedad: más urbana, mucho más rica, con una oferta de espectáculos infinitamente mayor»¹⁹¹.

Esta pasión taurina es parodiada en *Toros de puntas*, una "alcaldada cómico-lírica" en la que el titular del Ayuntamiento se atreve a prescindir de los servicios del médico para costear una corrida. Igualmente, María de la

¹⁹⁰

AMORÓS: *Luces de candilejas*, p. 185.

¹⁹¹

Recuérdese, por ejemplo, la rivalidad entre Joselito y Belmonte, por los años 1913-1920, auténtica época dorada del toreo, en opinión de Amorós (o. cit., p. 170), o en el extremo opuesto, las invectivas antitaurinas (y en general contra la España castiza, contra el flamenco, el género chico, el bandolerismo, etc.) de Eugenio Noel (1885-1936).

O¹⁹², desde la muerte de su marido, un picador, sueña con ver casada a su hija con un torero. Rafael, el novio, minero de profesión, para ganarse el favor de su futura suegra, tiene que "armarse de valor" y conseguir dominar a un toro desmandado.

Un recurso cómico frecuente consiste en presentar a personajes que se las dan de valientes y entendidos en asuntos taurinos, pero que, a la hora de la verdad, frente a un toro, se muestran cobardes y ridículos. En *La corría de toros* los maletas se esconden, muertos de miedo, al oír que un toro ha huido:

VOZ: ¡El Perdigón!.

TODOS: ¡El toro!

MARÍA DE LA O: ¡María Santísima! (Tira la cazuela y se entra adentro. Brazo Fuerte se sube al tejadillo de la herrería y Pies de Plomo a la higuera; los demás, Bendito y Reveque se refugian en la casa. Mucha animación y mucha viveza)¹⁹³.

Otra espantada general por temor a un toro se produce en *La boda de Luis Alonso*: Luis Alonso, un maestro de baile, ya entrado en años, se casa con María Jesús, mucho más joven que él, aunque no precisamente una jovencita. Para María Jesús, la boda no tiene mayor atractivo que el económico, puesto que de quien está enamorada es de Grabié. Para vengarse de Luis Alonso, Grabié hace creer a todos los invitados a la boda que los

¹⁹²

v. *La corría de toros*.

¹⁹³

La corría de toros, P. 15.

toros del encierro se han desmandado, lo que origina la ridícula escena que sigue:

GRABIÉ: ¡Que se han desmandao los toros!... ¡Juiga tóo er mundo!

TODOS (con espanto): ¡Dios mío! (Confusión general. Todos corren y tropiezan unos con otros, sin saber por dónde irse. Doña Orosia, tío Pestiño, muchachas y convidados escapan por el fondo derecha. Picúa, Pilili, Chano, Miguelito y Tarugo entran por la izquierda, cerrando la puerta. Cachipuchi se retira a la derecha. María Jesús y Luis Alonso quedan los últimos, dirigiéndose a la izquierda)¹⁹⁴.

Luis Alonso, muerto de miedo abandona a María Jesús y se tira por una ventana. Hasta Paco, que se ha pasado toda la obra hablando de sus hazañas taurinas, sale despavorido. Al final, el cencerro que se oía no era el de un toro, sino el de un burro que se acerca mansamente.

Son también frecuentes los eternos aspirantes a torero, cuyo ánimo no decae, a pesar de acumular fracaso tras fracaso, abucheos y actuaciones bochornosas:

ROSA: Todavía recuerdo el telegrama que me mandaste: «toro vivo... yo vivo... pero en la carce... materiá a mi cabeza pa hacé un edificio... Pepe¹⁹⁵.

Otro personaje típico de las obras de tema taurino es el de la novia del torero. Suele ser un recurso utilizado para realzar la valía del matador, en contraste

¹⁹⁴

La boda de Luis Alonso, p. 43.

¹⁹⁵

La negra sombra, p. 15.

con los modales, la presencia o el comportamiento irrisorio de los otros pretendientes de la joven¹⁹⁶.

E.1.b. El gusto por lo flamenco

El flamenquismo es otro de los componentes fundamentales de esta Andalucía literaria que estamos describiendo. La historia del cante flamenco empieza a finales del s. XVIII, pero es a mediados del XIX, con la moda de los "cafés de cante" cuando se convierte en espectáculo y negocio, al que acuden jóvenes adinerados atraídos por la vestimenta y el lenguaje propios de este ambiente, frecuentado por toreros y gitanos¹⁹⁷. Gutiérrez de Alba comenta, refiriéndose al teatro de género andaluz, que en él «se ve el retrato de cuerpo entero de una clase social que, aunque limitada a las capas más ínfimas, ha influido lo bastante para tener imitadores en otras esferas más elevadas donde se hizo de moda el flamenquismo»¹⁹⁸. Abundan en estas obras andaluzas los nobles atraídos por la moda flamenca.

El antecedente puede rastrearse en los sainetes de Ramón de la Cruz, donde algunos petimetres abandonan su

¹⁹⁶

v. *Caramelo*, o *Curro Achaes*.

¹⁹⁷

v. MOLINA, Ricardo: *Cante flamenco*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 11-24.

¹⁹⁸

MONTOTO: *De re literaria*, p. 68.

traje francés para vestirse de majo¹⁹⁹. El majismo (o plebeyismo) de los saintetes del XVIII, significa un entusiasmo por lo popular, identificado con lo nacional, frente al afrancesamiento de las clases medias y dominantes²⁰⁰. Para José Luis Varela²⁰¹, el majismo es una "corriente de ida y vuelta": el pueblo, durante el siglo XVIII, se apropia de los viejos tópicos caballerescos (honra, orgullo, valor, etc.), en un momento de decadencia de la aristocracia, hasta llegar a identificarlos como propios. Por su parte, los nobles imitan ese comportamiento "aristocrático" del pueblo. Es decir, los nobles acaban imitándose a sí mismos, a través de la imagen que de ellos ofrecen las clases populares.

El gusto aristocrático por lo plebeyo, presente ya en la segunda mitad del XVIII, se irá fortaleciendo en la centuria siguiente. Los viajeros del XVIII²⁰² y los sainetes de González del Castillo nos presentan a jóvenes de la alta sociedad, incluso nobles maduros y padres de familia, acompañados de gitanos, que les sirven de instructores de cante y baile, toreo, modales gitanescos

¹⁹⁹

v. DOWLING: *Los sainetes*, p. 269.

²⁰⁰

v. GATTI: *Ramón de la Cruz*, p. 259.

²⁰¹

VARELA: *Ramón de la Cruz*, p. 510.

²⁰²

TORRIONE: *Viajero*, pp. 14-15.

y caló. Las zarzuelitas del género andaluz insisten reiteradamente en esta imagen: D. Antonio, uno de estos nobles aflamencados, aparece en *¡Es la Chachi!*, haciendo declaración de principios castizos:

Y no cambio los tesoros
de tanta nación polilla,
por mis tangos de Sevilla
y mis corridas de toros,
mi Jerez y manzanilla.
Y ni el lujo cambiaré
de esa gente que da asombro
por mi estache calañé,
mi nube terciada al hombro,
mi puro y mi cerdañé.
Y oigo mejor que a Rubini
al Planeta; y más a Varga
que a Rosini y a Bellini,
Paganini, y tanto ini
como me abronca y me carga²⁰³.

La moda flamenca también llegó, naturalmente, a las jóvenes de la alta sociedad: Lola, la protagonista de *Lola la gaditana*, aparece vestida de traje corto de faralaes y pañolón amarrado a la cintura, protestando al oír a su prima Luz cantar una romanza italiana:

Mas ese canto,
esa música extranjera
me da cansancio y soñera
me pone de mal humor²⁰⁴.

Más adelante, la joven aparece en escena recibiendo lecciones del tío Pando, gitano:

PANDO: Venga ese paseo ahora.
LOLA: ¿Cuál paseo? ¿El del reproche?
PANDO: El que le enseñé a usted anoche.

²⁰³

¡Es la Chachi!, pp. 13-14.

²⁰⁴

Lola la gaditana, p. 3.

LOLA: ¡Ya! El de majo.
 PANDO: Sí, señora.
 Viene usted la calle abajo,
 yo voy por la calle arriba
 echando fuera saliva
 por el colmillo, a lo majo (escupe)
 la endico venir a usted,
 me emboso bien en la capa,
 y aluego, como una lapa
 me apego, así, a la paré.
 Póngase en la positura.
 LOLA: ¿Me planto bien?
 PANDO: ¡De mistón! [...]

A ver si veo
 esa puntita del pie.
 Un poco de sarandeo.
 ¡Bien, mu bien, si usted parese
 nutrida en la Macarena!²⁰⁵.

Contagiado de esta "epidemia" flamenca, D. Antonio²⁰⁶
 lleva una vida que no es propia de su clase. Así se lo
 hace saber su tío:

D. DIEGO: ¿Y los ilustres blasones
 de tu noble marquesado?
 D. ANTONIO: ¡Blasones! Vengan doblones;
 lo demás, échelo a un lado
 para pasto de ratones.
 D. DIEGO: ¡Jesús! ¡Jesús! ¡virgen Santa!
 ¿Quién profirió tal blasfemia?
 D. ANTONIO: De poco, tío, se espanta.
 D. DIEGO: Se infectó de la epidemia.
 D. ANTONIO: ¿Quién yo?
 D. DIEGO: Tu nobleza tanta.
 D. ANTONIO: ¡Bah! No soy hombre de lid,
 y por lo mismo es sencillo
 que trocara sin ardid
 la espada de Pepe-Hillo
 por la tizona del Cid²⁰⁷.

205

Lola la gaditana, pp. 16-17.

206

v. *¡Es la Chachi!*.

207

ib., p. 13.

Consecuentemente, Carolina, la esposa de D. Antonio, tendrá que disfrazarse de maja para recuperar a su marido, demostrándole que ella también sabe cantar coplas andaluzas.

Un personaje idéntico al anterior es D. Francisco, en *Los toros del Puerto*. Estos nobles amantes de la juerga y de los toros suelen ir acompañados de "majos" aduladores que corean sus fanfarronadas, con la intención, claro está, de seguir viviendo a su costa. Cuando D. Francisco cuenta su última hazaña torera, los majos están prestos a exclamar: «¡Bien por lo bueno, señor!. Otro: ¡Viva el rumbo y el salero!»²⁰⁸. D. Manuel se extraña, porque él no ha visto nada de lo que D. Francisco ha contado. Pero los majos no dudan en contradecirlo: «Pues yo sí...», «Y yo también»²⁰⁹.

Siguiendo con el mismo tópico, en *La Sevillana*, Teodoro, recién llegado de Buenos Aires, tiene que tomar lecciones de cante, baile y caló, para conquistar a su prima Magdalena. Para tal fin contrata a Rafael:

TEODORO: ¿Eres andaluz?
RAFAEL: Me paese [...]
yo nasí er tres de Enero
ayá por la Macarena
en el barrio de más crédito
en una casita blanca,
con rejas color de cielo [...]
TEODORO: Aquí más bien que un criado

208

Los toros del Puerto, p. 16.

209

ib.

tendrás que ser mi maestro.
RAFAEL: ¿Chanela usté a una barbiana
así de medio aparejo
y quiere que yo le dé
dos lersiones de trasteo?²¹⁰.

Sin esta condición, Magdalena no está dispuesta a
dirigirle la palabra al primo americano:

Pues yo te confieso
con toda franqueza
que yo no he nacido
pa ser petimetra
y que en mis costumbres
nunca variaré,
y en mi charla y traje
siempre igual seré.
Más te valiera
primo del alma
vestir de corto
que es lo varí,
que yo no puedo
querer a un hombre
que usa fardones
y levitín²¹¹.

En esta obra, a las riquezas, gustos y forma de
vestir de Orosia y Teodoro, los familiares procedentes de
la europeizada Argentina, se oponen Frasquito y
Magdalena, con sus gustos andaluces, que acabarán
fascinando a los recién llegados:

TEODORO: Qué ¿Te asusta mi levita? Bien, pues fuera
esa chaqueta [...] Para lacayo te regalo esa librea.
Fuera el cuello y la corbata.
RAFAEL [el criado]: ¿Qué hago con estos fardones?
(poniéndose la levita y el otro la chaqueta)
TEODORO: Puesto que en ello te empeñas,
me visto de corto. Vaya. [...]
¡Y bailaré seguidillas
y cantaré malagueñas

²¹⁰

La Sevillana, pp. 18-19.

²¹¹

ib., p. 14.

y me doy dos puñalás
con el valiente que quiera!²¹²

A pesar de que el género chico y el costumbrismo identifican lo flamenco o gitano-flamenco con lo andaluz, no debemos confundir ambos conceptos. Benito Mas y Prat, advierte de que lo flamenco está contaminando el concepto de Andalucía: según él mismo declara «si alguna vez asoma [en su obra] la flamenca o el gitano, preséntanse como son y no como los han vestido las imaginaciones calenturientas de algunos modernos escritores. Las exageraciones de los turistas, el afán de los zarzueleros de la actual etapa y la tendencia utilitaria de algunos explotadores de los vicios modernos, han querido confundir los usos propios del pueblo andaluz con esos desahogos flamencos de mal gusto, de que el Chulo y el Rata son los corifeos [...] El flamenquismo no es el andalucismo; las exageraciones de la navaja y de la juerga son más propias del barrio de Lavapiés que de los de S. Bernardo y Triana».²¹³

E.2. Temas argentinos

E.2.a. La inmigración

²¹²

La Sevillana, p. 30.

²¹³

MAS Y PRAT, o. cit., p. 4.

A partir de 1870, la expansión económica iniciada en Argentina en las décadas anteriores, comienza a mostrar sus primeros efectos. Con la Pampa como una de las principales áreas productoras del mundo, Argentina llegó a ser el mayor productor mundial de maíz y linaza, el segundo de lana y el tercero de ganado vacuno vivo y caballos, además de situarse en el tercer puesto en lo que a la exportación de trigo se refiere²¹⁴. La renta per cápita argentina era, en 1914, igual a la de Alemania y los Países Bajos; Buenos Aires se convirtió en la segunda ciudad del litoral atlántico, después de Nueva York, y en la ciudad más grande de Hispanoamérica. El comercio exterior de Argentina era en 1911 mayor que el de Canadá y un cuarto del de Estados Unidos²¹⁵.

Para explotar todos esos recursos naturales, Argentina necesitó recurrir al capital extranjero, fundamentalmente británico, y a mano de obra inmigrante. Con el fin de favorecer el establecimiento de extranjeros en el país, la constitución argentina de 1853 proclamó la igualdad de derechos del inmigrante (excepto el de voto y la presentación de candidaturas), así como la exención del servicio militar y la libertad de cultos.

²¹⁴

v. ROCK: *Argentina*, p. 229.

²¹⁵

ROCK, o. cit., p. 228.

La llegada masiva de inmigrantes no se hizo esperar, como demuestran los siguientes datos:

Entre 1880 y 1930, la inmigración fue de unos tres millones de personas, en un país cuya población era de 1,7 millones en 1869²¹⁶. En ningún otro país, ni siquiera en Estados Unidos, fue tan elevada la proporción de extranjeros sobre la población autóctona durante un período de tiempo tan elevado²¹⁷. El grupo italo-español fue el predominante, con una aportación que osciló entre el 75 y el 80 por ciento del total. De 1895 a 1914 la colonia española se cuadriplicó, equiparándose a la italiana, hasta entonces la más numerosa²¹⁸. Según Cortés Conde²¹⁹, durante la primera década del siglo XX la inmigración española fue superior a la italiana: «Los nuevos inmigrantes contribuyeron a desitalianizar algunos

²¹⁶

SÁNCHEZ ALONSO: *La emigración española a la Argentina*, p. 212. Rock, o. cit., p. 221, ofrece los siguientes datos totales sobre la inmigración, hasta el año 1914: casi un millón de italianos y más de 800.000 españoles; 94.000 rusos y polacos, 86.000 franceses y casi 80.000 turcos otomanos, incluyendo libaneses y sirios.

²¹⁷

Como dato anecdótico, señala Rock, o. cit., p. 222 que, en 1914, «en Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca los nacidos en el extranjero superaban sustancialmente en número a los nativos».

²¹⁸

ib., p. 216.

²¹⁹

CORTÉS CONDE: *Migración, cambio agrícola*, pp. 239-240.

lugares donde la presencia italiana había sido sobresaliente»²²⁰.

Tres factores determinaron la emigración española hacia América: el crecimiento demográfico experimentado durante la primera mitad del siglo XIX, la escasa productividad agrícola, con niveles prácticamente de subsistencia, incapaces de sostener tal crecimiento de población, y la ausencia de centros industriales capaces de acoger los excedentes de población rural²²¹. Muchos de estos emigrantes eligieron Argentina como lugar de destino debido a la diferencia de salario existente entre los dos países. Los niveles de renta argentinos son muy superiores a los españoles a partir de la década de los noventa, y en mucha mayor medida a partir de 1910²²². Naturalmente, las mejoras en la navegación, mucho más segura y barata, facilitaron los desplazamientos.

La mayor parte de los inmigrantes pasó a formar parte de la clase media urbana y del naciente proletariado industrial. Pocos se instalaron en el campo, puesto que, cuando llegaron, las propiedades agrícolas estaban ya ocupadas y en explotación. Además, el precio de la tierra resultaba excesivamente alto para los recién

²²⁰

ib., p. 240.

²²¹

v. SÁNCHEZ ALONSO, o. cit., pp. 206-210.

²²²

v. SÁNCHEZ ALONSO, o. cit., p. 213.

llegados, que, consiguientemente, se concentraron en las ciudades:

Muchos de ellos cambiaron de ocupación en América. De campesinos pasaron a trabajar en servicios. De rurales se convirtieron en urbanos. Triple salto pues el que dieron al trasladarse, además, de una aldea gallega a una ciudad como Buenos Aires. En última instancia, el grueso se estableció en las ciudades. La emigración constituye en definitiva un ingrediente más dentro del vasto proceso de urbanización mundial²²³

E.2.b. La vida política argentina

Otra de las particularidades temáticas del género chico argentino la constituyen las alusiones a la corrupción política y al fraude en las elecciones. Sólo una pequeña fracción de la población acudía a las urnas. Los caciques locales manipulaban las listas electorales mediante simple soborno o intimidación.²²⁴

Para los autores del género chico, la política es un pretexto para vivir sin trabajar. La ideología, por consiguiente, sirve para disfrazar el oportunismo y la falsedad de los políticos:

SÁNCHEZ: Este es el verdadero tipo del político moderno: su credo es el dinero. Lo consigue, pues lo mismo es conservador que republicano²²⁵.

²²³

SÁNCHEZ ALBORNOZ: *Medio siglo de emigración*, p. 27.

²²⁴

ROCK, o. cit., p. 242.

²²⁵

Los políticos, p. 67.

González, el aspirante a diputado, se queja del poder caciquil ejercido por los caudillos de barrio, que cambian votos por favores de todo tipo:

GONZÁLEZ: Ya ves tú a lo que está sometido el verdadero político como yo, el que tiene firmeza de principios y convicciones íntimas y profundas; subordinado al proceder elástico de un caudillejo de barrio cuya conciencia, medida en la balanza de la justicia, la hará inclinar bien pronto al descrédito ante la opinión pública²²⁶.

En el sainete titulado *El candidato del pueblo*, de Saldías, D. Prudencio libra del pago de una multa a un italiano, a cambio de que éste acuda a votar utilizando la cartilla electoral de un muerto:

GORGJO: Qué le parece, don Prudencio... Esta libreta... de José González...

GIÁCOMO: Quí...¿aquello puestero que hay muerto hace do año de la veroela? [...]

PRUDENCIO: Mañana a las nueve lo espero acá pa darle "instrucciones"... Después arreglaremos esa multa²²⁷.

Esta corrupción electoral debió de estar generalizada en la época, y se servían de ella tanto conservadores como radicales. En la espléndida reconstrucción que Vázquez Rial hace de la Argentina de principios de siglo, encontramos el siguiente pasaje:

-¿El caudillo del que hablaba Ramón? [...] -Atiende un comité. Claro, usted viene de España y no sabe lo que es un comité.

- Dígame usted qué es...

- Es un local. De un partido. La gente va al comité a pedir cosas. Cosas de todas clases: comida, trabajo, un médico, ayuda para sacar a un hijo de la

²²⁶

ib.

²²⁷

El candidato del pueblo, p. 345.

cárcel..., de todo. Y el encargado del comité, que no es nadie pero tiene al caudillo detrás, va y lo hace. Entonces, cuando vienen las elecciones, esa gente va y lleva la libreta al comité. Y nosotros las llevamos a la mesa y las hacemos sellar. Cada libreta, un voto. Cada tantos votos, o cada tantas libretas, un diputado, o un concejal, o un intendente. O un presidente. [...] Yo hago lo mismo. Pero para los radicales... Para el Peludo, para Yrigoyen²²⁸.

Marcó interpreta las denuncias contra la corrupción política en el género chico, como la expresión de la clase media en ascenso, en su intento de arrebatarse el poder a la oligarquía establecida. González, el protagonista de *Los políticos*, es un claro ejemplo de ese difícil camino por llegar al poder, en lucha contra las trampas de los caciques, las elecciones falseadas, etc.²²⁹

E.2.c. Exaltación patriótica

En unos momentos en los que Argentina se está formando como nación, adquiere un valor muy importante la exaltación patriótica, y la reivindicación como héroes nacionales de los artífices de la independencia, aquellos hombres que, renunciaron a su bienestar personal en beneficio de la colectividad²³⁰:

²²⁸

VÁZQUEZ RIAL: *Frontera Sur*, p. 352.

²²⁹

v. MARCÓ, o. cit., pp. 86-87.

²³⁰

v. MARCÓ, o. cit., p. 98.

No hay igualdad ante la ley porque ya no existen aquellos campeones que nos dieron patria y libertad (Las figuras de S. Martín y Belgrano aparecen a todo foro, al pie de la pirámide de Mayo).
Será mi situación triste y mezquina
No tendré porvenir muy lisonjero;
mas siempre gritaré ante el mundo entero:
que viva la República Argentina²³¹.

Igualmente, de acuerdo con la tendencia general de idealizar el pasado inmediato, se toma la Argentina de Rosas (1829-32 y 1835-52) como la etapa gloriosa de formación nacional.

E.2.d. El elemento tragicómico, principal diferencia del género chico argentino respecto del andaluz²³²

Entre 1890 y 1930, se concreta, evoluciona y desaparece un sistema teatral popular en Buenos Aires, que produce fenómenos como el sainete y el grotesco criollo. Los autores de *Teoría del género chico criollo* distinguen tres etapas en la evolución del mismo, que hacen coincidir con los momentos de ascenso, establecimiento en el poder y decadencia de la clase media argentina:

1890-1912: etapa que denominan de los "voluntaristas del bien común", durante la cual, las clases medias se preparan para la toma del poder. El género chico se

²³¹

Los óleos del chico, p. 24.

²³²

v. especialmente, PELLETTIERI: *Sainete español*, 27-36.

encarga de idealizar la vida en el conventillo, presenta como telón de fondo «las macetas en la ventana, los canarios cantando en su jaula, y aquel tango en el organito»²³³, los personajes tienen esperanza en el futuro, abundan las parejas jóvenes con toda la vida por delante, "se canta, se baila, se es solidario"²³⁴.

1912-1921: durante el segundo periodo, empieza a resquebrajarse el optimismo de los primeros años, los "voluntaristas de la comunidad hogareña" ya no tratan de luchar por el bien común de toda la comunidad, sino exclusivamente por el de la familia: "hay que vivir dentro de la comunidad, pero para el hogar y no para los demás"²³⁵;

1922-1930: estas fechas suponen el inicio de la crisis, hasta el golpe de estado de Uriburu de 1930. Afloran el individualismo y la frustración, los personajes se hacen abúlicos, insatisfechos y fracasados: son "los desilusionados buscadores de oro".²³⁶

²³³

MARCÓ, o. cit., p. 164.

²³⁴

ib., p. 165.

²³⁵

ib. p. 149.

²³⁶

ib., p. 191.

De acuerdo con Pellettieri²³⁷ pueden distinguirse claramente tres tipos de sainete en Argentina:

1. El sainete como pura fiesta, como pura diversión, continuador del género chico español. *Gabino el mayoral*, podría ser un buen ejemplo de esta tendencia.

2. El sainete tragicómico (reflexivo, inmoral o de autoengaño).

3. El grotesco criollo, expresión del desgarramiento interior, de la pérdida de un lugar en el mundo, del absurdo de la existencia, etc. En el sainete, o en el género chico, en general, los personajes se enfrentan a hechos ajenos, exteriores a ellos: son seres perdidos en un país nuevo, inseguros, en lucha por abrirse camino, que viven una situación conflictiva, en la que tienen que aprender a convivir criollos e inmigrantes, etc. Es decir, los protagonistas del sainete tienen problemas con el medio, dificultades para salir adelante económicamente, para encontrar trabajo o pagar el alquiler, pero no sufren contradicciones internas, no son personajes desgarrados, absurdos, como los del grotesco criollo, porque la sociedad en estos años está todavía "relativamente segura de sus bases ideológicas"²³⁸: la familia, el hogar, el matrimonio, el trabajo honrado.

²³⁷

PELLETTIERI: *Actualidad*, p. 421.

²³⁸

v. PELLETTIERI, o. cit., p. 434.

Como ejemplos de sainete tragicómico reflexivo podemos citar *Moneda falsa* (1907) y *Los disfrazados* (1906). En este último, aparece en escena un personaje que tiene que luchar por defender su honra social, el italiano D. Pietro, al que su mujer engaña sin ocultarse lo más mínimo. El desenlace es esperadamente trágico: D. Pietro, después de aguantar todo tipo de humillaciones, en un arrebatado, mata al amante de su mujer. Otro personaje, D. Andrés introduce reflexiones serias sobre el sentido de la vida:

Vamos a disfrazarnos de hombres felices... la felicidad es el disfraz de la pena [...] Yo también tengo mi dolor viejo y lo disfrazo. El mundo es un carnaval²³⁹.

¡El carnaval! ¿Y para qué, estando la vida?... Los vivos de tontos, los pícaros de honestos, los míseros de generosos, los ignorantes de sabios, los doloridos de alegres. ¡Caretas, siempre caretas!²⁴⁰.

Pero antes del desenlace dramático se producen momentos festivos, canciones, comicidad verbal, chistes, gestualidad exagerada y surgen personajes e intrigas secundarias. Lo trágico y lo cómico se entrelazan. Este tipo de obras genera emociones en el espectador que se compadece e identifica con los personajes que sufren²⁴¹.

²³⁹

Los disfrazados, p. 94.

²⁴⁰

ib., pp. 99-100.

²⁴¹

v. PELLETTIERI, pp. 422-423.

Otra variante del sainete tragicómico está constituida por el sainete de autoengaño. Muestran a personajes fracasados, en un mundo hostil, que utilizan el autoengaño como salida. Estos personajes fracasados viven en su propio mundo, al margen de la realidad, como Emilio, en *Los devotos*:

EMILIO: [...] porque ahora me ha dado por el ciclismo; soy un ardiente propagandista de la bicicleta. Todos los días a las seis y media de la tarde me voy a la rôtisserie Chapentier, de París, de Luzio, etc. y allí como... (bosteza) cómo me pongo en los escaparates, de platos de vista y de frutas surtidas, no es decible. Una vez que me lleno... de satisfacción, no hay quien me quite mis tres horas de bicicleta, eso sí que no. Me voy a la Avenida de Mayo y me siento en una vereda a mirar pasar las bicicletas y allí estoy hasta la hora de recogerme²⁴².

También el procurador D. Ponciano, que escribe los discursos reivindicativos de los huelguistas del conventillo de *Los inquilinos*, sueña con heroicidades que sólo podrá llevar a cabo en el plano de la fantasía²⁴³.

Rocha, en *Barracas*, quiere convertirse en héroe:

Aquí está el resumen: inundaciones atendidas, seis; incendios concurridos, siete; choques ferroviarios, dos; fuego a bordo, tres; personas salvadas, catorce; perros, gatos y demás fauna, veintitrés. Hay que calcular cincuenta momentos heroicos en veinte años. Este es el haber. Ahora viene el "debe". Heridos graves, dos; contusiones, chichones, etc., setenta y seis; fuego en la testa con fuga del elemento (muestra la pelada) una; ceja perdida, una

²⁴²

Los devotos, p. 86.

²⁴³

v. MARCÓ, o. cit., p. 283.

y media; dientes, cuatro. Hay que descontar uno que me sacaron de un castañazo, el noventa y seis²⁴⁴.

Igualmente, la vida de Prudencio, en *Los políticos*, es un fracaso continuo:

Puse luego un depósito de corchos y al poco tiempo me hundí, que es el colmo de la desgracia, hundirme con el depósito de corcho²⁴⁵.

Para Pellettieri, el sainete, alegre en un principio, se vuelve reflexivo, amargo, tragicómico. Probablemente este ingrediente tragicómico sea la principal diferencia con el sainete andaluz que estamos estudiando. Según este mismo autor, la tragicomedia es el género de mayor fuerza en el sistema literario popular argentino, el género que mejor se adapta «al horizonte de expectativas del público popular argentino».²⁴⁶

Marcó, insistiendo en la misma idea, considera que el género chico criollo fluctúa entre la evasión y la angustia²⁴⁷: evasión representada por *Gabino el mayoral*, y angustia manifiesta en *Los tristes*, sainete que se desarrolla en un café nocturno, lugar de reunión de vagos, mendigos y alcohólicos, un ambiente dominado por la oscuridad y la miseria, frecuentado por personajes

²⁴⁴

Barracas, p. 162.

²⁴⁵

Los políticos, p. 82.

²⁴⁶

v. PELLETTIERI, o. cit., p. 433.

²⁴⁷

v. MARCÓ, o. cit., p. 106.

cansados y acanallados. Pero, entre ambos extremos, abundan las obras intermedias: por ejemplo, en *Los primeros fríos*²⁴⁸, próxima a *Los tristes*, un personaje como don Eduardo, el "viejo verde", representa el contrapunto cómico y optimista de la obra. El caso contrario, esto es, la presencia de personajes "tristes" en obras festivas, es también frecuente.

Estos personajes angustiados, fracasados, que pueblan el universo del género chico criollo no son tan frecuentes en el sainete español. Es decir, el género chico, en Argentina, es un teatro que a la simple diversión, y a veces al didactismo del sainete español, añade otros ingredientes: «la búsqueda, la angustia, la autoafirmación y el autoaniquilamiento»²⁴⁹ [...] Posteriormente, «de esta coexistencia baile-velorio, vida-muerte, luz-sombra, fantasía-realidad, ilusión-fracaso, surge el grotesco criollo»²⁵⁰.

²⁴⁸

Un triángulo amoroso: Mercedes, la mujer coqueta y caprichosa que se interpone entre Enriqueta y José, con quien, deshonrosamente, huye.

²⁴⁹

v. MARCÓ, o. cit., p. 260.

²⁵⁰

ib., p. 293.

**F) EL ESPACIO EN EL GÉNERO CHICO ANDALUZ Y RIOPLATENSE.
CORRALES, CASAS DE VECINDAD Y CONVENTILLOS**

F.1. Escenarios andaluces

Tabernas, tiendas, aguaduchos y ventas son escenarios habituales del género chico andaluz, lugares apropiados para la "juerga" y la diversión: en una tienda de montañés de un muelle gaditano se desarrolla *La flor de la canela*; el mismo escenario comparten *Los toros del Puerto* y *¡Olé, viva la fiesta!*, aunque esta vez en el Puerto de Santa María y en Sevilla, respectivamente. En esta última obra, se celebra una fiesta flamenca:

En este momento sale el Montañés con una batea, trayendo en ella platos, cubiertos, un mantel, dos servilletas, una botella con licor, dos copas, pan, etc.²⁵¹

La taberna es otro de los lugares de reunión preferido por los personajes del género chico: a título de ejemplo, señalaremos algunas: "La taberna er Surdo", "La taberna er Chato", en *La guasa viva*, o una taberna, cuyo nombre no se especifica, con un letrero anunciando "Vinos de Montilla y aguardientes" en *La cruz de mayo*.

En primavera y verano, las estaciones más queridas por los autores del género chico andaluz, el buen tiempo permite que se celebren las fiestas al aire libre: el escenario elegido se traslada entonces a las ventas y aguaduchos: el sainete titulado *La Macarena* transcurre en Sevilla, en la Alameda de Hércules, en un aguaducho y,

²⁵¹

¡Olé, viva la fiesta!, p. 11.

posteriormente, en una venta a orillas del Guadalquivir, frente a la cual podemos ver un juego de bolos. Parecido ambiente es el elegido para la zarzuela *La Torre del Oro*: los personajes se divierten a la sombra de un emparrado cuajado de racimos y sentados en las inevitables sillas de anea. Más tarde, la juerga continúa en un café de cante flamenco de Sevilla.

El patio andaluz es otro de los lugares comunes de estas obras: el escenario es siempre el mismo: macetas, una cancela, una parra, una fuente, sillas de paja, y vecinos de tertulia (*El niño bonito*, *La tiente*, *Flor de mayo*, *¡A Sevilla por todo*, *A la vera der queré*, etc.). A veces el patio está especialmente adornado para la celebración de algún bautizo (*La guasa viva*), de una boda (el corral del Chano, en el barrio de Puerta de Tierra, en Cádiz, en *Las bodas de Luis Alonso*), o con ocasión de la Cruz de Mayo (*La cruz de mayo*).

Igual de repetitiva resulta la escena de los novios en la reja²⁵²:

Esta reja es de las usuales en los pueblos de Andalucía y estará adornada con macetas con flores,

252

Por ejemplo, Bernardo, el protagonista de *Poca Pena*, se acerca descuidado, con su traje nuevo, a una reja recién pintada; en *El sino perro*, Paco se pasa el tiempo frente a la reja de Estrella, esperando, ilusionado, que la joven salga a recibirlo. Pero Estrella está enamorada de un novillero, etc.

y colgada una jaula de codorniz con el "bicho dentro" [...] Una guitarra colgada en la pared²⁵³.

Naturalmente, la acción se sitúa en barrios famosos y populares: el Albaicín granadino (*Mayo florido*), los sevillanos barrios de Triana (*Buscavía*) o de San Bernardo (*¡A Sevilla por todo!*)²⁵⁴, o el barrio gaditano de la Viña (*Sangre Andaluza*), entre otros.

Por otra parte, prácticamente los únicos lugares de trabajo que aparecen en el género chico, tan interesado en oficios manuales al margen de los centros de incipiente industrialización, son barberías (*La cruz de mayo*), carpinterías (*La taberna*), zapaterías (*El contrabando*), o fábricas de tabaco.

Cuando la escena se traslada al campo, el cortijo (*La mazorca roja*, *La perla del cortijo*, *El cortijo*, *Tierra llana*, etc.), la dehesa (*La corría de toros*), o simplemente "un pueblo andaluz", generalmente sin más especificaciones (*El zorro*, *Toros de puntas*), sirven de marco ambiental.

F.2. La vivienda: El corral de vecinos y los conventillos

Pero el escenario más frecuente en el género chico

²⁵³

Acotación inicial de *Los tientos*.

²⁵⁴

«No hay barrio en este mundo / de más salero, / que el barrio sevillano / de los toreros. / Tienen las sevillanas / de S. Bernardo / la escuela de toreo / de Antonio el Tato / y al primer pase, / no hay hombre que las mire / que no se case», *¡A Sevilla por todo!*, p. 37.

está constituido por las viviendas populares y obreras: los corrales de vecinos, o casas de vecindad andaluces, y los conventillos bonaerenses.

Luis Montoto²⁵⁵ clasifica la vivienda andaluza, desde la más humilde y pobre, hasta el palacio, en: cotarro, casa de dormir, corral de vecinos, casa de vecinos, partido de casa, casa y palacio.

La principal característica del corral de vecinos era su estructuración en torno a un patio. Se trata de un conjunto de viviendas de dos piezas, sala de estar y dormitorio, o tres, según que la cocina esté dentro o fuera de la unidad arquitectónica. Los servicios, lavaderos y aseos, se encuentran en el patio, puesto que las casas no disponen de agua corriente. El patio, las galerías superiores y los lavaderos se consideran como una extensión de la casa, como lugar de charla y convivencia, casi como una sala de estar²⁵⁶.

En este tipo de viviendas se produce una fuerte desvalorización de lo privado: el corral es como una casa grande con distintas habitaciones, donde difícilmente se respeta la intimidad de los inquilinos²⁵⁷.

²⁵⁵

MONTOTO, *Los corrales de vecinos*, p. 10.

²⁵⁶

v. CARLONI: *Corral de vecinos*, pp. 253-254.

²⁵⁷

Lo mismo ocurre en los conventillos bonaerenses: «POROTA: Yo lo había maliciado mucho antes. Porque, sabe, de mi cuarto se oye perfectamente cuando se habla o se

Por su parte, en la casa de vecinos cada familia dispone de 3 ó 4 habitaciones, más servicio individual. El patio es un espacio de vecindad (un lugar de paso), pero no de convivencia²⁵⁸.

La pobreza, muchas veces idealizada²⁵⁹, es el rasgo característico de los personajes que viven en los corrales. Por este motivo, un vendedor, en la obra titulada *La Macarena*, censura los aires de superioridad de una joven:

VENDEDOR: ¡Y gasta poco viento la niña! ¡Y luego vive en el corrá e los Chícharos!²⁶⁰.

Los habitantes de los corrales sueñan con poder mudarse algún día. En la casa de vecindad de la obra titulada *La taberna* viven D^a Petra y Rosario, arruinadas porque el cabeza de familia murió sin hacer testamento.

hace cualquier ruido en el de ella... Y bueno, muchas veces yo sentía... ¡Y ratones no eran!» (*A falta de pan*, p. 181). En otra obra, Regina y Rosa, las vecinas envidiosas de *Fumadas*, se enteran de todo lo que ocurre en casa de sus vecinas: «REGINA: ¿Diga, mama? ¿Quién será él? ROSA: ¿No has caído todavía? Algún amante, m'hija» (p. 150).

²⁵⁸

ib., pp. 254-255.

²⁵⁹

Idealización que también se produce en los sainetes argentinos: «No es el conventillo porteño sucio y complicado. Es un patio donde el autor toma apuntes de la vida popular sin necesidad de taparse las narices» (*Los disfrazados*, p. 85).

²⁶⁰

La Macarena.

La esperanza de la madre y la hija es resolver el pleito y recuperar la posición perdida, puesto que para ellas supone una baja convivencia en la casa con personajes de baja condición: Lolo, un vago que se mantiene a expensas de su mujer, un carpintero borracho, una tabernera, una bailarina de café cantante, un guardia municipal, etc.

Otra de las alusiones constantes en los sainetes que tienen el corral por escenario, la constituyen las dificultades de los inquilinos para pagar el alquiler, y consiguientemente, el odio generalizado hacia el casero: el maleta protagonista de *La negra sombra* vive en el Corral Miura. Cuando Pepe sueña con un contrato, sólo piensa en la envidia que le va a dar al casero:

Y compraré un automoví pa pasearme: y la má... ¡Ay, cómo me contraten! ¿No va a rabiá ná el casero? Porque no le pago ni un realito... ¡Por sinvergüenza!²⁶¹.

El mismo tópico se repite en *El tío Calandria*:

CALANDRIA: Ezte animalito es como zi fuá uno de mi familia... Mejó le vendía a ozté la mamá e mi cazero, ¡ya ozté ve! Ezte bicho vale más que algunas prezonas²⁶²

El casero suele ser el personaje antipático de la obra: por ejemplo, la seña Ignacia, la casera de *La sartén por el mango*, mujer dominante y tacaña, que se opone a las relaciones de su hija con un mancebo de

²⁶¹

La negra sombra, p. 16.

²⁶²

El tío Calandria, p. 15.

botica, porque aspira a un mejor partido: un torero, Calaña, o el señor Melquíades, un inglés. Al final, el marido de la usurera se decide a "coger la sartén por el mango" y consigue imponerse a la autoridad de su mujer.

La situación es idéntica en el género chico argentino. La especulación hacía que el precio de los alquileres se elevara continuamente, lo que provoca la ira de los vecinos: en *Los inquilinos*, éstos se niegan a pagar las mensualidades, atreviéndose incluso, llegada la orden de desalojo, a enfrentarse a la autoridad, que finalmente se pone de su parte:

SARGENTO: Yo no puedo señor. Yo también soy otra víctima del abuso. Renuncio al puesto y me uno a los compañeros de infortunio²⁶³.

Como en los sainetes andaluces, el encargado del conventillo es siempre un personaje odiado por los inquilinos:

EMILIO: Ese don Lucas, que es la mano negra de todos los inquilinos y enemigo de los mismos²⁶⁴.

Los corrales de vecinos y las casas de vecindad tienen en los conventillos su correlato bonaerense. En el sur de Buenos Aires estaban los barrios de Nueva Pompeya, Barracas, Avellaneda y la Boca, donde vivía la clase obrera, empleada en el puerto, los ferrocarriles, los tranvías y servicios públicos, en las industrias

²⁶³

Los inquilinos, p. 82.

²⁶⁴

Los devotos, p. 85.

conservas de carne, pequeños talleres y servicio doméstico.

La vivienda fue un problema constante en Buenos Aires durante todo este periodo de fuerte crecimiento demográfico. En 1914, los cuatro quintos de las familias obreras vivían en casas de una habitación.

Los conventillos eran construcciones rectangulares de dos plantas, con patios de estilo español, similares a los corrales y casas de vecindad. Muchos de ellos habían sido en otro tiempo residencias de ricos, casas destinadas a albergar con cierto lujo a una sola familia. Cuando sus antiguos dueños las dejaron, fueron adquiridas por especuladores. En los primeros años del siglo XX se habían convertido en tugurios, y una vivienda era ocupada hasta por veinte familias²⁶⁵:

D^a PRUDENCIA: Que como pensábamos dar aquí unas vueltitas, luego, queríamos tener su consentimiento.

D. ANTONIO: ¿Baile en me casa?... ¡Nunca jamásase de la perra vida!...

D^a PRUDENCIA: ¿Cómo?

265

v. ROCK, o. cit., pp. 232-233. Marcó, o. cit., p. 45 nos ofrece más datos sobre este tipo de viviendas: en 1880, 1.770 conventillos con 24.023 habitaciones para 51.915 habitantes; 1883: 1.868 conventillos con 25.465 habitaciones para 64.166 habitantes; 1887: 2.835 conventillos con 33.804 habitaciones para 116.167 habitantes. Más de la cuarta parte de la población de Buenos Aires vivía en conventillos, y las dos terceras partes de los habitantes de los conventillos eran extranjeros.

D. ANTONIO: ¡Que no puede sere!... Esta es una casa de familia... ¡Somo treinta ocho familia que vivimo adentro!...²⁶⁶

Además, en cada pieza del conventillo convivían 4 ó 5 personas:

Pieza de un conventillo, habitación de Rosina, Pedro, Lola y su padre Grappin. En la escena, un catre, un armario, útiles de cocina, una mesa, etc. Todo debe trascender una perfecta miseria²⁶⁷.

Vázquez Rial nos ofrece una cruda descripción de las condiciones higiénicas de los conventillos, en contraste con la imagen idealizada ofrecida por no pocos sainetes:

[la pieza] tenía puerta, daba a un patio empedrado y era la más cercana al retrete que habrían de compartir con los ocupantes de los cinco cuartos restantes, unas quince personas. Dentro del cubículo que albergaba la letrina, de una piedra siempre húmeda cuyo baho de meados impregnaba cualquier prenda que la rozase, había un grifo para lavarse las partes bajas del cuerpo. Las altas debían dejarse para la gran pileta exterior, en la que Roque se acostumbraría a afeitarse ante las miradas de todo el mundo²⁶⁸.

²⁶⁶

Tu cuna fue un conventillo, p. 362.

²⁶⁷

La serenata, p. 119.

²⁶⁸

VAZQUEZ RIAL, o. cit., p. 35. Wilde, Eduardo: *Curso de higiene pública*, Buenos Aires, 1883, citado por Marcó, p. 58, define los conventillos como "Casas ómnibus", [cuyos cuartos eran a la vez] «comedor, cocina y despensa, patio para que jueguen los excrementos, a lo menos temporalmente, depósito de basura, almacén de ropa sucia y limpia, si la hay; morada del perro y del gato, depósito de agua, almacén de combustible, sitio donde arde de noche un candil, una vela o una lámpara, en fin, cada cuarto de éstos es un pandemonio donde respiran, contra todas las prescripciones higiénicas, contra las leyes del sentido común y del buen gusto y hasta contra las exigencias del organismo mismo, cuatro, cinco o más personas».

G) LOS PERSONAJES

G.1. Personajes genéricos, presentados de manera idealizada y simplificadora

El género chico no profundiza nunca en la psicología de los personajes. Más que individuos, presenta tipos. En este sentido, podríamos emparentarlo con el llamado "costumbrismo de tipos"²⁶⁹.

Para Ucelay, los artículos de costumbres pueden agruparse en dos categorías bien diferenciadas: el costumbrismo de "escenas" (un día de fiesta, una romería, procesiones, paseos, diversiones públicas, etc.) y el costumbrismo de "tipos": artículos de costumbres dedicados al estudio de un determinado tipo social (urbano, rural, profesional, psicológico), publicados en la prensa y acompañados generalmente de ilustraciones. Con estas colecciones se pretendía dar una imagen total de la sociedad española, reflejando sus tipos más representativos. Los articulistas e ilustradores pintaron a estos personajes genéricos en representación de un oficio, de una clase social determinada, etc., pero, naturalmente, se olvidaron de la individualidad. Según Montesinos²⁷⁰, el costumbrismo supone una "tipificación

²⁶⁹

v. UCELAY: *Los españoles pintados por sí mismos*, pp. 61-68.

²⁷⁰

MONTESINOS: *Costumbrismo y novela*, p. 52.

sumaria de clases sociales en ejemplares lo más lejos posible de toda singularidad por miedo pacato a las «personalidades»". Cita a continuación una frase de Mesoneros: "Nadie podrá quejarse de ser el objeto directo de mi discurso, pues debe tener entendido que cuando pinto no retrato" (ib.). En el mismo sentido, Rodríguez Luis²⁷¹ destaca que cuando Fernán Caballero se acerca al pueblo lo hace siempre desde fuera, como si se tratara de una entidad teórica: los individuos no son interesantes en sí mismos, sino por sus costumbres, por su religiosidad o su tradicionalismo. Parecida actitud se observa en los autores del género chico. Marcó²⁷², comentando la figura de un boticario en un sainete argentino, observa que "ha dejado de ser un hombre para convertirse en un boticario". Idéntico comentario hace Grard²⁷³ para calificar la personalidad de los protagonistas de la novela andaluza de principios de siglo, de la que destaca su "superficialidad moral": los barberos y mozos de taberna son todos iguales, reaccionan siempre de la misma forma. Presentan una "psicología amorosa estereotipada", son celosos, cometen inocentes infidelidades, etc.

²⁷¹

ed. de *La Gaviota*, pp. 42-43.

²⁷²

MARCÓ, o. cit., p. 319.

²⁷³

GRARD, o. cit., p. 93.

Muchos de los tipos que aparecen en los artículos costumbristas serán los que luego protagonicen las piezas del género chico.

G.2. Predominio de personajes populares. El conflicto de clases

El género chico está protagonizado por personajes pertenecientes a las clases más bajas de la sociedad. Ni la aristocracia, salvo cuando imita comportamientos plebeyos, ni las clases medias (que cuando aparecen están representadas con rasgos negativos: sus miembros son trepadores, cursis, pretenciosos) consiguen arrebatarse al "pueblo" el papel principal.

Los románticos franceses fueron los primeros en idealizar al pueblo español²⁷⁴. Para ellos, conservaba inalterados una serie de valores ya perdidos en las sociedades modernas, como la dignidad, la independencia, el honor, la lealtad, el desinterés, el valor, la pasión, la generosidad, etc. Los máximos depositarios de este compendio de virtudes eran el bandolero (víctima de la injusticia, hombre de aspecto terrible, pero de gran corazón, capaz de dar su vida por una buena causa, etc.), el torero y el gitano, símbolos de lo auténticamente español.

²⁷⁴

v. DAVILLIER: *Viaje*.

Por el contrario, la aristocracia española, al imitar lo procedente de Francia, habría perdido todos esos valores que en otro tiempo le pertenecieron.

Por lo que respecta al pueblo francés, éste, convertido en proletario, sólo aspiraba, según esta interpretación romántica de la realidad, a formar parte de la burguesía. En consecuencia, el único depositario de unos valores en extinción en el resto de Europa, era el pueblo español, idealizado literariamente, habitante de un país todavía "salvaje", exótico, incómodo y hasta arriesgado para el viajero, siempre acechado por innumerables peligros. España representaba para los románticos franceses una especie de viaje a un pasado glorioso, cuya única ley era la dictada por el individuo y su estricto respeto al honor²⁷⁵.

Los personajes de clase baja, de acuerdo con esta visión social, son siempre alegres, directos, espontáneos. En ellos está ausente el interés material, y esto les proporciona un especial estado de ánimo. El sainete andaluz titulado *El alma del querer* puede servirnos de ejemplo, puesto que plantea la oposición entre dos parejas, una feliz, la formada por una criada y su novio, y otra desgraciada, a pesar de todo su

275

v. HOFFMANN: *Romantique Espagne*, y DESCOLA: *La vie quotidienne*; como ejemplo máximo de esta literatura romántica francesa que estamos comentado, v. *Carmen* (1845), de Mérimée.

dinero. El "Alma del querer" es Pastorilla, una joven y coqueta criada, cuya principal e inocente diversión consiste en atormentar de celos a su novio, el Resalao. El extremo opuesto está representado por la señorita Consuelo, a quien las convenciones sociales han impuesto un matrimonio de interés con Agustín:

RESALAO: Mira los señoritos callaos. No tienen alma.

PASTORILLA: La tengo yo y es tuya.

RESALAO: ¡Cuánto darían ellos por saber decirse, así, en sarvaje... pero con muchas ganas: una coplilla!²⁷⁶.

Consuelo, en otro momento de la obra, le pregunta al Resalao:

Vamos dime: ¿Cómo peláis la pava? ¿Qué le dices tú a Pastorilla?²⁷⁷.

La señorita, finalmente, se lamenta de su suerte y envidia a la criada Pastorilla:

Bueno, pues has perdido el tiempo. Lo que tengo es envidia de verte querer a tu novio [...] Quisiera querer como tú... riendo siempre... Ya ves, mi novio, el señorito Agustín...²⁷⁸.

Entre los personajes de clase alta y los personajes populares se establece en el género chico una separación radical, que se reflejará también en el terreno lingüístico. Hasta tal punto es patente esta separación,

²⁷⁶

El alma del querer, p. 46.

²⁷⁷

ib., p. 17.

²⁷⁸

ib., p. 13.

que cuando entran en contacto, no es extraño que surja algún conflicto.

En *La flor de la canela*, una zarzuelita del género andaluz de Sanz Pérez, pueden apreciarse dos mundos contrapuestos: el representado por Boleones, Tremendas, la maja Soledad, y el formado por la familia de D. Tadeo. Entre ambos, la posibilidad de comunicación o de convivencia es nula. La zafiedad de la gente del muelle resulta irreconciliable con la cursilería de D. Tadeo, D^a Pascuala, la hija de éstos, Elisita, y su novio, D. Ramirito. Estos personajes, que están de viaje, tienen que pasar la noche en una posada del muelle: allí se enfrentarán a los majos, que los molestan con sus palmas y cantes. D. Pedro, el "héroe" paternalista de la obra, resolverá el problema. Pertenece a la misma clase que los recién llegados al muelle, pero critica su exceso de vanidad e intolerancia, al tiempo que frena las amenazas y grosería de los majos²⁷⁹.

Esta desconfianza entre las clases se aprecia también en los recelos que los familiares de las jóvenes de clase humilde muestran cuando son cortejadas por personajes de mejor condición social. El género chico intenta demostrar que no siempre los señoritos tienen

279

En ¡Olé, viva la fiesta! D. Gregorio, viejo ridículo, se queda prendado de la maja Soledad. Borracho, se atreve a cortejarla: los amigos de Soleá, que celebran una fiesta flamenca, burlan el atrevimiento del viejo, manteándolo.

malas intenciones: un caso ejemplar lo encontramos en *La Macarena*. Las amenazas de Manuel, el hermano de Lola la Macarena, se tornan elogios cuando descubre que D. Luis, el señorito "sospechoso" que corteja a Lola, es una excelente persona:

Pa que te vayas enterando; que er que sacó a mi madre del hospítá cuando estuvo tan malita... y la yevó a mi casa... y ayí... hasta que se puso buena y yo encontré trabajo, no le fartó náa... ni gloria... porque por darle de tóo, le daba hasta su cariño. [...] Este hombre tié hecho más bien en este mundo que pelos tengo en la cabeza... y como se hasen esas cosas; sin boquearlas, porque le salen del arma...²⁸⁰.

Otra constante del género consiste en que los personajes de clase media o alta resultan normalmente ridículos, pedantes y cursis: así los tratan Javier de

²⁸⁰

La Macarena, p. 60.

Burgos²⁸¹, Fernando G. Bedoya²⁸² o Enrique Zumel²⁸³, entre otros.

En definitiva, este conflicto más o menos velado, entre las clases sociales, no hace más que reproducir, aunque de forma idealizada, una profunda realidad social. Para Mondéjar, el andalucismo ambiental del teatro de los hermanos Machado no debe buscarse exclusivamente en lo exterior (la indumentaria, los escenarios típicos, determinados tópicos andalucistas, etc.), sino de manera muy especial, en una cuestión de fondo, precisamente, en el hecho de reproducir, estilizadamente, la radical oposición entre probres y ricos:

Las sempiternas parejas de opuestos que viven en continua tensión: amos y criados, ricos y pobres, terratenientes y jornaleros, juerguista y cantaor (el que vive para divertirse y el que vive divirtiéndose), caciques y lugareños, etc., en definitiva, el prepotente frente al débil. El andalucismo ambiental de ese teatro reside, en

281

Recuérdense, por ejemplo, el marqués enamorado de la cigarrera, o D^a Manuela, la señora cursi en busca de partido para sus hijas, en *El mundo comedia es*.

282

D. José, a escondidas de su esposa, corteja a Pepiya, la criada del mesón donde ha parado la diligencia. Naturalmente, D. José sufrirá las burlas del mayoral de la diligencia, y novio de Pepiya (v. *Pepiya la salerosa*)

283

D^a. Ildegundis y D. Celedonio, en *La comedia de Ubrique* (p. 12), asisten a una representación de teatro, a la que los espectadores tienen que llevar sus propias sillas: «D. ILDEFONSO: ¿Qué es esto de llevar su silla? Supongo que a mí me pondrá el Ayuntamiento un sillón de preferencia...».

última instancia, en la contradicción sociológica (bien que estilizada) que reproduce.²⁸⁴

La estricta estratificación social se hace también patente en los sainetes argentinos: Manuel, un joven calavera de familia distinguida, interrumpe la tranquila celebración de un bautizo en el conventillo de *Los óleos del chico*²⁸⁵.

También en el género chico criollo, los personajes de clase alta son inevitablemente cursis. En *Los disfrazados*, el Gato, redactor de la revista literaria "El lirio azul", recita continuamente poemas de Verlaine. A este personaje de gustos extranjerizantes se opone el criollo Malatesta:

MALATESTA: Callesé...y aprenda. A lo mejor ustedes no saben más que versos de memoria y de la vida... ni esto... ¿Usté cree que por que ella lo atiende?...;No sea infeliz amigo! Veá; pa'l amor, pa

284

MONDÉJAR, *Andalucismo ambiental y lingüístico*, p. 348.

285

Las calaveradas de los jóvenes de clase alta son con frecuencia censuradas en el género chico: En *La comedia de Ubrique*, dos señoritos, Pascual y Francisco, llegan al pueblo siguiendo a una compañía de cómicos: los dos se disputan a la misma mujer, una actriz de la compañía. Pascual paga a algunos espectadores para que "revienten" el espectáculo con silbidos, carcajadas y pataleos: el desorden organizado obliga a que se suspenda la representación. En *El tío Calandria*, el señorito Fili se ve obligado a comprarle un burro a Calandria, el padre de Salud. Es el castigo que recibe quien intenta burlarse, aprovechando su situación social, de una pobre gitana: «SALUD: Pos bien empleo / le está er recorrió. / Ca cuar con lo suyos [...] Pa un señorito, / una señorita con muchos encajes, / ojeras y mimo. / Y pa una gitana, / un moso gitano, / con fuego en los ojos, con arma en er pecho, / con grasia en los labios», (p. 17).

llegar a una mujer cuando es de ley, lo mismo vale un tango y un chambergo requintao que ese Verlana que usted dice y una galera'e felpa... Viene a decirle versos de mujeres tísicas a una muchacha con más salú que una mañana'e sol... ¡No me haga ráir!... Eso es pa otra gente, que toca el piano y se levanta a las once sin gana'e morfarla... No atraque en inquilinatos con florcita en el ojal... Créame...²⁸⁶.

G.2.a. La caracterización burlesca de los personajes populares mediante apodos

El uso de apodos en el género chico contribuye a acentuar los defectos y a ridiculizar a los personajes. El apodo es más frecuente y cruel, cuanto más baja sea la escala social a la que pertenece el personaje²⁸⁷. Hacen alusión a defectos físicos (el Jorobao, el Mellao²⁸⁸, la Garbosa²⁸⁹, Pulguita, el Zurdo, el Trenzao, el Mursiélago, etc.), o se burlan de algún rasgo de la personalidad: Pepe Tremendas, el calesero fanfarrón de *La flor de la canela*, el Compuesto, tipo presumido en *La cruz de mayo*, el Renegao, el sobrino anarquista del canónigo²⁹⁰, o el Manchao, el hermano malvado de la zarzuela de costumbres

²⁸⁶

Los disfrazados, p. 102.

²⁸⁷

v. MORI: *El apodo: procedimientos de creación*, pp. 598-601.

²⁸⁸

v. *La guasa viva*

²⁸⁹

«MICAELA: ¿Vive aquí por casual una que le yaman la Garbosa, por mal nombre? CHIRIVITA: Por mal nombre, no señora; por su mala figura» (*Chirivita*, p. 35)

²⁹⁰

v. *Chirivita*.

malagueñas ¡Adiós, Málaga la Bella!). Otras veces se refieren simplemente al lugar de origen del personaje: el Cordobés, el Niño de Triana²⁹¹, etc.

No siempre los moteles agradan a quienes se aplican, lo que produce enfrentamientos y bromas entre los personajes. El zapatero protagonista de *El contrabando* no soporta que le llamen *Canillas*:

Te dije antier tarde que había jurao sacarle er purmón derecho ar que me yamara de ese modo, ¿sabes? [...] Porque un día dije que la siensia de las botas es que ajustaran bien de las caniyas... y desde entonses comensaron con la guasa de caniyas, y maestro Caniyas se me quedó²⁹².

Poca Pena, en la obra a la que da título, ofrece toda una teoría sobre la función y los procesos de creación de los apodos:

Por lo demás a mí no me molesta tené mote. ¿Quién no tiene mote en Sevilla, vamo a vé? Los hay pa tó los gustos; feos, bonitos, alegres, limpios, sucios y hasta repunantes. ¿Que quié osté un mote limpio? Ahí va un ejemplo: El aseao. Se ve que er tío é de los que se atusan con saliva y hablan con los amigo a metro y medio pa que no le sarte porvo a la ropa. ¿Que quié osté un mote susio? Ayá va. El boceras. Se está viendo a un tío que come los fideo con prisa y no conose má serviyeta que la armósfera. Er mote a vese hasta é una nesesiá, sobre tó cuando er nombre y apeyíos son tan vulgare que hasen que confundamo a las presona. Ejemplo ar canto: er marío de la estanquera de esta caye se yama Juan Pére. Dise osté el nombre y apeyío y naide le conose, pero dise osté

²⁹¹

v. *La Torre del Oro*.

²⁹²

El cotrabando, pp. 10, 30.

er Fogueao y to er mundo sabe que er Fogueao es el marío de la estanquera²⁹³.

Aunque menos frecuentemente que en el género chico andaluz, también los sainetes argentinos caricaturizan a sus personajes por medio de los apodos: Cara Sucia, Pájaro Bobo, Palangana, son personajes arrabaleros de *El rincón de los Caranchos*, El Palomo y el Gallo, unos tipos chulescos del sainete *Tu cuna fue un conventillo*, Mosca, Araña, en *Bohemia criolla*, etc.

G.2.b. Las mujeres en el género chico

Las protagonistas del género chico, especialmente del andaluz, suelen ser de carácter alegre y espontáneo, dicharacheras y resondonas, a pesar de estar sometidas, en la vida cotidiana, a la tutela de los padres o del marido²⁹⁴, de los que dependen económicamente.

Su esfera natural es el hogar. Ya las colecciones costumbristas reflejaban la crítica a que la mujer se incorporase al trabajo en la fábrica, sentido como algo antinatural y contrario al "bello sexo"²⁹⁵. En el fondo,

²⁹³

Poca Pena, p. 16.

²⁹⁴

Por esta razón, María Jesús, esgrime su carácter sumiso como principal virtud para ganarse el favor del capataz: «MARÍA JESÚS: Y le causo miedo... Cuando más sumisa que yo no hayará otra mujé en to er mundo... No contándola a osté, señora ama...» (María Jesús, p. 13).

²⁹⁵

v. AYALA, o. cit., p. 75.

la independencia económica de las mujeres debía de sentirse como un riesgo para la autoridad del varón. El papel de la mujer se limita, por tanto, a ser buena hija, buena esposa y buena madre. Su objetivo no es otro que conseguir marido:

MARCELINA: Para una muchacha,
encontrar un buen marido
es sacar el premio gordo²⁹⁶.

Así pues, no debe extrañarnos la abundancia de "mocitas" cuya única preocupación es encontrar novio:

MAESTRO BARBERO: Esta noche sacáis toas novio.

MOCITA: Si los hombres se venden más caros que er papé seyao.

MOCITA 3ª: Pidaselosté a Dios, a vé si tenemos salía²⁹⁷

Por otra parte, son frecuentes los tópicos referidos a las mujeres: su inestabilidad emocional²⁹⁸, su poder de seducción y dominio sobre el hombre ²⁹⁹, etc.

El género chico toma el modelo de mujer virtuosa de los relatos y artículos costumbristas. La mujer ideal debe ser sencilla en el vestir, esmerada en el cuidado de

²⁹⁶

¡A Sevilla por todo!, p. 22.

²⁹⁷

La cruz de mayo, p. 7.

²⁹⁸

«¡Si es mujé y tié que ser veleta» (La cruz de mayo, p. 10); «RAFAEL: Las mujeres son mu caprichosas, Maestro» (ib., p. 11).

²⁹⁹

«Cuando una mujé dise: "Tírate de un tejao abajo", píele a Dios que sea bajo, porque no para hasta que te tires» (El niño bonito, p. 16)

su casa y sacrificada en la atención a la familia. La coquetería y los adornos exteriores le son ajenos:

Poco adorno y gran limpieza;
no necesita otra palma
de una mujer la belleza,
que una rosa en la cabeza
y un pensamiento en el alma.
Na de dijés ni de alfileres,
por más que tú me lo mandes;
¿adornos yo? ¿que si quieres!
¿Pues qué somos las mujeres
sino floresitas grandes?³⁰⁰

Este modelo de mujer ideal es compartido por las piezas del género chico argentino. Así recuerda un viudo a su mujer:

VIUDO: (Conmovido) La mía era también así: piedra en bruto, no valía nada pa nada... ¡Pero no sé! No es lo que canten ni lo que bailen: es algo que son muchas cosas, y que llenan el cotorro, y que te hacen pensar en ella pa cualquier lao que mirés... La mía, ahora que sé que no ha de volver más, era el pañuelito planchau de todas las mañanas, el mate amargo después del trabajo, el brasero de las noches de frío, el saco sin una hilacha, los pastelitos de los domingos; pa mí era algo más lindo que una canción; era mi vida entera...³⁰¹.

El mensaje de esta obra parece claro. Venancio sueña con ver convertida a su mujer en una famosa cantante. Pero la inclinación natural de Catalina, modelo de mujer virtuosa, no es precisamente el espectáculo. La insistencia obsesiva de Venancio provoca la ruptura del matrimonio. El marido, abandonado, oye una canción de su mujer:

300

La Sevillana, p. 17.

301

El debut de la piba, p. 240.

Prisionero, prisionero,
que lloras de libertá,
ay, qué triste es estar libre
y llorar de soledá³⁰².

Esta situación hace recapacitar a Venancio, que
arrepentido, se disculpa ante Catalina:

VENANCIO: Y de hoy en adelante aquí no habrá más
tonadillero que el canario, ¡y que se fastidie el
rey! que si mi suerte es esta, ¡bendita sea mi
suerte!

CATALINA: ¡He inventado un nuevo relleno pa los
ravigoles que se van a chupar los dedos!³⁰³.

El género chico argentino, a diferencia del andaluz,
desarrolla extensamente el argumento de la mujer que se
harta de soportar la vida monótona y pobre del
conventillo, y que siente la tentación de huir lejos,
atraída por el dinero fácil y la vida placentera. Algunas
aceptan la existencia sacrificada que llevan, convencidas
de que es lo que deben hacer, o temerosas de encontrar en
su huida algo aún peor:

FILOMENA: ¡Y qué querés que le haga si me tira el
conventillo!... Cuántas noches me he querido ir,
pero llego a la esquina de Triunvirato, veo esa
hilera de faroles que van pal centro y entonces me
paro, porque allá lejos, donde se hacen más chicos
y parece que se juntan, se me hace que me voy a
quemar. Vuelvo a mirar p'atrás y la puerta del
conventillo abierto como una fosa parece que me
atrae y que me atrae...³⁰⁴.

302

ib., p. 247.

303

ib., p. 248.

304

Tu cuna fue un conventillo, p. 370.

Generalmente, las jóvenes de buena familia han aprendido de sus padres que deben desconfiar de quienes les ofrezcan dinero y lujos fáciles. Es lo que hace Rosita cuando recibe la oferta del Gallo:

¿Y por qué, vamos a ver?... No comprendes que como me digás nada más que sí, vas a tener todo lo que se te antoje; ¡vestidos, alhajas, casa en el centro, muebles, y todo será tuyo... todo!³⁰⁵.

Pero hay mujeres que no soportan la idea de un futuro hogareño y monótono³⁰⁶:

ROSALÍA: ¡Yo casada! ¡Ja,...ja...ja!... Vos mi marido y haciéndote yo la comida con los dos pesos que la noche anterior... vos venías del trabajo; yo te esperaba... Vos te ibas otra vez. Yo te volvía a esperar... Y así la vida... siempre la misma, el mismo vestidito y hasta las mismas palabras para decirlo todo...³⁰⁷

A quienes sucumben a la tentación, el género chico les prepara un final triste: la prostitución³⁰⁸ o la

³⁰⁵

ib., p. 372.

³⁰⁶

Algunas veces se rebelan y huyen, como Rosalía, o Eloísa en *Barracas*, pero otras aceptan, desencantadas y frustradas, su situación. Tal es el caso de María, en *El día sábado*, cuando descubre la clase de amor que le tiene su novio, quien le ha propuesto que acepte en matrimonio a Fortunato, "un paisano con plata". De esta forma podrán seguir juntos y vivir a expensas de él.

³⁰⁷

ib., p. 367.

³⁰⁸

La prostitución debió de ser uno de los principales problemas sociales del Buenos Aires de principios de siglo. El género chico sólo alude a él de forma velada, ocultando el lado más dramático de la cuestión, siempre planteada como un problema moral para las mujeres, que se debaten entre la pobreza del conventillo y los peligrosos lujos del cabaré. Sobre este asunto, afirma Rock lo

soledad. Mateo, un personaje de *El diablo en el conventillo* advierte a su mujer de los peligros que amenazan a sus hijas, cuando salen por las noches acompañadas de una sospechosa mujer:

Esas relaciones de flores y sombrerete... Hacerlas odiar la pobreza honrada en que viven... Que agarren la puerta... las señoras esas las protegen... llevalas, son lindas, son jóvenes; llevalas pal barrio de las vidrieras³⁰⁹.

Sara, una de las hijas, también presiente el final trágico:

¡Yo tengo una angustia! No sé lo que me pasa... Desde la otra noche... cuando el automóvil corría de aquel modo... no sé... me parecía que de repente íbamos a caer en algún sitio profundo, en un pozo sin fin... como un sueño, y alcancé a ver que te ahogabas³¹⁰.

El final de la obra no es más que el cumplimiento de las premoniciones: Zulema, la segunda hija, es raptada por una banda dedicada a la trata de blancas:

MATEO: Sí señor oficial. Pero el diablo que se metió al patio... no es ese que llevan a la comisaría... El diablo era una mujer... aquella amiga. ¡Aquella

siguiente: «Pero una de sus características más desagradables era la prostitución, que reflejaba la falta de mujeres inmigrantes. A principios del siglo XX, Buenos Aires tenía mala fama como centro de una trata de blancas proveniente de Europa, con unos trescientos burdeles registrados en la ciudad en 1913» (ROCK, o. cit., p. 233). En *Los tristes o gente oscura*, de Carlos Mauricio Pacheco, se plantea abiertamente el problema de la trata de blancas: un viejo ciego vende a María, la joven que lo cuida, a una banda de "cafishios" o rufianes.

309

El diablo en el conventillo, p. 107.

310

ib.

amiga era el diablo! (A Camila) ¡Aura llorás! ¡Aura llorás!³¹¹.

G.3. Caracterización de los andaluces

El pueblo andaluz se presenta en el género chico como un pueblo religioso, con un sentido especial del honor, espiritualmente superior e incontaminado por el materialismo europeo³¹², pero al mismo tiempo, como un pueblo alegre, amante del vino y de las fiestas, que "sabe vivir", etc. Nos ofrece muestras de lo primero Gutiérrez de Alba, cuando echa de menos, en el género andaluz, la presencia de las virtudes que, a su juicio, son propias de los andaluces: valor, generosidad y desprendimiento, encarnadas en el bandido:

Faltaba también, a mi juicio, algún cuadro en que aparecieran de relieve el valor, la generosidad y el desprendimiento del tipo andaluz, encarnado a veces en criminales de profesión, como los bandidos que, en lucha abierta con la sociedad y viviendo de las depreciaciones, se complacen en manifestar, por medio de rasgos por decirlo así caballerescos, que no hacen el mal por el mal mismo, sino dominados por circunstancias imperiosas que los han arrastrado hasta el crimen, y que, aún en medio de esa atmósfera viciada, conservan algo de dignidad y de

³¹¹

ib., p. 113.

³¹²

v. HERRERO: *Fernán Caballero*, pp. 283-303. Para este mismo autor, las novelas de Fernán Caballero presentan a un pueblo andaluz cuyas principales virtudes son la laboriosidad y la alegre resignación, el gusto por la vida sencilla y cristiana, ajena a las ambiciones.

nobleza, cualidades que los distinguen de la generalidad de los bandidos de otras comarcas³¹³.

De acuerdo con esta idea, el andaluz es un hombre valiente, pendenciero, arrogante: «La navaja es el arma ofensiva, más que defensiva del pueblo andaluz [...] Y como de ningún cobarde se ha dicho nada, y los andaluces están siempre ganosos de fama, el uso de la navaja es, por desgracia, frecuentísimo, y las cárceles y los presidios abren diariamente sus puertas de par en par a un sinnúmero de valientes»³¹⁴.

La deformación humorística de estos tópicos desemboca en la figura del gracioso andaluz, siempre altivo y fanfarrón. Lo que ocurre es que, en el momento de demostrar su valor, el orgulloso personaje se comporta inevitablemente como un ser ridículo y cobarse. Pepe Tremendas (obsérvese la intencionalidad del nombre), el calesero de *La flor de la canela* vende así sus servicios; su caballo es:

como un rayo [...]
y es prenda mu conosía
en toa la Andalusía [...]
en yegando ayí
de juro vasté a disí
que ha díó sobre una bala³¹⁵.

³¹³

MONTOTO, *De re literaria*, pp. 68-69.

³¹⁴

MONTOTO, *Los corrales de vecinos*, pp. 38-39.

³¹⁵

La flor de la canela, pp. 8-9.

En la misma obra, Curro Boleones, marinero, y Pepe Tremendas, discuten intentando llamar la atención de Soledad:

CURRO BOLEONES: Si no estuviera acupao
ahora en la embaicación
subía, y de un gofetón
le ejaba asté estripao
lo mesmito que un pichón³¹⁶.

A lo que le responde Pepe Tremendas:

Si le doy asté una mascá
lo embuto asté en la paré
y lo dejo... po un divé,
con la cabeza sacá
pa que se rían de usté.

El autorretrato de Pepe Tremendas define las características del gracioso andaluz:

Yo soy Pepe Tremendas
aquí y en Vayaolí:
un moso como un parmito,
que con er mejó me apuesto [...]
con las mosas soy asuca [...]
y siempre estoy yo queriendo
laigá puñalás, en viendo
otro moso como yo³¹⁷.

³¹⁶

ib., p. 11.

³¹⁷

ib., p. 15. Estas disputas verbales, que acaban en gritos, o en la taberna compartiendo una caña, son frecuentes en los sainetes andaluces. El mismo tópico se reproduce en el género chico criollo: en *Entre bueyes no hay cornadas*, con un título ya de por sí esclarecedor, aparecen tres matones barriobajeros, Mamerto, Rana y Churrinche, cuyas únicas ocupaciones son la amenaza y la fanfarronería, que al final se quedan siempre en palabras y gestos vacíos: «MAMERTO: Por sólo diez de presidio / es muy caro un homicidio / RANA: Y entre bueyes no hay cornadas...» (p. 132).

La personalidad del bandido andaluz, héroe popular por antonomasia, insensible y cruel en apariencia, pero desprendido y bondadoso en el fondo, se invierte cómicamente en los sainetes que estudiamos:

Pedro el Jerezano soy,
que nunca dijo mentiras;
desde el Peñón a Algeciras
donde hay peligros allí estoy;
cuando pa Ronda me voy
sobre mi potro alazano,
puesta en la faca la mano,
escupo por el colmillo,
que escrito está en mi cuchillo
soy de Pedro el Jerezano³¹⁸

Mojotros los andaluses
semos de un aqué mu puro...
y mu valientes, lo juro
por este puñao e cruses;
y con tanto corason
semos blandos como sera:
y por la güena, evera
vamos a bebé a un pilón;
pero pó mal a la fin
y queriéndonosla dá
¡ay! tenemos camará,
no es bulo, las de Caín³¹⁹

La caballerosidad y el heroísmo se convierten en los sainetes en simple charlatanería, pura gestualidad y apariencia:

JOSE: Pa gastá, soy el primero
y si es pa dar puñalá,
siempre mandé al moriero
a tó el que quiso peleá,
sin ser nunca traisionero³²⁰

³¹⁸

Sangre andaluza, p. 48.

³¹⁹

La flor de la canela, p. 44.

³²⁰

¡Olé, viva la fiesta!, p. 15.

Otro de los tópicos frecuentes en el género lo constituye la presentación de los andaluces como personajes estéticamente superiores, con una gracia natural y espontánea, inimitable:

Andestá un moso e Cái,
o der Puerto, ó de Siviya,
se clava la maraviya,
la sá luse ande la hay:
poique aquí en Andalucía
semos, la verdá, toitos,
montonsitos, montonsitos
de gloria con sar molía³²¹

La gracia del andaluz fascina a quienes no han tenido la suerte de nacer en esa tierra, hasta el extremo de intentar imitar los gestos e indumentaria de los andaluces, lo que con frecuencia los hará caer en el ridículo: en *La guasa viva*, D^a Luz pone todo su empeño en parecer andaluza, tal como se lee en la siguiente observación, añadida al final de la obra:

D^a Luz es una madrileña que rabia por parecer andaluza. En el primer cuadro viste de negro con velo y flores en la cabeza y en el pecho. En el último lleva una vaporosa bata blanca.

Una y otra vez, D^a Luz provoca las burlas de los demás, y la risa del espectador:

D^a Luz sale de la casa donde está la hojalatería, hecha un adefesio, con mantilla y flores en la cabeza. El resto de la indumentaria debe tener también detalles ridículos de andalucismo³²².

³²¹

La flor de la canela, p. 45.

³²²

La guasa viva, p. 14.

D^a LUZ: ¡Eh! ¿Qué tal? ¿Cómo me encuentras, Carmencita?

MELLAO: Mu bien, D^a Luz, mu bien (Aparte) Pa ajorcarla.

CARMENSITA: ¡Josú! Cuarquiá diría que ha nasío usté en er mismísimo Triana.

D^a LUZ: ¡Ay Triana! Es la única pena que tengo, no haber nacido en esta tierra. Seis meses hace que llegué de Madrid y ya soy otra. Como que estoy entusiasmada. Estos hombres tan gitano [en cursiva en el texto]; estas mujeres tan cañís y la mansanilla y el baile y la juerguecita. ¡Vamos! Que es para poner a una guillaíta perdida como dicen ustedes. ¡Y qué piropos más rebonitos los que le echan a una los hombres! No pasa una por una parte que no la digan: "Capuyito de Mayo", "varita de nardos" o "cardito borriquero"³²³.

El aspecto ridículo de D^a Luz contrasta con la gracia innata de la mujer andaluza:

A la mujer andalusa
la tengo comparaíta
a una caña de solera
por lo durse y lo bonita³²⁴.

Chiquita y morena
quiero a mi novia
que las altas y rubias
zon gente zozá.
Negra y chiquita,
y que baile con garbo
las zeguiriyas³²⁵

Mosas de aquí que hay a cargas,
y no esas de esas tierra
que toas se güerven las perra
sombrosos y patas largas³²⁶

³²³

ib., pp. 14-15.

³²⁴

ib., p. 30.

³²⁵

María Jesús, p. 25.

³²⁶

La flor de la canela, p. 61.

Incluso las acotaciones insisten en la misma descripción:

CARMEN: Es una muchacha de dieciocho años, morena, esbelta, graciosa, vivaracha, tipo clásico de la mujer sevillana. Viste traje claro de percal, delantal blanco, pendientes de coral y flores en la cabeza³²⁷

Por su parte, los hombres andaluces son siempre buenos mozos, bien "plantaos", buenos cantaores. En definitiva, «no hay gente más garbosa que la que nace en Andalucía», tal como repite el coro en el sainete de costumbres malagueñas *La penca de biznagas*.

Al mismo tiempo, lo andaluz se identifica con lo genuinamente español y castizo, en abierta rivalidad con lo extranjero: en *La tiente*, la tía Nieves, no andaluza, quiere imponerle a su sobrina los gustos refinados procedentes de Europa. Su sobrina, naturalmente, hace oídos sordos a las enseñanzas de la tía zamorana:

NIEVES : Afortunadamente yo vine desde Zamora, al morir tu padre, y hace dos años que te estoy regenerando.

SOLEDAD: No veo la regeneración.

NIEVES: Te quito resabios. Te hago estudiar música. Educo tu voz y sacaré de ti una profesora de canto.

SOLEDAD: ¿De canto? Ni de perfil. Canto yo esas óperas que estudio al piano. Il chelo,... il cuore... l'anima. Paese que canto misa, y eso está muy feo en una mujer.

NIEVES: A mí en cambio me asustan esas cabezas de toro.

SOLEDAD: A ellas les debo mi fortuna³²⁸.

327

El contrabando, acotación inicial.

328

La tiente, p. 10.

G.3.a. Los extranjeros en el género chico andaluz³²⁹

La función de los personajes extranjeros en las obras del género andaluz consiste básicamente en reforzar el elogio a Andalucía, presentando a unos personajes que se quedan fascinados por el espectáculo variopinto e inigualable que presencian, tan alejado de la frialdad y uniformidad de sus tierras de origen. Sienten lo que Benito Mas y Prat describe en estos términos:

Para ellos [los extranjeros] estos barrios son el corazón de Andalucía, y al ver a un barbián de chaqueta corta y de pantalón ceñido, al divisar una airosa cigarrera o una operaria de la Cartuja, que atraviesa el puente o que cruza con el aire de esta tierra [...] sienten grata satisfacción, porque pueden asegurar que han sorprendido el auto de los misterios³³⁰.

Entre estos extranjeros atraídos por el colorido de Andalucía, podemos citar al pintor alemán que llega a España con la intención de retratar a las cigarreras trabajando en la fábrica de tabacos de Sevilla³³¹.

Además, en contraste con los andaluces, desprendidos, sensibles, elegantes, los extranjeros tienen un aspecto ridículo, son materialistas y avaros.

329

v. los comentarios de Davillier sobre el tratamiento que reciben los *extranjis* en los sainetes andaluces, en DAVILLIER: *Viaje*, 422-424.

330

MAS Y PRAT, o. cit., pp. 172-173.

331

v. *La fábrica de tabacos de Sevilla*.

Su forma de vestir resulta siempre irrisoria, frente a la galanura de la indumentaria de los andaluces. En efecto, éstos suben al escenario con atuendo folclórico, como si fueran vestidos para una fiesta: los hombres con pantalón muy estrecho, chaquetilla corta y sombrero típico; las mujeres con faldas muy amplias de volantes, mantones con flecos y collares³³². Citemos algunos ejemplos: Carmelita y Rafaela, en *La cruz de mayo*, visten falda de percal y pañuelo de Manila al talle; La tía Niña, de unos sesenta años, vendedora ambulante, viste falda oscura, pañuelo al talle y delantal. Se recoge el pelo en un moño, adornado con una flor. El Compuesto, el protagonista masculino de la obra, viste de corto con muchos caireles en la chaquetilla y "brillantes hasta en los dedos de los pies". En *El niño bonito*, las mujeres van vestidas con mantones de espuma y bordados, y los hombres, con sombrero cordobés. Similar es la indumentaria de los personajes del sainete lírico *Mayo florido*: Frasquito Javier viste el traje andaluz, también Verbena. En *La Torre del Oro*, las mujeres van vestidas a la sevillana, con flores en la cabeza, trajes y pañuelos de vivos colores. Salud³³³ viste "al estilo de las gitanas de

332

Idéntica indumentaria es la elegida por Arturo Reyes para los protagonistas de sus novelas, v. Grard, p. 75.

333

v. *El Tío Calandria*.

Andalucía", con una falda de volantes y flores en la cabeza.

Trueno gordo y Gata morisca, dos carteristas madrileños que llegan a la feria de Sevilla disfrazados de "franchutes", nos permiten comprobar cómo veían los espectadores españoles de esta época el comportamiento y la indumentaria de los visitantes extranjeros:

GATA MORISCA: Y tengo que andar como loca, con los brazos estiraos y la cara seria como acabá de salir de un panteón del de San Justo.

TRUENO GORDO: No hagas ná a lo español, y aun cuando tengas ganas de apretarte una liga, no tengas cuidao de que te vea tó el mundo, porque eso es muy extranjero. Y nosotros somos en Sevilla franceses³³⁴.

Más adelante, Euscavía describe así a los franceses:

E con la lengua más enreosa que un plato e fideo y ella tan fea, que si lo feo doliera estaba en un grito...³³⁵

En otro momento, se burlan de cómo van vestidos:

Miá er sombrero de ella; paese una fuente de perdise guisá con lechugino³³⁶.

Por otra parte, los extranjeros son siempre presa fácil para la picaresca de los sevillanos, que explotan como pueden los tópicos turísticos:

BUSCAVÍA: A la lú de este velón miraba las monea Diego Corriente...

³³⁴

Buscavía, p. 5.

³³⁵

ib., p. 13.

³³⁶

ib., p. 19.

EL VIEJO: Pa las que fueran farsa degorvesla a sus dueño. BUSCAVÍA: Y esta j'espolaina la gastaba D. Pedro er crué pa que no le sonaran las caniyas. EL VIEJO: Apena si está tu fuerte en Hestoria. BUSCAVÍA: Y esta j'erraura se descubrió en Seviya: la vieja. Es de Bruto. EL VIEJO: Y cuando salió de la tierra te sortó una patá. BUSCAVÍA: en esta jaula pasó su enfansia doña Urraca. EL VIEJO: Y Doña Juana la Loca le daba er biberón. BUSCAVÍA: y é l'agua der Delubio se bebió en los vaso de esta j'aguaera.³⁷⁷

Otra constante de las piezas con personajes extranjeros consiste en presentarlos en situaciones esperpénticas, sufriendo las burlas de su acompañante de turno. En *El tío Mengues*, un "franchute" se hace acompañar por un gitano, que actúa de mediador ante una joven de la que el francés se ha enamorado. La tal Juanilla, novia de un torero, desprecia a monsieur Crapau, por mucho dinero que éste tenga:

"JUANILLA:
Aunque viniera el sultán
con más oro
que el Perú [...]
fuera mi contestación
un solemne bofetón.
Que no hay oro,
ni hay salero
que se iguale
a mi torero;
que no hay oro
ni hay parné,
que se iguale

337

ib., p. 16. Al inglés de visita en la feria de Sevilla nunca le falta el guía que quiere aprovecharse de él y sacarle dinero: «ZALEA: Mosiú, verá usté qué tierra / esta y qué gracia hay aquí, / esto es mejor que París / que Londres y que Inglaterra» (*¡A Sevilla por todo!*, p. 56).

a mi gaché³³⁸

"JUANILLA: ¿Ha creído usted que una jembra como yo, se peina pa ningún frachute?³³⁹".

Durante toda la obra, el tío Mengues se burla del aspecto, de los modales y de la forma de hablar de monsieur Crapau:

MEMGUES: En cuanto vea ese salero, y eza gracia que Vd. tiene... Pero mizté, como ella no está acostumbráa a oír ese acentillo francés, tan gracioso (aparte haciendo una mueca) (ib.).

Al final, como era de esperar, el francés resulta burlado y apaleado, haciendo de toro (es el "toro bípedo" al que alude el subtítulo de esta breve pieza) y recibiendo los capotazos del tío Mengues.

338

El Tío Mengues, p. 3.

339

ib., p. 11. El desprecio por el dinero de los extranjeros es una constante en este tipo de obras: «Luis: Que esta tierra / salerosa / es garbosa / y es juncá, / y no quiere / de extranjero / su dinero / para ná» (La Fábrica de Tabacos de Sevilla, p. 45). En La sartén por el mango, Virtudes rechaza al novio inglés que su madre quiere para ella: «VIRTUDES: No es ese. Es uno que parece inglés. TIMOTEO: (Sorprendido) ¿Inglés has dicho? ¡Lagarto! ¡Lagarto! [...] ¡Como parece rico!... Y aunque así fuera, para mí está de más con saber que es inglés y busca novia en Andalucía; pero están verdes, padre», p. 6.

G.4. Algunos personajes representativos

G.4.a. Chulos y compadritos

Los majos de los sainetes del XVIII, altivos, orgullosos y atrevidos, son los antecedentes de los tipos chulescos del sainete lírico³⁴⁰.

La tipología del personaje coincide, en lo esencial, en el sainete andaluz y en el argentino, diferenciándose únicamente en los rasgos externos: tipo flamenco, agitanado, en los sainetes andaluces, y "compadrito" arrabalero en los argentinos.

El chulo es agresivo, pendenciero y arrogante. No obstante, el sainete favorece la inversión ridícula de esta clase de personajes, o bien su utilización con fines moralizadores. En este caso, se trata de demostrar que quien persevera en esa actitud, acabará siendo duramente castigado, o de sugerir que tales personajes también merecen una oportunidad. Esto es lo que ocurre en *El Niño Bonito*, donde se demuestra que quien da título al sainete, no es tan "peligroso" como lo creen sus vecinos, puesto que, en el fondo, se trata de un pobre desgraciado, obligado a adoptar una actitud chulesca para hacer frente a las adversidades. Enrique, el Niño Bonito, es un viudo con fama de perdonavidas, razón por la cual el señor Curro está dispuesto a cualquier cosa para evitar

340

v. GATTI, *Los sainetes de Ramón de la Cruz*, pp. 257-262, y DOWLING, *Los sainetes: acción, carácter y personajes*, p. 269.

el noviazgo con su hija Asunción, una honrada planchadora. Pero el desarrollo del sainete desvela la realidad de Enrique: detrás de esa fachada agresiva se esconde un hombre honrado, un padre sacrificado para sacar adelante a sus hijos:

Si me viera usted por las noches llegar a mi casa reventao, empapao en sudó, negándose las piernas a sostenerme, con la cabeza incliná por obligarla mi esparda, no pudiendo serrá estas manos tan encallesías, y hasé la comía pa mis hijos, hasé sus camas y arropá sus cuerpos, por no tené una madre cariñosa que los cuide ¿qué haría usted? Reírse. ¡Ya lo creo! Reírse der Niño Bonito, de la fiera de S. Bernardo, y como usted se reirían tos los que me vieran. ¿Es que el hombre pa serlo ha de ser borracho, pendensiero, sin mujé propia y con los hijos abandonaos? ¿Esta es la vía? ¡Luego disen que los hombres se matan!³⁴¹.

El momento de mayor tensión dramática llega cuando Curro amenaza con una navaja a Enrique: El Niño Bonito consigue desarmar al viejo y, contra lo esperado, se contiene y lo perdona.

Igualmente, los sainetes argentinos están frecuentados por chulos arrabaleros, vagos, gorriones, rateros, y "guapos"³⁴²: de su personalidad estereotipada dan cuenta estos compadritos condenados a trabajos forzados en la armada, que aparecen en *La ribera*:

COMPADRITO PRIMERO:
En el barrio de Palermo soy afamado
y hasta un poquito más lejos

³⁴¹

El Niño Bonito, pp. 26-27.

³⁴²

v. *Entre bueyes no hay cornadas*, o *El rincón de los Caranchos*, subtítulo "escena de la mala vida porteña".

allá en Belgrano,
cantor y guitarrero
como ninguno.
A mí nadie me agarra
cuando echo un truco³⁴³.

G.4.b. Los gallegos

En los sainetes andaluces son siempre personajes simpáticos, simples y bonachones. Su forma de hablar se representa convencionalmente mediante el uso de palabras acabadas en -u³⁴⁴. Por su parte, en las piezas rioplatenses, gallego es el nombre genérico con que se designa a la persona de origen español.

G.4.c. Los barberos³⁴⁵

Se trata de otro de los personajes estereotipados del género chico andaluz: son bromistas, enamoradizos y, naturalmente, chismosos. Su trato frecuente con gente diversa los coloca en situación privilegiada para dar consejos, o incluso para servir de mediadores en asuntos amorosos. En *La cruz de mayo*, por ejemplo, gracias a la intervención del Maestro barbero la tía Niña consiente las relaciones de su ahijada con Rafael.

³⁴³

La ribera, p. 286.

³⁴⁴

v., p. ej., *La perla del cortijo*.

³⁴⁵

v. DAVILLIER: *Viaje*, 427-429.

G.4.d. Los zapateros

De personalidad parecida a la de los barberos, los zapateros aparecen en los sainetes andaluces trabajando sentados en la puerta de sus casas o en los patios de las casas de vecindad. Como ellos, están al tanto de lo que ocurre en el vecindario.

G.4.e. Los serenos

Es otro de los personajes secundarios característicos de los sainetes. El tipo está ya fijado desde las primeras colecciones costumbristas: vigilan las calles, cantan las horas, colaboran con los vecinos, etc. Sus principales defectos son la afición a la bebida y al cotilleo.

Es casi siempre un personaje decorativo, imprescindible en las escenas callejeras nocturnas: aparece en escena cantando las horas, recibiendo las burlas de los niños³⁴⁶, o dando palos con el chuzo³⁴⁷.

³⁴⁶

v. *El zorro*.

³⁴⁷

Por ejemplo, en *El mundo comedia es*, un sereno irrumpe en la sala de baile de Luis Alonso, dando palos a diestro y siniestro, para poner orden en el escándalo provocado con la llegada Juana, la mujer de Tinoco, al que acusa de mantener relaciones con M^a Jesús.

La función del sereno la cumplen los vigilantes en los sainetes argentinos: con frecuencia se ven obligados a poner orden en las trifulcas de los conventillos³⁴⁸.

G.4.f. Los cocheros

En el sainete andaluz *El alma del querer* encontramos la mejor definición de este personaje: Fabián es cochero de camino, jacarandoso, con el látigo bajo el brazo y una colilla apagada, "formando parte integrante del labio inferior". El tipo se corresponde con los mayores de tranvías de los sainetes argentinos.

G.4.g. Los catalanes

Sobre este personaje recae el conocidísimo tópico de la tacañería³⁴⁹: en *El alma del querer*, el coche en el que viaja un comerciante catalán ha sufrido un accidente:

COCHERO: ¿Se habéis hecho ustés mucho daño?

RODRÍGUEZ (catalán): Unas doscientas treinta y siete pesetas [es vendedor de loza fina, y se ha roto toda la muestra]³⁵⁰.

³⁴⁸

v. *Bohemia criolla*, p. ej.

³⁴⁹

Sobre la formación de estereotipos regionales, v. DÍAZ VIANA: *Lo castellano y sus estereotipos*, pp. 223-226.

³⁵⁰

El alma del querer, p. 24.

G.4. h. Las cigarreras³⁵¹

La cigarrera condensa los rasgos de la mujer desenvuelta, atractiva y alegre³⁵². La encontramos en plena faena, liando cigarrillos, o saliendo de la fábrica. Producen la admiración de los extranjeros³⁵³ o el enfrentamiento de sus muchos pretendientes. Salen a escena ataviadas con mantones de espuma y una cesta pequeña al brazo³⁵⁴. Se definen a sí mismas de la siguiente forma:

ROCÍO: Yo soy la cigarrera
de más trapío
de este país de gracia
donde he nacido.
Y hago con estas manos
lía que lía
cuatro mil cigarrillos
todos los días³⁵⁵.

El personaje se repite en el teatro argentino:

MAMERTO: ¡Ajá! ¿Y se llama Juana,
trabaja de cigarrera,
china gorda, zandunguera,

351

v. el retrato que hace Davillier de las cigarreras sevillanas, en DAVILLIER: *Viaje*, 438-445.

352

Compárese el estereotipo romántico de la cigarrera con las condiciones reales de existencia que debieron soportar: salario irrisorio, malas condiciones de vida (v. por ejemplo, *La tribuna* (1883) de Pardo Bazán).

353

v. *La fábrica de tabacos de Sevilla*.

354

v. *La Macarena*, por ejemplo.

355

¡A Sevilla por todo!, p. 41.

que tiene un bacán muy rana?³⁵⁶.

G.4.i. Los vendedores ambulantes

En el género chico argentino hay un personaje que se repite una y otra vez: son los niños que venden periódicos por las calles³⁵⁷, unos personajes maltratados, que luchan por sobrevivir en un medio social (incluso familiar) hostil. Encontramos ejemplos en *Los políticos*, con designación genérica: Pilluelo 1ª y Pilluelo 2ª; luego, con un papel algo más importante, Mugrita y Porota, los repartidores de periódicos en *A falta de pan*. Personajes similares aparecen en *Bohemia criolla*, *Canillita* y *Los primeros fríos*. El relato de sus vidas aporta al conjunto de la obra un ingrediente sentimental, muy del gusto del género: Francisco, el vendedor de periódicos de *Los primeros fríos*, es un personaje de gran

356

Entre bueyes no hay cornadas, p. 125. Vázquez Rial nos ofrece datos sobre la actividad de las cigarreras a finales del XIX en Buenos Aires: «En aquellos años, en las orillas de la ciudad, por el Maldonado, por Flores, por Barracas al Sur, sobrevivía un número importante de cigarreras. Mujeres que compraban el tabaco colorado, paraguay, correntino o tucumano, de arroba en arroba o de petacón en petacón, y entregaban su labor cada semana en los almacenes: seis pesos papel el haz de ciento veintiocho piezas hechas a mano. Más o menos la mitad, la cobraban en gasto» (VÁZQUEZ RIAL, *Frontera Sur*, p. 57).

357

Según ABAD DE SANTILLÁN: *Argentinismos*, la denominación canillita para el 'vendedor de diarios' procede del título del sainete de Florencio Sánchez, incluido en nuestro corpus, protagonizado precisamente por Canillita, un vendedor callejero de periódicos.

corazón, al que maltrata "la vieja" D^a Carmela, una italiana desalmada:

Cuando está estrilada, con usted se quita la rabia y a veces conmigo también; si no vendo todos los diarios me manda a la cama sin morfar³⁵⁸.

También en el teatro andaluz aparecen vendedores ambulantes, pero con una diferencia fundamental: en este caso, no se acentúa la crudeza de sus vidas, sino lo pintoresco de su actividad, como una nota alegre de ambiente. Ya no son los personajes fracasados por no haber podido "hacer la América", sino unos individuos pintorescos, propios de una región peculiar, que mantiene las tradiciones, frente a un mundo moderno y despersonalizado. Una vez más, todo lo que empezaba a perderse se convierte automáticamente en protagonista. Encontramos vendedores pregonando en el muelle, en *La flor de la canela*, por las calles de Málaga³⁵⁹, o de

358

Los primeros fríos, p. 48. El relato sentimental de la vida del canillita se repite sin demasiadas modificaciones: «Hemos andado juntos muchos años... desde que éramos así. Aprendimos a subir a los tranvías al mismo tiempo, y a largarnos mirando para adelante y para atrás. Él me ayudaba a salir del charqui y yo lo ayudaba a él; y muchas noches, cuando a él le cerraban las puertas de su casa y a mí me buscaba mi mama para pegarme, nos íbamos por ahí a las obras y dormíamos en el mismo rincón y nos abrigábamos con los mismos diarios, y pensábamos las mismas cosas, y soñábamos los mismos disparates. Hasta que murió mi mama y vine a dar aquí...» (*A falta de pan*, p. 191).

359

«¡Langostinos, mojama y camarones!» (*Los tientos*, p. 11).

Sevilla³⁶⁰, cacharreros³⁶¹, sarteneros³⁶², "lañaores"³⁶³, vendedoras gritando, en disputa por una esquina³⁶⁴, etc.

G.4.j. Los gitanos

Los gitanos cumplen la función del personaje cómico de la obra. Acompañan e instruyen a señoritos amantes de la juerga, o sirven de criados y mediadores en asuntos amorosos³⁶⁵.

Sobre ellos recaen los tópicos más o menos generalizados: son tramposos y embusteros³⁶⁶, y se pasan la mayor parte del tiempo cantando y bailando, incluso en circunstancias adversas: en *El alma del querer*, unos

360

«¡Camarones gordos, cotufas!» (*Chirivita*, p. 7).

361

«EL TÍO NATILLAS: ¡A los cacharritos, por trapos viejos, pucheros, cazuelas, quien cambiaaa!» (*Los tientos*, p. 17).

362

v. Mayo florido.

363

«¡Componé platos, tinajas y lebriyos...! ¡Paraguas y quitasoles!» (*La penca de biznagas*, p. 12).

364

v. La cruz de mayo.

365

v., p. ej., Juzgar por las apariencias, o Caramelo.

366

En *No fiarse de compadres*, "pieza de costumbres gitanescas", dos gitanos le venden a Bartolo un burro robado. Aparecen los dueños del burro y se descubre el timo.

gitanos presos conservan el ánimo suficiente para ponerse a cantar, hacer bromas, etc.

G.4.k. Borrachos y vagos

Intervienen como personajes secundarios, de carácter cómico: abúlicos, informales e indolentes, son una pesadilla para quienes los soportan, o un motivo para bromas y gamberradas.

La borrachera provoca situaciones jocosas: por incomparecencia de D. Antonio, el padrino borrachín, se suspende en dos ocasiones un bautizo³⁶⁷; en otra obra, Pepillo promete dejar el aguardiente para reconciliarse con su novia:

PEPILLO: Si ahora se ha presentao otro entorpesimiento: dise que me gusta mucho el aguardiente.

RAFAEL: ¿Y tú te habrás retirao dér?

PEPILLO: Pero me he pasao ar vino.

MAESTRO BARBERO: Eso es sacrificarse³⁶⁸.

Serafín, el criado borracho de *A la vera der queré*, se equivoca de reja y se atreve, nada menos, que a cortejar a la señorita Carmelilla.

Idénticas bromas y chistes sobre el alcohol podemos encontrar en las obras del género chico argentino.

³⁶⁷

v. *La guasa viva*.

³⁶⁸

La cruz de mayo, p. 12.

G.4.1. Los toreros

Los sainetes andaluces están llenos de falsos toreros, de maletas fanfarrones y de aficionados exaltados. Todos se jactan de haber protagonizado o presenciado las mejores faenas. Todos sueñan con llegar a la fama:

SEÑOR PRÓCULO: A la hora de los trenes puedes verlo caminá a la estación con el lío de los estoques..., pero tó es mentira, hija... se güerve sin que lo vean y se esconde en su casita pa contá luego proezas³⁶⁹.

De Mosquito, un picador cobarde, se dice que "es un Mosquito... y no pica"³⁷⁰. Cuando ve a los toros que le han tocado, comenta:

MOSQUITO: (He eztao en el apartao. ¡Y zon azín de artos! Pazé por er patio de cabayos ¡Y zon azín de bajos! ¿Pa qué habré nació yo? (ib.).

El auténtico torero, al contrario que estos personajes esperpéticos, se adorna con todas las virtudes imaginables: normalmente, ha llegado a la fama después de pasar todo tipo de calamidades, jugándose la vida para sacar a su familia de la miseria:

CAROLA: Día de yanto pa mí
porque a mi hermano querío
de muerte en la plasa herío
por mis propios ojos vi.
Nos vimos solos los dó
sin amparo y sin dinero,
y er se fue de novillero
por esos mundos de Dió [...]

369

Chirivita, p. 11.

370

Flo. de mayo, p. 15.

y jugándose la vida
por un pedaso de pan...³⁷¹.

**G.4.m. Los italianos e inmigrantes en general. El
enfrentamiento con los criollos**

En el género chico argentino, el personaje del inmigrante italiano ocupa un lugar privilegiado, como no podía ser de otra forma en un teatro que se proponía ser reflejo de la realidad. La llegada masiva de inmigrantes provocó reacciones contradictorias. Para los románticos argentinos (Sarmiento, Echeverría, Mármol), los inmigrantes eran la savia civilizadora europea que necesitaba Argentina para convertirse en una nación moderna. Pero las cosas no resultaron tan fáciles como podían imaginarse en un principio. Muy pronto surgieron problemas de integración, disputas entre criollos y extranjeros³⁷².

Todo este ambiente de integración y rechazo es captado por el género chico criollo. Del enfrentamiento dan cuenta las escenas en que los italianos recién

³⁷¹

Flor de mayo, p. 19.

³⁷²

v. MARTEL, Julián: *La Bolsa* (1891), Buenos Aires, Estrada, 1946, ARGERICH, Antonio: *¿Inocentes o culpables?* (1884), Buenos Aires, Hyspamérica, 1984, o CAMBACERES, Eugenio: *En la sangre* (1887), Madrid, Editora Nacional, 1984, tres novelas en las que la "barbarie" se asocia a la llegada masiva de emigrantes incultos, materialistas y sin escrúpulos (v. ORDIZ, Javier: «Civilización y barbarie en la narrativa argentina del siglo XIX», *Estudios Humanísticos. Filología* (U. de León), 15 (1993), 143-152).

llegados sufren malos tratos: un músico napolitano en Los devotos es golpeado por don Lucas, el casero, cuando sospecha que corteja a su mujer; Sinforoso, en Bohemia criolla le arroja una olla caliente de chocolate a un manisero italiano; Canillita y sus amigos se quedan con el dinero de un italiano vendedor de naranjas, etc.

Los criollos ven con recelo cómo los extranjeros prosperan económicamente³⁷³:

D. JULIÁN: ¡Pero qué quiere que sepan de estas cosas, estos pobres, si han desembarcado el otro día!...

D. ANTONIO: ¡Vea che, grapino de la madona! Yo tengo treinta años de América y a esta tierra tengo tanto derecho come osté.

SAMUEL: ¡Y yo también, que ti piensas!

D. JULIÁN: ¡Y más que yo, ya lo creo!... desde que la aprovechan mejor. Pero, no importa, ¡sotretas!... ¡Ahí la tienen si es de ustedes!... Agarrenlá y hagan de ella lo que quieran. Yo soy un criollo y me voy... ¡Pero, no le hace!... ¡Cuando haya que morir para defenderla no serán ustedes, los importados, sino criollos los que mueran!... Pero, ahí la tiene a la tierra... Agarrenlá pa ustedes... Yo me voy... ¡Yo soy un criollo!...

D. ANTONIO: ¡Regala tierra e me debe cinco mese de arquilere!...³⁷⁴

Abundan los reproches a los criollos por su poca productividad, frente a la laboriosidad de los inmigrantes:

373

En algunos casos, lo único que les queda a los criollos es el orgullo de su origen: «NINFA: ¡De cuándo es lo mismo descender de un Acosta, de un Colombres, que traerse en la sangre tres generaciones de tallarines al pesto? Lo que es m'hijita, aléjome de estos parajes» (Barracas, p. 166).

374

Tu cuna fue un conventillo, p. 359.

FILOMENA [al criollo Rancagua]: ¡Que debía darte vergüenza pasártela noche y día milongueando!...[...] ¡Andá a trabajar, andá!... ¡que ya me tenés esgunfia³⁷⁵ con tanto grupo en almíbar!³⁷⁶.

Frente al materialismo de los inmigrantes, el criollo conserva inalteradas sus virtudes morales. Criollos fueron los únicos que se acordaron de Maldonado cuando estuvo preso:

¡Porque somos criollos!... Y aunque ya vamos perdiendo hasta la ficonomía desde que nos han enllena la tierra de tanta gente desalmada, entuavía nos queda un poco de corazón pa los amigos³⁷⁷.

Gabino el mayoral, otro criollo modélico, renuncia a su bienestar personal, para atender a su madre, enferma, y a su hermana:

Ustedes saben lo que gana un mayoral. Mi situación es terrible. Mi vieja, mi madre querida, está tullida. Si yo le digo a Lucía levantemos el vuelo, sé que me hace caso. Pero, ¿y mi madre y mi hermana?³⁷⁸.

375

'aburrida, cansada, harta'

376

Tu cuna fue un conventillo, pp. 360-361. El auténtico criollo, como el gaucho argentino, siempre va acompañado de su guitarra, componiendo canciones:
«GABINO: Yo soy payador, con la guitarra, mi dulce compañera, mato mis más hondos pesares; pero che, con música no se mata el hambre y hay que trabajar» (Gabino el mayoral, p. 33).

377

Tu cuna fue un conventillo, p. 367.

378

Gabino el mayoral, p. 34.

Igualmente, Sinforoso, a pesar de su vida desordenada y bohemia, merece todo el respeto y admiración de sus amigos:

RAFAEL: Es un hombre cargado de vicios... un jugador... un libertino... un camorrista... Vamos, un orillero... (Con desprecio) ¡Un compadrito!.

ROMÁN: Pero también es cierto, Rafael [...] que Sinforoso posee un noble instinto para prodigar el bien...; que a su lado nadie se muere de hambre mientras él tenga fuerzas para conseguir un pan; y que ese compadrito, como tú le llamas, tiene un corazón tan grande y generoso, que desgraciadamente está haciendo mucha falta en las altas esferas de la sociedad encumbrada³⁷⁹.

Los inmigrantes, por el contrario, son gente desalmada, materialista, desconfiada³⁸⁰. No en vano, entre sus ocupaciones figuran la de patrón de conventillo³⁸¹, y las no menos desprestigiadas actividades comerciales o especulativas. La avaricia de los inmigrantes se pone de manifiesto en estas palabras de Filomena:

FILOMENA [recriminando a un italiano verdulero]: Ustedes son los que ponen caros los artículos, porque quieren hacer pronto la América. Y hay que sudar, mijito, para ganarse la vida [...] ¡Cincuenta

379

Bohemia criolla, p. 56.

380

«Por eso me gustan los criollos, son más confiaos, pero ¿los gringos? Son como lechuza para fijarse en todo» (*El rincón de los Caranchos*, p. 68).

381

El encargado del conventillo suele ser un italiano o un gallego ('español').

centavos por unas zanahorias flacas y un poco de apio!³⁸²

Para Marcó³⁸³, desde 1912 especialmente, el género chico criollo ofrece una imagen desvalorizada del inmigrante, que empieza a ser visto como un invasor. Aparecen entonces personajes desarraigados, hijos que no acaban de integrarse, etc.³⁸⁴ D. Pietro, en *Los disfrazados*, tal vez sea el ejemplo máximo de la frustración y el fracaso: engañado públicamente por su mujer, se pasa el día en silencio, como alelado, mirando el humo de su pipa:

PIETRO: E que non puedo ne trabacar ne vivir perque tengo cá dentro la turmenta... Oste vería, allá in l'imigraciún, cuando que venimo del mío paese... Entonces sí, era l'idea del trabaco e de la fortuna. E yo tenía la fuerza per mové la tierra... ¡Ma, entonce no la había conucido, no me había stropiao así, il corazón, non había per me questa dolore!³⁸⁵.

Pero no siempre la situación del italiano es pintada con tintes dramáticos. No suele faltar el personaje cómico desempeñado por el inmigrante italiano. En esta misma obra, está representado por Pelagatti, presidente de una comparsa carnavalesca, "La Societa Unione Italo-Argentina re San Crestófole":

³⁸²

Los inquilinos, p. 57.

³⁸³

MARCÓ, o. cit., p. 118.

³⁸⁴

v. *La ribera*.

³⁸⁵

Los disfrazados, p. 94.

PELAGATTI: Nu prime mío ese conde n'Italia.
HILARIO: ¿Se esconde en Italia?³⁸⁶.

³⁸⁶

ib., p. 98.

ESTUDIO LINGÜÍSTICO DEL GÉNERO CHICO ANDALUZ

**ALGUNAS NOTAS SOBRE
FONÉTICA Y MORFOSINTAXIS**

A.1. VOCALISMO

Es general el empobrecimiento del sistema vocálico en posición átona, con frecuentes vacilaciones¹ (asimilación, disimilación, prótesis o epéntesis de vocales, creación de nuevos diptongos por metátesis o monoptongación de otros, tendencia antihiática, etc.)².

No hemos encontrado ejemplos claros que revelen un

¹

v. el estudio dedicado al vocalismo del género chico rioplatense.

²

En muchas ocasiones, las vacilaciones son puramente imaginarias, inventadas para vulgarizar la expresión lingüística de determinados personajes: «BOLEONES: Si no estuviera acupao» (*La flor de la canela*, 11); «PEPE TREMENDAS: ¡Qué estrupisio!» (ib., 15); «BOLEONES: Que me güervo un tirrimoto» (ib., 27); «PEPE TREMENDAS: Sin poeslo remidiá» (ib., 29); «BOLEONES: Con la entenita rota» (ib., 35); D. Brailio (*Juzgar por las apariencias*, 12); cirimonial (*A Sevilla por todo*, 8); «TÍO GALLINETA: ¡Qué pulítico e usté!» (*El carnaval de Sevilla*, 13); menumentos (*La Torre del Oro*, 11); «NIÑO: Pupá ('papá'), m'ha dicho mumaíta que si vamos a armorsá hoy u mañana... que se infría la casuela» (¡Adiós, Málaga la Bella, 16).

intento de representar gráficamente la abertura vocálica característica del andaluz oriental³.

A continuación, enumeramos los fenómenos vocálicos que se repiten con más frecuencia en el género chico andaluz:

1. Ejemplos de e > i

PEPE TREMENDAS: Que *sigún* veo, camará. (La flor de la canela, 37).

MENGUES: Ya tengo *siguro* el *nigosio* (El tío Mengues, 9).

2. Ejemplos de i > e

BOLEONES: Lo *mesmito* que un pichón (La flor de la canela, 11).

CARCELERO: Tus *mesmos* vecinos... (Copla gitana, 33).

CURRO: Hablo con*mi*go *mesmo* y me cuento mis

3

En la obra de López Pinillos "Pármene", titulada *A tiro limpio*, que no se incluye en nuestro corpus documental, sí puede apreciarse el deseo de representar la abertura vocálica. Allí encontramos ejemplos como los que siguen: «RAFALITO [un muchachón cordobés, fuerte, esbelto, cenceño, que no puede andar de elegante, de enamoradizo y de guapo, con habla de "labriego cordobés"]: Pero, ¿no be osté "asos" lusseros en la cara?... Con na me pone pingando. "Guanos" días» (p. 12); «RAFALITO: Es que, por ahí, er traje corto compromete, porque yama la "atansión" y en seguía salen con que si uno...» (p. 13); más adelante encontramos: "daspresiá" (p. 14), "astoque" (p. 15), "anganchó" (p. 15), "ascuche" (p. 15), etc. v. ALONSO: *Andalucía de la E*, 607-625; ALVAR: -al, -ar>-e en andaluz, 281-282; LLORENTE: *Fonética*, 232-233. Sobre la existencia en andaluz de vocales abiertas con valor distinguidor v. MONDÉJAR: *Diacronía y sincronía*, 268-286, MONDÉJAR: *Visión de conjunto*, 149-153.

penas (María Jesús, 33).

BOLEONES: No está aquí nengún guiñapo (La flor de la canela, 35).

POCA PENA: Las corto por la metá (Copla gitana, 17).

SEÑÓ PEPILLO: En la metá [en cursiva en el texto] e la frente pa que la libre Dios... (La tiente, 16).

BLAS: Que er que sarrime
pué contarse entre los muertos
defuntos (Juzgar por las apariencias, 32).

MENGUES: Permítame que lllore un poco
por él en estos supremos estantes
'instantes' (El tío Mengues, 8)⁴.

3. u > o

Este fenómeno afecta con bastante frecuencia al pronombre *usté*, que se trasforma en *osté*, y de manera esporádica a otras voces:

CURRO: Se conose que argún monisipá (Los cientos, 13).

4. Disimilación vocálica

PEPE TREMENDAS: Se queó / asperándome (La flor de la canela, 20).

BOLEONES: Puf, qué viento, sasobró (ib., 35).

BLAS: Me yevaron / tres menistros (Juzgar por

⁴

Encontramos también *menuto* (La tiente, 18), *nengún* (ib., 32), etc.

las apariencias, 12)⁵.

CURRO: Va a haber tirremoto (Los tientos, 19).

PRIMOROSA: No hable mal de los ceviles, tú (El alma del querer, 19).

SEÑOR PRÓCULO: Sí, lo cogieron los ceviles por no queré torea (Chirivita, 11).

BERNARDO: Tié osté gracia pa veinte armenaque y aún le zobra (Poca Pena, 27).

SEÑOR PRÓCULO: Que se cita con el Niño en las cayes prencipales y hacen ayí er paripé de que no ha yegao a tiempo (Chirivita, 29).

SEÑOR PRÓCULO: Lo primero que hay que hacer es evitar el redículo (ib., 38).

CAROLA: Estarán mermurando (Las tres cosas de Jerez, 21).

PICHICHI: Lo que se jase entre gente y en pulítica es vesitá (El carnaval de Sevilla, 13).

5. Asimilación vocálica

PEPE TREMENDAS: Por seis sirpientes tirao⁶.

BLAS: Naide mos dijo naita,
poique tóos taban roncando [...]
Si hubieran estao ispiertos... (Juzgar por las apariencias, 14).

PICHICHI: Y ese apillio guasón, qué quié isí? (El carnaval de Sevilla, 14).

FRASQUILLO: ¡Y ustedes van a viní! (ib., 16).

⁵

v. también: simenterio (El Niño Bonito, 22), menistro (La tiente, 19); destrito (La taberna, 11).

⁶

También: Invidia (El Niño Bonito, 28).

6. Prótesis y aféresis de vocales

6.a) a- protética⁷

VISENTE: Y aluego ya sabes, mermuración ar canto (*La guasa viva*, 13)⁸.

6. b) Aféresis de la vocal inicial (y a veces de toda la sílaba inicial átona)

PEPE TREMENDAS: Peresusté, camará (*La flor de la canela*, 61).

BLAS: O a vinío ar lao usté de esas viejas pantapájaros (*Juzgar por las apariencias*, 9).

BLAS: Otavía / sigue usté tan apegao / a las naguas? (*ib.*, 10).

BLAS: Si ha paresío su dueño (*ib.*, 13).

LUNARITO: Naíta; hora y media que lleva vestiíto er cura y D. Antonio sin paresé (*La guasa viva*, 22).

SOLEÁ: ¿No le parese a osté que se le van a poliyar los camarones pa entonses? (*Los tientos*, 12).

CURRO: Pero osté no comprende que si se presenta en er sielo ese cuerpo sin previo aviso, la pocalisis quedaba a la altura del betún? (*Los tientos*, 13).

M. ÁNGELES: ¡No sales si no es por sima e mí! ¡Traidó! (*Copla gitana*, 13).

7. Monoptongación de diptongos

BOLEONES: ... pasensia en esta sentraña (*La*

7

ROSENBLAT: *Notas*, 238-241 recoge casos de a- protética en las distintas regiones hispánicas.

8

arrecogí, alevantao (*Copla gitana*, 15).

flor de la canela, 33)⁹.

JUAN: ¡Pasensia! (La mazorca roja, 7).

RESALAO: Y ella me apreta (El alma del querer, 18)¹⁰.

RENEGAO: No yores, que te degoyo (Chirivita, 37).

MENGUES: Le daremos a la custión la importancia debida (El tío Mengues, 9).

CHIRIVITA: Hay lo menos decisiere (Chirivita, 22).

8. Reducción de vocales agrupadas

La tendencia antihiática de la lengua popular se manifiesta reduciendo aquellos grupos vocálicos que, por fonética sintáctica, aparecen juntos, formando hiatos:

CURRO: ¡Y a mí qué! Mientras no se ma poliye más que eso [...] Es verdá, salero. Pero ¿quién sa cuerda de eso teniendo delante esta cara tan serrana? (Los tientos, 12).

PEDRO ANTONIO: Un hombre honrao, que bastante tié con purgá lo que no ha jecho, pa que de serca l'ostén mortificando con cánticos que le traspasan el arma (Copla gitana, 32).

ANASTASIO: Po cuando desperté, der sudó ca bía echao mi cuerpo... (El Niño Bonito, 7).

ESCOLÁSTICO: ¿Está bien que maya abochornao

9

El mismo fenómeno ocurre en concencia (Perico el jorobeta, 8, María Jesús, 29, etc.).

10

Para las alternancias en la diptongación de las formas verbales, v. ALVAR-POTTIER: *Morfología histórica*, pp. 218-219.

por dos mese cochino? (ib., 12).

ESCOLÁSTICO: Oye, a propósito de tu hija, man
dicho que... (ib., 15).

TÍO GALLINETA: Pu yastá (El carnaval de
Sevilla, 13).

9. Fusión de vocales iguales

RAFAEL: ¡Ca ves más jonda y dándome más
tormento cá ves! (La Cruz de mayo, 10).

ANASTASIO: ¿De mo que no le vio er número? (El
Niño Bonito, 10).

CAROLA: ¿Qué es lo que tié mi morena, que le
duele de ese mó? (Las tres cosas de Jerez,
20).

MILAGROS: ...que son como espás (ib., 27).

ANASTASIO: Si no llego a vení pa cá por
haberme orvidao der regorve, tiés a tu hijo en
la casilla una semana (El Niño Bonito, 17).

PEPA: Ahora la verasté... Trae pacá (La penca
de biznagas, 12).

BLAS: Pero ayí no hubo na deso (Juzgar por las
apariencias, 14).

PEDRO ANTONIO: Lo suficiente h'escuchao (Copla
gitana, 14).

ANASTASIO: Ya sé lo qu'es (El Niño Bonito, 7).

ANASTASIO: Lo siento. Caya'livio ('que haya
alivio') (ib., 15).

10. ue > güe

En el español vulgar, es muy frecuente que el

segmento velar de [u] se hipertrofie, lo que origina la tan extendida pronunciación [gwé] de este diptongo¹¹:

MAESTRO BARBERO: ¿Entonces desidiamente te güerves mañana a la güerta? (La cruz de mayo, 10).

A.2. CONSONANTISMO

1. La aspiración de h- inicial

La aspiración [h] castellana procedente de F- inicial latina se mantiene viva en el ámbito rural y entre los sectores urbanos de menor formación cultural de casi toda Andalucía, salvo en la provincia de Jaén, Noreste de la de Granada y casi toda la de Almería (v. MONDÉJAR: *Visión de conjunto*, 154)¹².

Los autores costumbristas andaluces representan la aspiración de la h- inicial por medio de la grafía j, que

¹¹

v. MONDÉJAR: *Verbo*, mapa 38 (presente de indicativo de oler), p. 240, donde puede apreciarse que, junto a la mayoritaria pronunciación [gwélo], aparecen algunos casos aislados de [bwélo], con hipertrofia del segmento labial.

¹²

v. también ESPINOSA: *Aspiración*, 229-254 y 337-378, MONDÉJAR: *Diacronía y sincronía*, 286-295, MONDÉJAR: *Orígenes I*, 43-47, MONDÉJAR: *Hablas*, 229-230, MONDÉJAR: *Caracterización*, 191-199, FRAGO: *Historia*, 389-456; ALEA VI, 1550-1555, y 1715.

naturalmente debe interpretarse fonéticamente como [h] y nunca como [x], puesto que «históricamente, nunca hubo jota en Andalucía, excepto en las áreas señaladas donde no hay aspiración» (MONDÉJAR: *Visión de conjunto*, 155). La /x/ sólo se oye en Jaén y algunas zonas de Granada y Almería, repobladas tardíamente por castellanos.

BOLEONES: *Jasle arina er costao* (*La flor de la canela*, 7).

BOLEONES: *Se jase como se ise* (ib.).

PEPE TREMENDAS: *Er camino está jecho un jorno* (ib., 9).

PEPE TREMENDAS: *Quemo más que er jierro ardiendo* (ib., 14).

PEPE TREMENDAS: *Jasta*¹³ *por las asoteas [...]* *jasta los vasos guardó* (ib., 16)

COMPUESTO: *¡Por conseguite jasta la vida comprometo!* (*La cruz de mayo*, 10).

MANOLO: *No pares jasta mañana* (*Olé, viva la fiesta*, 7).

DIEGO: *Jasta mañana* (*Copla gitana*, 11).

BLAS: *Jable usté claro,*
que yo no entiendo latines
ni fragiliaes (*Juzgar por las*
apariencias, 10).

POCA PENA: *¿Poi qué no me jarían home?* (*Copla gitana*, 16).

SEÑÓ PEPILLO: *Hasta que salió juyendo* (*La tiente*, 17).

¹³

Del árabe *háttà* 'id.' (DCECH, s.v. *hasta*).

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

naturalmente debe interpretarse fonéticamente como [h] y nunca como [x], puesto que «históricamente, nunca hubo jota en Andalucía, excepto en las áreas señaladas donde no hay aspiración» (MONDEJAR: *Visión de conjunto*, 155). La /x/ sólo se oye en Jaén y algunas zonas de Granada y Almería, repobladas tardíamente por castellanos.

BOLEONES: *Jasle arina er costao (La flor de la canela, 7).*

BOLEONES: *Se jase como se ise (ib.).*

PEPE TREMENDAS: *Er camino está jecho un jorno (ib., 9).*

PEPE TREMENDAS: *Quemo más que er jierro ardiendo (ib., 14).*

PEPE TREMENDAS: *Jasta¹³ por las asoteas [...] jasta los vasos guardó (ib., 16)*

COMPUESTO: *¡Por conseguite jasta la vida comprometo! (La cruz de mayo, 10).*

MANOLO: *No pares jasta mañana (Olé, viva la fiesta, 7).*

DIEGO: *Jasta mañana (Copla gitana, 11).*

BLAS: *Jable usté claro,
que yo no entiendo latines
ni fragiliaes (Juzgar por las
apariencias, 10).*

POCA PENA: *¿Poi qué no me jarían home? (Copla gitana, 16).*

SEÑÓ PEPILLO: *Hasta que salió juyendo (La tiente, 17).*

¹³

Del árabe háttà 'id.' (DCECH, s.v. hasta).

SEÑA PURA: ¿Usté qué viene a jaser aquí?
(ib.).

DIEGO: ¿Sabes...qu'estás mu jermosa? (Copla gitana, 11).

SOLEÁ: ¡Ná, que quié vendé a la juerza! (Los tientos, 19).

CURRILLO: Descúbrete el rostro, jermosa serrana... (El carnaval de Sevilla, 23).

Obsérvense los siguientes ejemplos de Copla gitana, en los que la aspiración no se corresponde en absoluto con la realidad lingüística: Juan Tavares, el autor de esta zarzuela de costumbres, interpreta la aspiración como elemento caracterizador del andaluz vulgar y, como tal, la coloca donde le parece, sin detenerse a pensar en la verosimilitud de tal procedimiento:

M^a ÁNGELES: Sarga presto d'esta casa,
jaonde ná se l'ha perdío
y jaonde nunca hiso farta (Copla gitana, 17).

PEDRO ANTONIO: Pero a Diego...a jese renegao... (ib., 22).

SEÑÓ JUAN: ¿Ajónde con tanta priesa vas?
(ib.).

DIEGO: ¿No me joyes? (ib., 12).

BOLEONES: Se gorvió la sá
un esportón de jerisos (La flor de la canela, 34).

La pronunciación aspirada del verbo echar puede

deberse a contagio del participio *hecho* (de *hacer*)¹⁴:

LUIS: Porque quisiea sé mugé
pa jecharme aquí a yorá (La fábrica de
tabacos de Sevilla, 18).

2. Aspiración de /-s/ implosiva¹⁵

En general, los autores costumbristas no son coherentes a la hora de reproducir por escrito la aspiración de /-s/ implosiva. Véanse, por ejemplo, *pos jeso* y *es jeso*, citados a continuación: puede observarse cómo el redactor se deja llevar por la ortografía convencional, que le hace mantener una -s innecesaria, ya representada por medio de la grafía *j*¹⁶.

GABRIELA: ¿He jecho yo alguna muerte
pa que me trate jasí? (El carnaval de
Sevilla, 17).

14

v. MONDEJAR: *Visión de conjunto*, 146: A propósito de un verso de Juan Ramón Jiménez («Mare, me jeché arena sobre la quemaúra»), comenta Mondéjar: «Es interesante destacar que el poeta (con muy buen oído) ha hecho equivalentes, a causa de su idéntica reproducción ortográfica, la aspiración analógica de *hacer* a *echar* (*hechar*, ocasionada probablemente a partir del participio: *hecho* contaminaría a *echo* / *hecho*)».

15

v. Cabra, 581, LLORENTE: *Fonética*, 231;
ALONSO: -s final de sílaba, 73-82, MONDEJAR: *Diacronía y sincronía*, 286-302, MONDEJAR: *Geminación*, 303-317; MÉNDEZ DOSUNA: *Aspiración de "s"*, 18-20; FRAGO: *Aspiración de /-s/*, 153-171; FRAGO: *Historia*, 475-487.

16

v. ejemplos de *La infancia de Jesu-Christo*, de Fernández y Ávila (*los jojos, las jorejas, las jarrea, etc.*) citados en MONDEJAR: *Caracterización*, 195.

BLAS: Pos jeste moso, ejun hombre
que ma dao muchos ineros (Juzgar por las
apariencias, 27).

SOLEDAD: ¿Ejusté verdugo? (La flor de la
canela, 29).

PEPE TREMENDAS: ¿No es jeso? (ib., 29).

3. Otros casos de aspiración

3.1. Aspiración de /-s/ inicial

PEPE TREMENDAS: No jeñó (La flor de la canela,
9).

BLAS: No jeñó (Juzgar por las apariencias,
14).

3.2. s+g > h¹⁷

CARMELITITA: Como esta noche lo vean las onse
mir vírgene, va a habé dijustos en er sielo
(La cruz de mayo, 8).

COMPUESTO: Mira, Rafaé, si quieres que no haya
dijustos, no atormentes más a esa mujé (ib.,
20).

3.3. -sd- > -h-

GASPAR: y se anda a pie más camino... que
farta en dejaquí a Cai (Diego Corrientes, 13).

3.4. -nj- > -h-

CHAFAROTE: Yo había nasío
por er tiempo e las narajas (Diego
Corrientes, 26).

3.5. -rg- > -h-

TÍO PEDRO: Dios te guarde, Vigensita (La
mazorca roja, 9).

¹⁷

v. ALEA VI, 1729-1730, MONDÉJAR: *Visión de conjunto*,
158.

TREMENDAS: Vamo vigen de la Estreya (ib., 39).

DIEGO: Su cara es la d'una Vigen (Copla gitana, 12)¹⁸.

4. Seseo y ceceo¹⁹

Son muchos los ejemplos de seseo que podrían citarse. Para no hacer interminable la lista, nos vamos a limitar a comentar algunos aspectos de interés²⁰.

18

La forma vulgar Vinge («DON ANTONIO: Y una carita de Vinge como esa», *La guasa viva*, 32) podría explicarse de la siguiente manera: «1º) Asimilación consonántica entre sonantes alveolares [bínhen], y 2ª) pérdida de la [-n] final, normalmente perdida en "andaluz", si bien a veces deja el rastro nasal en la vocal final [e]» (MONDEJAR: *Orígenes II*, 83; MONDEJAR: *Caracterización*, 207-208, ofrece un ejemplo de esta variante fonética, recogido por Machado y Álvarez).

19

Para el seseo y ceceo, v. también MONDEJAR: *Caracterización*, 171-189; *La frontera del andaluz*, 225-277; ALONSO: *Ceceo y seseo*, 11-200; LAPESA: *Ceceo y seseo*, 67-94; LLORENTE: *Fonética*, 230-231; ALEA, VI, 1705.

20

El tipo de seseo predominante en Andalucía es el predorsal, salvo en el sur de la provincia de Córdoba, y en el centro de las de Huelva y Almería, donde se produce el llamado seseo coronal (v. CARRASCO: *Baeza*, 83-86, GALEOTE: *Habla*, 36-48, MONDEJAR: *Visión de conjunto*, 154). En las obras que hemos estudiado, no se ha advertido ningún procedimiento ortográfico que permita distinguir ambos tipos de seseo. Por el contrario, LÓPEZ PINILLOS, en *A tiro limpio*, representa con -ss- la peculiar /s/ cordobesa: *Rafaelito*, un cordobés castizo, pronuncia *lusseros* (p. 12), *afissión* (p. 14), *tantíssimas grassias* (p. 19), *paesse* (p. 21), *grassias* (p. 22), etc. El seseo de los demás personajes se representa con s: *nasí* (p. 38), *afisionao* (p. 41), *peligrosiyo* y *dificurtoso* (ib.), etc.

Lo primero que salta a la vista es la absoluta falta de rigor al reproducir este fenómeno. Alternancias como las que encontramos en los dos primeros ejemplos que se ofrecen a continuación (*necesidad / arsión, mardesío / entonces, franqueza / domisilio*), en las que un mismo personaje es seseante unas veces, y distinguidor otras, no son difíciles de encontrar:

PABLO: Detrás de aquella sal, no le verá nadie y usté disimule si la *necesidad* me obliga a esta negra *arsión* [...] aquel *mardesío*...y *entonces*... (*Sangre andaluza*, 27).

LUIS ALONSO: Que haiga *franqueza* en mi *domisilio* (*El mundo comedia es*, 35).

SOLEÁ: Vesinito, si tuviera que está toa la noche *ensima* der tablao como yo... Y eso que no lo *hase* mal der tío (*Los tientos*, 10).

MELLAO: ¿Por fien es hoy er *bautiso*? (*La guasa viva*, 11).

Por otra parte, son mucho más frecuentes los casos de seseo que los de ceceo registrados en nuestro corpus. Veamos algunos ejemplos de este último fenómeno:

MENGUES: En cuanto vea ese salero, y eza gracia que Vd. tiene (*El tío Mengues*, 5).

MENGUES: Zi zoy más macho que un botijo sin pitorro (ib. 6).

ZOPENCO: No cea usté bruto, hombre, no cea usté bruto (*La tiente*, 32).

PURA: Ci lo ve a usté un beserro amontao en esa devanaera que usté dise que es una máquina (ib.).

ATOLONDRAO: Zi ozté tié ya la licencia
arzuluta (Flor de mayo, 8).

PINTAO: Mosquito, que hay que veztirze (ib.,
12).

MOSQUITO: Zargo en zeguía (ib., 13).

PRECIOSO: Ezo zon farolez... Ziéntate ya, lila
[...] Po lo que za menesté, que Enrique no
alevante zu mano, porque zi la alevanta no van
a zabé arreglá ar zeñó Curro como no tenga los
huezos numeraos (El Niño Bonito, 28).

Resulta curioso observar extraños casos de ceceo en
posición implosiva (veztirze, ozté, farolez, etc.),
cuando lo normal en tal caso es la aspiración²¹. Sin duda,
se pretende con ellos aludir a la exagerada pronunciación
ceceante de tales personajes.

De la misma forma, el afán por exagerar el ceceo,
lleva a veces a que se emplee la zeta donde no haría
falta, puesto que la ortografía normal (una c) ya
representa este fonema:

GITANOS: Zi zu merzé nos quié dar argo par
camino. Zeñó ziví ¿Nos da usté lizenzia pa
divertí a la zeñorita? (El alma del querer,
19).

JUANILLO: Apóyate en los huecos de loz ladriyo
[...] Ahora valez más que nunca [...] que er
baile nezezita zereniá (María Jesús, 21-23).

JOSELITO: Mu buenas, zeñores [...] Trae pa acá
un zigarriyo, hombre. Dame un zeriyo, Purguita
(El contrabando, 14-15).

21

v. ALVAR: Comportamiento de la s, 78-86; MONDÉJAR:
Diacronía y sincronía, 286-295; MONDÉJAR:
Caracterización, 191-199; MONDÉJAR: Orígenes II, 79-84.

Obsérvense las características de los personajes ceceantes. Bernardo es un "bestia", de ingenio "más corto que un suspiro":

BERNARDO: ¿Ze pué pazá? Poz verá oté. Pazaba por la caye y como vi que no había en er huerto naide má que oté, me dije digo: ezo e zeñá de que está zola (Poca Pena, 12).

Joselito, en *El Contrabando*, es un hombre de unos cuarenta y cinco años, cuya

«cara corre pareja con la ropa, por lo estropeada. Cada una de las prendas que usa, pertenece a una estación del año. Se ve que no se ha afeitado en dos semanas. Su nariz, arrebatada, su hablar calmoso y su mirada torva y apagada revelan al hombre alcoholizado. Cecea hasta las erres» (*El contrabando*, 15-16).

La misma caracerización se hace del Marqués y del Precioso, en *el Niño Bonito*:

El Marqués tendrá la ropa completamente destrozada. El Precioso será feísimo; los tres, tipos de golfos (*El Niño Bonito*, 28)²².

22

El mismo tipo de personaje es recreado por LÓPEZ PINILLOS, en *A tiro limpio*: «Entra por el fondo MANOLILLO "EL BRUTO", después de mirar desde la puerta. Es un hombre corpulento y roblizo, capaz de conducirse con la mansa estupidez de un camello o con la fiereza brutalmente agresiva de un toro. Tiene tres centímetros de frente, una cabellera selvática, unas cejas parecidas a un bigote, y una barba que le nace bajo los párpados y que le embetuna el rostro. Su pantalón negro está desfilachado; su guayabera de dril, rota; su sombrero de ala ancha agoniza, y sus botas han muerto de un reventón» (*A tiro limpio*, 18-19). Como cabía esperar, Manolillo cecea: «MANOLILLO: Zantoz noz loz dé Dió. Me pareció reconocí al amigo, y efertivamente... Qué ¿ze ha afirmao uzté ya?» (*ib.*, 19).

Resulta un tópico reproducir el habla de los gitanos como ceceante²³:

GITANOS: Güenas tardes, zeñoritos (*El alma del querer*, 18).

GITANOS: Más amarrao que un zobre moneero (*ib.*, 19).

PRIMOROSA (gitana): Ze enteró de que por darle achares me arreglé con el novio de la Pasionaria, tuvieron los dos unas palabrillas... y el otro fue el muerto (*ib.*).

5. Yeísmo²⁴

El yeísmo es prácticamente general en Andalucía, y en las obras del género chico andaluz está abundantemente documentado. Es frecuente, especialmente en el nivel sociolingüístico bajo, la realización de /y/ como prepalatal fricativa sonora, es decir, con un cierto rehilamiento. Pero esta particularidad fonética no se ha representado, en ningún caso, en las obras que hemos analizado.

PEPE TREMENDAS: En yegando ayí (*La flor de la canela*, 8).

PEPE TREMENDAS: Cabayero, y qué mujé (*ib.*, 12).

²³

v. MONDÉJAR: *Caracterización*, 182-184.

²⁴

ALONSO: *ll y sus alteraciones*, 57-59; COROMINAS: *Yeísmo*, 81-87; LLORENTE: *Fonética*, 233-235 (núcleos andaluces que conservan la /ll/), ZAMORA VICENTE: *Dialectología*, 74-83, FRAGO: *Historia*, 501-508; ALEA VI, 1703.

LUIS ALONSO: Tengo más vista que er gayo (*El mundo comedia es*, 20).

TINOCO: Esto hacen los cabayeros (*ib.*, 24).

SOLEÁ: ¡Aquel capuyito en flor! (*Los tientos*, 10).

CORO DE MAJOS: Viva Seviya y lo bueno
que en eya tó se crió (*La fábrica de tabacos de Sevilla*, 17).

6. Rotacismo: -l > -r

La confusión de /-l/ y /-r/ en posición implosiva es muy común en las hablas hispánicas²⁵. En el género chico andaluz, el fenómeno que se recoge con más frecuencia es el denominado rotacismo, esto es, la articulación de -l implosiva como -r.

LUIS ALONSO: Niñas de mi arma (*El mundo comedia es*, 16).

LUIS ALONSO: ¡Esbertez en esos cuerpos! (*ib.*, 18).

TINOCO: Déjelo usted que carcule
con eso pensará en argo (*ib.*, 23).

SOLEÁ: Vamos mujé, da unos cuantos gorpes.
Josú. Y que aburtá está lamujé del alguacil
del Ayuntamiento (*Los tientos*, 10).

PEPE TREMENDAS: Dele usted er borso (*La flor de la canela*, 8).

PEPE TREMENDAS: ¿Esperasté arguien? (*ib.*, 13).

25

v. ZAMORA: *Dialectología*, 313-316; LAPESA: *Andaluz y español de América*, 180-181; ARIZA, Manuel: -r > -l, 60-61; ALONSO-LIDA: -l y -r, 313-345, FONTANELLA: *El español de América*, 138-139, FRAGO: *Historia*, 498, ALEA, VI, 1719-1721. Para la lateralización en andaluz, v. ALVAR: *Puebla de don Fadrique*, 1-32.

PEPE TREMENDAS: Un moso como un parmito (ib., 14).

El empleo de /l/ en lugar de /r/ se registra con menos frecuencia, y afecta sólo a voces cultas:

LUIS ALONSO: Arte coleográfico (El mundo comedia es, 17).

LUIS ALONSO: Señorío alistocrático (ib., 18).

7. Pérdida de /d/

7.1. Pérdida de /-d-/ intervocálica²⁶

La pérdida de /-d-/ intervocálica, corriente en el español vulgar y coloquial, se encuentra muy generalizada en Andalucía²⁷. Debe destacarse que la mayoría de los ejemplos que se citan son propios del nivel sociocultural más bajo, que es el que suele estar representado en el género chico andaluz:

PEPE TREMENDAS: En toa la Andalusía
por lo calioso y tóo (La flor de la
canela, 8).

BOLEONES: No pueo subí (ib., 11).

PEPE TREMENDAS: Po quee usté con Dió, amigo

²⁶

También se pierde cuando la /-d-/ queda en esta posición por razones sintácticas: «PEPE TREMENDAS: Y pa onde usté quiera» (La flor de la canela, 11); «traje e sea» (ib.); «moso e caliá» (ib. 13).

²⁷

v. por ejemplo, ALEA VI, 1588 (polvareda), ALEA VI, 1559 (nudo).

(ib., 11).

PEPE TREMENDAS: Si voy yo a dí en roíyas (ib., 12).

PEPE TREMENDAS: Píame usté leña, salero (ib., 13).

SOLEDADE: Me está usté metiendo un mico
que vaya (ib., 16).

BOLEONES: Po con toíto su poé (ib., 27).

MARÍA JESÚS: No sea Vd. tan rápio (El mundo
comedia es, 9).

LUIS ALONSO: qué enfermedaes (ib., 17).

JUANA: Y que la gente del barrio
me señale con el deo (ib., 28).

SOLEÁ: ¿Pero toavía no se ha muerto? (Los
tientos, 14).

CARMENSILLA: Cuando te compres una dentaúra
(La guasa viva, 14).

VISENTE: Se salúa, D. Antonio (ib., 16).

VISENTE: Mira. Si no lo encuentras en la
taberna der Chato, es que se ha io der pueblo
(ib., 23).

PEDRO ANTONIO: ¿Te queas, Diego? (Copla
gitana, 11).

POCA PENA: Pasando calamiaes (ib., 16).

BLAS: Yo no sé cómo ha poio
contené toito mi genio (Juzgar por las
apariencias, 29).

ALCALDE: Lleva usted su silla, o hace que se
la lleve un críao (La comedia de Ubrique, 12).

CAROLA: ¡Pos desde hoy sí que me voy a vorvé
loca por tus peasos! (Flor de mayo, 12).

BOLEONES: Atrácate sin cuidao (La flor de la
canela, 7).

BOLEONES: De un gofetón
lo ejaba asté estripao (ib., 11).

TREMENDAS: Ya la tiene usté enganchá²⁸ (La flor
de la canela, 9).

7.2. Pérdida de /d-/ inicial

La /d-/ inicial es la consonante que se pierde con
más facilidad, hasta el punto de que, algunas voces que
han perdido este fonema inicial, han llegado a
lexicalizarse (esmayao 'hambriento', esaborío, etc.):

MARINERO: ¿Poi qué lo ise usté? (La flor de la
canela, 7).

SOLEDAD: ¿Se pué isí? (ib., 14).

BOLEONES: ¡Ay Jesú! Si me escompongo (ib.,
17).

TINOCO: Me esbarato cuando la veo (El mundo
comedia es, 21).

JUNA RABÓN: Soy er mesmo
Juan Rabón, er mayorá
de la iligensia (Juzgar por las
apariencias, 29).

JUAN RABÓN: Vayasté erechito ar toro (ib.,
23).

BIAS: Me estrosó (ib., 48).

MELLAO: ¡Esagradesía! (La guasa viva, 14).

POCA PENA: Me fui a escansá a la posá e las
Burras (Copla gitana, 15).

M^a ÁNGELES: Éjate e lamentaciones... (ib.,
16).

RAFAEL: Levanta la cabeza y mírame ahora cara a cara elante dér (*La cruz de mayo*, 20).

DIEGO: Que tu Diego te va a isir (*Diego Corrientes*, 8).

8. Metátesis consonánticas

BLAS: Y la probe e mi mujé (*Juzgar por las apariencias*, 13).

CURRO: Premita Dios... (*Los tientos*, 22).

CORO DE MAJOS: La frábica está cerrá (*La fábrica de tabacos de Sevilla*, 11).

TÍO BRIJÁN: No pué ve lo que las cosa tién drento de las mismas cosas (*La mazorca roja*, 12).

LOLO: ¿Pero quién te manda a ti serví de intrépete? (*La taberna*, 24)²⁹.

9. Casos de /g-/ por /b-/

La equivalencia acústica de /b/ y /g/ propicia la confusión vulgar de ambos fonemas, especialmente ante el diptongo [we]³⁰:

TREMENDAS: Y en dando una gofetá
esta mano poerosa (*La flor de la canela*, 29).

TREMENDAS: Juyasté, agüelo (*ib.*, 15).

²⁹

v. también *treato* (*La comedia de Ubrigue*, 10), *premite* (*Mayo florido*, 6), *Grabié* (*ib.*, 10), *presona* (*Copla gitana*, 15), etc.

³⁰

Encontramos algunos casos de confusión en sentido contrario, es decir, /b/ en lugar de /g/: «FRASQUITO: Y eso que er médico salió con la abuja» (¡Adiós, Málaga la bella!, 35); *abujereao* (*ib.*, 30); *busano* (*ib.*, 14).

TREMENDAS: Viva lo güeno (ib., 20).

BOLEONES: Que me güervo un tirrimoto (ib., 27).

BOLEONES: Al año gorví a pasá (ib., 47).

SOLEDAD: ¿Tan gravo ejusté, señó?³¹ (ib., 27).

CURRO: Güeno; pos ar día siguiente... (Los tientos, 15).

MAESTRO BARBERO: ¿Entonses desidiamente te güerves mañana a la güerta? (La cruz de mayo, 10)³².

10. Pérdida de /-r-/ intervocálica

La pérdida de la /-r-/ intervocálica es un fenómeno propio del andaluz muy vulgar:

MARÍA JESÚS: Y paese que tienen pólvora (El mundo comedia es, 7).

LUIS ALONSO: Mía qué dos rosas (El mundo comedia es, 16).

MARÍA JESÚS: Quiea Dios (ib., 20).

LUIS ALONSO: Quien ('quieren') pegarle cuatro tiros (ib., 38).

³¹

Una muestra más de las incoherencias que se comenten continuamente.

³²

v. también: guñuelos, guñolera (La comedia de Ubrique, 6).

11. La /-r/ implosiva

11.1. Vocalización de /-r/³³

Esta extraña vocalización de /-r/ implosiva es bastante frecuente en los textos costumbristas andaluces, y no constituye más que una «generalización injustificada [...] de unos casos en que algún medialengua o bobo lo dijese» (MONDÉJAR: *Orígenes II*, 83).

BOLEONES: ¿Se quié osté embaicá?³⁴ (*La flor de la canela*, 10).

MARINERO: Que me laigo (ib., 7).

MARINERO: ¿Poi qué lo ise usté? (ib.).

BOLEONES: Poique tengo que hasé aquí (ib., 11).

TREMENDAS: Siempre estoy yo queriendo
laigá puñalás (ib., 15).

TREMENDAS: Si me embaico en un navío (ib., 30).

PELOTE: Poipoco ayí se me quea (ib., 52).

11.2. /-r/ > /-s/

Otras veces, se representa la /-r/ implosiva con la

³³

v. MONDÉJAR: *Orígenes II*, 72-73 y 81-83.

³⁴

También, *embaicación* (ib.); *baicones*, ib., 16 (donde se ha producido rotacismo (*barcones*) y luego esta curiosa vocalización (*baicones*); «BLAS: Tan de goipe» (*Juzgar por las apariencias*, 9). Un fenómeno similar ha tenido lugar en *caírculá* (*La flor de la canela*, 33).

grafía *s* (*casne*, por *carne*, por ejemplo)³⁵. Se trata, una vez más, de una invención sin ningún fundamento fonético: semejante cambio no ha podido existir ni ha existido nunca, «1º) porque no tenemos documentación antigua literaria, 2º) porque nunca se ha recogido en las encuestas del ALEA, y 3º) porque nadie la ha oído nunca, tampoco, en aquellas zonas o comarcas donde no se hicieron encuestas» (MONDÉJAR: *Orígenes II*, 81):

TREMENDAS: Voy a *ponesle* asté un cabayo (ib., 8).

BOLEONES: Voy a *dasle* caza (ib., 17).

BOLEONES: Piensa que es *gobesnaó* (ib.).

BOLEONES: A *jasesle* un desavío (ib.).

TREMENDAS: Deje aquí a la *etesniá* (ib., 29).

BOLEONES: A verle ar diablo los *cuesnos* (ib., 35).

TREMENDAS: ¿Quié usted *peísle* a Ramón la guitarra pa *tocá*? (ib.37).

11.3. /-r/ > Ø

También puede ocurrir que la /-r/ implosiva desaparezca completamente:

TÍA FRASQUITA: Y s'acabó la *convesación*, que no quiero igualame a una persona como osté (*La cruz de mayo*, 15).

³⁵

v. ALEA VI, 1580 (*pierna*), 1581 (*carne*).

11.4. Comportamiento de la -r del infinitivo seguida de un pronombre enclítico³⁶:

11.4.1. La -r del infinitivo ante los reflexivos me, te y se suele quedar asimilada al pronombre (v. MONDÉJAR: Verbo, 70):

M^a ÁNGELES: ¿Poi qué no vas a contáselo?
(*Copla gitana*, 12).

POCA PENA: ¡Ah, si a mí me hubián dao un ofisio! [...] De tanto quereme, m'inutilisaron (ib., 16).

MAESTRO BARBERO: Esta es la contribución por ensusiame la puerta (*La cruz de mayo*, 9).

TÍA NIÑA: ¡Miusté que insurtarme a mí esa y desime que mi niña... (ib., 15).

RAFAEL: Y m'afano por juntá argún dinero pa podete jasé mía y yevate a mi casa [...] Quisá en er mismo rinconsito e la sala donde tantas veses me jurates³⁷ queré firme (ib., 23).

RAFAEL: ¿A qué vinosté a mi casa en tan malita hora pa robame la tranquilidad y veme

³⁶

v. MONDÉJAR: Verbo, 68-70, GALEOTE: Habla, 91-92.

³⁷

Para las desinencias del perfecto, v. MONDÉJAR: Verbo, 85-89, y para la segunda persona del singular, v. especialmente 221, 223, 225 y 227, en donde se pueden observar muestras del mantenimiento en Andalucía oriental de la -s analógica final del perfecto, como aspiración o mediante la abertura con valor distinguidor de la vocal anterior. v. también los siguientes ejemplos: «PEPE: ¿Le dices la carta?» (*La penca de biznagas*, 16); «CONSUELO: ¿A qué vinites, bien mío?» (*Diego Corrientes*, 68); «D. LUIS: Anoche me salvastes la vida» (*La Macarena*, 44). Por otra parte, se registra también la forma vite: «TÍO BRIJÁN: Si ayé en vé de juí como un loco, cuando lo vite con la Vigensita, le hubiás hablao... Yo no abrí la boca porque me atortolé» (*La mazorca roja*, 22).

prepará la limoná (*La perla del cortijo*, 9).

12. Otros problemas fonéticos

12.1. Pérdida de las consonantes finales

Las consonantes finales se pierden en "andaluz", como puede apreciarse en los siguientes ejemplos tomados de nuestro corpus:

MARINERO: Quién va a Cai (*La flor de la canela*, 7).

PEPE TREMENDAS: De aquí a Jeré (*ib.*, 8).

PEPE TREMENDAS: Lo embuto asté en la paré (*ib.*, 11)³⁸.

BOLEONES: Vayasté con once mí (*ib.*).

PEPE TREMENDAS: Viva el humó (*ib.*).

SOLEDAD: ¿Es choquito o calamá (*ib.* 12).

SOLEDAD: Portugués (*ib.*, 13).

MARÍA JESÚS: La gente principá (*El mundo comedia es*, 8).

LUIS ALONSO: Los pié. A la una, a las dó, a las tré (*ib.*, 18).

LUIS ALONSO: Sí, en la narí me está dando ya (*ib.*, 21).

LUIS ALONSO: Ha estado usté superió (*ib.*, 31).

BLAS: Tuvo que dirse con Pato
er trasquilaó a viví [...]
ha tenío que dí a pescá
borsiyos a trabucasos (*Juzgar por las apariencias*, 13).

38

Es general la forma *usté*; el mismo fenómeno se produce en *verdá* (*ib.*, 12), *su mercé* (*ib.*, 13), etc.

prepará la limoná (*La perla del cortijo*, 9).

12. Otros problemas fonéticos

12.1. Pérdida de las consonantes finales

Las consonantes finales se pierden en "andaluz", como puede apreciarse en los siguientes ejemplos tomados de nuestro corpus:

MARINERO: Quién va a Cai (*La flor de la canela*, 7).

PEPE TREMENDAS: De aquí a Jeré (*ib.*, 8).

PEPE TREMENDAS: Lo embuto asté en la paré (*ib.*, 11)³⁸.

BOLEONES: Vayasté con once mí (*ib.*).

PEPE TREMENDAS: Viva el humó (*ib.*).

SOLEDAD: ¿Es choquito o calamá (*ib.* 12).

SOLEDAD: Portugués (*ib.*, 13).

MARÍA JESÚS: La gente principá (*El mundo comedia es*, 8).

LUIS ALONSO: Los pié. A la una, a las dó, a las tré (*ib.*, 18).

LUIS ALONSO: Sí, en la narí me está dando ya (*ib.*, 21).

LUIS ALONSO: Ha estado usté superió (*ib.*, 31).

BLAS: Tuvo que dirse con Pato
er trasquilaó a viví [...]
ha tenío que dí a pescá
borsiyos a trabucasos (*Juzgar por las apariencias*, 13).

38

Es general la forma usté; el mismo fenómeno se produce en *verdá* (*ib.*, 12), *su mercé* (*ib.*, 13), etc.

prepará la limoná (*La perla del cortijo*, 9).

12. Otros problemas fonéticos

12.1. Pérdida de las consonantes finales

Las consonantes finales se pierden en "andaluz", como puede apreciarse en los siguientes ejemplos tomados de nuestro corpus:

MARINERO: Quién va a Cai (*La flor de la canela*, 7).

PEPE TREMENDAS: De aquí a Jeré (*ib.*, 8).

PEPE TREMENDAS: Lo embuto asté en la paré (*ib.*, 11)³⁸.

BOLEONES: Vayasté con once mí (*ib.*).

PEPE TREMENDAS: Viva el humó (*ib.*).

SOLEDADE: ¿Es choquito o calamá (*ib.* 12).

SOLEDADE: Portugués (*ib.*, 13).

MARÍA JESÚS: La gente principá (*El mundo comedia es*, 8).

LUIS ALONSO: Los pié. A la una, a las dó, a las tré (*ib.*, 18).

LUIS ALONSO: Sí, en la narí me está dando ya (*ib.*, 21).

LUIS ALONSO: Ha estado usté superió (*ib.*, 31).

BLAS: Tuvo que dirse con Pato
er trasquilaó a viví [...]
ha tenío que dí a pescá
borsiyos a trabucasos (*Juzgar por las apariencias*, 13).

³⁸

Es general la forma *usté*; el mismo fenómeno se produce en *verdá* (*ib.*, 12), *su mercé* (*ib.*, 13), etc.

SOLZÁ: ¡Y er reló... y las sillas, y la cómoda! [...] Pero tú por fin, ¿vas a cantá o no? (Los tientos, 10).

TÍO NATILLAS: Salú, Curro (ib., 17).

CURRO: Y tengamo que salí (ib., 19).

M^a ÁNGELES: Má guapo que su pare (Copla gitana, 12).

SEÑÓ JUAN: Pero é no quiso (ib., 27).

JUAN: ¡Si tú quisiera! (La mazorca roja, 8).

CURRO: Y la lu de mis ojos (María Jesús, 35).

12.2. Reducción del grupo mb > m:

CARCELERO: Que los angelicos tamién jasen diabluras (Copla gitana, 33).

VIRGENCITA: Ya lo sé, home (La mazorca roja, 8).

ESCOLÁSTICO: Dispense, home (El Niño Bonito, 9).

12.3. Epéntesis de /m/:

CONSUELO: Pa que de malos trompieso
liberte a la prenda mía (Diego
Corrientes, 13).

12.4. Reducción del grupo ct > t³⁹:

LUIS ALONSO: Pues si soy yo y me eletrizo (El mundo comedia es, 34).

12.5. Modificación de algunas consonantes en posición implosiva (/r/ en lugar de /k/ (cortarto, por

39

Quizá se trate de un intento de representar la aspiración o la geminación (v. MONDEJAR: Geminación, 303-317).

contacto), /-r/ en lugar de /-b/ (orsequio), /-r/ en lugar de /-d/ (armitir), etc.)⁴⁰. Parece absurdo que las consonantes implosivas, que suelen perderse o aspirarse en andaluz, se sustituyan por un sonido aún más fuerte que el que tenían.

MARÍA JESÚS: Las buenas relaciones y contartos de mi marío (*El mundo comedia es*, 15).

MARÍA JESÚS: Y sabemos orsequiá (ib.).

TINOCO: Tome usted este orsequio (ib., 23)⁴¹.

LUIS ALONSO: Este sí que es conflirto (ib., 37)⁴².

CURRO: Le puse este alias por el aferto que le tengo a Ricardo (*Los tientos*, 13).

CURRO: Porque no han quería armitirle en ella [en una Sociedad] (ib., 14).

JOROBABO: ¡Y poquita expertación que hay con la riña der domingo! (*La guasa viva*, 11).

JULIÁN: Echo yo mi jaca y ¡espertación! (ib., 18).

SEÑÓ JUAN: Ese nombre se dan, pero es firtisio (*Copla gitana*, 27).

40

En general, se observa una gran vacilación en el tratamiento de las consonantes implosivas, especialmente cuando son grupos cultos: «JOROBABO: No he visto jamás repuznante que un resinasío» (*La guasa viva*, 12); «FRASQUITO: ¿Qué tiés tú que ojetarle a ese fallo? (ib., 19).

41

v. también: «MAESTRO BARBERO: Y me dijo que los santos son menores y no pueden jase ningún orsequio» (*La cruz de mayo*, 7).

42

También conflito (*Chirivita*, 21).

CARCELERO: Arrea, a la Dirersión (ib., 36).

CARMELITA: Caya tú, dortó (La cruz de mayo, 31).

12.6. -ks- > -s-⁴³

VISENTE: ¡Qué esageración! (La guasa viva, 12).

PEDRO ANTONIO: Mas t'encuentro yorosa y essitá (Copla gitana, 21).

12.7. s+b > f

TÍA NIÑA: Si le güervosté a fartá a mi Rafalita, le efarato er canasto en la cabesa (La cruz de mayo, 14).

12.8. Reforzamiento nasal de mucho

TÍA NIÑA: Y que se guarde muncho, porque ya sabe ér como las gasto (La cruz de mayo, 13).

RAFAEL: Pué ser; pero estas visiones mías se paesen muncho a la realidá (ib., 23).

RAFAELA: ¡Nome hablosté asín, maestro, que me da muncha pena! (ib., 25).

MAESTRO BARBERO: ¿Cómo está er baile?

CARMELITA: Asín: muchas mujeres y munchísimos hombres, y que disen unas cosas... (ib., 25).

A.3. MORFOSINTAXIS

1. El pronombre

1.1. Mosotios (v. MONDÉJAR: Verbo, 133, 169 y 262), es una forma motivada por me, que se documenta en algunos

⁴³

v. NAVARRO TOMÁS: Pronunciación, párr. 129.

casos:

JURELES: Pos mira, no vayas a creerte: que ya va jasiendo farta que la Virgen s'acuerde de mosotros (¡Adiós, Málaga la bella!, 8).

1.2. De manera similar, se registran algunos ejemplos de la forma analógica *mos* 'nos' (y de la variante *mus*), que ha sufrido, al igual que *mosotros*, el influjo de *me* y *mi* (v. MONDÉJAR: *Verbo*, 133, 169 y 263, ALVAR-POTTIER: *Morfología histórica*, 122-123):

BOLEONES: Y aunque la mar *mos* comía (*La flor de la canela*, 47).

BLAS: Venga un rayo
y *mos* jaga aquí a los dos... (*Juzgar por las apariencias*, 13).

DIEGO: ¡Qué solos *mos* dejan, Ángeles! (*Copla gitana*, 11).

SEÑÓ JUAN: Do año *mos* yevamo en la gloria [...]. Vamo a ve si *mos* deja la vesina terminá (ib., 26).

MAESTRO BARBERO: Este niño se cree que *mos* va a meté er resueyo pa dentro (*La cruz de mayo*, 17).

FRASQUITO: De América *mos* llegaron
una prima y un sobrino (*La sevillana*, 8).

JOSÉ: Que los dos *mos* queremos (*La perla del cortijo*, 10).

BERNARDO: ¡Moz ha fastidiao er Poca-Coza ete! (*Poca Pena*, 17).

GALLINETA: Ya *mus* íbamos a pique, y yo más firme cavé ('cada vez') (*El carnaval de Sevilla*, 14).

1.3. También se emplean las formas analógicas de *se*:

sus, sos (v. MONDEJAR: Verbo, 136, 170 y 265):

DAMIÁN: Demasiao sus dije que ese haría una de las suyas (¡Adiós, Málaga la Bella, 30).

PERICO: ¿Qué queréis si ya sus lo he enseñao too? (Perico el jorobeta, 14).

PEDRO: Asperá un poquico, homes, que quió yo acompañaros jasta la esquina (Copla gitana, 11).

1.4. Acá 'nosotros'⁴⁴

PASCUAL: Zi er pazao fue un año malo naide boqueó; pero hogaño es güeno, usté lo mesmo que acá zabe que no cabe la cozecha en los graneros; pos ahora, cuando zobra, es cuando ze píe (Tierra llana, 21).

1.5. Ustedes por vosotros

En la flexión pronominal, «lo más llamativo es la casi sistemática sustitución de vosotros por ustedes, en toda la Andalucía Occidental. Pero no es sistemática la sustitución de formas verbales: ustedes hacen (sustitución completa), ustedes hacéis (sustitución incompleta). Este último tipo de sustitución es el más difundido» (MONDEJAR: *Visión de conjunto*, 162)⁴⁵:

D^a MANUELA: ¿No sería mejor dejarlo

⁴⁴

v. ejemplos de Cristóbal de Castro, puestos en boca de hablantes del treviño surcordobés, citados en GALEOTE: *Introducción*, 45.

⁴⁵

v. también ALEA VI, 1825, 1827.

para cuando estéis ustedes⁴⁶
buenas? (El mundo comedia es, 15).

MELLAO: ¿Queréis ustés que no les dé hoy er
tersé plantón? Desirle vais a bautisá a la
criatura con aguardiente (La guasa viva, 11).

PASTORILLA: ¿Se habéis hecho ustés mucho daño?
(El alma del querer, 24).

PULGUITA: ¡Pero, señores! ¿También vais a
agarrarse? (El contrabando, 19).

SOTERO: ¿Pero vais ustedes a haser connigo una
cometa? (La Torre del Oro, 11).

MANCHAO: Cuando por las noches... sentaos
debajo e la parra... empeséis a desirse cosas
güenas (¡Adiós, Málaga la Bella!, 43).

LOLO: ¿Y no se puén oí esos tangos?
MAESTRO: Si se empañáis (La taberna, 30).

1.6. Anteposición vulgar de me o te a se⁴⁷

RAFAEL: ¿No ve usté que me se han rosiao los
mistos en er borsillo y que me hase farta una
fosforera? (La guasa viva, 25).

TÍA NIÑA: En seguía me se yenan los ojos e
agua (La cruz de mayo, 13).

VIRGENCITA: Te se picarían las muela (La
mazorca roja, 7).

JOSÉ: Zi ez pa que me ze zequen estas lágrimas
(La perla del cortijo, 12).

ZEÑÓ JOSÉ: ¡Niño, que te se hase tarde! (Flor
de mayo, 19).

⁴⁶

En cursiva en el texto. D^a Manuela se dirige a sus
hijas.

⁴⁷

v. LAPESA: Historia de la lengua, párr. 116.9, p. 472.

2. El sufijo -ico

PEDRO: Asperá un poquico, homes, que quió yo acompañaros jasta la esquina (Copla gitana, 11).

M^a ÁNGELES: ¡Qué angelico! (ib., 12).

POCA PENA: Angelicos der sielo (ib., 16).

M^a ÁNGELES: Quietico aquí:
tu probe mare
vela por ti (ib., 17).

DIEGO: Dos palabricas, y basta (ib., 18).

Sabemos que algunos personajes de esta obra son cordobeses: Diego dice que «una mujé cordobesa [M^a Ángeles] me tié loco, trastornao» (Copla gitana, 12). Por su forma de hablar, también Pedro parece natural de esta ciudad. Otra obra de costumbres cordobesas es *La cruz de mayo*, donde también encontramos ejemplos de diminutivos en -ico:

TÍA NIÑA: ¡Sí! Jartica e pregoná por esas cayes... (La cruz de mayo, 13).

TÍA NIÑA: Mi Antoñico, mi terser marío (ib.).

TÍA NIÑA: Güeno, iremos un ratico (ib., 16).

Es este uno de los pocos casos en que se reproducen particularidades locales.

3. El verbo

3.1. Algunas formas verbales de interés

3.1.1. Freír

Hemos registrado un ejemplo de -y- antihiática en el

gerundio⁴⁸ del verbo *freír*:

JUANILLO: ¡Es que me están *friyendo* la zangre!
(*María Jesús*, 28).

3.1.2. Haber

a) Es muy frecuente, en el género chico andaluz, el empleo del arcaísmo analógico vulgar castellano *haiga* (v. MONDÉJAR: *Verbo*, 126-127 y 247; ROSENBLAT: *Notas*, 244-245)⁴⁹:

LUIS ALONSO: Que *haiga* en la cintura garbo (*El mundo comedia es*, 18).

PEDRO ANTONIO: *Haiga* alegría (*Copla gitana*, 23).

RAFAEL. También *pué* que *haiga* argo d'eso, pero yo le digo *asté* que como *eya* no fuea gustosa, ni su madrastra ni er mismísimo Niño e la Bola podían *jasé* que *jablara* con el Compuesto (*La cruz de mayo*, 10).

MATEO: ¡Que *haiga* quien se porte así con una mujé! (*Las tres cosas de Jerez*, 10).

b) Muy difundido está también el arcaísmo *habemos* (v. MONDÉJAR: o. cit., 126):

DAMIÁN. Si te *pregurta* le *dises* que *habemos* cogío un rancho e *pijotiyasmu* bonito por si lo

⁴⁸

v. los comentarios que hace MONDÉJAR: *Verbo*, 103-110 sobre el verbo *reír*, cuya conjugación es idéntica a la del verbo que comentamos.

⁴⁹

v. el capítulo dedicado a la morfología verbal del género chico rioplatense.

quiere (¡Adiós, Málaga la Bella!, 20).

3.1.3. Ir(se)

Los casos de prótesis de d- inicial en algunas formas del verbo ir pueden explicarse como posible préstamo leonés; sin embargo, MONDEJAR: *Orígenes II*, 75, considera más probable que se trate de una prótesis consonántica analógica de dar.

SOLEÁ: Ya puede osté dirse (*Los tientos*, 15).

BLAS: La probe e mi mujé tuvo que dirse con Pato (*Juzgar por las apariencias*, 13).

PEPE TREMENDAS: Vasté a disí
que ha díó sobre una bala (*La flor de la canela*, 9).

3.1.4. Querer

Se han documentado algunos ejemplos del futuro analógico vulgar en -dr- (v. MONDEJAR: *Verbo*, 102-103, ALVAR-POTTIER: *Morfología histórica*, 252).

CURRO: ¿Pa qué me quedrá? (*La Macarena*, 36).

3.1.5. Ser

a) Se encuentran algunos ejemplos del vulgarismo etimológico *semos* (tal vez procedente de SEDEMUS > *seemos*, o de SIMUS; v. ALVAR-POTTIER: *Morfología histórica*, 226, y MONDEJAR: *Verbo*, 128-129).

CURRO: Por eso le digo a osté que no *semos* naide (*Los tientos*, 14).

FRASQUITO: Si lo *semos*, en Roma venden dispensas (*La sevillana*, 22).

ALCALDE: Hoy, comediantes, escribientes, políticos y arcades, *tóos* *semos* eminentes (*La comedia de Ubrigue*, 9).

b) Se documenta, asimismo, el vulgarismo *seis* (v.

MONDÉJAR: *Verbo*, 129; ALVAR-POTTIER: *Morfología histórica*, 226).

LUIS ALONSO: Señores, *toos seis* testigos de esta calumnia (*El mundo comedia es*, 40).

PERICO: ¡Cudiao que *seis* tontas! (*Perico el jorobeta*, 14).

3.1.6. Traer

En el pretérito indefinido se registran algunas formas con *u* (*truje*, *trujo*), que persisten como arcaísmo vulgar, en casi todo el dominio de habla española (v. ROSENBLAT: *Notas*, 220, 282, 297-298, MONDÉJAR: *Verbo*, 254, PENNY: *Gramática Histórica*, 208):

BLAS: Y *truje* el barro apegao (*Juzgar por las apariencias*, 12).

PEPE TREMENDAS: Viva er *lujo* de esta tierra y quien lo *trujo* (*La flor de la canela*, 12).

3.1.7. Ver

a) El género chico andaluz nos ofrece también ejemplos del imperfecto de indicativo *vía*, *vías*, etc., de uso general en casi todo el dominio andaluz. Se han formado analógicamente a partir del infinitivo, o bien, por reducción del hiato: *veía* > *vía* (v. MONDÉJAR: *Verbo*, 98 y 250):

CANDELARIA: Me encargó al salir
que si *vía* un cabayero (*Juzgar por las
apariencias*, 24).

3.2. Dislocación acentual (MONDÉJAR: *Verbo*, 73-78)

En el presente de subjuntivo de algunos verbos (especialmente en *-er* o *-ir*) las formas débiles se acentúan siguiendo el modelo de las fuertes:

LUIS ALONSO: ¿Quié usted que esta noche *váyamos*
a su academia? (*El mundo comedia es*, 20).

ANTONIA: Vamos allá. Que *quiéramos* que no
quiéramos hay que marcharse (*La Torre del Oro*,
30).

3.3. El imperativo

a) En el español coloquial, es frecuente el uso del infinitivo con valor de imperativo plural (*marcharos*). En Andalucía, en el imperativo de los verbos pronominales, el pronombre *os* es sustituido por *se* (correspondiente a *ustedes*), y se emplea tanto para las formas de cortesía (*sentarse* 'siéntense Vds.') como en el tratamiento

informal (sentarse 'sentaos vosotros')

LUIS ALONSO: No asustarse (*El mundo comedia es*, 37).

CURRO (vendedor ambulante de pescado): ¡Vaya, niña, comprarme, que mis bichitos son los mejores! [...] Pobres y ricos, mirar pa el canasto... (*Los tientos*, 11).

SOLEÁ: Estarse quietos, guasones (*ib.*, 11).

VISENTE: ¡Vamos niños! ¡Irse d'aquí! (*La guasa viva*, 26).

FRANCISCO: Calladse⁵⁰, por Dios. Sentadse (*Los toros del Puerto*, 36-37).

GUTIÉRREZ: Aquí es; quedarse a la puerta y que no salga ni una rata (*El contrabando*, 36).

CURRILLO: Vaya, señores. Sentarse y vengan unas cañitas de mansaniya (*Las tres cosas de Jerez*, 7).

b) El imperativo del verbo decir, cuando va seguido de *me* o *le*, se transforma en *dirme*, *dirle*, como se observa en los siguientes ejemplos:

VIRGENCITA: Dírmelo claro, que de mí no pué habla nadie (*La mazorca roja*, 26).

TÍO PEDRO: Tú, dirle a M^a Dolore que hemos acabao su casa (*La mazorca roja*, 12).

3.4. Se registran también abundantes contracciones de las formas verbales, especialmente de aquellas de uso

50

En este ejemplo encontramos dos casos de ultracorrección (*calladse* y *sentadse*), en los que se restituye la -d de la segunda persona plural del imperativo.

muy frecuente⁵¹:

CURRO: Si er comersio tié que ser así [...] Si eso es lo que disen ostés tóas las mujeres cuando no quién oí a un hombre [...] este año [...] vi a cantá en una caseta de er coto unos tientos (*Los tientos*, 11).

VISENTE: Como si tuviá veinte (*La guasa viva*, 24).

CARMENSILLA: Sí, señó; quió vé si me da tiempo d'echá una siestesita hasta las sinco (*ib.*).

POCA PENA: ¡Ni que le hubiá picao! (*Copla gitana*, 10).

BOLEONES: ¿Quiusté que suba? (*La flor de la canela*, 10).

PEPE TREMENDAS: ¿Quié usté, doña Rosario una calesa mu hermosa...? (*ib.*, 31).

BOLEONES: Ya lo pué usté cairculá (*ib.*, 33).

BOLEONES: Que quien ('quieren') subí (*ib.*, 39).

PEPE TREMENDAS: Quia Dios que yueva (*ib.*, 9).

ASUNCIÓN: ¿Usté? Padre, que no lo quio vé malo nunca (*El niño Bonito*, 16).

ZEÑÓ JOSÉ: Yo no quió na con la infansia (*Flor de mayo*, 23).

3.5. En general, es frecuente que el verbo y el pronombre, por fonética sintáctica, se amalgamen:

CURRO: Tómuste este; miste estos langostinos

51

Es general la pérdida de -r-, -n- y -d- intervocálicas, en la tercera persona del singular del presente de indicativo de querer, tener y poder.

(Los tientos, 14).

UNOS: *Dis'osté bien* (Copla gitana, 10).

CARMELITA: ¡Cómo no habiasté e salí con una e las suyas! (*La cruz de mayo*, 8).

TÍA NIÑA: ¿Vosté? ('ve usted') No puedo acordame dér (ib., 13).

3.6. Es característico del andaluz popular que «en algunas de las construcciones del verbo flexionado más infinitivo aparezca la preposición *de*, ajena al español de hoy, pero frecuente en el castellano del siglo XV: *lo vi de venir*, *¿me dejáis de jugar?*, etc. Posiblemente se trate de un procedimiento analógico del practicado con el verbo *dejar de* con el significado de 'terminar', 'acabar'» (MONDEJAR: *Visión de conjunto*, 163; v. también VILLENA: *Ciudad lingüística*, 170):

LOLA: Y con la cara pegá a los yerros, te veo de vení... (*La penca de biznagas*, 24).

3.7. Por último, no podían faltar ejemplos de extensión analógica del diptongo, como ocurre en la forma *acuerdarme* (comp. con otras alternancias como *entriego* / *entrego*, *friego* / *frego*, etc.; v. LAPESA: *Historia de la lengua*, párr. 7, p. 470, MONDEJAR: *Verbo*, 93-95, VILLENA: *Ciudad lingüística*, 140)⁵²:

52

v. el apartado dedicado a la diptongación de algunos temas verbales, en el género chico rioplatense.

JUZGAR: De acuerdarme de los pasos aqueyos
(Juzgar por las apariencias, 10).

4. El adverbio

Se registran adverbios y partículas arcaicas, cuyo uso ha quedado relegado al ámbito rural:

4.1. Antier y tras de antier⁵³:

CANILLAS: Te dije antier tarde... (El contrabando, 10).

SEÑOR CRISTÓBAL: Eso fue tras de antié.

MARIQUILLA: No, padre, tras de antié ze le cayó la puertezuela, (El mal de amores, 1322).

MISERICORDIA: El otro día, antié... no, tras de antié, le dio un mar rato a la pobrecita, (El patinillo, 2227).

4.2. Cuasi

JUANILLO: Cuasi todas las tardes voy a traerte un peaso de salea pa que te montes en la cruz, y no derrengues al animalito, (Las tres cosas de Jerez, 13).

ZAGAL: De cuazi endrento del agua la he zegao, (Tierra llana, 33).

4.3. Deseguía

El vulgarismo *deseguía* se documenta abundantemente en las obras del género chico andaluz:

VISENTE: Pos en cuanto s'arremate, te vienes

⁵³

v. ALVAR-POTTIER: *Morfología histórica*, 334; ALEA, IV, 821, y 822.

p'acá deseguía (*La guasa viva*, 13).

RAFAEL: Porque deseguía tiusté que despertarse... (*La guasa viva*, 24).

SEÑÓ PEPILLO: Pues si fuera un hombre, deseguía iba yo a abrazarle, (*La tiente*, 16).

MARÍA JESÚS: Me iré... Pero no tan pronto, no tan deseguía, (*María Jesús*, 27).

ANDRÉS: Voy a sortá esto allí dentro y deseguía sargo, (*Adiós, Málaga la Bella*, 18).

SALVADOR: (Ta te daré yo a ti betún. Deseguía güervo, (*Similiquitruqui*, 14).

GUSARAPO: Y deseguía me las gasto en poné una joyería, pa quitarme de la calle, (*Sangre andaluza*, 44).

SALUD: Par, que ví a gorré de seguía y se va a armá un cataclismo, (*El tío Calandria*, 9).

LAGARTO: Por lo visto habrá venío por feria a ver a su hija e Puerto Reá y mañana tomará er tren de seguía (*Juan Pitón*, 7).

4.4. Enante(s)

Enante(s) es otro uso arcaico presente en nuestro corpus:

JULIO: *Enantes* de que riñamos, es necesario que hablemos, (*Las tres cosas de Jerez*, 40).

PASCUAL: A lo de *enante*: ¿estáis conformes tos con lo jablao?, (*Tierra llana*, 7).

GASPARILLO: ¿Güena?... Entoavía sus acordaréis cuando *enantes* de está tan malita bajaba ar patio..., (*Tierra llana*, 8).

4.5. Asina⁵⁴

TREMENDAS: con que asina ya ve usté (*La flor de la canela*, 16).

ROSALÍA: No chilles asina, (*La Torre del Oro*, 34).

TÍO CALANDRIA: Mejó. Azina acabamos de una ve, (*El Tío Calandria*, 9).

SEÑÓ BASTIÁN: Más jorná y menos trabajo. ¿No es azina?

PASCUAL: Azina es, zeñorito, (*Tierra llana*, 22).

5. Elementos de relación:

5.1. aunque > manque

La forma dialectal *manque* representa un cruce entre *mas que* y *aunque*, seguramente en momentos en que la lengua literaria abandonaba *mas que*, relegado al pueblo, y la forma *aunque* triunfaba como fórmula concesiva general (ROSENBLAT: *Notas*, 187; LAPESA: *Historia de la lengua*, párr. 116.10, p. 472, DCECH, s.v. aún)⁵⁵:

RAFAEL: *Manque* por eya jures yo no te creo (*La cruz de mayo*, 20).

CHIRIVITA: No te dejo, ni me separo de ti *manque* lo mande tu madre (*Chirivita*, 8).

SEÑÓ PEPILLO: *Manque* sea sastre. A mí me gusta saludá hasta a mis mayores enemigos (*La*

⁵⁴

v. lo dicho sobre *ansina* y *ansí*, en el estudio morfológico del género chico rioplatense.

⁵⁵

También podría haberse producido dilación de la nasal, en la forma *anque*: *aunque* > *anque* > *manque*.

tienta, 15).

5.2. Pues

Las formas populares reducidas *po(s)*, *pu(s)*, se explican por el frecuente uso y el consiguiente desgaste fonético de *pues*.

BOLEONES: *Po ya se ve (La flor de la canela, 8).*

PEPE TREMENDAS: *Pos negosio concluio (ib.).*

MAESTRO BARBERO: *Pus de esto tengo un gran surtío (La cruz de mayo, 8).*

CURRO: *Po entonse ar grano (Los tientos, 15).*

5.3. Empleo de la conjunción *u*, en lugar de *o*, como elemento cómico:

COMADRONA: *Si hasta hubo consejo e familia porque no sabían si liarlo en los pañales u meterlo en arcó (La guasa viva, 12).*

D. ANTONIO: *ÉR se toma una copita, u dos, u las que se tersien (ib., 30).*

RAFAEL: *¿Acabas u no? (La cruz de mayo, 18).*

6. Las preposiciones

6.1. *de* > *e*:

MARÍA JESÚS: *Almendraos e canela [...] En nuestra academia e baile (El mundo comedia es, 7-8).*

LUIS ALONSO: *¿Qué vos e gallo es esa? (ib., 17).*

SOLEÁ: *Pues ya ve osté...quién lo había e desí*

(Los tientos, 13).

6.2. de > Ø

La rapidez del coloquio favorece la pérdida de la preposición (v. ejemplos modernos en: HERRERO: *Dislocación*, 85):

DON ANTONIO: Esto...esto es más castizo que un traje lunares (*Los tientos*, 30).

POCA PENA: Pa un peaso pan que me yevo a la boca... (*Copla gitana*, 16).

ESCOLÁSTICO: Llegué a la sera enfrente (*El Niño Bonito*, 10).

6.3. desde

Algunas formas arcaicas sustituyen a la preposición desde:

CARCELERO: Y ende entonses... (*Copla gitana*, 33).

ZEÑÓ JOSÉ: Dende⁵⁶ los pies a los pelos, digo yo que estáis guillaos, (*Flor de Mayo*, 29).

ANDRÉS: Dende que mare fartó t'has io gorviendo otra persona, (*Adiós, Málaga la Bella*, 29).

POCA PENA: dende ayé, ¡ea!, pos menjó, (*Poca Pena*, 36).

AMAPOLO: Ze mermura que dende que yegó..., (*El patinillo*, 2226).

56

Formada por combinación de *desende* y *desde* (DCECH, s.v. *desde*).

ESTUDIO LÉXICO DEL GÉNERO CHICO ANDALUZ

INTRODUCCIÓN

B) ESTUDIO LÉXICO DEL GÉNERO CHICO ANDALUZ

B.1. Introducción

Partiendo de lo más general a lo más concreto, hemos dividido el léxico del género chico andaluz en seis apartados:

1. Voces familiares de uso general.
2. El elemento léxico andaluz.
3. Gitanismos.
4. Voces jergales.
5. Voces relacionadas con la jerga taurina o procedentes de ella.
6. Voces relacionadas con el cante flamenco.

1. El primero de estos cinco apartados está constituido por un grupo de unidades léxicas, de uso general en español, que pueden encuadrarse dentro de lo

que los diccionarios suelen etiquetar como lenguaje coloquial, familiar, informal, o incluso vulgar.

2. En el segundo capítulo se estudia el elemento léxico andaluz. En él se incluyen, junto a los *andalucismos léxicos*¹ y *semánticos*², algunas voces cuya principal característica es haber sufrido una evolución fonética típicamente andaluza, aunque su significado no se diferencie de una manera radical respecto de la forma estándar de que proceden (*ajumao* 'borracho', *jumera* 'borrachera', *esmayao* 'muerto de hambre', *esgalichao* 'desgalichado, desaliñado, desgarbado', etc.).

3. Un tercer grupo importante en la configuración del léxico del género chico andaluz está constituido por los gitanismos, elemento caracterizador del mundo tabernario y suburbial. En este punto, es preciso hacer una importante precisión: los gitanismos no pueden considerarse «parte de lo que debe entenderse por andalucismo lingüístico, entre otras razones por éstas:

¹

Aquellas voces cuya forma y contenido son propios de las hablas andaluzas (*charrán*, *aljofifa*, *tábiro*, etc.).

²

Aquellas voces que tienen un valor semántico peculiar en Andalucía (*asaúra* 'tío pesado', 'antipático', 'persona que disfruta haciendo rabiar a los demás', *casilla* 'prisión preventiva', *achuchar* 'empujar bruscamente', *caña* 'vaso más alto que ancho de vino', etc.).

1ª) porque el habla del campesinado apenas si lo emplea, y si lo hace es con conciencia de que lo es, y 2ª) porque el gitanismo aparece en el habla coloquial vulgar de todo el dominio lingüístico peninsular español» (MONDÉJAR: *Andalucismo ambiental y lingüístico*, 352).

4. El elemento jergal, inevitablemente unido al gitanismo en los ambientes barriobajeros, ha sido el cuarto grupo al que hemos dedicado nuestra atención.

5. Los dos últimos apartados están dedicados al estudio de dos parcelas muy concretas, pero importantes temáticamente, del léxico de estas piezas teatrales: las voces relacionadas con el mundo de los toros o procedentes de él³ y el léxico relacionado con el cante flamenco.

Los diccionarios que hemos consultado para realizar este análisis han sido los siguientes:

1. Diccionarios generales.

3

Algunas son tecnicismos taurinos (*boyante*, *sobrero*, etc.), pero en otros casos se trata de voces o expresiones que desde el mundo taurino se han introducido en el español coloquial: *meter un capote* 'ayudar', *enchiquerar* 'encarcelar, pillar', *estar al quite* 'salir en ayuda de alguien', etc.

Como punto de referencia, hemos tenido siempre en cuenta las distintas ediciones del diccionario académico, especialmente las más próximas a la época que estudiamos (¹²⁻¹⁵DRAE)⁴, sin perder nunca de vista los datos aportados por la más reciente de todas, la 21ª, con el fin de verificar los posibles cambios semánticos que se hayan producido.

Muy útil ha sido la consulta del *Diccionario Nacional* de Ramón Joaquín Domínguez (15ª ed., con un suplemento, 1882), por el afán de este autor de mejorar y precisar las definiciones ofrecidas por la Academia. Además del *Diccionario Nacional* hemos consultado otros repertorios léxicos generales de finales del siglo XIX y principios del XX, entre los que se encuentran:

MARTY CABALLERO, Luis: *Vocabulario de todas las voces que faltan a los diccionarios de la Lengua Castellana*, Madrid, Imprenta de D. Anselmo Sta. Coloma, 1859 (MARTY CABALLERO: *Vocabulario*).

MARTY CABALLERO, E.: *Diccionario de la Lengua Castellana*, Madrid, Oficinas y Administración, 1871 (MARTY CABALLERO: *Diccionario*).

FERNÁNDEZ CUESTA, Nemesio: *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española*, Madrid,

⁴ Aut. (1726-39); ¹DRAE (1780); ²DRAE (1783); ³DRAE (1791); ⁴DRAE (1803); ⁵DRAE (1817); ⁶DRAE (1822); ⁷DRAE (1832); ⁸DRAE (1837); ⁹DRAE (1843); ¹⁰DRAE (1852); ¹¹DRAE (1869); ¹²DRAE (1884); ¹³DRAE (1899); ¹⁴DRAE (1914); ¹⁵DRAE (1925); ¹⁶DRAE (1936); ¹⁷DRAE (1947); ¹⁸DRAE (1956); ¹⁹DRAE (1970); ²⁰DRAE (1984); ²¹DRAE (1992).

Imprenta y Librería de Gaspar, 1878 (FERNÁNDEZ CUESTA: *Dicc. encicl.*).

PAGÉS, Aniceto de: *Gran Diccionario de la Lengua Castellana (de Autoridades)*, Barcelona, Fomento Comercial del Libro, s.a. (PAGÉS).

2. Diccionarios etimológicos.

Principalmente, nos hemos basado en la información etimológica proporcionada por el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (DCECH) de J. Corominas, aunque también se ha tenido en cuenta el *Diccionario Etimológico Español e Hispánico*, de García de Diego (DEEH).

3. Vocabularios andaluces.

Las obras básicas de consulta, en lo referente al léxico andaluz, han sido el *Vocabulario Andaluz*, de Alcalá Venceslada (*Voc. and.*), las *Voces Andaluzas* de Toro y Gisbert (TORO: *Voces and.*) y el *Vocabulario Popular Malagueño* de Cepas (CEPAS: *Vocabulario*), además de algunas obras concretas que se irán citando en cada caso.

4. Diccionarios jergales y de gitanismos.

Hemos tenido en cuenta, principalmente, cuatro diccionarios de gitanismos: el de Campuzano (1848), el de

Quindalé (1870), el de Rebolledo (1909) y el realizado por Pabanó (1914), además del conocido diccionario de argot de Besses, publicado en 1905.

5. Diccionarios taurinos.

Por último, para ampliar la información que ofrecen los diccionarios generales sobre los términos taurinos, hemos consultado tres obras recientes: el *Léxico español de los toros*, de José Carlos de Torres (DE TORRES: *Léxico toros*), el *Diccionario taurino*, de Nieto Manjón (NIETO MANJÓN: *Diccionario taurino*) y, la obra titulada *Lenguaje taurino y sociedad*, de A. Amorós (AMORÓS: *Lenguaje taurino*).

VOCES FAMILIARES

B.2. Voces familiares

Afanar:

COQUINA: Lo habrás afanao [señalando un duro que tiene Gusarapo] (*Sangre andaluza*, 43).

De afanar 'procurar, solicitar con ansia, trabajar penosamente para conseguir alguna cosa, buscar con ávido deseo' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.)¹, se pasó al sentido jergal y luego coloquial 'hurtar' (DCECH, s.v. afanar; DHLE., s.v.²).

Besses da afanar como voz propia del argot de los delincuentes (BESSES: *Dic. argot*, s.v.). En el ¹⁵DRAE, figura, en esta acepción, como voz de germanía. El ¹⁷DRAE

1

En el *Suplemento* de este diccionario encontramos: afanar 'Germ., robar, chorar', y la expresión afanar a alguno 'atosigarle, apurarlo'.

2

Para este diccionario, 'hurtar' (3b), vino de 'lograr, conseguir, ganar con esfuerzo o trabajo' (3a).

la da como propia de Aragón, aspecto que critica Alcalá Venceslada (Voc. and., s.v. afanar). La siguiente edición del DRAE elimina esta nota localizadora, que sustituye por la marca vulgar.

Alfarjía:

MATEO: Tiene la sangre más atravesá que una arfajía (*Las tres cosas de Jerez*, 8).

Se llama alfarjía³ a 'cada uno de los maderos que se cruzan con las vigas para formar la armazón de los techos' (²¹DRAE, s.v.), y también al 'madero que se emplea para marcos y largueros de puertas y ventanas' (DCECH, s.v. alfarje II 'techo de maderas labradas < ár. fars 'pavimento', 'piso que separa dos altos de una casa')⁴. Alcalá Venceslada recoge las variantes alfanjía⁵ 'cada

³

Procede esta voz del hispanoárabe farsíya 'cabrio' (DCECH, s.v. alfarje II).

⁴

'Madero delgado y serrano, que sólo tiene circo dedos de grueso y siete de ancho, sirviendo regularmente para hacer puertas y ventanas o cosas equivalentes' (DOMÍNGUEZ: *Dic. nac.*, s.v. alfajía).

⁵

Esta misma variante la encontramos en las *Escenas andaluzas*, de Estébanez Calderón: «A la curiosidad acudieron desde luego algunos oyentes, quier lavanderas, quier soldados, cuales pelaires y de menestrallería, cuales estudiantes y otra más gente de zambra y fiesta, aunque toda de poca alfangía y menos pelo» (*Escenas andaluzas* (1847), Madrid, Cátedra, 1985, 54). "Gente de poca alfangía" equivale aquí a 'gente sin importancia, de escasa calidad'.

uno de los listones (al tercio, al quinto o al séptimo) que salen de un tablón' y alfanjiar 'tender las alfanjías para hacer el piso de una casa'.

Alpiste:

PEPE TREMENDAS⁶: ... porque no viene el arpiste (La flor de la canela, 28).

TORO: Voces and. trae alpistelado como sinónimo familiar de 'achispado'; añade que alpiste, por aguardiente, se usa también fuera de Andalucía, y ofrece un ejemplo de *La Busca*, de Baroja. Por su parte, Alcalá Venceslada indica que alpistarse o alpistelarse es 'beber, hasta marearse, cualquier líquido alcohólico' y que alpiste se utiliza para designar cualquier 'bebida espirituosa' («A este le gusta el alpiste más que comer», Voc. and., s.v.); por último, alpistoso es aquel al 'que le gusta el alpiste, o sea el vino o el aguardiente'. También el DRAE recoge esta acepción figurada y familiar de alpiste: 'cualquier bebida alcohólica' (²¹DRAE, s.v.).

Se trata de una denominación irónica y festiva del vino, que implica una cierta degradación o animalización

⁶

Protestando porque el tabernero no le trae lo que ha pedido.

cómica del que come o bebe, al que se compara implícitamente con un pájaro.

Achantarse:

AMOLADOR: Si te achantas eres hombre perdío
(*La mazorca roja*, 15).

TÍO PEPE: Hija mía, por tu salú, ¡achántate aunque no lo hagas más que por el establecimiento!⁷ (*La Torre del Oro*, 18).

SOTERO: Porque yo tengo la sangre muy caliente y no soy como otros, que se achantan (*La Torre del Oro*, 26).

El verbo *achantarse* es registrado casi siempre como voz familiar o de germanía. La primera acepción que le asigna el DRAE (12ª ed.) es 'aguantarse, agazaparse o esconderse mientras dura un peligro', que Pagés documenta con un ejemplo de Galdós: «*Achantémonos en este gabinete*»⁸. De este primer valor, que podría interpretarse como 'quedarse plantado en un sitio, sin reaccionar, rehuendo el peligro', próximo al etimológico (el castellano antiguo y gallego-portugués *chantar*,

⁷

El Tío Pepe, dueño de una venta de las afueras de Sevilla, le ruega a su hija Rosalía, apodada, por su gracia y desenvoltura, la Torre del Oro, que trate con respeto a los clientes, que hablan de ella e intentan provocarla con piropos y bromas.

⁸

PAGÉS, s.v.

derivado de PLANTARE) proceden, seguramente, todos los demás.

En los ejemplos 1 y 3, el verbo, en su forma pronominal, equivale a 'acobardarse, amedrentarse, amilanarse' (DHLE, s.v., y ¹⁹DRAE, s.v., aunque este último diccionario sólo admita, en esta acepción, la construcción transitiva).

El segundo ejemplo registra otro matiz del significado de *achantarse*: 'dominar el deseo de hablar o de replicar a un interlocutor por delicadeza, temor, etc.; callar resignadamente' (DHLE, s.v., con ejemplos de Rodríguez Rubí, Ricardo de la Vega, López Silva, Muñoz Seca, Pérez Fernández, Valle Inclán, etc., y ²⁰DRAE, s.v.).

Tanto Toro, como Alcalá Venceslada y Cepas incluyen esta voz en sus respectivos diccionarios. No obstante, los numerosos ejemplos de autores no andaluces citados por el DHLE invalidan el pretendido carácter de andalucismo que le confieren estos autores. Se trata de una voz familiar, y de uso general (v. también BESSES: *Dic. argot*, s.v.).

Amoscar:

LOLA: Vamos drento, no me amosque
si con sus dengues prensipia
y tenga que darle un tute (Curro Achaes,
4).

Alcalá Venceslada señala que el uso transitivo de *amoscar* 'enfadar a otro' es propio de Andalucía, y observa que el diccionario de la Academia lo da sólo como reflexivo. Documenta su hipótesis con un ejemplo de Pármeno: «Y de esta manera, desluciendo a los toreros e indignando a los empresarios, les amoscó tan terriblemente». Nuestro ejemplo puede interpretarse como transitivo: 'no quiero que (él) me amosque, si empieza con sus dengues'.

Sin embargo, esta teoría se va al traste con la información ofrecida por el DHLE, que ofrece ejemplos no andaluces del uso transitivo de *amoscar* 'causar molestia o enfado (a alguien)', como el siguiente de Galdós: «Amaranta con sus majaderías le ha amoscado a usted».

¡Alza!:

LUIS ALONSO: ¡Arza pilili! (El Baile Luis Alonso, 20).

CARMELITA: Conque arsa, vivita (Cruz Mayo, 26).

CURRO: Pos sácate las siyas, mientras yo voy por el vino (Entra en la taberna).

MANUEL: Arsando (La Macarena, 41).

JABEGOTES, tirando de la red: ¡Arza pa arriba! (Adiós, Málaga la Bella, 6).

¡Alza! es una interjección popular que se emplea para animar o celebrar a los que bailan (²¹DRAE, s.v. *alzar*), y en general, para animar a moverse al que está

parado, o a seguir trabajando al que está haciendo una actividad que requiere un esfuerzo físico grande (DHLE, s.v. alzar). Con frecuencia va seguida de algún expletivo: arriba, morena, pilili, etc. Los ejemplos que aporta el DHLE demuestran que no estamos ante un andalucismo, contrariamente a lo que apuntan Toro⁹ y Alcalá Venceslada¹⁰.

Arrastrao:

JUAN PITÓN: Y viendo que el arrastrao
bicho me arranca, al encuentro,
soplándole en er testú... (Juan Pitón,
13).

MICAELA: ¿Y ese arrastrao ta seguío? (La
velada de San Juan en Sevilla, 34).

POTITO: Y el arrastrao der niño, ¿qué hase?
(La mala sombra, 1605)¹¹.

MANUELA: Y to no es más que la idea der dinero
arrastrao: la de que los novios no vienen
por la niña zino por los miyones (El
patinillo, 2227).

9

'ir, andar' («Arza pa entro, mujé, y espumea la olla»),
TORO: Voces and., s.v. alzar.

10

¡Alza!, ¡alza, pilili!, ¡alza, peneque!, ¡alzando!, se
emplean para indicar sorpresa, admiración, alegría, o
para ahuyentar a uno (Voc. and., s.v.).

11

Ha ido a cambiar cinco duros y tarda en volver.

La cuarta edición del DRAE nos da la siguiente definición de arrastrado: 'adjetivo que se dice del que vive en suma pobreza y necesidad, o del que no tiene domicilio, ni asiento seguro en ninguna parte, o por temor de justicia, o de otro peligro que le amenaza. Aplícase también a la vida y porte de éstos; y así se dice: «N. trae una vida arrastrada»'. En 1852, añade una segunda acepción: 'pillastrón, tunante'. Como es su costumbre, Domínguez trata de mejorar la definición académica:

Sin rechazar la definición académica, ampliaremos y aumentaremos lo que no indica, según costumbre añeja suya; arrastrado [significa también] perverso, inicuo, infame, vil, ruin, malvado, etc. [También se aplica a] la mujer perdida, meretriz, prostituta, ramera, zorra, mujer pública (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v. arrastrado).

Los ejemplos que ofrecen nos muestran que, además de aplicarse a personas, en el sentido de 'maldito, desgraciado, sinvergüenza', arrastrado se empleó también para referirse a animales («el arrastrao bicho») y a cosas («el arrastrao dinero»).

Boqueás (dar las boqueás):

JUANILLO¹²: Si paese que están dando las boqueás (*Las tres cosas de Jerez*, 10).

JUANA¹³: Está en las boqueás (*Las tres cosas de Jerez*, 18).

SEÑÁ DOLORES: ¿Arguna esgrasia?

MIJITA: ¡Su cuñao de usté que está dando las boqueás! (*Los borrachos*, 288).

Se dice que una persona o un animal están dando las boqueadas cuando están a punto de morir (²¹DRAE, s.v. boqueada). Es una manera desenfadada de aludir a la muerte, y por supuesto de uso inapropiado cuando se trata de informar a una persona de que un familiar está muriendo (v. ejemplo 3), con los efectos cómicos consiguientes. En los otros dos ejemplos, se emplea en sentido metafórico: para referirse a unos caballos raquíticos (ejemplo 1) y a una persona completamente borracha (ejemplo 2).

Bureo:

CHUSITO¹⁴: ¿Se va ya de bureo? (*La guasa viva*, 39).

¹²

Se refiere a unos caballos que parecen moribundos.

¹³

Por Julio, que está muy borracho.

¹⁴

Al D. Antonio, que tiene fama de borracho.

GABRIELA, maja: ¿Pues no se va el arrastrao
de *bureo*, cuando sabe
que en la ventana le espero
muerta de tanto jachare? (*El carnaval de
Sevilla*, 17).

Bureo 'juzgado en que se conocía de las causas
tocantes a las personas que gozaban del fuero de la casa
real' deriva del francés *bureau* 'juzgado, tribunal,
oficina' (DCECH, s.v.). El ejemplo que da Pagés recoge
perfectamente la acepción original: «Preside (el
mayordomo mayor) en la Junta que llaman *bureo*, donde se
dispone lo que conviene a la provisión y cuenta de la
casa real». Entrar en *bureo*, es, por consiguiente,
'juntarse para tratar alguna cosa', 'discutir'.

La acepción 'diversión, juerga' que adquiere *bureo*
en las expresiones *ir o andar de bureo*, surgió de un
empleo festivo de la frase *tener bureo* 'celebrar sesión
el tribunal mencionado' (DCECH, s.v.). Pagés cita
ejemplos de *bureo* 'diversión', tomados de Quevedo («En
fin, dijeron que se querían ir al Prado a *bureo*»), de
Ramón de la Cruz («Pues es necesario armar / un ratito de
bureo / para divertir la tarde»), y de Bretón de los
Herreros («Ella siempre de *bureo*... / él remando en la
oficina...»). Aunque estos ejemplos demuestran que no se

trata de una acepción andaluza, tanto Alcalá Venceslada¹⁵ como Cepas¹⁶ se refieren a ella.

Camará:

BOLEONES [a Tremendas]: Camará
un duro tengo yo aquí (*La flor de la
canela*, 20).

Según DOMÍNGUEZ: *Diccionario nacional*, s.v., esta fórmula de tratamiento se usa "con más frecuencia entre soldados, cómicos, estudiantes, criados, artesanos". Alcalá Venceslada incluye *camará* como interjección de sorpresa o admiración.

Cara (hacer cara):

MANUÉ: Disen que tú le jases cara, porque has pensao en pañolones e Manila y vestíos e sea (*La mazorca roja*, 27).

CAROLA: Voy a vengarme con sus propias armas... Los selos... Esta tarde le hago cara a Mosquito (*Flor de Mayo*, 9).

SALVADOR: Que le ha hecho cara la mejó mujé que hay en Sevilla (*Similiquitruqui*, 25).

AMAPOLO: ¿Y la zeñorita le jace cara (*El patinillo*, 2227).

¹⁵

Andar o ir de bureo 'estar de picos pardos o de fiesta' (*Voc. and.*, s.v.).

¹⁶

Bureo 'juerga' (CEPAS: *Vocabulario*, s.v.).

En los cuatro ejemplos que hemos documentado, el sujeto de la expresión *hacerle cara a alguien* es una mujer, que corresponde a los requerimientos de un pretendiente. Recogen esta expresión popular, hoy desusada, tanto el DUE ('hacer caso de lo que dice') como el ²¹DRAE ('condescender, dar oído a lo que se propone'). En los dos diccionarios encontramos una definición más amplia que la que demuestran nuestros ejemplos.

Carcunda:

ESCOLÁSTICO: T'arvierto que ese *carcunda*¹⁷ no me despacha (*El Niño Bonito*, 23).

En Portugal, durante las luchas políticas de principios del siglo XIX, se llamaba *carcundas* (literalmente 'jorobados', con todas las connotaciones negativas que se suele asociar a este significado, como la mezquindad, la envidia, etc.) a los absolutistas. En español sirvió para designar, despectivamente, a los carlistas, y por extensión, a cualquier persona de actitud reaccionaria.

El DRAE incluye *carcunda* 'partidario del absolutismo', y la variante *carca*, en su edición de 1925. Para Besses, *carca* es voz popular por 'carlista'. En

¹⁷

Por el tabernero.

nuestro ejemplo, *carcunda* se ha desprendido del sentido político, y conserva únicamente las connotaciones negativas de su significado.

Castizo:

MIGUELITO y TARUGO:

¡Ole por los mozos
buenos y castizos,
con sandunga y arte... (*La boda de Luis Alonso*, 15).

LUIS ALONSO [brindando]: Oiga usted, por lo castizo.

TÍO PESTIÑO: Pos allá va. Por esa gachí... (*La boda de Luis Alonso*, 34).

JUAN DE DIOS: Curro Meloja es un hombre que está sembrao.

PEREGRÍN: De los castisos, ¿sabes? ¡De los nuestros! (*La mala sombra*, 1606).

Castizo, en estos ejemplos, significa 'típicamente andaluz, esto es, con gracia y salero'. Según el DUE, el adjetivo *castizo* se aplica particularmente 'a los madrileños que tienen la gracia desenfadada que se considera propia de las clases populares de esta ciudad [...] y a los andaluces con la gracia propia de su región', y significa 'barbián, chulo, persona con desenfado y graciosa desenvolutra' (DUE, s.v.).

Cegarse:

PASTORILLA: El año pasao se segó y en vé de picá ar toro, picó ar mono sabio (*El alma del querer*, 30).

Estar ciego, ponerse ciego, o cegarse, como en el ejemplo que comentamos, son expresiones corrientes para designar la borrachera o el acto de emborracharse, haciendo alusión a uno de los síntomas del borracho, del que se suele decir que ve doble, o que no ve nada (SUÁREZ BLANCO: *Borrachera*, 53-55).

Se trata de expresiones coloquiales de uso general en español, que por supuesto, también en Andalucía figuran entre las denominaciones secundarias de la borrachera (v. ALEA V, 1496-1497).

Compañía:

BOLEONES: ... pa usté y pa su *compañía* (*La flor de la canela*, 20).

SEÑÓ PEPILLO: Dios guarde a usté y la *compañía* (*La tiente*, 15).

FRASQUITO: Venga usté con Dios, señó Gayeta y la *compañía* (*Las tres cosas de Jerez*, 7).

MILAGROS: Salú, señó Gayeta y la *compañía* (*Las tres cosas de Jerez*, 22).

TÍO PEPE: Vayan ustés con Dios, señor Solera y la *compañía* (*La Torre del Oro*, 18).

En saludos, despedidas y expresiones de agradecimiento, es frecuente el empleo de la fórmula y la *compañía*, con la que se remata la frase, y con la que el hablante hace extensivo el saludo o el cumplido al acompañante de su interlocutor. Es una coletilla popular, hoy anticuada, que denota familiaridad.

Crujía:

JOSELITO: Que anoche me encontré con un conocío, que ziempre me ha mirao de buenas maneras, y como zabe la crujía que estoy pazando, me propuzo que zi quería ganarme argunas perras, (*El contrabando*, 18).

Pasar o sufrir crujía se emplea en la actualidad en el sentido de 'padecer trabajos, miserias o males de alguna duración' (²¹DRAE, s.v.)¹⁸. Propiamente, *pasar crujía* era un castigo que, en las galeras, se imponía a quien hubiese cometido determinados delitos. El reo tenía que pasar entre los bancos de remeros (*la crujía*)¹⁹ recibiendo golpes. La expresión equivalía, literalmente a 'dar una carrera de palos' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario nacional*, s.v. *crujía*).

La palabra *crujía* 'espacio de popa a proa en medio de la cubierta del buque' se documenta en español a principios del siglo XV. Procede del italiano *corsia* 'íd.', y seguramente en español ha sufrido el influjo del verbo *crujir* (DCECH, s.v. *crujía*)²⁰.

¹⁸

v. IRIBARREN: *Dichos*, 154.

¹⁹

La primera acepción de *crujía* que recoge el ²¹DRAE es 'tránsito largo de algunos edificios que da acceso a las piezas que hay a los lados'.

²⁰

En la poesía gauchesca se documenta la forma ultracorrecta *crujida* 'cárcel, calabozo'. Véanse los siguientes versos del *Fausto*, de Estanislao del Campo: «Y

Cursientos:

CURRO ACHARES: Yo enseñaré a esos cursientos a que sepan disntinguí... (Curro Achares, 3).

Cursi 'dícese de la persona que presume de fina y elegante sin serlo', 'aplícase a lo que, con apariencia de elegancia o riqueza, es ridículo y de mal gusto' (¹²DRAE, s.v.), tal vez proceda del árabe marroquí *kúrsi* 'asiento, trono, cátedra'. De esta acepción pudo pasarse a la de 'persona importante', próxima al sentido actual 'pedante, afectado' (DCECH, s.v. *cursi*).

Chambón:

MANUEL [jugando a las cartas]: Eres un *chambón* (La Macarena, 24).

Chambón significaba 'torpe en el juego' (⁹DRAE, s.v.), y por extensión pasó a aplicarse al 'que no tiene la habilidad o pericia correspondientes a aquello a que se dedica; así es que se llama *chambón* al mal zapatero, al mal sastre, etc.' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*,

hay más: le falta que ver / a la rubia en la crujida / ¿Qué me cuenta? ¡Desdichada! / Por última vez se alzó / el lienzo y apareció / en la cárcel encerrada» (Fausto, vv. 1179-1184); «La infeliz ya trastornada / a causa de tanta herida, / se encontraba en la crujida / sin darse cuenta de nada» (ib., vv. 1209-1212). Esta misma forma ultracorrecta, tomada como falso participio de *crujir*, es frecuente en el uso popular español: «estaba pasando la familia una *crujida* buena» (ejemplo extraído de *Fortunata y Jacinta*, citado en LASSALETTA: *Leng. coloquial galdosiano*, 46).

s.v.). Consiguientemente, una *chambonada* es la 'torpeza propia del chambón' o la 'pifia que se da o se comete en alguna carrera, empresa o negocio, por falta de práctica, de experiencia o de talento y suficientes luces' (ib.).

El chambón es, por tanto, el que 'sólo gana por chiripa' (DCEHC, s.v. *chamba*), dada su escasa habilidad en el juego. De ahí surgió el derivado *chamba* 'chiripa', y el sentido actual de *chambón*: 'que consigue por chiripa alguna cosa' (¹⁵DRAE, s.v.).

Chambón probablemente sea un derivado del portugués antiguo *chamba* 'pierna', en el sentido de 'zancarrón, patoso, etc.' (DCECH, s.v. *chamba*).

Chato:

GRABIÉ: ¿Quié tomá un chato? (*Flor de mayo*, 23).

SOTERO: ¿Quiere usté...venirse ahí enfrente, en ca el Montañés, a tomarse unos chatos conmigo? (*La Torre del Oro*, 31).

SALVADOR, CHAMUSQUINA (cantando): ¡Venga un chato pa mí, y a bebé, y a cantá! (*Los borrachos*, 298).

El chato es un 'vaso pequeño y de base muy gruesa, en que se sirve el vino en las tascas' (SUÁREZ BLANCO: *Borrachera*, 112). Se opone a caña, que es de cristal más fino, y de forma más estrecha y alargada. Evidentemente, chato 'vino' es una metonimia de continente por

contenido. La acepción 'vaso bajo y ancho de vino' aparece por primera vez en el ¹⁵DRAE.

Chaveta:

MELLAO: Lo que es la vieja esta va a perder la chaveta por Andalucía (*La guasa viva*, 16).

JUAN: Espicho
si tú no me curas
(por vida de los moritos
que he perdido la chaveta, (*Lola la gaditana*, 22).

MAESTRO CANILLAS: ¡En cuanto lo siento pasá pierdo la chaveta (*El contrabando*, 10).

D^a RUPERTA: ¿Has perdido la chaveta?, (*Olé, viva la fiesta*, 13).

SALUD: ¡Pero que mú difísi! que una mosita no pierda la chaveta por él, (*El tío Calandria*, 8).

Perder la chaveta es 'perder el juicio, volverse loco'. El origen de *chaveta* está en el italiano dialectal *ciavetta*, diminutivo de *ciave*. La *chaveta* es una clavija o pasador que se introduce por el agujero de otro hierro o madero, y se remacha separando las dos mitades de su punta. Sirve para que no se puedan salir las piezas que están ensartadas en el hierro principal; o para que queden asegurados entre sí los hierros o maderos que con ella se unen y aprietan (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v. *chabeta*). Si se pierde la *chaveta*, la estructura que

éstas unen se descompone. Tal vez este sea el origen del sentido figurado que hoy conocemos (DCECH, s.v. *chaveta*).

Chiflado:

ZEÑÓ JOSÉ: Que Mosquito está *chiflao* por osté
(*Flor de Mayo*, 41).

GUTIÉRREZ: ¿Pero tan *chiflao* está usted,
Remigio? (*El contrabando*, 21).

RAFAEL: No sea tonta, ¡si me trae
chiflao!... ¡Si ere la única mujé que m'ha
güerto loco... (*La velá de San Juan*, 10).

PICÚA: La niña la están poniendo
entre toas las amigas
hecha un só; cuando la vea
la gente er barrio se *chifla* (*La boda de
Luis Alonso*, 8).

Chiflar, *silbar*, el francés *siffler* y el italiano *zufolare*, derivan del latín *SIFILARE*. Con el sentido etimológico 'silbar' se documenta en español desde el siglo XVI (DCECH, s.v. *silbar*). Actualmente, en esta acepción, se usa poco en España (DUE, s.v.), pero es general en América²¹.

El sentido figurado 'mofar' se documenta también a finales del XVI. El paso semántico de 'silbar (a alguien)' a 'hacer burla o escarnio en público' ('DRAE, s.v. *chiflar*) no parece difícil de explicar. Desde el

²¹

MORENO DE ALBA: *Diferencias léxicas*, 59, lo da como arcaísmo americano de extensión continental. v. LERNER: *Arcaísmos*, s.v. *chiflar*.

siglo XIX, se recogen ejemplos de *chiflarse* 'perder una la energía de las facultades mentales y quedarse como distraído o alelado' (¹²DRAE, s.v.). Posteriormente, *chiflarse* se empleó también por 'tener sorbido el seso por una persona o cosa' (¹⁴DRAE, s.v.)²².

Chispo (ponerse chispo), chispero:

CHINCHORRO: Pare usted, primero
tomaremos una caña.

LONGINOS: Este hombre es er más *chispero*
que se pué encontrá en España (*No fiarse*
de compadres, 22).

LUIS ALONSO²³: ¡Voto al chápiro! Como se me
ponga *chispo*, lo reviento (*El baile de*
Luis Alonso, 37).

La palabra *chispa* cuenta con varias acepciones, todas ellas relacionadas con lo que es diminuto y ágil. *Tener chispa* equivale a 'tener ingenio, ser gracioso y ocurrente', en relación con la idea de vivacidad contenida en *chispa* (DCECH, s.v.). Desde ahí no es difícil imaginar que *chispa* pasara a designar el 'ingenio, la gracia o el atrevimiento de los que han

²²

v. nuestros ejemplos «*estar chifla(d)o por una persona*», «*traer chifla(d)o a una persona*».

²³

Luis Alonso, dirigiéndose a Tinoco, el guitarrista que ha contratado para amenizar la velada, y al que no hay más remedio que vigilar muy de cerca para evitar que se emborrache.

bebido un poco más de la cuenta', y finalmente, la 'borrachera leve' (v. SUÁREA BLANCO: *Borrachera*, 42). Por otra parte, las onomatopeyas *chispo* y *chisquete* significan 'corta cantidad de vino' (Aut., s.v. *chisquete*), desde donde fácilmente se pasa a *chispo* 'achispado, bebido' (¹²DRAE, s.v.). En este sentido, puede pensarse que *chispa* 'borrachera' y (a)*chisparse* 'emborracharse' sean derivados de *chispo*, sin necesidad de recurrir a la primera explicación, que partía de la idea de 'vivacidad' contenida en *chispa* 'centella'.

Chivato:

TÍO MENGUES: Cuando por causa de argún
chivato nos veíamos perseguidos, (*El Tío Mengues*, 8).

MARTÍN ROJO: *Jerga delincuente*, 180, menciona los siguientes sinónimos despectivos y jergales de 'soplón': *chivato* (el más general de todos), *chiva*, *chota* y *berreante*. Todos ellos guardan relación con *chivo* o *choto* 'cría de la cabra', y sugieren la idea de 'dar berridos, gritar como un animal'.

Besses da *chivarse* 'delatar, ir con el soplo', *chivo* y *chiva* 'delator, soplón' como voces del argot de la delincuencia (v. BESSES: *Dic. argot*, s.v.). En REBOLLEDO encontramos *chivato* 'soplón, hablador, delator', como voz propia del gitano español. Más bien se trata de una palabra vulgar, pero las confusiones entre voces de

germanía y voces gitanas son frecuentes en los diccionarios. También el ¹⁸DRAE, al incluir la voz *chivato* la considera procedente del caló, información que elimina en su edición de 1984.

Chupito:

TINOCO: ¿Pueo tomar otro *chupito*? (*El mundo comedia es*, 31).

Son muchos los derivados de *chupar* que se relacionan, en España y en Hispanoamérica, con el vino o la borrachera: *chupar* es 'beber en abundancia' en Hispanoamérica, en alusión a la avidez del borracho²⁴: *chuparse* 'Arg., emborracharse' (ib.); *chupa*: Amér. Central, Arg., Perú y Urug. 'borrachera' (MORÍNIGO, s.v.); *chupado*: Arg., Cuba, Chile, Guat. y Urug. 'borracho' (MORÍNIGO, s.v.); *chupador* 'bebedor' (SUÁREZ BLANCO: *Borrachera*, 76); *chupandina*: Arg. y Urug. 'bebentina' (MORÍNIGO, s.v.), 'festín donde se bebe mucho' (DCECH, s.v. *chupar*); *chupito*: 'sorbito de vino u otro licor' (²¹DRAE, s.v.).

Dengue:

LOLA: Vamos drento, no me amosque
si con sus dengues prensipia,

²⁴

SUÁREZ BLANCO: *Borrachera*, 76.

y tenga que darle un tute (Curro Achares, 4).

LUIS ALONSO: Ea, madre, basta de dengues
que nos va a entrar la morriña
a tóos (La boda de Luis Alonso, 25).

Dengue 'melindre, remilgo, gazmoñería, afectación
mujeril, ademán estudiado' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario
Nacional*, s.v.)²⁵ parece ser una voz de creación
expresiva, que Corominas, siguiendo a Schuchardt,
relaciona con *dingolondango* 'mimo, halago, arrumaco' (s.
XVII). El mejicano *tenguedengue* 'remilgo', y el andaluz
estar en tenguerengue 'a punto de caer', sirven para
apoyar la hipótesis del origen expresivo de esta voz
(DCECH, s.v. *dengue*).

Desagerar, desageración, desagerado:

FRASQUITO: ¡También tú desageras! (La guasa
viva, 19).

INFUNDIOS: Aquí no se desagera, (Películas
andaluzas, 8).

SALVADOR: No sé lo que me pasa que siento por
usté un frenesí... hache en frenesí... que
es una desageración ... hache en
desageración, (Similiquitruqui, 21).

UNA: ¡Qué desagerado!, (La boda de Luis
Alonso, 35).

²⁵

Para *dengue* 'ataque de locura', v. LASSALETTE: *Leng.
coloquial galdosiano*, 43.

Desagerar es un ejemplo de pronunciación vulgar, bastante frecuente, de exagerar, según comprobamos en el DCECH, s.v. exagerar.

Encalabrinado:

BLAS: Otavía estasté encarabinao
con aqueya mosa rubia... (Juzgar por las
apariencias, 10).

LUIS: ¡Ay, padrino de mi arma,
no se pué usté figurá
cómo me ha encalabrinao
esa niña resalá! (La boda de Luis Alonso,
14).

Calabrina 'hedor intenso' (< CADAVERINA, con influencia de calavera)²⁶ ha dado el derivado encalabrinar 'turbar la cabeza o el sentido (propiamente, a consecuencia de un olor intenso y desagradable, 'marear'). Esta acepción de encalabrinar²⁷ explica el sentido de la forma pronominal: 'obstinarse, encapricharse' (DOMÍNGUEZ: Diccionario Nacional, s.v.), y luego 'enamorarse perdidamente' (²¹DRAE, s.v.)²⁸.

²⁶

DCECH, s.v. calavera.

²⁷

'llenar la cabeza de algún vapor o hálito que la turbe', según la Academia.

²⁸

Para el Voc. and. esta acepción es propia de Andalucía.

La forma encarabinao que aparece en Juzgar por las apariencias no es más que una confusión vulgar con carabina.

Endino, indino:

TREMENDAS: Aguarda, endino (La flor de la canela, 8).

TREMENDAS: Con que vamos, cuerpo endino que me jundo y me esatino (La flor de la canela, 16).

SOLEDAD: ¿Y ustedé quién es, pueo saberlo?

BOLEONES: En el aire, cuerpo endino (La flor de la canela 33).

ANASTASIA: ¿Quién viene ahí?

CANDELARIA: Ese indino del amo, D. Antonio (Juzgar por las apariencias, 36).

BLAS: Sáqueme ustedé la bala endina que me voicó (Juzgar por las apariencias, 67).

SEÑÓ JUAN: Resémosle a la Vigen, M. Angeles, poique sese este tiempo indino, (Copla gitana, 27).

EL SEÑOR JUAN: ... y berrendo er gran indino, (La tiente, 17).

CAROLA: ¿Qué voy a hacer yo solita casándose mi hermana mayor y habiendo por ahí un endino que se ha dedicao a hacerme cosquillas en er arma?, (Las tres cosas de Jerez, 21).

JUAN PITÓN: Le tiendo er trapo, cuando e repente el indino más ligero que dié rayo parte y me trinca po aquí..., (Juan Pitón, 17).

PACO: Pero aquí, salorio, no

que la gente es mu endina, (La velada de San Juan en Sevilla, 26).

*Indino y endino*²⁹, variantes populares de *indigno* (DCECH, s.v. *digno*) se han empleado en el español informal con el sentido de 'maldito' (DUE, s.v. *endino*)³⁰, 'travieso, malintencionado, perverso' (DCECH, s.v. *digno*), 'descarado, atrevido' (SECO: Arniches, 401), 'indigno' (¹⁴DRAE, s.v. *endino*).

Además de aplicarse a personas, el adjetivo *endino* sirve para calificar a animales (v. los ejemplos en los que aparece «[toro] *endino*») y a cosas («bala *endina*», «tiempo *endino*»)³¹.

29

CLAVERÍA: *Estudios*, 108, n. 25, recoge las variantes *indino*, *endino*, *endinote* e *indinote*, frecuentes en autores españoles y especialmente andaluces (en concreto está comentando la siguiente frase de la novela *Pepita Jiménez*: «Anda, fullero de amor, *indinote*, maldecido seas»).

30

'Se aplica como insulto a una persona traviesa o que causa mucho trabajo, enfado o molestia a la que habla' (DUE, s.v. *endino*).

31

Como en el siguiente ejemplo, de Estébanez Calderón: «El medio justo y cabal en las suertes de la capa es cuando un hombre va a pasar el río y se lo encuentra al *endino* con agua bastante para los taberneros de Madrid y de Sevilla; es decir, capaz de endiluviar otra vez el mundo» («Baile al uso y danza antigua», en: *Escenas andaluzas* (1847), Madrid, Cátedra, 1985, 324).

Espichar:

JUAN: *Espicho*
si tú no me curas
(por vida de los moritos
que he perdido la chaveta, (Lola la
gaditana, 22).

MAESTRO CANILLAS: ¡En un susto de estos
espicho como un pajarito!, (El
contrabando, 10).

TÍO JURELES: ¿A cuántas brasas está er pescao?
¿A nueve? ¡Pos ayí va uno a buscalo!...
¿A veinte? ¡Pos a veinte!... Pero esto...
¡Esto es otro cantá...³². Aquí *espicha* to
er mundo..., (Adiós, Málaga la Bella, 8).

MANOLO: Si usté no desea
que *espiche* de pena
dígame, morena
que me ha de queré, (Curro Achares, 19).

LEBRIJANO: Como en jamá yo lo vide. ¡Eza (por
la señorita) ze *espicha*!, (Tierra llana,
27).

Espichar se emplea popularmente en el sentido de
'morir', acepción que ya encontramos en el ¹⁰DRAE³³. Se
trata de un derivado de *espiche* 'arma puntiaguda', voz de
origen incierto³⁴. La acepción primitiva de *espichar*,
desusada ya a finales del XVIII (Aut. la da como de poco

³²

Se refiere a tirar del copo.

³³

v. también BESSES: *Dic. argot*, REBOLLEDO, FERNÁNDEZ
CUESTA: *Dic. enciclop.*, DOMÍNGUEZ: *Dic. nac.*, etc.

³⁴

Tal vez del neerlandés *spits* o del alemán *spitze*
'punta', tomado como voz germanesca durante las guerras
del XVI (DCECH, s.v. *espiche*).

uso), era 'herir con arma puntiaguda', desde donde no es difícil pasar al sentido que hoy conocemos.

Estafermo:

CANDELARIA: ¿Qué buscará este estafermo?³⁵
(Juzgar por las apariencias, 24).

Estafermo procede del italiano *sta fermo* 'está firme, tiente tieso'³⁶. En sentido figurado, se llama *estafermo* a la persona que se queda parada y como embobada y sin acción, y por extensión, se aplica a 'cualquier sujeto extravagante, ridículo y necio; todo quidam despreciable y cargante; todo ente humano de fea y ruin catadura, etc.' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.). En este sentido indicado por Domínguez se emplea en el ejemplo que citamos.

³⁵

Se refiere a D. Roque.

³⁶

'Es una figura de un hombre armado, que tiene embraçado un escudo en la mano izquierda y en la derecha una correa con unas bolas pendientes o unas bexigas hinchadas; está espetado en un mástil, de manera que anda y buelve a la redonda. Pónenle enmedio de una carrera, y vienen a encontrarle con la lança en el ristre, y dándole en el escudo le hazen bolver, y sacude al que passa un golpe con lo que tiene en la mano derecha, con que de que reyr a los que lo miran' (COVARRUBIAS: *Tesoro*, s.v.).

Fija:

MAESTRO BARBERO: Como que esas jechuras están causando en el barrio más estragos que er cólera.

COMPUESTO: Poquita guasa...

TÍA NIÑA: Si es la *fija* (*La Cruz de mayo*, 16).

SEÑÓ PEPILLO: Lo que les digo es la *fija*, aunque el desirlo me achare, (*La tienta*, 16).

SOLEDAD: Es la *fija*. Pero por mí, digo, pa ti, me parese que falta una, (*La torre del Oro*, 13).

PACO: ¿Qué dises?

ROSALÍA: La *fija*, la pura verdad, (*La Torre del Oro*, 22).

TARUGO: Digan ustés que es la *fija*. Pa bichos con cuernos, Paco, (*La boda de Luis Alonso*, 19).

JUAN PITÓN: Tiene mi compare un brazo que cuando quiere es capá de erribá de un garrochazo la torre e l'oro.

PIMIENTA: Es la *fija*:
a mí no man revorcao
los toro más que una ve
y ... (no gorveré a probarlo), (*Juan Pitón*, 16).

La expresión (*esa*) es la *fija* es propia del lenguaje achulado, donde se emplea para 'asentir a algo con mucha convicción' (DUE, s.v. *fija*). Para el ¹⁵DRAE se trata de una expresión familiar 'con que se aprueba como cierta alguna cosa'. Como propia de Andalucía la dan TORO: Voces and. (con ejemplo de Javier de Burgos) y Alcalá

Venceslada, que ofrece ejemplos de González Anaya y de Arturo Reyes³⁷.

El ejemplo más antiguo que hemos documentado procede de *Juan Pitón*, pieza cómica de Javier de Burgos, publicada en 1874. CLAVERÍA: *Estudios*, p. 69, n. 35, ofrece un ejemplo de 1868. Parece ser, a juzgar por estos datos, que fue en la segunda mitad del XIX, cuando esta expresión empezó a popularizarse, especialmente en los ambientes del flamenquismo y la chulería.

Flamenco:

MIGUELITO Y TARUGO:

Con un novio tan *flamenco*
y un padrino tan juncá,
de seguro que esta boda
no se puede mejorá (La boda de Luis
Alonso, 15).

MIGUELITO Y TARUGO:

... y por la *flamenca*
que bendiga Dios,
reina salerosa
de esta diversión! (La boda de Luis
Alonso, 15).

LUIS ALONSO: Er garlochí lo tengo en
tenguerengue
al pensá que mu pronto será mía
esa *flamenca* pura (La boda de Luis
Alonso, 22).

En España, se llamaba *flamenco* (< neerl. *flaming*
'natural de Flandes'), de manera genérica, a los

³⁷

v. también CEPAS: *Vocabulario*, s.v. Para ejemplos no andaluces, v. SECO: *Arniches*, s.v. *fija*.

extranjeros procedentes del Norte de Europa. Dado que lo característico de esta gente, en contraste con la población mediterránea, es el color sonrosado de su tez, pronto se asoció *flamenco* con este color, lo que explica que se llame así al ave zancuda *Phoenicopterus roseus*.

De la acepción que ahora nos interesa, 'agitanado', 'achulado', 'de aspecto gallardo' no se tienen testimonios claros hasta la segunda mitad del siglo XIX. La evolución semántica que propone Corominas (DCECH, s.v. *flamenco*) es la siguiente: en primer lugar, se aplicó este calificativo a las personas, 'especialmente a las mujeres de buenas carnes, cutis terso y bien coloreado' (²¹DRAE, s.v.). Desde ahí se pasó a 'gallardo', 'de aspecto provocativo' (referido principalmente a las mujeres), y por último, 'de aire agitanado' o 'de aspecto chulesco'.

Rechaza Corominas la teoría de Schuchardt, según la cual, a los gitanos se les llama también *flamencos* o *germanos*, porque era creencia popular que esta gente había llegado del Norte de Europa (procedían pues, de Flandes o de Alemania, conceptos geográficos que no se distinguían con claridad). En opinión de Corominas, el nombre *germanía* se relaciona con las germanías valencianas o hermandades del pueblo ligadas contra la nobleza, y nada tiene que ver, por tanto, con Alemania. Por otra parte, *flamenco* nunca ha significado 'gitano',

en sentido étnico, sino más bien, 'agitanado, achulado' (DCECH, s.v. flamenco).

Pero flamenco 'navaja' se documenta en la obra del sainetero gaditano Juan Ignacio González del Castillo³⁸. Quizás se llamó flamencos a quienes no dudaban en usar este cuchillo, es decir, a los chulos y valentones³⁹.

Francachela:

JUANA: Tavía hace un mes, la bodega parecía suya, y venga allí ruío y francachela... Ya no tié na (Las tres cosas de Jerez, 19).

Domínguez ofrece dos acepciones de francachela: 'comilona' y 'diversión frívola, especie de calaverada insulsa y tonta, pasatiempo fútil, propio de cabezas

38

Lo emplean con frecuencia los costumbristas andaluces: «Esto hecho, se desnudaron de las capas con donoso desenfado y desenvainaron para pinjarse cada cual, el uno un flamenco de terciá y media, con cabo de blanco, y el otro un guadifeño de virola y golpetillo, ambos hierros relucientes que quitaban la vista, y agudos y afilados...» («Pulpete y Balbeja», en: Escenas andaluzas (1847), Madrid, Cátedra, 1985, 60). Y es frecuente en la poesía guachesca, como en el siguiente pasaje del Fausto (1866): «Cuando a usted un hombre lo ofiende / ya, sin mirar para atrás, / pela el flamenco y ¡sas! ¡tras! / dos puñaladas le priende» (Fausto, vv. 921-924, p. 173). v. también LERNER: Arcaísmos, s.v.

39

Para TORRIONE: Viajero, 29, se pudo producir, en la jerga de finales del XVIII, un proceso metonímico, en virtud del cual, flamenco 'faca, navaja' pasó a designar al que utiliza la faca, de la misma forma que espada sirve para hacer referencia al matador de toros.

ligeras y superficiales' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.).

Corominas cree que se trata de un derivado de *franco*, en el sentido de 'algo que se hace libremente, sin ceremonias ni cumplidos'. Para demostrarlo registra *francachela* en Argentina, donde significa 'trato excesivamente franco, familiar y desembarazado', y *francachón* 'excesivamente franco, llano, sencillo e ingenuo en su trato, aun con personas con quienes no se tiene una relación familiar'. Por otra parte, también en Andalucía, *francachela* tiene el matiz de 'franqueza alegre', si consideramos el ejemplo citado por Toro: «con las risas entró la *francachela*», de Cristóbal de Castro⁴⁰. Semánticamente, parece demostrada la procedencia de *francachela*. Más difícil resulta determinar el origen del sufijo *-ela*. Podría tratarse, según Corominas, de un mozarabismo andaluz, o bien de un italianismo dialectal o anticuado (DCECH, s.v. *francachela*).

Futesa:

TÍO MENGUES: ¿Usted cree que esa serrana barí,
le dice a nadie que sí, por una *futesa*?⁴¹
(*El Tío Mengues*, 10).

⁴⁰

TORO: *Voces and.*, s.v.

⁴¹

El francés sólo le ha dado al tío Mengues un duro.

BLAS: Y no que po esa fitesa⁴²
fi a cogé grillos ar Lacho⁴³ (Juzgar por
las apariencias, 13).

Futesa 'fruslería, futilidad, bagatela, cosa o
asunto de ningún valor, consideración ni importancia'
(DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.) es una voz
incorporada al léxico español a finales del siglo XIX⁴⁴,
procedente del francés *foutaise*⁴⁵ 'id.' (DCECH, s.v.
futre).

Gañote:

TREMENDAS: ¿Vamo a cortarle er gañote? (*La
flor de la canela*, 42).

Gañote es una forma humorística y popular de
referirse al cuello. Con este valor, lo recoge ya Besses
(v. BESSES: *Dic. argot*, s.v.).

Procede de caño (con confusión inicial de /g/ por
/k/, como en garrucha / carrucha, gabina / cabina, etc.),
más el sufijo -ote.

⁴²

Seguramente, deformación de futesa.

⁴³

'fui a la cárcel'

⁴⁴

Los ejemplos que aportamos son de 1846 (*Juzgar por las
apariencias*) y de 1871 (*El tío Mengues*); la Academia no
la incorpora hasta 1884.

⁴⁵

'chose sans importance' (*Trésor*, s.v. *foutaise*).

Garlito:

CARCELERO: Cayó er pé en el garlito, (Copla gitana, 36).

La voz garlito 'nasa a modo de buitrón' se emplea en sentido figurado en la expresión caer en el garlito 'caer en la trampa o asechanza que se le había armado, enmarañarse en el lazo o red que se le había tendido, etc.' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.).

Gatera:

ROSARIO: Y se cuela en una casa honrada, con un gatera (Caramelo, 31).

Gatera es una voz perteneciente al argot popular de finales del XIX, donde se empleaba para designar, despectivamente, al 'granuja o zalamero' (v. BESSES: *Dic. argot*, s.v.)⁴⁶. El gatera es aquel que hace gatadas, es decir, el que actúa como el gato, astuta y disimuladamente.

Naturalmente, tenemos que emparentar esta voz con gatería 'la junta de algunos gatos', figuradamente 'simulación, con especie de humildad y halago con que se

⁴⁶

'gatillo, ratero' (¹⁵DRAE, s.v. gatera).

pretende lograr alguna cosa' (Aut., s.v.)⁴⁷, y gatillo
'muchacho ladrón, raterillo' (Aut., s.v.).

Gitano:

JUANILLO: ¿Tú por cuál pones la mano?

PEPE: Yo, por Juanillo Abalorio
porque es público y notorio
que es más pillo y más gitano (Gonzalo el
encalaó, 7).

BORUSCA: Y si no quiere er mundito
que yo vea a esa gitana⁴⁸
que repiquen las campana
poique va a empezá el conflicto (La velada
de San Juan en Sevilla, 18).

Gitano y flamenco tienen en español el significado
de 'agraciado, saleroso, rumboso, guapo, etc.'⁴⁹. La razón
es evidente: «procede del entusiasmo por la gitanería o

⁴⁷

'La reunión de gente y de muchachos mal criados' ('DRAE, s.v. gatería); 'la reunión o concurso de muchachos mal educados o de rateros', 'hipocresía, fingimiento, simulación acompañada de humildad y halago' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v. gatería). También *mojigato* (de 'mojo 'gato', emparentado con el mallorquín *moix*, y *gato*) hace alusión a una persona aparentemente humilde y mansa, pero en realiad, astuta y traicionera. En todos estos derivados de *gato*, aplicados a personas, se juega con el estereotipo del gato como animal vengativo y traicionero (DCECH, s.v. *mojigato*).

⁴⁸

No se refiere a una mujer de raza gitana, sino a la mujer ideal, graciosa, con garbo, etc., que acaba de describir.

⁴⁹

Recuérdense los famosos versos de García Lorca: «En el café de Chinita / le dijo Paquiro a su hermano: / soy más valiente que tú / más torero y más gitano».

gracia de las gentes de la raza» (CLAVERÍA: *Estudios*, 141). Ya Aut. recoge este valor:

Se llama también el que tiene atractivo en lo que dice y habla, aunque no sea para engañar; y assi se dice es mui gitana por ser muy halagüeña y cariñosa⁵⁰.

También se emplea gitana como requiebro dirigido a las mujeres (DUE, s.v.).

Golpe (dar golpe):

LUIS ALONSO: Es mesté que mi sarao dé gorpe (*El mundo comedia es*, 22).

Entre las expresiones populares relacionadas con la idea de 'hacer algo notable', 'impresionar', 'llamar la atención' está dar golpe.

Como prueba de que se usaba de forma generalizada (especialmente en ambientes chulescos, donde el afán de notoriedad es considerable), podemos citar algunos ejemplos tomados de la obra de Galdós⁵¹ y de Arniches⁵².

⁵⁰

Y el ¹⁰DRAE, s.v. gitano, añade: 'El que tiene gracia y arte para ganarse las voluntades de otros. Suele usarse en bueno y en mal sentido, aunque por lo común se aplica como elogio, y en especial hablando de las mujeres'.

⁵¹

«[Doña Lupe] quería dar golpe» 'llamar la atención', ejemplo de *Fortunata y Jacinta*, citado por LASSALETTE: *Leng. coloquial galdosiano*, 160.

Hoy es más frecuente el empleo de la expresión dar el golpe, en este mismo sentido.

Grilla:

JOSÉ: Es capás con su mirá
de jacerle, y no es grilla,
a un muerto resucitá (*Curro Achaes*, 14).

CHANO: ¡Ar fin la vemos casá!

PICÚA: Y con suerte.

CHANO: (con sorna): Ya eso es grilla (*La boda de Luis Alonso*, 8).

Esa es grilla es una expresión popular, con la que se da a entender que se duda "de alguna especie que se oye" ('DRAE, s.v.')⁵³, es decir, que 'esa es bola, esa no cuela, [que] no creo eso' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.). Pagés cita el siguiente ejemplo de Galdós: «Esa es grilla, caballerito. ¿Cómo puede ser que con música y baile se curen las heridas?»⁵⁴.

Guapo:

CHICUCO: Aquí ha contaó, que una vez en el Barrio de la Viña, le abrió a un gitano

⁵²

«Lo que quiere es un trajecito para dar golpe», ejemplo citado por SECO: *Arniches*, 386.

⁵³

Esa es grilla: 'eso no es verdad' (BESSES: *Dic. argot*, s.v.).

⁵⁴

PAGÉS, s.v.

un abujero en la barriga, se entró por él y le salió por el otro lao.

JEREZANO: Sí que es un guapo (*Sangre andaluza*, 13).

¿Que a un guapo de mi valer le ocurra esto... eso no puede ser; lo que han hecho conmigo tengo agallas pa jacerlo yo: al primero que pase, lo desnúo (*Sangre andaluza*, 27).

JEREZANO: Pues pa ese guapo tan nombrao, es la navaja poco, y aquí me traigo esta pistolilla (*Sangre andaluza*, 29).

PIMIENTA: Échesela usté ahora e guapo⁵⁵ cuando usté no ve e mieo (*Juan Pitón*, 22).

En el ALEA V, 1494, se pregunta por el nombre que recibe la persona que presume de valiente y anda siempre buscando pelea en público. Entre las respuestas figuran las siguientes: *flamenco*, *matón*, *fanfarrón*, *farruco*, *valentón*, *chulo*, *presumío* y *guapo*.

El valor 'pendenciero, bravucón', que tiene *guapo* en los ejemplos que citamos⁵⁶, sólo de manera secundaria se conserva en España. Sin embargo, sigue estando vigente en América (v. vocabulario del género chico rioplatense).

Guapo procede del latín VAPPA 'vino insípido', 'bribón, granuja', seguramente a través del francés

⁵⁵

Echárle de guapo 'echarle de valiente, de matón; decir baladronadas o fanfarronadas' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v. *guapo*).

⁵⁶

v. otros ejemplos de *guapo* 'valentón, matón, chulo', tomados de la obra de Arniches, en SECO: *Arniches*, 390.

dialectal y jergal wape, gape, gouape 'soso', 'bribón, holgazán'⁵⁷. En español, debió de introducirse entre la rufianesca, a mediados del siglo XVII, en la acepción 'chulo, rufián'. Posteriormente, adquirió el significado de 'galán, bien vestido', desde donde se llegó a 'hermoso, bien parecido'⁵⁸. Paralelamente, de 'rufián, chulo' se pasó a 'valiente, pendenciero'.

Guasa:

D. ANTONIO: ¡Canario!
Que no se puede aguantar
la guasa [en cursiva en el texto] que
Dios le dio (*Es la Chachi*, 17).

Hemos seleccionado este ejemplo porque la obra de Sánchez del Arco, a la que pertenece, se estrenó en 1845,

57

VÁZQUEZ RUIZ: Guapo, 299-303 defiende el origen árabe de guapo. Según este autor, hay que partir de watb 'hombre duro, inhumano', y posteriormente, 'pendenciero, perdonavidas'. Guapo 'hermoso', deriva del femenino watba 'mujer que tiene los senos muy desarrollados'. Según Vázquez, era éste el ideal de belleza femenina entre los hispanoárabes, y de ahí que se tomara en español guapa en el sentido 'hermosa, bella': el masculino guapo se formó por analogía. PEZZI: Guapo, 220-229 también defiende un étimo árabe, en este caso wabb 'que está dispuesto para acometer una empresa, preparándose de antemano para ello, bien por las armas, bien en el propio ornato y atavío'.

58

Una evolución semántica parecida ha sido la experimentada por majo: 'hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o palabras' > 'ataviado, compuesto, lujoso' > 'lindo, bonito' (Aragón, Asturias, Santander y Vizcaya, según el DCECH, s.v. majó).

unos años antes de la primera documentación dada (1869: DRAE), recogida por el DCECH, s.v.

Guasa pudo haberse extraído de *guasanga* 'algazara, baraúnda', que seguramente se formó de la confusión de dos voces: el indigenismo antillano *guazábara* 'alboroto guerrero' y la palabra española *bullanga* (DCECH, s.v. *guasa*).

MARTY CABALLERO: Vocabulario (1859), registra *guasa* 'burla, ironía, dicho o hecho gracioso, satírico', como provincialismo. Ofrece también *guasón* 'dícese del sujeto burlón, satírico, chistoso en sus palabras y acciones'. Besses considera que *guasa* 'broma' pertenece al argot popular; lo mismo ocurre con *guasa viva* 'broma continuada', 'persona excesivamente bromista' (v. BESSES: Dic. argot). Pagés documenta *guasa* en la obra de Jacinto Octavio Picón y de Pardo Bazán; y *guasón* en el teatro de Ricardo de la Vega (PAGÉS, s.v.).

Guindilla:

CURRO: Lo que deben hasé esos *guindiyas* es no comerse más estos animalitos; porque er día que yo me canse le meto a uno una barra de lacré... (*Los tientos*, 15).

SARPULLÍO: Pos a vé si se le descompone a usté er motó y un día le vemos a usté entrá en la barbería remolcao por un *guindilla* (*Similiquitruqui*, 16).

MAOLIYO: Pos que se duerma bien, señó Pedro [que está borracho]

PEDRO: Eso será cuestión der primer guindilla
que encuentre (*El sino perro*, 15).

SALVADOR: Ayí viene un guindiya (*Los
borrachos*, 269)⁵⁹.

Guindilla es una denominación informal y despectiva
de los miembros de la guardia municipal o de la policía.
Tal designación parece deberse al apéndice de color rojo
que remataba su quepis de gala (DCECH, s.v.)⁶⁰.

Guiri:

FOCA PENA: Como estaba bajo techao y m'ha
fartao er despertaó de los guiris
(Marcando un puntapié)⁶¹ (*Copla gitana*,
15).

En este ejemplo *guiri* equivale a 'agente de la
guardia civil'. Durante las guerras civiles del siglo
XIX, los carlistas llamaban *guiris* a los partidarios de
la reina Cristina, y después, por extensión, a todos los
liberales, especialmente a los soldados del gobierno
(¹⁵DRAE, s.v.). La forma *guiri* es abreviación del vasco

⁵⁹

v. ejemplos de Arniches y de Ricardo de la Vega en SECO:
Arniches, s.v.

⁶⁰

v. otro ejemplo en LASSALETTA: *Leng. coloquial
galdosiano*, 27-28.

⁶¹

Poca Pena explica que se ha quedado dormido porque esa
noche ha dormido bajo techo, y entonces no lo ha
despertado a puntapiés la guardia civil.

guiristino, que a su vez es alteración del castellano cristino 'partidario de la reina Cristina' (DCECH, s.v. guiri):

D. Federico Baráibar, en su *Vocabulario de palabras usadas en Álava* (Madrid, 1903) dice que la voz guiri es una abreviatura de la palabra guiristino, corrupción de cristino [...]. Pérez Galdós, en su *Episodio Nacional Zumalacárregui* [...] dice que la palabra guiri procede de la Guardia Real, unidad del ejército cristino, a cuyos componentes derrotó Zumalacárregui en la batalla de Alsasua. Vestían estas tropas casaca azul, correa blanca en cruz, y unas gorras de pelo o morriones con la chapa G.R.I. (Guardia Real Infantería). "A los de la Guardia (escribe Galdós) se les llamó entonces guiris, porque llevaban tres letras, G.R.I., en la gorra y en la cartuchera, y guiris se les llama todavía» (IRIBARREN: *Vocabulario Navarro*, s.v. guiri).

De 'soldado uniformado' pasó a significar 'guardia civil', acepción que recoge la edición de 1947 del diccionario académico.

En cuanto a la acepción actual 'extranjero', el primer testimonio que conocemos es el siguiente, en el que guiri designa, despectivamente, a las tropas francesas:

Y es fama que a cada tiro y a cada bayonetazo, escarnecían los nuestros a los guiris con un ¡toma para castañas! (BRETÓN DE LOS HERREROS: «La castañera», en: *Los españoles pintados por sí mismos* (1845), citado en: IRIBARREN: *Vocabulario Navarro*, s.v. guiri).

Guita:

SEÑOR PRÓCULO: ... o a cuarquiera que tenga
guita, (*Chirivita*, 8).

FRASQUITO: De sobra tendré la guitá, (*La
Sevillana*, 8).

PIES DE PLOMO: ... le decimos que no hay
dinero pa bautizarlo y nos larga la
guita, (*La corría de toros*, 4).

Guita 'dinero' es un uso metafórico del español
general guitá 'cuerda delgada', tal vez a través de la
idea 'cosa que no se acaba' (WAGNER: *Argot barc.*, 65).
SECO: *Arniches*, 393, apoya la tesis defendida por Wagner,
con ejemplos de *Arniches* y de los Álvarez Quintero, en
los que aparece el sintagma (*tener*) guitá larga.

Esta acepción está ya en el ¹⁴DRAE, y unos años antes
es recogida por Besses.

Hablar:

CURRO: ¡Cómo! ¿No habla osté ya con el
Gorrión? (*Los tientos*, 20).

JOSELITO: ¿Quién se ha muerto?

PRIMAVERA: La muchacha a quien le hablaba,
Purita (*La Macarena*, 18).

SARGENTO: Aquí va a venir con la gachí que le
habla y la mare de ella... (*Sangre
andaluza*, 46).

SEÑÓ BASTIÁN: ¿Y a un piyo así he dejao yo que
le jable mi hija? (*Tierra llana*, 10).

SEÑÓ BASTIÁN: Y lo que ziento y me pudre es
que vos hayáis jablao. Toma eza puerta:
jarrea (*Tierra llana*, 21).

SALUD: ¿A mí? Antes de *hablarle* a un torero me hacía monja u otra burrá por el estilo; ¡buena gentecita estáis ustés!

PIES DE PLOMO: Oiga, niña, no sea usted tan súpita (*La corría de toros*, 4).

Se dice que una persona *le habla* a otra, o que dos personas *se hablan* cuando son novios. Es una expresión informal y actualmente desusada (DUE, s.v.), pero muy empleada en los sainetes andaluces que hemos estudiado. Aunque tanto DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v., como el DGI, y el ²¹DRAE, incluyen ejemplos de esta misma acepción, en los que se emplea la preposición *con* («Fulano habla con Fulana»), no hemos hallado muestras de esta estructura, que nos parece menos frecuente.

Infundio, infundioso:

LUIS ALONSO: Que no se escame Frasquito que está esta noche con ella muy tierno y muy derretío. Hay que inventá argún *infundio*⁶² (*El mundo comedia es*, 33).

POTOMIANA: Esos son *infundios* de usté, que me tié tirria (*Flor de Mayo*, 36).

SOLEDADE: Mira, no te vengas ahora con *infundios*; la verdad en su lugar, (*La Torre del Oro*, 12).

MAESTRO BARBERO: Mía, Antonito, no te vengas aquí con *infundios* de otra cosa, porque

⁶²

Para conseguir que Amparo se separe un momento de Frasquito, y puedan así presentarle al Marqués.

me atacas en la dirnidá. ¿Te enteras?⁶³
(Similiquitruqui, 30).

LOLA: Valiente niño más infundioso.

JUSTO: Toos son infundiosos pa ti, menos D.
Luí, (La Macarena, 16).

JUAN PITÓN: (Con coraje) Pimienta,
que me traiga usté el estoque.

PIMIENTA: (Hombre, la sangre me quema
el oí tantos infundios (Juan Pitón, 29).

En 1956, recoge por primera vez el DRAE, tanto el sustantivo *infundio* 'mentira, patraña o noticia falsa, generalmente tendenciosa', como el adjetivo *infundioso* 'mentiroso, que acostumbra a propalar infundios'. Antes los encontramos en BESSES: *Dic. argot*⁶⁴ y en el *Vocabulario Andaluz* de Alcalá Venceslada.

Jabeque:

ROQUE: Enterarme yo de que te píe la
conmersa ión y pintarle un jabeque en la
cara, tó va a sé seguío (La mazorca roja,
17).

Pintarle a uno un jabeque en la cara es una
expresión popular equivalente a 'herirlo en el rostro con
arma blanca':

⁶³

El Maestro cree que Antoñito va a venir con el cuento de
que ha conquistado a la Capitana.

⁶⁴

'mentira, embuste, enredo' (BESSES: *Dic. argot*, s.v.
infundio).

El jabeque o chirlo es el golpe dado en la cara, el cual imprime en ella un sello de ignominia para los barateros; pues en efecto, de todos los golpes que en riña puede el diestro recibir, ninguno hay que con más verdad manifieste su poca destreza, y revele el desprecio con que le ha tratado su contrario. A la acción de herir en la cara se le llama enfilar (*Manual del baratero*, 22).

Aut. define xabeque como 'cierta embarcación muy usada en el Mediterráneo'. Para Corominas (DCECH, s.v. *jábega*), jabeque procede del árabe vulgar *sabbâk* 'embarcación para pescar con red', derivado de *sábaka* 'red'. El empleo de la expresión *pintarle a uno un jabeque en la cara* parece indicar que la acepción 'herida de arma blanca en el rostro' se originó por la semejanza de esta herida con una embarcación muy alargada y estrecha.

La Academia ve las cosas de modo distinto: diferencia *jabeque*¹ 'embarcación', procedente del árabe *sabbak*, de *jabeque*² 'herida en el rostro', del árabe *habat* 'huella o señal de herida'. Corominas, en el artículo indicado, considera erróneo defender el étimo *habat*, por razones fonéticas; tampoco admite la posibilidad de que jabeque proceda de *habaq* 'golpe dado con un látigo', pues se trata de un vocablo mal documentado en árabe, y además, la *x-* catalana (de *xiribec* 'jabeque, embarcación') concuerda mal con la *h* del árabe.

Jarana:

CORO: Esta noche tenemos la gran jarana, pus hay baile y jorgorio jasta mañana, (La Cruz de mayo, 6).

CURRILLO: Señores, venga jarana y fiesta jasta mañana, (El carnaval de Sevilla, 15).

JOSÉ: Señores, fuera pesares y a seguir nuestra jarana, (Curro Achares, 23).

JUAN PITÓN: Er día que yo toreo qué buya, vinge María, tóo es jarana y alegría y animación y jaleo, (Juan Pitón, 11).

Jarana 'diversión bulliciosa'⁶⁵ podría ser pronunciación aspirada del anticuado *harana* o *arana*⁶⁶, voz documentada por primera vez en la obra del Inca Garcilaso (1610), en la acepción 'engaño o trampa para no pagar lo perdido en el juego'. Quizá venga del quechua '*harana* 'medio para impedir o atajar' (de la raíz quechua *har-* 'detener, estorbar, impedir'). *Harana* debía de formar parte de la jerga del juego, donde equivalía, como se ha dicho, a 'trampa': posteriormente adquirió los valores actuales: 'pendencia, alboroto [ocasionados al descubrir

⁶⁵

'broma, jaleo, diversión algo ruidosa' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v. *jarana*).

⁶⁶

'embuste, trampa, y lo mismo que estafa' (Aut., s.v. *arana*). 'DRAE da *jarana* 'bulla, gresca, algazara'. En PAGÉS, s.v. *jarana*, pueden verse ejemplos de Espronceda, Hartzenbusch y Pérez Galdós. v. ejemplos de Arniches en: SECO: *Arniches*, 405.

que alguien hace trampas]' y 'diversión ruidosa' (DCEHC, s.v. arana).

Jeta:

TREMENDAS: ... un tiro en la jeta me arrió (La flor de la canela, 19).

TREMENDAS: ... ahora vamos a ponerle en la jeta a Juan Ramón er duro... (La flor de la canela, 20).

CURRO LONGINOS [gitano]: No me jinche usté la jeta (No fiarse de compadres, 20).

CHAMUSQUINA: Pos no aguanto más que a mí se me refriegue por la jeta er cacho e pan roío que me dan ustedes! (Los borrachos, 282).

Jeta 'boca', 'bocaza', 'cara bestial' parece relacionarse, por un proceso metafórico, con seta (DCECH, s.v. seta)⁶⁷. La base semántica ya la adelantó Covarrubias:

Llamamos [jeta] los labios hinchados de los negros, por la semejança que tienen con las setas o hongos que nacen en el campo (COVARRUBIAS: Tesoro, s.v. geta).

Con la acepción 'boca saliente por su configuración o por tener los labios muy abultados' (PAGÉS, s.v.) se encuentran ejemplos desde el siglo XVII (Aut. cita un

⁶⁷

El ²¹DRAE defiende la etimología árabe de jeta (< jatm 'hocico, pico, nariz').

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

que alguien hace trampas]' y 'diversión ruidosa' (DCEHC, s.v. arana).

Jeta:

TREMENDAS: ... un tiro en la jeta me arrió (La flor de la canela, 19).

TREMENDAS: ... ahora vamos a ponerle en la jeta a Juan Ramón er duro... (La flor de la canela, 20).

CURRO LONGINOS [gitano]: No me jinche usté la jeta (No fiarse de compadres, 20).

CHAMUSQUINA: Pos no aguanto más que a mí se me refriegue por la jeta er cacho e pan roío que me dan ustedes! (Los borrachos, 282).

Jeta 'boca', 'bocaza', 'cara bestial' parece relacionarse, por un proceso metafórico, con seta (DCECH, s.v. seta)⁶⁷. La base semántica ya la adelantó Covarrubias:

Llamamos [jeta] los labios hinchados de los negros, por la semejança que tienen con las setas o hongos que nacen en el campo (COVARRUBIAS: Tesoro, s.v. geta).

Con la acepción 'boca saliente por su configuración o por tener los labios muy abultados' (PAGÉS, s.v.) se encuentran ejemplos desde el siglo XVII (Aut. cita un

⁶⁷

El ²¹DRAE defiende la etimología árabe de jeta (< jatm 'hocico, pico, nariz').

ejemplo de Quevedo, y PAGÉS otro de Agustín Moreto⁶⁸). El sentido 'bocaza' se observa claramente en el siguiente ejemplo de *La gaviota*, de Fernán González:

- ¿Y tu jeta? [...] ¿Y tu jeta espantosa, que no ha llegado de oreja a oreja porque tu cara es tan ancha que se cansó a medio camino?⁶⁹

Por extensión, ha pasado a significar 'cara', como en los cuatro ejemplos citados, y en el siguiente de Galdós: «Asomé la jeta por la puerta del reloj» (citado por LASSALETTE: *Leng. coloquial galdosiano*, 34).

Jolgorio:

CORO: Esta noche tenemos la gran jarana, pus hay baile y jorgorio jasta mañana, (La Cruz de mayo, 6).

Jolgorio es otro de los numerosos sinónimos que se emplean en los sainetes andaluces para hacer referencia a la 'diversión bulliciosa'. *Holgorio* se encuentra ya en Aut., que la da como voz familiar y jocosa: 'regocijo, fiesta, cessacion del trabajo'.

Lance (de lance):

⁶⁸

«Una negra encontré, [...] / con tanta jeta rasgada...» (PAGÉS, s.v.).

⁶⁹

Texto citado por MONDÉJAR: *Andalucismo ambiental y lingüístico*, 356.

MARÍA JESÚS: ¿Y qué digo del regalo
éste a Alonso?

TINOCO: Que los tenía usted mercaos
de lance pa una sorpresa (*El mundo
comedia es*, 24).

La locución de lance se aplica a 'lo que se compra barato, aprovechando una coyuntura' (⁷⁰DRAE, s.v. lance)⁷⁰. Este valor se relaciona con las distintas acepciones de la voz lance: 'suceso señalado, situación notable, incidente interesante', 'casualidad, accidente inesperado, evento fortuito, como en «lance de fortuna»' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.). Para Corominas (DCECH, s.v. lanza) estas acepciones derivan del valor originario de lance: 'lanzar los dados'⁷¹, de donde 'accidente notable en un juego' y luego 'situación crítica en la escena o en la realidad'.

Menester:

LUIS ALONSO: Es mesté que mi sarao dé gorpe
(*El mundo comedia es*, 22).

SOLEÁ: Va a sé menesté serrar la ventana pa
que osté se luzca (*Los tientos*, 19).

⁷⁰

De lance: 'a bajo precio por una casualidad; barato por la ocasión oportuna en que se compra' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.).

⁷¹

Lance, en la lengua de los pescadores, designa cada una de las veces que se echa la red. Esta acepción pudo ser anterior que el 'lance de dados'.

M. ÁNGELES: No es mesté, eres honrao (Copla gitana, 17).

SEÑÁ MILAGROS: Es mesté que Antonio vaya a su casa ensegúa, (El zorro, 28).

PEPE: Pero osté también es menesté que me ayude a mí, (La penca de biznagas, 17).

La locución es *menester* 'es necesario, es preciso' (etimológicamente 'es servicio', 'es útil')⁷², que hoy apreciamos como anticuada, se emplea, como era normal en la época, en nuestros sainetes, donde registramos dos variantes: *menesté* y *mesté*. Ambas formas son las respuestas predominantes en el ALEA VI, 1890, a la siguiente pregunta: «Cuando queremos expresar que necesitamos imprescindiblemente dinero, decimos: es tener dinero».

Micos:

En cuanto me vea ese hombre, hay un compromiso. Con la cuenta que le debo! Y después de tantos micos! (El mundo comedia es, 34).

Al baile que organiza Luis Alonso han llegado una madre con sus dos hijas solteras, en busca de marido. Durante toda la obra, alardean de disfrutar de una situación económica desahogada. Pero el "drama" para

⁷²

DCECH, s.v. *menester*.

ellas se avecina cuando entra en escena un zapatero al que la señora le debe algunos trabajos.

Este es el contexto en el que debemos interpretar el sustantivo *micos*, que en este caso equivale a 'palabrería, fanfarronería, exageraciones para llamar la atención'. Para DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, se llama *mico*, además de a un tipo de mono de cola larga, a la persona que 'hace muecas o gesticulaciones exageradas', por tener "maneras propias de un *mico*". De este valor al que hemos documentado en la obra de Javier de Burgos no hay mucha distancia. Por otra parte, el sustantivo entra a formar parte de expresiones cuyo sentido general es el de 'engañar o burlar a alguien': *dar mico* 'faltar a una cita o a un compromiso adquirido' (²¹DRAE, s.v.)⁷³, *dejar a uno hecho un mico* 'dejarlo corrido o avergonzado', etc.

Monises:

D. ANTONIO: Pues convenido: esos cinco;
y comience usted a aflojar

73

Dar o hacer mico 'dar poste o plantón' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v. *mico*). En el siguiente ejemplo de Ricardo de la Vega, citado por SECO: *Arniches*, 427, *dar mico* equivale a la expresión actual *dar el pego* 'engañar': «¿Qué plata es esa? -Es una plata, señora, que le da un *mico* a cualquiera». Toro recoge la variante *llevarse mico* 'salir burlado' (v. TORO: *Voces and.*, s.v.).

los monises y el almuerzo⁷⁴ (*Es la Chachi*, 19).

Monises 'dinero' se encuentra ya en la sexta edición del DRAE. Aunque es evidente que procede del inglés *money*, el ¹²DRAE propone como étimo la palabra francesa *monnaie*. A partir de 1970, se incorpora en el diccionario académico la voz *moni*, en singular, que considera de uso preferentemente andaluz y americano.

Mor (por mor):

VIRGENCITA: Si toítos los días por mó de tus cosas me hases yorá (*La mazorca roja*, 10).

CRISTÓBAL: ¡Cómo tiene que está [el país] por mó de los que seis autoridæ (*El zorro*, 26).

PERICO EL JOROBETA: ¡Y tóo por no darle er gustazo ar señó Felipe de que me retuerza er pescuezo por mor de aquello de las cartas! (*Perico el Jorobeta*, 29).

La locución *por mor de* (aféresis de *por amor de*) significa, según el DUE, 'en beneficio de, o por consideración a', en los ejemplos: «por mor de la amistad», «por mor del qué dirán». Pero el uso popular está más cerca del sentido 'por culpa de, por causa de, a consecuencia de'. Para el *Voc. and.*, se emplea en Andalucía en la acepción 'por culpa, por mediación, por

⁷⁴

Han hecho una apuesta.

mandato de'. El DRAE, en su última edición, ha incluido la acepción 'por causa de'.

Mozo crudo:

¡Pa las buenas mozas y los mozos crúos,
vino de Jerez (*Las tres cosas de Jerez*,
6).

PAMPIRÚ: Con too un hombre erecho,
ojeroso, neto y crúo,
que mate de un estornúo
y tenga pelo en er pecho (*Chaquetas y
fraques*, 13).

LA PIMIENTA: Como e muleta lo tome
hombre al agua, que es mu crúo.
¡Josú! De jindama súo.
Si le embiste se lo come (*Chaquetas y
fraques*, 19).

Ya Aut. recoge la siguiente acepción de crudo:
'llaman vulgarmente al que hace profession de ser guapo
y valentón'. Los majos dieciochescos contribuyeron a
poner de moda determinadas cualidades, como la valentía,
el desparpajo, la insolencia, que luego heredarán los
personajes chulescos y aflamencados de los sainetes. En
este ambiente, la crudeza se convierte en cualidad
respetable y digna de admiración, aunque los moralistas
dieciochescos la censuraran:

[¿Quién no conocerá los innumerables
beneficios de estas fiestas?] Donde el
lascivo petimetre hace fuego a la incauta
doncella con gestos indecentes y
expresiones malsonantes, donde el vil
casado permite a su esposa el deshonesto

lado del cortejo; donde el crudo majó hace alarde de la insolencia; donde el sucio chispero profiere palabras más indecentes que él mismo... (ARROYAL, León de: *Pan y toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII*, recogidos y presentados por Antonio Elorza, Madrid, Ayuso, 1971).

En las piezas del teatro popular andaluz de finales del XIX y principios del XX, los *mozos crúos*, fanfarrones y arrogantes, protagonizan, a veces llegando al ridículo, no pocas pendencias y desafueros. A ellos se oponen, como no podía ser de otra forma, los *mozos cosíos*⁷⁵, señoritos remilgados y pedantes, presa fácil para sus astutos oponentes.

Palmito:

CARCELERO: ...una jembra con parmito... (Copla gitana, 33).

CURRILLO: Cree que yo la ejaría
po otra de mejó parmito, (El carnaval de Sevilla, 7).

D. RUFO BORRASCAS: Tienes un lindo palmito.
Di, morena, ¿no me oyes?, (Diego Corrientes, 17).

CANTADO (Voz de hombre):
Por tu parmito

75

En *Chaquetas y fraques*, la Pimienta califica a D. Pepito de la siguiente forma: «es un *moso cosío* / y con brujes ('dinero')» (*Chaquetas y fraques*, 41). Y Davillier añade que «En Andalousie on appelle un *gars cru* celui qui est plein de courage et d'énergie; et un *gars cuit* -mozo cocido, un poltron, une poule mouillée» (citado en: MONDÉJAR: *Caracterización*, 193, n. 31).

tan rebonito
a pie cojito
voy ar Japón (A la vera der queré, 17).

Ya Aut. da la siguiente acepción figurada de palmito: 'Usase hablando del rostro, especialmente de las mugeres. Y así se dice *buen palmito*'. Con pequeñas diferencias, todos los diccionarios del XIX repiten esta definición de la Academia. Pagés, por ejemplo, ofrece el siguiente ejemplo de Pardo Bazán: «Abundaban los lindos palmitos, los rostros juveniles»⁷⁶. En la obra de Galdós, Lassaletta ha encontrado tres ejemplos de este sustantivo: «[Fortunata] animóse con la reflexión de su buen palmito en el espejo», «Juan me decía que no sirvo para nada, y que no merezco el palmito que tengo», y «Será preciso que se olvide de su buen palmito» (LASSALETTA: *Leng. coloquial galdosiano*, 35)⁷⁷. Los citamos porque creemos que en algunos de ellos⁷⁸, palmito no se emplea en el sentido indicado por los diccionarios, sino en el de 'talle esbelto de mujer', acepción no recogida por el DRAE hasta 1956. Lo mismo ocurre con los

⁷⁶

PAGÉS, s.v.

⁷⁷

v. otros ejemplos (de Arniches, Galdós, López Silva, Fernández-Shaw y Ricardo de la Vega) en SECO: Arniches, 447-448.

⁷⁸

v. especialmente los dos últimos ejemplos citados por Lassaletta.

cuatro ejemplos de los sainetes andaluces que citamos («una hembra con palmito», «dejarla por otra [mujer] de mejor palmito», «lindo palmito» y «por tu palmito rebonito voy...») en los que parece que se hace alusión al cuerpo de la mujer, más que a su rostro.

Papalina:

JUAN: La papalina de anoche le ha salío a la pobresita mi madre por cuatro pesetas (*La guasa viva*, 40).

CHIQUILLOS:

Señó Curro, Chamusquina
una vez que fue a encalá
y cogió la papalina,
compró vino en vez de cá. (*Los borrachos*, 272).

JUANILLO: ¿Lo ves tú? Tó er mundo con la papalina, y yo aquí a tu vera más fresco que un helao. (*Los borrachos*, 301).

Según Aut. se llama papalina a 'una especie de gorro o birrete con dos puntas que cubren las orejas. Llámase así por ser de la figura de la birreta que usa el Papa'. Procede del italiano papalina, 'birrete de cura' (DCECH, s.v.). Para Corominas, la acepción 'borrachera' no tiene que ver con papalina 'vaso de beber', contrariamente a lo afirmado por el DRAE, sino que resulta de un desplazamiento semántico a partir de la idea de 'sombrero extravagante'. WAGNER: *Argot barc.*, 77, trae a colación algunas expresiones francesas como *avoir son casque*, *être*

casquette, avoir son plumet⁷⁹, son panache 'estar borracho', en las que parece haberse producido un fenómeno similar. Corominas añade ejemplos parecidos del portugués dialectal (caparuça, cartola⁸⁰) y del catalán (mantellina⁸¹). Finalmente, SUÁREZ BLANCO: *Borrachera*, 51, indica que «montera⁸², casco, moña, toca, toquilla están incluidos en el campo semántico de la borrachera por la sensación de algo extraño, molestando en el pelo o el cuero cabelludo, que el borracho siente». Como se puede apreciar, la borrachera se designa en todos estos casos con el nombre de sombreros que pueden resultar ridículos o molestos para quien los lleva.

79

avoir son plumet: 'être un peu ivre' (*Le Robert*, s.v.); plumet: 'grande plume ou bouquet, touffe de plumes garnissant une coiffure, et spécialt. une coiffure militaire' (*Le Robert*, s.v.).

80

cartola: 'chistera, sombrero alto o extravagante'; 'borrachera' (*Dic. port-esp.*, s.v.).

81

mantellina: 'Peça de seda o de randa que les dones usen per a cobrir-se el cap'; fam. portar una mantellina: 'estar ebri' (FABRA: *Diccionari general*, s.v.); mantellina: 'mantilla'; 'curda, papalina' (MOLL: *Dic. català-castellà*, s.v.); mantellina: 'mantell per al cap i espatlles, usat per les dones, fet de randa, tul, etc.; vulg. 'embriaguesa' (ARIMANY: *Diccionari català*, s.v.).

82

La voz montera designa en América tanto el 'sombrero cónico y adornado que usan los indios' como la 'borrachera'.

Patulea:

SOLERA: Yo me voy con toda la patulea (La Torre del Oro, 18).

El ¹²DRAE da dos acepciones de patulea: 'soldadesca desordenada' y 'gente desbandada y maleante'. Por su parte, para Domínguez, una patulea es una 'reunión de personas viandantes o merodeantes', o la 'partida de gente sin domicilio ni disciplina'⁸³; se llama patuleo al 'que forma parte de una patulea'⁸⁴. En general, se aplica el sustantivo patulea a una 'muchedumbre ruidosa'⁸⁵ (SECO: *Arniches*, 454), como el grupo de cantaores y bailaoras a las que se hace referencia en el ejemplo de *La Torre del Oro*.

Parece ser palabra tomada del portugués *patuleia* 'partido popular organizado en 1846'⁸⁶ (DCECH, s.v. *pata*), tomada en sentido despectivo, como otros derivados de *pata* (*patán*, *patoso*, etc.).

⁸³

v. DOMÍNGUEZ: *Dic. nac.*, s.v. *patulea* (suplemento).

⁸⁴

Ib.

⁸⁵

Y en particular, se aplica a una 'muchedumbre de chiquillos' (BESSES: *Dic. argot, Voc. and.*, ¹²DRAE).

⁸⁶

v. *patota*, en nuestro estudio sobre el léxico del género chico rioplatense.

Resolí:

CONCHILLA: Y resolí y aguardiente
si usted quiere le daré (La comedia de
Ubrique, 7).

Según el ²¹DRAE, el *resoli*, *resolí*, *rosoli* o *rosolí* es un aguardiente, típico de Cuenca, hecho con canela, azúcar y otros ingredientes olorosos⁸⁷.

El nombre *rosoli* se tomó del latín medieval ROS SOLIS 'rocío del sol'. Al parecer, en la elaboración de este licor se empleaba la planta de la familia de las droseráceas denominada ROS SOLIS (DCECH, s.v. *rosoli*), tal como nos indica Aut.:

Muchos juzgan que se le dio este nombre porque su primera composición fue con una hierba, en cuyas hojas, en lo más intenso del calor del sol, se halla una especie de rocío muy sazonado y saludable, la qual en latín se llama *Ros Solis* o *Rorella* (Aut., s.v. *rosoli*).

El *Dioscórides renovado*, 284-286, nos informa de que ya durante el siglo XV se apreciaban los efectos refrescantes de esta planta, que recibe el nombre de rocío del sol (y también hierba de la gota, hierba del rocío) porque ni siquiera el sol es capaz de secar el

87

En el DGI encontramos una definición similar: 'Bebida típica de Cuenca hecha con aguardiente, café, plantas aromáticas y azúcar'. Es una bebida conocida en Andalucía como *resolí* o *resol* (Voc. and.).

rocío de sus hojas. Se emplea para fabricar medicamentos contra la tos.

Roción:

ESPERANZA: Ahora le suelto el roción (A Juanillo, abriendo la ventana). ¿Estás ahí? (*La Pava*, 10).

Esperanza aparece en escena dispuesta a discutir con Juanillo, su novio, quien tendrá que soportar el roción, esto es, la filípica o reprimenda (¹⁹DRAE, s.v.). Hasta 1970, no recoge el DRAE este valor figurado de roción, cuyo sentido recto es 'salpicadura copiosa y violenta de agua del mar, producida por el choque de las olas contra un obstáculo cualquiera'. Idéntica evolución semántica se ha producido en rociada, figuradamente 'murmuración en que se comprende y zahiere maliciosamente a muchos' (²¹DRAE, s.v.), 'reprensión áspera' (ib.)⁸⁸.

Roncha:

88

'La murmuración o maledicencia en que se comprende y zahiere maliciosamente a muchos; o bien que se dirige determinadamente contra alguno, poniéndolo de tal modo que no le quede hueso sano, que no haya por donde cogerlo, etc.', 'la reprensión o reprimenda áspera, severísima, dura con que se reconviene a alguno, a varios, a muchos, a todos; según el caso' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v. rociada). Compárese también con chaparrón 'riña fuerte de denuestos seguidos' («Le echó un chaparrón que salió escarmentado», *Voc. and.*, s.v.; en el ²¹DRAE, como propio de Andalucía y Puerto Rico).

JUSTA⁸⁹: ¿Dónde ha dejao hoy la roncha?

MUNICIPAL 2º: En cá er Meyiso: y que ha sío floja (La Macarena, 13).

Roncha es otra voz expresiva y jocosa empleada en los sainetes para aludir a la borrachera. En este caso estamos ante una acepción no recogida en los diccionarios, por lo que nos inclinamos a pensar que debe de tratarse de una creación espontánea del autor de esta obra: el sentido figurado que adquiere *roncha* va más allá del habitual 'daño, pesadumbre', aceptado por el ²¹DRAE⁹⁰, e identifica la borrachera con los efectos molestos de una caída o de un golpe.

Rumbo, rumboso:

CORO DE MAJOS: Viva el *rumbo* macareno..., (La Fábrica de tabacos de Sevilla, 9).

MAESTRO BARBERO: Yo ya lo iba a tomá, porque no es cosa de desairá a un santo tan *rumboso*, (La cruz de mayo, 7).

PETRÓLEO: ¡Y vaya si es *rumboso*! Tiene un gran agujero en la mano. Reparte propinas como quien reparte prospertos, (El patinillo, 227).

⁸⁹

Se dirige a unos municipales que llevan al *señó* Curro completamente borracho.

⁹⁰

hacer roncha 'mortificar, causar molestia' (Voc. and., s.v. *roncha*).

MAESTRO BARBERO⁹¹: ¡Viva er rumbo!, (La Cruz de mayo, 30).

CURRO: ¡Dos duros! Esto sí que es rumbo, (La Macarena, 39).

PACO: Pos pa usté er puro.

PEDRO: Olé los rumbosos..., (El sino perro, 15).

SALVADOR: Gracias por tu rumbo, Mijita⁹², (Los borrachos, 285).

En las obras que hemos analizado, se emplea *rumbo* en dos acepciones: 'generosidad, esplendidez'⁹³ (de ahí *rumboso* 'espléndido, generoso') y 'gracia, garbo' (v. "Viva el rumbo macareno" y "Viva er rumbo").

Según Corominas (DCECH, s.v. *rumbo*), estos valores figurados de *rumbo*⁹⁴ proceden «del encanto o sortilegio que los magos lograban con sus rombos». De la misma

⁹¹

Piropeando a la Tía Niña.

⁹²

Mijita los ha invitado a manzanilla.

⁹³

'esplendidez. Actitud de gastar sin miramiento en una fiesta o en obsequiar a alguien' (DUE, s.v. *rumbo*). También se documenta en este sentido en la obra de Arniches (v. SECO: Arniches, 496). *Rumboso* es, según el 'DRAE, 'dadivoso, desprendido'. En el siguiente ejemplo, de D. Álvaro o la fuerza del sino, (tener) *rumbo* equivale a 'ser arriesgado en el juego, sin pensar en el dinero que se puede perder': «Es gran aficionado [a las cartas], tiene mucho *rumbo* y, a lo que parece, es blanquito ('inexperto')» (D. Álvaro o la fuerza del sino (1835), Madrid, Cátedra, 1975, 102).

⁹⁴

v. *rumbiar* en el estudio dedicado al léxico del género chico rioplatense.

forma, el significado de *prestigio* evolucionó de 'juego de manos' (cfr. *prestidigitador*) a 'fascinación o ilusión con que se impresiona a alguno', y desde ahí al actual 'ascendiente, influencia' (DCECH, s.v. *prestigio*).

Con el sustantivo *rumbo* debió de ocurrir algo similar: adquirió el matiz de 'embrujo o encanto que los magos logran con sus rumbos', y posteriormente 'prestigio, pompa', 'ostentación rufianesca o rameril' (s. XVII), 'desafío, provocación', etc. Aut. recoge el sintagma *soldado de bravo rumbo*, y el adverbio *rumbosamente* 'con pompa, ostentación y magnificencia'. Desde esta acepción, pudo pasarse fácilmente a los dos valores que estamos comentando: por un lado, 'con garbo, desenvoltura y elegancia', y por otro, 'con desprendimiento y generosidad'.

Sicalíptico:

TÍO CALANDRIA: La verdá es que a ezte bicho ze le marca demaziao tó lo que lleva ocurto. Pa mí que ez un burro zircalítico, (El tío Calandria, 9).

ESCOLÁSTICO: Más abajo tenemos una cosa que hace tipití, tipití, que se llama corasón, y más abajo (con intención, para que el público crea algo *sicalíptico*), tenemos un sitio donde está er carbón que arde [...] Ese carbón qué ez, qué ez: la comía (La mazorca roja, 23).

Sicalíptico 'erótico, pornográfico' y *sicalipsis* 'obscenidad, pornografía' son dos palabras que se

pusieron de moda, junto con un determinado género teatral (el llamado "género ínfimo"), a principios de siglo. Para más información, sobre el origen y el uso de estas voces, v. nuestra introducción⁹⁵.

Tajada:

EL MAESTRO BARBERO: Es pa piyá la tajá (La Cruz de Mayo, 5).

SEÑÁ MILAGROS: Ante, cuando tomaba la tajá, se metía en casa, ... (El zorro, 14).

SEÑOR ANTONIO: No tomaba una tajá hasta que no se despertaba de la que estaba durmiendo (El zorro, 15).

JUANILLO: ¡Qué tajá! (Las tres cosas de Jerez, 13).

FRASQUITO: Amos a vé, Surrapita, la verdá. ¿Cuál ha sío la tajá má grande que has cogío? (Adiós, Málaga la Bella, 25).

Tajada, como denominación jocosa de la borrachera, aparece por primera vez en el ¹⁵DRAE. De (coger una) *tajada grande* 'comer o beber mucho' podría haberse pasado a 'borrachera grande', y luego a 'borrachera'. Para SUÁREZ BLANCO: *Borrachera*, 144, el significado de *tajada* ha pasado de 'resfriado'⁹⁶ a 'borrachera', traslación que

⁹⁵

v. también DCECH, s.v. *sicalíptico*.

⁹⁶

'ronquera o tos ocasionada por un resfriado' (¹⁴DRAE, s.v. *tajada*).

también ocurre en otras voces como aborrascado, andancio, carrasposo, etc.

Trapío:

LUIS ALONSO: Hay chicas de buen trapío, señó Sánchez (*El mundo comedia es*, 34).

D. JUAN: Es chachunó.
Cuando un ternejal de rumbo,
más sembrado que una flor,
tropieza con una jembra
de este trapío..., (*Lola la gaditana*, 6).

CONCHILLA: ¿Conque se viste usté como la gente pobre cuando ve una mosa de güen trapío pa que no lo mande a paseo si se presenta con fardones y castora? (*La comedia de Ubrique*, 13).

Una mujer de trapío es una mujer garbosa y desenvuelta. La voz trapío, propiamente 'velamen', adquiere en la locución un sentido metafórico: 'aire garboso, ademanes garridos, ya honestos y señoriles, ya desenvueltos y populares, que suelen tener algunas mujeres' (¹²DRAE, s.v.). Es expresión perteneciente al mundo del flamenquismo, desde donde se incorporó al español coloquial. Besses registra la locución de buen trapío 'de buena presencia, de buen aire', propia del argot popular (v. BESSES: *Dic. argot*, s.v.).

Trena:

CARCELERO: Eso esís tóos cuando os meten en la trena (*Copla gitana*, 33).

Trena 'cárcel' aparece ya como voz de germanía en el vocabulario de Juan Hidalgo. Procede de TRINA 'trenza', por los tres ramales que se entretejen en las trenzas; en latín vulgar debió de cambiarse en 'TRENA, por influjo de TRES y de los demás numerales distributivos (SENI 'de seis en seis', SEPTENI 'de siete en siete', etc.)⁹⁷. El paso de 'trenza' a 'cárcel' pudo deberse al empleo de trenado en el sintagma *cadenas trenadas* 'dispuestas en forma de trenza' (DCECH, s.v. trenza).

Trincar:

TÍO PICHICHI: Yo, por si acaso, chavó
voy a trincá una piera (El carnaval de
Sevilla, 16).

Originariamente, trincar es una voz náutica, común a las tres lenguas romances peninsulares y al italiano, empleada con el significado de 'atar fuertemente'⁹⁸.

Popularmente, ha desarrollado una serie de acepciones secundarias: 'sujetar a uno con los brazos o las manos como amarrándolo', 'apoderarse de alguien o de

⁹⁷

DCECH, s.v. trenza.

⁹⁸

Para Corominas se trata de una voz de origen incierto, tal vez alteración del francés *tringler*, *tingler* 'unir las tablas de un buque' (DCECH, s.v. trincar). Pero quizás estemos ante un derivado de *trinca* 'maroma o cuerda de tres cabos', de donde pudo formarse *trincar* 'atar fuertemente'.

algo con dificultad', 'robar' (²¹DRAE, s.v.). En el ejemplo que citamos, vale 'coger', acepción que nos dan tanto Toro (con ejemplo de Arturo Reyes), como Alcalá Venceslada (TORO: *Voces and. y Voc. and.*, s.v.). También equivale a 'coger, detener, meter preso' (BESSES: *Dic. argot*, s.v., SECO: *Arniches*, 525).

Trinqui:

PICHICHI: Y er caso es que yo también quisiá echá un trinqui [...] muchacho, laigame un trinqui (*El Carnaval de Sevilla*, 29-30).

MAESTRO BARBERO: ¡Como que he tenío que tomar dos trinquis de gasolina, porque me fartaban las fuersas! (*Similiquitruqui*, 16).

Trincar 'beber vino o licor' (¹²DRAE, s.v.) es voz tomada del alemán *trinken* (DCECH, s.v. *tranzar*, n. 9). De ahí surgió el derivado *trinqui(s)* 'trago de vino o licor', que documentamos en nuestros sainetes.

Zaragata:

TREMENDAS: Aquí estamos más mejó poi que abajo hay saragata (*La flor de la canela*, 27).

RAFAEL: ¿Se pué sabé de dónde viene la niña más saragatera der barrio? (*La guasa viva*, 24).

Zaragata 'gresca, alboroto, tumulto' (en el DRAE desde 1869), se documenta en español a mediados del siglo

XIX⁹⁹. Parece estar relacionada con *zalagarda* 'emboscada' (s. XIV) y más tarde 'alboroto, bulla' (s. XVI y XVII). El origen de ambas voces se encuentra en el francés medieval *eschargaite*¹⁰⁰ 'patrulla', 'emboscada, asechanza', o en su variante *eschargarde*.

La evolución fonética de *eschargaite* a *zaragata* presenta el problema del paso de *esch-* a *z-*, que Corominas no consigue explicar satisfactoriamente. Plantea tres posibles hipótesis: a) puede deberse a influjo de *zarandear* 'ajetrear, azacunar', y sobre todo de *zarabanda* 'baile ruidoso y de movimientos lascivos', 'bulla, ruido'; b) tal vez se deba a una forma imperfecta de reproducir un sonido procedente de una lengua extranjera; c) se ha podido producir un cruce entre la palabra francesa y el árabe vulgar *zalgata* 'grito agudo de alegría que lanzan las mujeres' (DCECH, s.v. *zalagarda*).

99

Corominas (DCECH, s.v. *zalagarda*) ofrece un ejemplo de las *Escenas andaluzas* (1847), de Estébanez Calderón; nuestro ejemplo, tomado de *La flor de la canela* es del mismo año, 1847.

100

Procedente del fránico *SKARWAHTA, compuesto de SKARA 'destacamento' y WAHTA 'guardia' (DCECH, s.v. *zalagarda*).

EL ELEMENTO LÉXICO ANDALUZ

B.3. El elemento léxico andaluz

Acansiná:

JUSTA: No te pongas tú tampoco tan pesao,
hijo, que traes a la chiquiya acansiná
(La Macarena, 10).

Para el DHLE, el verbo *acansinarse* es propio de Andalucía y Murcia, donde equivale a 'ponerse cansino, extenuarse por cansancio'. Todos los ejemplos que aporta confirman este valor: «viene muy *acansinada*», «parecía una oveja *acansiná*», «*acansinadas* recuas...», etc. Toro, basándose en un ejemplo extraído de *La Goletera*, de A. Reyes («*acansinadas* recuas deteníanse ante el enorme portalón»), considera que se trata de un provincialismo malagueño¹. Como voz andaluza figura, tanto en el diccionario de Alcalá Venceslada (con ejemplo de José Nogales), como en el de Álvarez Curiel («En el agosto se

¹

TORO: *Voces and.*, s.v.

cogen muy bien las perdices porque se *acansinan* enseguida»).

En la base de *acansina*(d)o se encuentra el andalucismo semántico *cansino* 'cansado, pesado' (²DRAE, s.v.). Sin localización geográfica, aparece este adjetivo desde la 12ª edición del DRAE ('aplicase a la res, particularmente a la vacuna, cuyas fuerzas están debilitadas por el trabajo'). La edición de 1956 añade la acepción andaluza indicada, que antes habían citado Toro, ('persona o cosa cansada o molesta')² y Alcalá Venceslada ('persona o cosa fastidiosa, molesta')³.

Achuchar:

BLAS: Salió esa jembra a la caye
y me *achuchó* como a un perro
er gachó, paque le ijera
las cosas pa el efleuto [...] (*Juzgar por las apariencias*, 27).

En el ejemplo que citamos, *achuchar* se emplea en un sentido cercano al que comúnmente tiene en Andalucía, esto es, 'empujar bruscamente'⁴. En este caso, además, está muy cerca de 'incitar, excitar a una persona a algo o contra alguien' (DHLE, s.v.), sentido próximo al

²

TORO: *Voces and.*, s.v. *cansina*.

³

Voc. and., s.v. *cansino*.

⁴

'empujar una cosa' (*Voc. and.*, s.v. *achuchar*); *achuchón* 'empujón', 'apuro económico'.

etimológico: 'azuzar, incitar al perro o a otro animal para que embista', derivado de la interjección *chucho*, con la que se azuza al perro (DCECH, s.v. *achuchar*). Blas está explicándole a Juan Rabón los motivos por los que se ha atrevido a dirigirse a la novia de éste: su amo D. Braulio lo obligó a ello, para conseguir una cita con la señora de la joven.

Afrecho:

CHINCHORRO: Este [burro] lo ha criado yo con calabasa y afrecho (*No fiarse de compadres*, 18).

SARVAÓ: Esta se cree que no hay más que cogé a uno y hacerlo afrecho, y pa eso se necesita tené muchos purmones (*La penca de biznagas*, 13).

Hasta su edición de 1869, el DRAE considera que *afrecho* 'salvado' es voz propia de Andalucía y Extremadura. Después de esta fecha, suprime la localización geográfica.

En el ALEA I, 250, se observa claramente que se trata de una preferencia de la Andalucía occidental, frente a *salvado*, predominante en la zona oriental.

Ajumao, jumera:

PEPE TREMENDAS: [...] que este hombre está ajumao (*La flor de la canela*, 46).

SEÑOR ANTONIO: No me vayas a cogé la jumera (*El zorro*, 25).

En el español general⁵, es frecuente que ciertas voces, derivadas de *humo*, se empleen para referirse a la borrachera, haciendo alusión a la escasa lucidez mental del borracho, que actúa como si tuviera humo en la cabeza (SÚAREZ BLANCO: *Borrachera*, 48).

Ofrecemos dos ejemplos de voces pertenecientes a esta familia léxica: *ajumao* 'borracho' y *jumera* 'borrachera', que presentan la particularidad de que mantienen la aspiración procedente de F-, rasgo típico del andaluz rústico (compárese con *jumear* 'humear', *jumeón* 'el que maneja el incensario', 'haz de monte o esparto para dar humazo o para quemar el pellejo al cerdo sacrificado', *jumo* 'humo', etc., citados en el *Voc. and.*).

Alcancía:

GAÑOTE: Por mi zalú que le hago una *alcancía* en la barriga (*Los borrachos*, 269).

Todavía sigue siendo usual en Andalucía, para designar la hucha, la voz *alcancía*, procedente del árabe *al-kanziyya* 'la caja propia para atesorar'⁶.

⁵

v. por ejemplo, *ahumar(se)* 'emborracharse' (²¹DRAE, s.v.).

⁶

v. ALEA, 1505, donde se recoge este arabismo como respuesta mayoritaria; v. también GARULO: *Arabismos*, 127.

En nuestro ejemplo, se emplea en sentido figurado, con el valor de 'abertura, raja, herida'.

Aljofifa, aljofifa(d)o:

MARÍA JESÚS: [...] barrio y aljofifao (El Baile Luis Alonso, 23).

JEREZANO: Venga esa manta que me está haciendo mucha falta pá argofifas. (Sangre andaluza, 29).

El DHLE, s.v. aljofifa, recoge las siguientes variantes del arabismo aljofifa 'pedazo de paño basto de lana para fregar el suelo': algofifa, alcofifa, agofifa; algolifa, aljafifa; aljofía; de la misma forma, aljofifar, algofifar, agofifar; algolifar, aljafifar 'fregar el suelo con la aljofifa'.

Según Corominas, todos los autores que emplean el verbo aljofifar son andaluces, a excepción de Cervantes, que agrega: "como dicen en Sevilla" (DCECH, s.v. aljofifa). Tanto el verbo como el sustantivo siguen vivos en algunas partes de la Andalucía occidental (v. ALEA III, 787, y GARULO: Arabismos, 89, y lámina 5⁸).

7

En el Voc. and. se registra otro valor figurado: 'partes pudendas de la mujer'.

8

Se documenta aljofifa en 90 localidades de Huelva, Sevilla y Cádiz, donde es general, y en puntos occidentales de Córdoba y Málaga (GARULO: Arabismos, 89).

TORO: Voces and. incluye aljofifado, con el ejemplo "aquellos aljofifados suelos". Alcalá Venceslada no menciona el sentido recto de estas voces, y se limita a decir que, figuradamente, se emplea aljofifa en el sentido de 'persona sucia, despreciable', y que la expresión poner a uno como una aljofifa vale 'ponerlo como un trapo'⁹. Por último Cepas recoge la variante algofifa¹⁰ 'pedazo de paño (generalmente de desecho) con el que se friegan los suelos de lagares y bodegas'.

Aniguá:

JUAN: Y tú... tó te se güerven espresios y jachare aniguá e quererme, (La mazorca roja, 8).

Anigual (de) es una locución adverbial, de carácter rural, que se emplea con el sentido de 'en vez de, en lugar de'. La recogen Alcalá Venceslada (con ejemplo de los Álvarez Quintero¹¹), Cepas y Álvarez Curiel¹². Éstos dos últimos autores consideran que tal vocablo equivale

⁹

Voc. and., s.v.

¹⁰

v. CEPAS: Vocabulario; cfr. Voc. and., s.v., donde se define como 'estropajo de fregar'.

¹¹

v. Voc. and., s.v.

¹²

«Anigual de quejarte tanto, lo que tienes que hacer es trabajar» (ÁLVAREZ CURIEL, s.v.).

también a 'a lo mejor, quizás', en el ejemplo: «anigual se creen que soy tonta»¹³.

Aperador:

PASCUAL: Sin í más lejo, hay aquí arguien que mos escucha, que le ha fartao tiempo pa í a contarle al aperaoó to lo que tratamos a zolas (*Tierra llana*, 7).

AMAPOLO: ... me ha dicho er zeñó Pepe er aperaoó que... (*El patinillo*, 2225).

En el campo andaluz, se llama *aperador*¹⁴ al 'encargado, en un cortijo, de todas las cosas referentes a la labranza' (ALEA, IV, 930). Domínguez da esta voz como provincialismo andaluz: 'el que cuida de la hacienda del campo y de todas las cosas pertenecientes a la labranza' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.).

Arriar:

BLAS: Si er chavó trinca en un güelo la chavala, jamo yo, y me arría ahí veinte pesos (*Juzgar por las apariencias*, 27).

TREMENDAS: ...Y le arrié una mascá (*La flor de la canela*, 19).

¹³

CEPAS: *Vocabulario*, s.v.; cfr. ÁLVAREZ CURIEL, s.v.

¹⁴

Otras respuestas, aunque menos frecuentes, registradas en el ALEA, fueron: *capataz*, *mayoral*, *encargado* (v. ALEA, IV, 930).

Tanto Toro, como Alcalá Venceslada, ofrecen la acepción de arriar que hemos documentado en nuestros sainetes: 'soltar'¹⁵, 'largar, entregar, dar'.¹⁶

Probablemente se trate de una confusión entre arrear («le arreó una bofetada») y arriar 'bajar, soltar [una bandera, un cabo, una vela]'.

Asaúra:

CURRO: Pero se quié osté ir de una vé, so asaúra? (*Los tientos*, 18).

JUANILLO: Vamos hija mía (¡Que tiéz una azaura que Dió te la bendiga!) (*María Jesús*, 26).

BERNARDO: ¡Vaya oté de ahí, zinvergüenza, azaura, malange! (*Poca Pena*, 28).

CANDELARIA¹⁷: ¡Si tiene una asaura más grande! (*El Contrabando*, 27).

JUANITO EL DE LOS BOTONES: Oiga osté, presiosa, ¿me quié osté a mí por novio en lugá de este asaúra? (*Poca Pena*, 29).

SEÑOR JULIÁN: Vístete con lo mejó que tenga en er baú que mos vamo a dí a la velá.

MANOLO: No señó Julián...no voy a ninguna parte. ¡Verdá que no va a ninguna parte! ¡Asaúra! Aprende e mí. ¡Cuando yo era

¹⁵

«Si no me arría el parné / le encajo mir puñalás» (TORO: *Voces and.*).

¹⁶

«arriar un cañazo» (*Voc. and.*, s.v.).

¹⁷

Que ha ido a comprar tabaco, de contrabando, a casa del zapatero. Este se entretiene, bromea con ella, pero no le da el tabaco.

joven, tenía una porra detrás e la puerta..., (*La velá de San Juan*, 9).

SALVADOR: ¿Tendrá ganas de hablá er tío asaúra? ¡Cualquiera sabe quién ha mellao el verduguillo!, (*Similiquitruqui*, 13).

LEÓN: ¿Es casada?

MAESTRO BARBERO: Sí, pero como si no... disen que tiene por marío a un tío asaúra. Un capitán retirao, (*Similiquitruqui*, 27).

MAESTRO BARBERO: Y han sío ustedes los asaúras que a mí me hisieron hablar así (*Similiquitruqui*, 28).

CARMELITA¹⁸: ¿Pero qué pasó, asaúra?, (*Buscavía*, 13).

El andalucismo semántico asaúra es recogido por Alcalá Venceslada¹⁹: 'persona pesada', Cepas: 'tipo fastidioso, sangregorda'²⁰ y Álvarez Curiel²¹: 'indiviudo pesado, atravesado, avieso'. Este último diccionario ofrece también la expresión tener malas asaúras 'ser de mala condición'.

¹⁸

A Buscavía, que va a contar algo que le ha ocurrido, pero, voluntariamente, se entretiene demasiado. Carmelita está impaciente por saber qué ha ocurrido.

¹⁹

Donde también figuran los aumentativos asaurón y asauronaso (*Voc. and.*, s.v.).

²⁰

CEPAS: *Vocabulario*, s.v.

²¹

ÁLVAREZ CURIEL, s.v.

Los ejemplos de nuestros sainetes confirman estas acepciones: 'tío pesado' (ejemplo 1), 'persona excesivamente lenta en sus acciones, que pone nervioso a los demás' (ejemplo 2), 'tío malage, antipático' (ejemplos 3, 5, 7 y 8), 'sangregorda, persona que disfruta haciendo rabiar a los demás o gastando bromas' (ejemplos 4 (tener asaúras), 9 y 10), 'tonto' (ejemplo 6).

Belén:

MARÍA JESÚS²²: Pues ahora vas a ver un belén que puede sacarnos de apuros (*El baile de Luis Alonso*, 20).

MARQUÉS²³: [...] por estas calles rodando en busca de algún belén, sin duda (*Baile Luis Alonso*, 28).

D. DIEGO: ¿Oyes, oyes, el belén que está metido allá dentro? (*¡Es la Chachi!*, 8).

BORUSCA²⁴: ¿Qué belén es este?, (*La velada de San Juan en Sevilla*, 49).

SALVADOR: Gracias por tu rumbo, Mijita; pero no quieo belenes. Quéate aquí a la puerta

²²

Que le cuenta a Luis Alonso la propuesta del marqués, de terciar en los amoríos de éste con una cigarrera.

²³

Se refiere a uno de sus criados, al que acaba de sorprender en la misma fiesta a la que él acaba de llegar, de incógnito.

²⁴

Borusca se ha citado a escondidas con Micaela, en casa de ésta. Alguien llama a la puerta.

y si por casualidad viene Gañote, no lo dejes pasá, (*Los borrachos*, 285).

Las distintas acepciones figuradas de *belén* giran en torno a la idea de 'confusión'²⁵, con diversos matices: 'ruido, jaleo' (ejemplo 3), 'lío, problema, pelea' (ejemplo 5), 'lío, situación confusa' (ejemplo 4), 'enredo amoroso' (ejemplos 1 y 2)²⁶.

Para Alcalá Venceslada, la acepción típicamente andaluza es la última a que acabamos de referirnos: 'lío, amancebamiento'²⁷. Por su parte, Roperó considera más frecuente el uso de *belenes* en el sentido de 'cuentos, enredos, pamplinas'²⁸. Por último, Toro se hace eco de

25

'sitio donde hay mucha confusión' (¹²DRAE, s.v. *belén*), 'ruido, algazara; confusión, desorden; v. gr. «¡Qué *belén*!», «esto es un *belén*», «¿quién entiende este *belén*?»' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.). Según ROPERO: *Estudios léxico andaluz*, 109, «quizá, por la profusión y heterogeneidad de las figurillas de los *belenes*, *belén* ha pasado a significar en español 'confusión'». También parece aludir a una actividad inusual, fuera de lo acostumbrado, como la que, según la imaginación popular, debió de organizarse en Belén por causa del nacimiento de Cristo (LASSALET: *Leng. coloquial galdosiano*, 42).

26

Compárese con el siguiente ejemplo de *Fortunata y Jacinta*, citado en LASSALET: *Leng. coloquial galdosiano*, 42: «¡Una mujer, una manceba, un *belén*».

27

Voc. and., s.v.

28

v. ROPERO: *Estudios léxico andaluz*, 109.

varias acepciones: 'pamplinas', 'líos, enredos' y 'relaciones ilícitas con una mujer'²⁹.

Biznaga:

PAQUILLO: ¡Niña! ¡Las biznagas!...¡A chavo y a cuarto...capuyo las yevo! ¡Las buenas biznagas! (La penca de biznagas, 8).

PAQUILLO: Con mi penca de biznagas doy la güerta al barrio entero (La penca de biznagas, 21).

En Málaga, se llama *biznaga* al 'adorno floral que se prepara insertando jazmines sobre el tallo múltiple y seco del cardo. Es corriente su venta callejera llevándolos pinchados sobre una penca que sirve de bandeja'³⁰. Se venden por las calles al grito de ¡harmine d'oló!, o ¡bihnaga! (v. MONDEJAR: Orígenes, II, 85).

Boquear:

PASCUAL: Zi er pazao fue un año malo naide boqueó; pero hogaño es güeno, usté lo mesmo que acá zabe que no cabe la cozecha en los graneros; pos ahora, cuando zobra, es cuando ze píe (Tierra llana, 21).

Domínguez considera que el verbo *boquear*, en su acepción 'articular, proferir, pronunciar alguna palabra

²⁹

TORO: Voces and., s.v.

³⁰

CEPAS: Vocabulario, s.v.

o expresión' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.), es poco usado. Pagés da un ejemplo de Cervantes: «y si hubiere menester alguna cosa, no tiene que hacer más que boquear, que su boca será medida...»³¹. Aut. define boquear como 'pronunciar alguna palabra para pedir o quejarse' (apenas lo boqueó, no osó boquearlo).

Según Alcalá Venceslada, en Andalucía, se sigue empleando boquear en el sentido de 'hablar mucho, dar pábulo a cualquier hecho escandaloso' («pa que le rompa yo a usté la jeta en cuanto güerva usté a boqueá infamia semejante», Muñoz y Pabón³²). El ¹⁹DRAE añade la siguiente acepción andaluza de boquear: 'hablar mucho, generalmente con indiscreción'. En el ejemplo que citamos, boquear vale 'criticar, protestar'³³.

Boruca:

PEPE TREMENDAS: [...] y en armando la boruca [...] (*La flor de la canela*, 14).

³¹

PAGÉS, s.v.

³²

Voc. and., s.v.

³³

GUTIÉRREZ: *Narrativa costumbrista malagueña*, 375, cita un derivado andaluz de boca, relacionado con esta acepción de boquear que estamos comentando. Se trata del sustantivo boquera («ser (un) boquera» 'persona que se queja exageradamente, quejica': «-Ay, Paca de mis entrañas, esto se va. -Vamos, hombre, no seas boquera que esta enfermeá pasará» (Narciso DÍAZ ESCOVAR: *El Señor Manué*, 50).

Boruca 'bulla, algazara' (¹²DRAE, s.v.) puede ser un derivado del vasco *buruka* 'lucha a cabezadas', procedente de *buru* 'cabeza')³⁴. Corominas recoge ejemplos medievales (a la *boruca* 'luchando a brazo partido') y mexicanos del siglo XX³⁵, pero no hace ninguna mención de su empleo en Andalucía. El DRAE no ofrece ninguna localización geográfica, ni mejicana, ni andaluza. Para Alcalá Venceslada, se emplea en Andalucía, con el sentido de 'pelea, bronca'³⁶.

Bulla:

MAESTRO BARBERO: ¡Pero qué exigente es er público! To er día me lo he pasao como los canónigos, y ahora viene éste con buyas. Hasta luego, prenda. (La Cruz de Mayo, 17).

CURRO: Date bulla, niño (Las tres cosas de Jerez, 9).

³⁴

DCECH, s.v.

³⁵

boruquear: en México, 'desordenar, revolver', 'armar escándalo, desorden' (MORÍNIGO, s.v.); *borucoso* 'boruquiento, amigo de armar boruca' (SANTAMARÍA: *Mejicanismos*, s.v.); *boruqueada* o *boruqueo* 'acción y efecto de boruquear (ib., s.v.); *boruquiento* 'bullicioso, animado, alegre, ruidoso' (ib., s.v.).

³⁶

Voc. and., s.v.

TREMENDAS: ... y verasté meté buya³⁷ (*La flor de la canela*, 13).

JEREZANO: Otra botella.

CHIRUCO: Volando. Quién será éste; con tanta sed y con tanta bulla. (*Sangre andaluza*, 12).

El DRAE no incluye la acepción andaluza de *bullá*, 'prisa, apresuramiento'³⁸, hasta su 20ª edición. Las otras dos acepciones de esta voz son 'griterío' y 'concurcencia de mucha gente' («En la tienda había mucha bulla»). De este último valor debió de pasarse a la idea de 'prisa'.

(En) cá:

CARMELITA: Vamos en cá la seña Antonia a ve si mos lo presta, (*La Cruz de mayo*, 8).

Y ayer estuve en cá el canónigo a decile que hogaño quié salí de penitente su sobrino, (*Chirivita*, 9).

SOTERO: ¿Quiere usté...venirse ahí enfrente, en cá el Montañés, a tomarse unos chatos conmigo?, (*La Torre del Oro*, 31).

LAGARTIJA: Me fui a cá la tía Perrona, (*Perico el Jorobeta*, 10).

³⁷

Se refiere a lo rápido que irá D. Pedro en su calesa.

³⁸

v. ALEA V, 1509. Los encuestados tienen que responder a la siguiente pregunta: «Cuando uno tiene necesidad de llegar pronto a un sitio dice que no puede pararse porque tiene...». La respuesta predominante es *prisa*, pero bastantes informantes utilizaron la palabra *bullá* en su respuesta. Tener bulla 'tener *prisa*' (CEPAS: Vocabulario, s.v. *bullá*).

ISABEL: La que está en Armilla, en ca la tía Perrona, (Perico el Jorobeta, 15).

Ir en cá, seguido del nombre de la persona a la que se hace la visita, es una expresión andaluza de carácter vulgar, en la que no sólo tenemos que destacar la relajación de la pronunciación de casa, sino también el anticuado régimen preposicional de la locución³⁹: en sustituye a la preposición a, que normalmente acompaña al verbo ir; igualmente, desaparece la preposición de, fenómeno frecuente en el español vulgar. Así, ir a casa de Juan se transforma en ir en cá Juan⁴⁰.

Calioso:

JUAN RABÓN: Usté iba camelando
a Candelaria [...]
[Candelaria] es caliosa (Juzgar por las
apariencias, 27).

Alcalá Venceslada incluye en su *Vocabulario andaluz* el adjetivo calioso, sa 'fuerte, robusto,preciado' («Era un alfeñique y ahora está tan calioso que da gusto verlo»); también lo considera andalucismo Cepas, que ofrece una definición más próxima a su etimología: 'persona de calidad'.

³⁹

v. LAPESA: *Historia de la lengua*, párr. 116,10, p. 472.

⁴⁰

Naturalmente, también se oye el uso preposicional moderno: «Voy a c'Antonio», «estaré en ca Pepe», etc.

Camamas:

COSME: Bien dije que era V.
un camamas de primera
y un grandísimo embustero (Juan Pitón,
24).

En este ejemplo, de 1874, *camamas* significa 'embustero, hipócrita'. La primera documentación que ofrece Corominas pertenece a una obra de Luis Montoto, *Un paquete de cartas*, de 1888, donde *camama* vale 'engaño burdo, mentira'⁴¹. Toro considera que este vocablo es sinónimo de *pamema*, y ofrece un ejemplo de Ganivet⁴². Alcalá Venceslada lo define como 'falsedad, camandulería' («No me vengas con *camamas* que ya te conozco»)⁴³. Por último, se introduce en el DRAE en la edición de 1947, con la definición 'embuste, falsedad, burla'.

Candela:

CANILLAS: Candelas paesen sus ojos... (El
contrabando, 12).

PEDRO: ¿Jase usté er favó de la candela?, (El
sino perro, 13).

MARÍA: Si el amo a ti te despíe
mu tranquilo has de marcharte

⁴¹

DCECH, s.v. *camama*; v. también PAGÉS, s.v.

⁴²

v. TORO: *Voces and.*, s.v.

⁴³

Voc. and., s.v.

que si tú eres la candela
es mi zino achicharrarme. (Tierra llana,
18).

JOSÉ MARÍA: ¿Quién me da candela pa este
puro?, (El traje de luces, 381).

BORUSCA: Si argún gachó la camela
aunque sea mu valiente,
más que sea una serpiente
le tengo e arriá candela (La velada de
San Juan en Sevilla, 17).

En los ejemplos que aportamos, *candela* es 'fuego [para encender un cigarro]' (ejs. 2 y 4); en 1 y 3 se emplea *candela* 'fuego, brasas', en sentido figurado; por último, *arrear candela* (último ejemplo) es una expresión coloquial equivalente a 'pegar, dar de palos' (²¹DRAE, s.v.).

Candela 'fuego, lumbre' es un uso castellano muy viejo (documentado ya en el *Fuero Juzgo* y en J. Ruiz, según el DCECH, s.v.), que actualmente se conserva en Andalucía, y en varias partes de América (Venezuela, Colombia, Cuba, Puerto Rico, Honduras y Santo Domingo)⁴⁴, en las que la voz *fuego* pertenece al registro culto. En el resto del dominio hispánico, *candela* es 'vela de encender'.

⁴⁴

BUESA-ENGUITA: *Léx. esp. Am.*, párr. 151, p. 216.

Candela se utiliza en la Andalucía occidental⁴⁵. En el ALEA III, 713⁴⁶ y ALEA V, 1516⁴⁷ se pueden observar claramente las áreas de lumbre (Andalucía oriental) y de candela (Andalucía occidental). Toro⁴⁸ y Mondéjar⁴⁹ mencionan el juego de las cuatro esquinas. En el occidente andaluz, «el que está en medio pregunta a uno de los otros: "¿Hay candela?", y el otro responde: "Por allí jumea"»⁵⁰. En la zona oriental, la pregunta era: «¿Hay lumbre?», a lo que se respondía: «¡En casa costumbre!»⁵¹.

45

TORO: Voces and., s.v.: 'ascua, lumbre'; Voc. and., s.v.: 'fuego del cigarro' («Pídele candela a ese hombre que está fumando»). El DRAE marca como familiar (pero no como americana o andaluza) la acepción 'lumbre'.

46

La pregunta que hace el encuestador es: «¿Adónde nos acercamos cuando estamos en una casa, en el campo, y hace frío?».

47

En este caso, el encuestador pregunta: «Cuando uno no tiene cerillas ni mechero y quiere encender un pitillo: ¿Cómo pide fuego a un compañero o amigo?».

48

TORO: Voces and., s.v.

49

v. MONDÉJAR: *Andalucismo ambiental y lingüístico*, 366-367.

50

TORO: Voces and., s.v.; O bien, «¡En la otra escuela!» (MONDÉJAR, ib., 367).

51

'como de costumbre', según interpretación de MONDÉJAR, ib.

El testimonio andaluz más antiguo, aportado por Mondéjar, ib., es de 1784:

como hacía mucho yelo
jise candela, y al raso,
sin poello remediar,
me dormí como un capacho⁵².

Canela

MARÍA JESÚS: ¿Y esto está bien?

LUIS ALONSO: ¡Canela! (*El mundo comedia es*, 19-20).

CALAÑA: ¿Que si yo pretendo? ¡Verasté canela fina!, (*La sartén por el mango*, 9).

PACO: Si es la flor su esposa
de la canela (*La boda de Luis Alonso*, 14).

LUIS ALONSO: ¡Suspirito
de canela!,...¡cacho e gloria!, (*La boda de Luis Alonso*, 39).

PACO: ¡Y vaya un perfí así de frente!
¡Canelita pura, Paquiyo! ¡Canelita pura!
(*El sino perro*, 11).

TÍO CALANDRIA: Péinate tú con ezos peines,
mira que zon de canela (*El Tío Calandria*, 9).

JUAN DE DIOS⁵³: ¡Ahora verás canela! (*La mala sombra*, 1617).

⁵²

Gaspar Fernández y Avila, *La Infancia de Jesu-Christo*, Universidad de Granada, 1987, 152, vv. 773-776.

⁵³

Al ver acercarse a varias muchachas, con mantones.

El ²¹DRAE sólo recoge las expresiones figuradas y familiares *canela fina*⁵⁴ (s.v. *canela*) y la *flor de la canela*⁵⁵ (s.v. *flor*), que se emplean cuando queremos ponderar la valía de alguien o de algo. En Andalucía, además, se usa *canela*, sin más complementos⁵⁶, con un sentido similar al de las expresiones indicadas: 'lo mejor', 'exquisito', 'buenísimo'. Parece razonable pensar que estos usos se relacionen con la alta estima que alcanzaron las especias orientales, y entre ellas, naturalmente, la canela (MONDÉJAR, ib.).

En la mayoría de los ejemplos que hemos tomado del corpus, *canela* se emplea para ponderar la belleza femenina (2, 3, 4, 5 y 7), aunque también puede aplicarse a una situación (ej. 1) o a un objeto (ej. 6: *peines de canela* 'muy buenos')⁵⁷.

Caña:

A una mujer andalusa

⁵⁴

v. ejemplo 2.

⁵⁵

v. ejemplo 3.

⁵⁶

También *canela molida* (MONDÉJAR: *Andalucismo ambiental y lingüístico*, 366).

⁵⁷

En Andalucía, se emplea también *canela* con carácter despectivo, en expresiones como «¡Es un canela!» ('es un tonto').

la tengo comparaíta
a una caña de solera
por lo durse y lo bonita (*La guasa viva*,
30).

Hay quien reniega der vino
sin queré refrersioná,
que en la taberna, y con vino,
toíto se puede arreglá;
si riñes con la casera
porque no puedes pagá,
en tomándote seis cañas,
ya no t'acuerdas de ná (*El Niño Bonito*,
33).

TREMENDAS: ¿Viene usté a tomá esa caña? (*La flor de la canela*, 16).

GUARDIA 1º: Y ahora mismito voy a pagá dos
media cañita. (*La velá de San Juan*, 19).

CURRO: Y si rosío una caña
de mansanilla der Puerto... (*La velá de San Juan en Sevilla*, 13).

JEREZANO: Le dices que pagás tiene seis cañas,
por un amigo que desea conocerle, (*Sangre andaluza*, 13).

CHICUCO: (Con una gran batea de cañas) El
vino. (Aparte) Ahora quieren allí
pescadillas, (*Sangre andaluza*, 49).

TÍO PESTIÑO: Traerme una caña.

CHANO: Corriendo
(Cachipuchi da un vaso de vino a Chano
que se lo pasa a Pestiño), (*La boda de Luis Alonso*, 34).

JUANILLO: ¡Místelo! (Tira el vino y le
devuelve la caña al Maestro), (*Los borrachos*, 295).

La más antigua definción de caña que conocemos nos
la ofrece el barón de Davillier:

Les liquides étaient plus variés: la
manzanilla, le jerez, le rota et autres vins
d'Andalousie circulaient dans les verres longs
et étroit qu'on appelle cañas" (DAVILLIER:

Voyage, XIV (1862), 410b, citado en MONDEJAR:
Andalucismo ambiental y lingüístico, 369).

En 1883, Luis Montoto, en su afán por recoger las costumbres de los habitantes de los corrales, nos ofrece unos datos muy interesantes sobre el léxico empleado por éstos en las tabernas:

El tabernero vende el vino por botellas; en vasos que por su cabida con relación a la unidad (cuartillo) se llaman "ochos"⁵⁸ y "medios", y por cañas, que son vasos de cristal entrelargos y cilíndricos, en los cuales se sirve la manzanilla, o vino de Sanlúcar, que también se prepara en Puerto Real y Puerto de Santa María. [...] Cuando se llena el vaso hasta la gola pierde su nombre de "caña" y toma el de "bolo"⁵⁹. [...] Si los bebedores pidieron manzanilla por docenas de cañas, estas son servidas en bateas de hoja de lata, de tal manera dispuestas que tienen para cada caña su lugar separado. [...] El vecino del corral "lo bebe del blanco", que es mucho más barato que la "manzanilla", y en vez de "cañas", empina "ochos" y "medios" (MONTOTO: *Costumbres*, 34-35).

El DRAE no se hace eco de esta acepción de caña hasta 1884: 'vaso cilíndrico de que se usa en Andalucía para beber vino', definición que mantiene hasta 1984,

58

Un ocho, en Sevilla, es la 'cuarta parte de un cuartillo de vino' (²¹DRAE, s.v.; v. también *Voc. and.*, s.v.); un medio equivale a medio cuartillo (Ib.).

59

Bolo: 'caña de cristal llena de vino, en oposición de cuando le falta un dedo para estar llena' (*Voc. and.*, s.v.).

donde elimina la afirmación referente a "que se usa en Andalucía", y añade el sentido más moderno de caña 'vaso de cerveza'. Actualmente, caña 'copa más alta que ancha de vino' se ha sustituido por el andalucismo semántico catavinos (MONDEJAR: *Andalucismo ambiental y lingüístico*, 368).

Capirote:

TÍO JURELES: ¡Cuatro horas dale que dale y tira que tira... Con to er peso der só... y cuando tié uno las esparda poco meno que en carne viva y... la planta e los pie cosía der fuego que manda la arena... a lo mejón... te se presenta er capirote yeno de brosa en lugá de pescao... y trebajo peldío (*Adiós, Málaga la Bella*, 8).

MILAGROS: ¡La verdá es que ... eso de no sabé lo que viene hasta que está er capirote en tierra! (*Adiós, Málaga la Bella*, 8).

En Málaga, se llama capirote a la 'última parte o fondo de la red del copo, más tupida que el resto' (Voc. and., s.v.)⁶⁰. Se llama así por la forma de la red, similar a un cucurucho. Cepas ofrece la misma información: 'fondo tupido de la red del copo'. También se llama capirote el 'gorro de los nazarenos'⁶¹.

⁶⁰

v. también ALEA IV, 1086.

⁶¹

CEPAS: *Vocabulario*, s.v. En la jerga taurina, el toro que tiene la cabeza de un color distinto al resto de la piel, recibe el nombre de capirote (AMORÓS: *Lenguaje*

Cara (sacar la cara):

MAESTRO BARBERO: Y eso de los insurto, no se lo consiento, que ya sabosté que saco la cara y no permito que la ofenda nadie irnomniosamente, (*La Cruz de mayo*, 15).

Sacar la cara por alguien, es 'dar la cara, salir en defensa de una persona, si alguien la ataca o critica' (DUE, s.v. cara, ²¹DRAE, s.v.). En el Voc. and. de Alcalá V. aparece esta expresión como propia de Andalucía.

Casilla:

ANASTASIO: Si no lleo a vení pa cá, por haberme orvidao der regorve ('revólver'), tiés a tu hijo en la casilla una semana (*El Niño Bonito*, 17).

LAGARTIJO (un sereno): Oye tú, a propósito de pedrá; como güerva a hasé lo de anoche te yevo a la casiya, sin que te varga mi amistá con tu agüelo (*El Zorro*, 11).

CABO DE LA GUARDIA CIVIL: Cuando estés en la casiya te vi a comé las entrañas (*Chirivita*, 27).

JUANILLO: De esa manera [borracho] no se va a ningún lao.

MIJITA: ¿Que no? ¡Derecho a la casiya! (en cursiva en el texto) (*Los borrachos*, 264).

Toro: Voces and. da casilla 'prisión preventiva' como voz propia de Sevilla, aunque luego advierte que también se oye en otros sitios de Andalucía. Como sevillana ("y de algún otro pueblo") la presenta también

taurino, 51-52).

el Voc. and., con el mismo significado de 'prevención municipal'. Luis Montoto ofrece algunos detalles aclaratorios:

Lllaman en Sevilla casilla al lugar que sirve de prisión preventiva; en la casilla duermen la borrachera los borrachos de profesión... Dar un casillazo es frase popular que quiere decir llevar a un hombre a la casilla (MONTOTO, Luis: «Los corrales de vecinos», Folk. and., 1882-83, p. 348).⁶²

Cenizo:

MAESTRO BARBERO: ¿Pero está aquí toavía la der seniso? Tócate un tango pa darle gusto, hombre (La Cruz de mayo, 34).

En este ejemplo, cenizo se emplea en el sentido de 'persona de mala sombra, sin gracia' (Voc. and., s.v.)⁶³. Se aplica aquí a una joven que, en contra de la opinión mayoritaria, insiste en pedir un vals. Esta acepción, junto con 'mala suerte, desgracia, bajío' aparecen como propias de Andalucía en el Voc. and. de Alcalá Venceslada. El ²¹DRAE da como cuarta acepción, familiar, de cenizo la siguiente: 'aguafiestas, persona que tiene mala sombra o que la trae a los demás'.

⁶²

v. también PÉREZ: Algunas voces, 481.

⁶³

Sin embargo, la única acepción que hoy se emplea de cenizo es la de 'gafe'.

Cerillo:

GUARDIA 1º: ¡Ve usté! ¡Hasta los serillos me los he dejao ensima é la cama! (*La velá de San Juan*, 21).

PACO: ¿Quié usté un seriyo? (*El sino perro*, 13).

En algunos puntos de Andalucía, y en México⁶⁴, se emplea el masculino cerillo, en lugar de la forma general española cerilla 'fósforo' (v. ALEA III, 714).

Cimbrearse, cimbraíto:

MAESTRO BARBERO: ¡Cómo se símbrea! ¡Ni que la moviera er viento!⁶⁵ (*La Cruz de mayo*, 29).

CURRO PERALES: ¡Qué cimbraíto en er cuerpo! ¡Vaya unas mozas con gracia!, (*La velada de San Juan en Sevilla*, 11).

Cimbrar(se) o *cimbrear(se)*⁶⁶ suele aplicarse al movimiento vibratorio de un objeto alargado y flexible, como una vara, una tabla o el tronco de una planta. De manera especial, se aplica al movimiento afectado del cuerpo, al caminar: el DUE define *cimbrearse* como 'moverse con garbo y gracia al andar'; con el adjetivo

⁶⁴

v. MORENO DE ALBA: *Diferencias léxicas*, 187.

⁶⁵

Refiriéndose al contoneo de la Tía Niña.

⁶⁶

Se trata de una voz común a los tres romances ibéricos y a algunos dialectos de Oc, de etimología dudosa, tal vez alteración de *mimbrear* o *mimbrar* (DCECH, s.v.).

cimbreado se suele calificar el talle o la manera de andar de una persona, cuando es flexible, ondulante y garboso (DUE, s.v.). El ²¹DRAE recoge también esta acepción figurada de *cimbrar(se)* o *cimbreado*. Para Alcalá Venceslada, el verbo *cimbreado*, aplicado al movimiento del cuerpo, se emplea especialmente en Andalucía, donde hemos recogido, además, el derivado *cimbrado*.

Compadre, comadre:

TREMENDAS [a Boleones]: *Compare*, aqueyo pasó
(*La flor de la canela*, 18).

LUIS ALONSO: ¿Adónde ha estao usté metío,
compadre? (*El mundo comedia es*, 21).

TINOCO: Que le hable a usté de estas manos, mi
comadre (*El mundo comedia es*, 22).

COMPADRE 1º: ¡*Compare*! ¿Ha visto usté qué
dirsionario se trae mi costiya?

COMPADRE 2º: ¡*Comare*: no sea usté asín; hoy es
su santo, y es mu naturá que lo selebre!,
(*La velá de San Juan*, 16).

Compadre (o *compare*) es una fórmula popular de tratamiento entre amigos o conocidos, usual en Andalucía⁶⁷ en la época que estudiamos. Actualmente se considera

⁶⁷

Y según el DUE, s.v., y el ²¹DRAE, s.v., también en otros sitios, aunque no especifican en cuáles. Según DOMÍNGUEZ: *Diccionario nacional*, s.v., "es expresión propia del festivo carácter andaluz, pero que se usa ya en casi toda España, siendo muy común el decir: «Antes estaban reñidos y ahora ya son *compadres*», «estos dos son muy *compadres*», «Dios guarde a usted, *compadre*», «oiga usted, *compadre*», etc.".

anticuada o rural. Lo mismo puede decirse del femenino *comadre*.

El *Voc. and.* recoge las variantes *comá* 'comadre', *comae*, *compae*, *compare* y *comparito*.

Pedir la conversación:

SOLEDAD: ... er boticario de ahí enfrente, que me pidió la conversación el otro día...
(*Los borrachos*, 274).

Pedir la conversación es un modismo andaluz, que registran Toro⁶⁸, Pérez⁶⁹ y Alcalá Venceslada⁷⁰, con el significado de 'pedir relaciones amorosas'.

Coscurrito:

CANIJO: ¿Me va a da unos *coscurrito* é pan' (*El cortijo*, 16).

Coscurro se emplea en este ejemplo en el sentido de 'pedazo de pan duro', recogido por Alcalá Venceslada (y por el DRAE desde 1970, sin marca dialectal). También registra el *Voc. and.* las siguientes voces, emparentadas con *coscurro*: *coscurrar* 'comer coscurros c cuscursos',

⁶⁸

v. TORO: *Voces and.*, s.v. *conversación*.

⁶⁹

v. PÉREZ: *Algunas voces*, 481.

⁷⁰

v. *Voc. and.*, s.v. *conversación*.

coscurreño 'el pan duro', coscurreo, cuscurreante, cuscurrear 'triturar con las muelas un cuscurro u otro alimento duro', cuscurreta 'patata frita' y cuscurrón 'mendrugo'. En todas estas formas está presente la secuencia fonética *kosk* o *kusk*, que imita el sonido del golpe dado a un objeto duro (DCECH, s.v. *coscorrón*). Se emparentan con *cuscurro* 'parte del pan más tostada, que corresponde a los extremos o al borde' (²¹DRAE, s.v.), *corrusco*, *currusco*, etc.

Charrán:

TÍA NIÑA: ¡Delosté un trastaso a ese charrán!,
(*La Cruz de mayo*, 21).

JULIO: Pa eso le doy un suerdo a ese charrán,
(*Las tres cosas de Jerez*, 14).

JUSTA: ¡Cuándo yo desía que ese señorito era
un charrán! (*La Macarena*, 55).

SOLEDAD: No yores, hija, no yores. ¡Si sabes
que es un charrán! (*Adiós, Málaga la Bella*, 11).

ANDRÉS: Tanto has cambiao, que argunas veses,
como ahora, me da vergüensa de que seas
mi hermano.

MANCHAO: ¿Vergüensa? ¿Por qué?

ANDRÉS: Porque eres... ¡un charrán!, (*Adiós,
Málaga la Bella*, 29).

MARÍA DE LA O: ... porque tan charrán es el
que lo hace como el que lo consiente, (*La
corría de toros*, 13).

Charrán 'pillo, tunante' (¹²DRAE, s.v.) procede del árabe vulgar *sarrani* 'malvado'⁷¹.

Se llamaba charrán al joven esportillero malagueño que vendía pescado (²¹DRAE, s.v.)⁷², y también al 'mozo de playa que ayuda a los pescadores'⁷³. De 'mozo de playa, persona sin ocupación fija', pasó a significar 'pillo,

71

Corominas, después de analizar otras posibles etimologías (*charro*, *charrar*), defiende el origen árabe, apoyándose en el área andaluza de *charrán* (DCECH, s.v. *charrán*).

72

El *charrán* malagueño era el individuo que, desde la niñez, se criaba en «el mundo de la pesca, en la playa, entre los *marengos* ('gentes de la mar'), malviviendo de lo que hurtaba y durmiendo entre los artes de pesca, a la intemperie; cuando llegaba a la mocedad, vendía pescado con dos *cenachos* [...], pregonaba su mercancía por las calles y corralones de la ciudad» (MONDÉJAR: *Caracterización*, 192, n. 29). Así describe Davillier a los *charranes* del barrio malagueño del Perchel: «Aproximémonos a esta barca varada en la playa, y a cuya sombra algunos hombres del pueblo están sentados y juegan a las cartas con aire picaresco; son *charranes*, nativos de Málaga, y en ella morirán, a no ser que vayan a acabar sus días en el presidio de Ceuta o en el de Melilla. Aparentemente, ejercen un trabajo honrado, cuando les sale: van por las calles vendiendo boquerones; otras veces ofrecen sus servicios a las amas de casa que acuden a comprar al mercado el avío del día, para llevarles por unos cuartos la carne o el pescado, pero su oficio verdadero es el de no hacer nada; viven de la industria, en el mal sentido de la palabra, de tomar el sol en la playa, o de estar sentados a la sombra en la explanada del muelle» (DAVILLIER: *Viaje*, I, 324).

73

TORO: *Voces and.*, s.v.

sinvergüenza, tunante'⁷⁴, 'granuja, hombre que procede sin honradez ni escrúpulos' (DUE, s.v.).

Charrán ha dado lugar a algunos derivados: charranada 'acción propia del charrán', charranería, charranear, etc. Actualmente se ha olvidado la acepción original ('vendedor de pescado'), y sólo se emplea con la más generalizada de 'granuja'⁷⁵.

Chirola:

TREMENDAS: Le di a Curro Rejones
en la chirola con esa...
y le salió la cabeza
por la crú de los carsones (*La flor de la
canela*, 29).

Chirola es una denominación humorística de la cabeza. Encontramos esta voz en Alcalá Venceslada⁷⁶, Álvarez Curiel⁷⁷ y Cepas⁷⁸. También figura en el ALEA V,

⁷⁴

Es común que los nombres de la persona de corta edad adquieran matiz peyorativo (v. el ejemplo de rapaz, en DCECH, s.v.)

⁷⁵

CEPAS: *Vocabulario*, s.v.

⁷⁶

Con ejemplo de López Pinillos: «Si eres un pampli, si tiés basía la chirola y lo demás» (*Voc. and.*, s.v.).

⁷⁷

v. ÁLVAREZ CURIEL, s.v.

⁷⁸

CEPAS: *Vocabulario*, s.v.

1188, junto a gaita, calabaza⁷⁹, coco, pelota, mollera, olla, chirinola, chorla, testa, testú, etc., como sustituto festivo de cabeza⁸⁰.

Chispa, chispiya:

Que te irías un ratito a la esquina pa avisarme si viene alguien mientras yo hablo una chispiya con Pepiyo (La penca de biznagas, 20).

CANDELARIA: Aguarda, aguarda una chispa (La coleta, 17).

La voz *chispa* se emplea, figuradamente, en el sentido de 'porción muy pequeña de algo, material o inmaterial' («una chispa de pan», «una chispa de inteligencia», DUE, s.v.)⁸¹. En Andalucía, además de este valor general, se especializa para indicar 'espacio breve de tiempo'⁸², 'instante brevísimo'⁸³.

⁷⁹

v. por ejemplo: «CURRO: ¡Arma mía! No me está osté viendo la calabaza» (Los tientos, 12).

⁸⁰

BALDINGER: *Designaciones*, documenta hasta 160 voces que sirven para designar afectivamente la cabeza. v. también MARTÍN MARTÍN: *Diccionario*, 279 (azotea, chimenea, chirimoya, chola, cholla, coco, crisma, melón, meloncio, mocha, molondra, pelota, etc.).

⁸¹

Como en el siguiente ejemplo: «Gasparillo: ¿Justicia? Lo que no hay es una chipirritita de vergüenza azina» (Tierra llana, 15).

⁸²

Voc. and., s.v.

Chufarse, chuflearse:

ANASTASIO: Mujer, no te chuflees, (El Niño Bonito, 8).

ÁNGEL: No se chufle usted conmigo que bastante tengo con mi desgracia, (Curro Achaes, 13).

Para el DUE, *chuf*la 'cuchufleta, broma de buen humor', se emplea en Andalucía y en Hispanoamérica. El ²¹DRAE, sin embargo, da *chuf*la 'cuchufleta' (y otros derivados como *chuf*leta, *chuf*letear, *chuf*letero) como voces generales. Alcalá Venceslada considera propias de Andalucía las siguientes voces: *chuf*la 'cuchufleta, mofa, broma', *chuf*larse 'guasearse, burlarse', *chuf*learse 'id.', *chuf*leo y *chuf*lería 'burla, escarnio'.

El verbo *chuf*lar procede del latín vulgar SUFILARE (variante de SIBILARE 'silbar'). Al igual que *chif*lar (y especialmente *rechif*la), de 'silbar irrespetuosamente, con desprecio, etc.', se pasó a 'burlarse, chancearse'. Por influencia de *truf*ar 'decir mentiras', *chuf*lar ha dado *chuf*ar, de donde procede *chuf*a 'burla' (DCECH, s.v. *chuf*a).

Desavío:

SEÑOR ANTONIO: ¡A lo mejó se disparan sin queré y ahí tié usted un desavío! (El zorro, 11).

BOLEONES: A jasesle un desavío (*La flor de la canela*, 18).

TÍO CACHIPUCHI: Este probecito está
límitrofe pa cuarquié
desavío... ¡Arre, animá! (*La boda de Luis Alonso*, 35).

Desde su 20ª edición, el DRAE incluye la siguiente acepción andaluza de *desavío*: 'trastorno producido a alguien'. Como se puede apreciar claramente en los ejemplos que aportamos, este valor recogido tardíamente en 1984 por la Academia se documenta con facilidad a mediados del siglo XIX. Sin ninguna indicación geográfica, figura en la edición de 1882 del *Diccionario Nacional* de Domínguez, que ofrece como tercera acepción de esta voz la siguiente: 'perjuicio, trastorno'.

Este valor 'perjuicio, daño causado a alguien' procede del sentido general que tiene el verbo *desaviar*: 'no aviar o prevenir convenientemente', 'dejar a uno mal aviado'.

Dita:

ESCOLÁSTICO: Muy feo y más largo que una dita a perra gorda, (*El Niño Bonito*, 9).

TELESFORO SACAGREÑAS, zapatero borracho: Y me gastaba la semana entera en que me echara sellos la ditera, (*Películas andaluzas*, 12).

ROSA: Otra noche será: me acordé que mañana viene el ditero y no quiero que me arme un escándalo, (*La velá de San Juan*, 17).

En Andalucía, se llamaba dita a un 'préstamo a elevado interés pagadero por días' (DUE, s.v.), y ditero, a la persona que presta a dita⁸⁴. En la difícil situación económica en que viven los personajes de los sainetes, no es extraño que tengan que recurrir, con más frecuencia de la deseada, a los préstamos:

Acudiendo, caso necesario, al obligado prestamista de todo corral, a la ditera...la cual presta a real por duro, o a peseta por cinco y cobra los intereses por días... o por semanas... La ditera sólo tiene a su favor (como prenda) la buena fe de aquel a quien da a dita (MONTOTO: Los corrales de vecinos, *Folkl. and.*, 1881-83, 122)⁸⁵.

En el español clásico, dita se empleaba en el sentido de 'promesa de pago' o 'persona que la da' (DCECH, s.v. *decir*). Todavía DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, ofrece la siguiente definición de dita: 'persona o cosa que se signa y fija para pagar lo que se debe, o para asegurar la satisfacción de lo que se compra o se toma prestado' (y remite a *caución* y a *fianza*).

84

'préstamo a elevado interés, pagadero por días con el capital' (²¹DRAE, s.v. *dita*; como andalucismo). En Granada, el ditero se llamaba también *semanero*, porque cobraba por semanas.

85

PÉREZ: *Algunas voces*, 483, registra también la acepción 'vendedora ambulante de quincalla', para ditera.

En algunos países americanos (América Central, Chile y Méjico) y en alguna provincia española (Albacete), se emplea *dita* con el significado de 'deuda' (²¹DRAE, s.v.).

Corominas (DCECH, s.v. *decir*) rechaza la etimología italiana *ditta*⁸⁶ 'dicho, afirmación (de alguien)', al considerar más probable el étimo catalán *dita*, ya documentado en el siglo XV con el valor de 'lo que se ofrece cuando se subasta algo', el mismo sentido que se documenta en el aragonés de Segorbe.

Ejambrío:

Que este vejete *ejambrío*,
con la cara e murciélago,
quiso aquí meter la pata (Curro Achares,
22).

Ejambrío significa en Andalucía 'hambriento', y figuradamente, como en el ejemplo que citamos, 'infeliz, muerto de hambre, desgraciado'. Como andalucismo, lo recogen Alcalá Venceslada (con ejemplos de Ganivet, Salvador Rueda, Cristóbal de Castro y López Pinillos "Pármeno"), y Cepas, que lo documenta, abundantemente, en la obra del malagueño Salvador Rueda. Se trata, obviamente, de un derivado de *hambre*, con aspiración de

⁸⁶

Variante septentrional del italiano general *detta*.

la F-, como en *jambrón, jambrina, jambrío, jambrera, jambría, etc.*⁸⁷.

Engreír:

RAFAEL: No saque osté la cara por eya, que ya sabosté lo que es una mujé que *engríe* a un hombre, fingiéndole un cariño más farso que el arma e Judas, (*La Cruz de mayo*, 10).

En nuestro ejemplo, el verbo *engreír* se emplea como transitivo (*engreír a un hombre*)⁸⁸, con el significado de 'engatusar, conquistar', 'darle esperanzas'.

Para el ²¹DRAE, *engreír*, normalmente usado en su forma pronominal, se emplea en Andalucía y América en el sentido de 'encariñar, aficionar'⁸⁹. 'Encariñarse, apegarse a una persona o a una cosa' es la definición que ofrece el DGI, s.v. *engreír*.

Engreírse se formó a partir de *encreerse* 'creerse superior' (DCECH, s.v. *creer*).

⁸⁷

v. *Voc. and.*, s.v.

⁸⁸

Como verbo intransitivo aparece en ÁLVAREZ CURIEL, s.v., que da la definición: 'aficionar, acostumbrar'.

⁸⁹

Como acepción andaluza, desde la edición de 1947. Hasta esta fecha sólo aparecía como americanismo semántico.

Engurruñao, engurruñío:

JUAN: Verías la guitarra yena e porvo, con las cuerdas engurruñás que paesen fideos fino (La mazorca roja, 8).

Aut. da engurruñarse 'estar encogido, melancólico y triste', como voz "baja y de uso familiar", y engurruñado 'encogido, melancólico'.

En Andalucía, es más frecuente la forma engurruñar, y su participio engurruñío. El DRAE (ediciones 15ª a 18ª) da entrada a este participio, que considera andaluz. A partir de la 19ª edición sólo encontramos el infinitivo engurruñar, sin localización geográfica. Tal vez durante la primera mitad de nuestro siglo, el participio se vio como característico de Andalucía, aunque en la actualidad se haya extendido su uso.

Para Alcalá Venceslada⁹⁰, engurruñado se emplea en Andalucía en dos acepciones: 'encogido, arrugado'⁹¹, y la figurada, 'miserablón, tacaño'. Álvarez Curiel da también como andaluces engurruñao y engorrumío.

Enmelar:

ZEÑÓ JOSÉ: Tenía que está con eya

⁹⁰

v. también CEPAS: Vocabulario, s.v. y ÁLVAREZ CURIEL, s.v.

⁹¹

Acepción etimológica: de engurriarse 'arrugarse', y éste a su vez, metátesis de enrugarse (DCECH, s.v. engurria).

orsequioso y enmelao
por custión de los parneses (Flor de
Mayo, 15).

Enmelar, propiamente, 'untar con miel', se empleó en sentido figurado por 'endulzar, suavizar, hacer suave y agradable una cosa'. De ahí, el sentido que tiene enmela(d)o en nuestro ejemplo: 'muy agradable y especialmente atento con una persona'. Toro recoge la voz enmelado, con la que se designa un tipo de buñuelo con miel⁹². Alcalá Venceslada da enmelar, en la acepción 'encantar, robar la voluntad'⁹³.

Esaborío, esaborición:

BLAS: Ya se fue ese esaborío (Juzgar por las apariencias, 60).

COMADRONA: Míalo, so esaborío (La guasa viva, 12).

MAESTRO BARBERO: Ni tú, esaboría (La Cruz de Mayo, 7).

ANGUSTIAS: Este esaborío duerme como las liebres, con un ojo abierto (Mayo florido, 7).

IGNACIA: ¿Tendrías valor, ezaborío? ¿Quién tiene la curpa de lo que ha pazao?, (La sartén por el mango, 20).

⁹²

v. TORO: Voces and., s.v.

⁹³

Voc. and., s.v.

GRABIÉ: Señó Chano, ¿usté se orvía
que entre ella y yo ha habido cosas
formales y positivas?

CHANO: (Mirando con recelo a su alrededor)
¿Te quiées callá, esaborío?, (La boda de
Luis Alonso, 12).

SALUD: ¡Dichoso gato, no he visto un animal
más esaborío; siempre está de mal humor;
parece que tié que pagar la casa!, (La
corría de toros, 2).

Todos los diccionarios de andalucismos recogen este adjetivo: Toro mantiene la forma del español general *desaborido*, que define como 'desgraciado', aunque en el ejemplo reproduce la variante andaluza («Cosas esaborías, que lo que le sobra a uno de lengua le sobra de mano al otro»). Alvalá Venceslada define *esaborío* como 'desaborido, falto de gracia'. Sin embargo, se puede apreciar por los ejemplos que aportamos que no sólo significa 'falta de gracia', sino también 'antipático, de mal carácter'. Así lo entienden tanto Cepas, como Álvarez Curiel: 'desabrido, antipático'⁹⁴; 'malage, individuo de carácter agrio, malafollá'⁹⁵.

Esaborío, obviamente, es una evolución andaluza de *desaborido* 'persona sosa' (²¹DRAE, s.v.). A esta acepción, el andalucismo añade la de *desabrido* 'áspero y desapacible en el trato' (¹²DRAE, s.v.), contracción de

⁹⁴

CEPAS: Vocabulario, s.v. *desaborío*, *esaborío*.

⁹⁵

ÁLVAREZ CURIEL, s.v. *esaborío*.

desaborido. A diferencia de las formas del español estándar (*desaborido*, *desabrido*), de uso eminentemente culto, *esaborío* es palabra popular, de frecuente empleo.

El sustantivo (*d*)*esaborición* 'sinsabor, disgusto' se formó a partir del adjetivo (*d*)*esaborío*. Lo recogen Alcalá Venceslada ('hecho desgraciado'⁹⁶), 'desabrimiento, mala sombra' y Álvarez Curiel: 'contratiempo, mal trato. Asunto que se resuelve mal'⁹⁷. Nuestro corpus nos ofrece los siguientes ejemplos:

RAFAEL: No jaga er demonio que pase...lo que no quiero que pase.

MAESTRO BARBERO: Eso sería una *esaborición*.

RAFAEL: Por eso mismo no quiero ni jablá con eya ni tropesame con er Compuesto (*La cruz de mayo*, 11).

MAESTRO BARBERO: ¿Y por qué das tú pie pa que se crean? Si te miraras un poquito en lo que jases, ajorraras toas esas *esaboriciones* y no [...] (*La cruz de mayo*, 25).

CAROLA: Y mucho cuidao con Julio y con Frasquito, porque er mejor día hay entre los dos una *esaborición*⁹⁸ (*Las tres cosas de Jerez*, 12).

CHANO: Ven acá,
hija de tu mare, mira

⁹⁶

«Todos creímos que allí iba a ocurrir una *desaborición*» (Voc. and..., s.v. *desaborición*).

⁹⁷

ÁLVAREZ CURIEL, s.v.

⁹⁸

Los dos rivalizan por la misma mujer.

qué esaborición; no tengo
más que esta camisa limpia..., (La boda
de Luis Alonso, 8).

SALUD: Me voy por no hasé contigo una
esaborisión, (El tío Calandria, 14).

MIJITA: Er de Juaniyo...; Como que está su casa
ardiendo por los cuatro costaos!
Señá Dolores: ¡Virgen de los Reyes!
¡Cuánta esaborisión, (Los borrachos,
289).

BALDOMERO: ¿Qués es lo que te ha salío? [al
leer la mano]

PEPA: Esaboriciones: que José María no me
quiere, que me engaña con una rubia...,
(La mala sombra, 1590).

Esgalichao:

TÍO MENGUES: Aunque viniera
el más rico potentao
o el rey más esgalichao
fuera mi contestación
un solemne bofetón, (El Tío Mengues, 3).

ROSARIO: El que era holgazán y probe
y roto y esgalichao
y hoy lo he visto con tumbagas
y planta de rico y guapo, (Sangre
andaluza, 34).

SALUD: ¿Mentira lo que yo digo? ¡Esgalichao,
roñoso, mala sombra, avestrú disecao,...,
(El tío Calandria, 14).

La forma *esgalichao* no es más que una pronunciación
andaluza de *desgalichado* 'desaliñado, desgarbado' (²¹DRAE,
s.v.)⁹⁹, 'mal hecho; persona larguirucha y mal formada'¹⁰⁰.

⁹⁹

'descuidado, abandonado, desastrosamente vestido y lleno
de Jirones' (DOMÍNGUEZ: Diccionario Nacional, s.v.
desgalichado).

A su vez, *desgalichado* resulta de un cruce de *desgalibado*¹⁰¹ 'íd.' y *desdichado* (DCECH, s.v. *desgalichado*).

Esguasnío:

TREMENDAS: ¿Y er cabayo?

PELOTE: Tóo *esguasnío*¹⁰² (*La flor de la canela*, 52).

BLAS: Po la mitá estoy *esguasnío* (*Juzgar por las apariencias*, 60).

BORUSCA: ¿No ve osté esto? ¡Jesú!

¿Quién la escucha con sentío

sin que se ponga *esguasnío*

y con su gracia *baslú* (sic)?, (*La velada de San Juan en Sevilla*, 49).

Esguasnío o *guasnío*¹⁰³, naturalmente pronunciados, respectivamente [ehguahnío] y [guahnío], proceden del participio *desguarnecido*, y se emplean con el significado de 'desarticulado', 'descoyuntado', 'deshecho por el

100

CEPAS: Vocabulario, s.v. Semánticamente, es andalucismo 'delgado'.

101

Es un derivado de *gálibo* 'fig. elegancia' (< ár. *qálib* 'molde', DCECH, s.v. *calibre*). En el ²¹DRAE figura únicamente la metátesis *desgabilado* 'dícese de la persona desvaída, desgarbada, pusilánime'; en dicha metátesis tal vez han influido *garbo*, *desgarbilado* 'desbarbado' (esta última, recogida por el Voc. and., y luego por el DRAE, como andalucismo).

102

La calesa en la que viajaban ha sufrido un accidente.

103

v. MONDÉJAR: *Orígenes*, II, 80, n. 55.

cansancio'. Cepas recoge las formas *esguarnío* 'cansado, deshecho' y *guarnío* 'estropeado, cansado'. Álvarez Curiel da esta última variante, que define como 'cansado, agotado, molido'.

En los ejemplos que citamos, *esguasnío* equivale a 'destrozado' (ej. 1) y 'agotado' (ej. 2). En el último ejemplo se emplea en sentido figurado: *ponerse esguasnío* vale aquí 'volverse loco por culpa de los encantos de una joven'.

Esmayado:

GALLINETA: Pos si estoy casi *esmayao*
¿no he querer ir a comée? (El carnaval de
Sevilla, 28).

(D)*esmaya(d)o*, a partir de su sentido original 'desfallecido, sin fuerzas', y en concreto, a partir de la expresión «(d)*esmaya(d)o* de hambre», ha pasado a significar 'hambriento, muerto de hambre'. ÁLVAREZ CURIEL cita el siguiente ejemplo: «Ponme algo de comer que vengo *esmayaíto*».

Esmoresío:

BLAS¹⁰⁴: Yo ya estoy *esmoresío* (Juzgar por las
apariencias, 50).

104

Le acaba de morder un perro.

Para el ²¹DRAE, *esmorecer* procede del latín 'EMORESCERE 'morir, desfallecer'¹⁰⁵, y es voz usada en Andalucía, Canarias, Costa Rica, Cuba¹⁰⁶ y Venezuela¹⁰⁷, con el sentido de 'desfallecer, perder el aliento'. El participio *esmorecido* adquiere en Extremadura, según este mismo diccionario, una acepción particular: 'aterido de frío'. Sin embargo, Álvarez Curiel y Cepas dan esta acepción también como andaluza. Cepas, inspirado en la etimología popular, define *esmorecío* como 'amorado de frío'. Además, el participio adquiere, en la expresión *esmorecío a palos* el significado de 'amorado por una paliza'¹⁰⁸. Por su parte, Alcalá Venceslada define *esmorecer* como 'desfallecer, perder el aliento', y *esmorecerse* como 'trasponerse de ira'¹⁰⁹.

105

Según Corominas (DCECH, s.v. *moler*), (d)*esmorecerse* resulta de un cruce entre *desmolecerse* (derivado de *moler*) y *morir*.

106

'reírse o llorar con exceso en términos de turbarse la respiración' (PICHARDO: *Diccionario*, s.v.).

107

Para el uso americano, v. LERNER: *Arcaísmos*, s.v. *desmorecerse*.

108

CEPAS: *Vocabulario*, s.v.

109

Voc. and., s.v.

La segunda acepción que da el ²¹DRAE de *desmorecerse* es 'perturbarse la respiración por el llanto o la risa excesivos'. En Canarias, según nos informa el *Tesoro lex. Canarias*, *esmorecido* significa 'asfixiado por el llanto': «Cuando un niño llora y llora, y acaba por ponerse colorado y como sofocado, y se le cortan los sollozos, como si se asfixiara, se dice que está *esmorecido*» (MARTÍ: *Ansina jabla la isla*, citado en *Tesoro lex. Canarias*, s.v. *esmorecido*)¹¹⁰. Se dice también en esta región *desmorecerse* de risa (cuando alguien se queda momentáneamente sin aliento por un fuerte acceso de risa) y *desmorecerse* (de frío) 'morirse de frío' (*Tesoro léx. Canarias*, s.v. *desmorecer*).

En el ejemplo que citamos, el personaje que habla se queda *esmoreció* de dolor, es decir, paralizado, con la respiración entrecortada, por efecto del daño que ha sufrido.

Fatigas:

MAESTRO: Ya estoy viendo a esa barbiana
 disiéndome: ven aquí,
 que te quiero con fatigas
 y chiflá ya estoy por ti
 (*Similiquitruqui*, 23).

¹¹⁰

En el artículo dedicado a *desmorecido* en este mismo diccionario, podemos leer el siguiente ejemplo, tomado de MILLARES CUBAS, Agustín: *Cómo hablan los canarios*, Las Palmas, 1932: «Corra mamá, que el niño está *desmorecido*».

CHANO: ... ¿Tú en Cádiz
otra vez?

GRABIÉ: Con más *fatigas*
que un morimundo con tres
puñalás de las castizas (*La boda de Luis*
Alonso, 12).

En las coplas flamencas, y en la literatura popular andaluza, *fatigas* se emplea como sinónimo de *penas* y *ducas*, en el sentido de 'sufrimiento amoroso'. Querer con *fatigas* equivale, por tanto, a 'querer con vehemencia'; en el segundo ejemplo, Chano está pasando *fatigas* porque su antigua novia se casa con Luis Alonso. Alcalá Venceslada registra la forma *faitiga* 'ansia, vehemencia en querer', en coplas populares y en obras literarias andaluzas¹¹¹.

Frijón:

CHAMUSQUINA: ¡Estoy ya de *frijones* hasta aquí!
(*Los borrachos*, 281).

Frijón 'habichuela', es variante de *frijol*, derivado del latín *FASEOLUS*, seguramente a través del gallego *freixó*. Actualmente, la forma *frijol* es el nombre común de la habichuela en toda América, desde México hasta Perú, y las Antillas (v. LERNER: *Arcaísmos*, s.v.).

¹¹¹

Es frecuente el andalucismo semántico *fatigas* 'vergüenza' («me da *fatiga* pedírselo»).

Pueden verse más ejemplos de la variante andaluza¹¹²
en TORO: *Voces and.*, s.v., y en *Voc. and.*, s.v.

Grímpola:

CHANO: Y pa que a la fiesta
no le farte na, la grímpola
será en el corrá, que da
a la carretera misma (*La boda de Luis
Alonso*, 21).

Grímpola, en este ejemplo, significa 'juerga, jarana'. Alcalá Venceslada ilustra la definición de *grímpola* con dos ejemplos: «aquella noche hubo "sanfrancia" y *grímpola* en la mitad de las casas» (Rodríguez Marín), y «una noche de *grímpola* y jarana» (Muñoz y Pabón)¹¹³.

Grímpola es un término náutico que se emplea para designar el gallardete triangular que se pone en los topes de los navíos en señal de fiesta o como catavientos. Tal vez, a partir de la idea de 'fiesta', se llegó a la acepción andaluza que hemos documentado.

¹¹²

Y extremeña, según el DCECH, s.v. *frijol*. En Extremadura y Salamanca se registra también *frejón* (ZAMORA VICENTE: *Dialectología*, 369).

¹¹³

Voc. and., s.v.

Hogaño:

SEÑOR PRÓCULO: Y ayer estuve en cá el canónigo
a decile que hogaño quié salí de
penitente su sobrino, (Chirivita, 9).

PASCUAL: Zi er pazao fue un año malo naide
boqueó; pero hogaño es güeno..., (Tierra
llana, 21).

BARTOLO: Poique mi tío
ogaño es el arcarde, (No fiarse de
compadres, 13).

En el ALEA IV, 837, pueden verse las respuestas a la siguiente pregunta: «¿Cómo se dice al hablar del año en que estamos?». *Hogaño* predomina en toda la zona oriental, frente a este año, que se localiza en Sevilla y Cádiz. En la provincia de Huelva, se recogen ambas respuestas.

Para el DUE, *hogaño* se usa sólo en los pueblos de algunas regiones, en dos acepciones: 'este año' (v. ejemplos 1 y 2) y 'ahora' (ejemplo 3).

Jaca:

MAESTRO BARBERO: ¡Josú! Valiente jaca nos ha
echao por estos barrios papaíto Dios. No
lleva en este barrio arriba de veinte
días esa mujé y si pisará fuerte, que ya
han arreglao dos veces las losas de la
calle (*Similiquitruqui*, 12).

En Andalucía, se llama *jaca* a la 'mujer de fachenda, alta y guapetona'¹¹⁴. También recoge esta voz Cepas, en su

¹¹⁴

Voc. and., s.v.

Vocabulario popular malagueño. Por último, Toro trae la expresión *jaca de dos cuerpos*, con el significado de 'mujer alta'¹¹⁵.

Jalar:

JABEGOTES [tirando de la red]: Jala con eya
(Adiós, Málaga la Bella, 9).

PERICO EL JOROBETA: Sí, viene jala, que jala,
que jala, en un potro más negro que mi
pescuezo (Perico el Jorobeta, 22).

Jalar o *halar* es un término náutico, cuyo uso se ha extendido fuera de su ámbito originario. El sentido propio de esta voz es 'tirar de una cuerda o cabo'. Se trata de un derivado del francés *haler* 'tirar de algo', procedente del germano *HALÔN 'tirar de algo, atraer' (DCECH, s.v. *halar*)¹¹⁶.

En América, excepto en Chile y el Río de la Plata, se emplea en el sentido general 'tirar, arrastrar'¹¹⁷, como en el primer ejemplo que citamos.

¹¹⁵

TORO: *Voces and.*, s.v.

¹¹⁶

Se dice, por ejemplo, que los pescadores halan la jábega desde la playa (RODRÍGUEZ SANTAMARÍA: *Diccionario*, s.v. *jábega*); consiguientemente, *halón* es 'tirón'.

¹¹⁷

v. BUESA-ENGUITA: *Léx. esp. Am.*, párr. 129, p. 186.

Por otra parte, en Andalucía y América, *jalar* ha desarrollado también otra acepción secundaria: 'correr o andar muy deprisa' (v. nuestro segundo ejemplo)¹¹⁸.

Jelera:

CALAÑA: ¡Pero vengasté acá asaúra; no sea osté más *jelera*! (*La sartén por el mango*, 13).

Jelera es un andalucismo, recogido por Alcalá Venceslada, con el significado de 'persona sin gracia'. Ofrece el siguiente ejemplo: «Vergüenza debía darte er desí que quieres ar *jelera* ese, después de lo que ha jecho contigo» (J. RICO CEJUDO: *María del Carmen*, citado en *Voc. and.*, s.v.).

Se trata de un derivado de *helar*, *helado*, etc.

Jié (hiel):

MOCITO 1º: Me revienta la *jié* este niño (*La Cruz de mayo*, 31).

Se dice de una persona que nos revienta la *hiel* cuando nos resulta antipática y desagradable. De forma

118

v. MARTÍN MARTÍN: *Diccionario*, s.v., donde encontramos estos dos ejemplos: «Tuvimos que *jalar* un montón, porque el vigilante dio la alarma», y «Otra cosa no hará, pero *jalar*...». También vale 'largarse, irse', en Méjico, América Central, Ancillas, Colomiba, Venezuela y Perú, y 'fracasar en un examen' en Perú, Bolivia, Chile y Santo Domingo (BUESA-ENGUITA: *Léxico esp. Am.*, párr. 156, p. 227). Para *jalar* 'comer', v. *jamar*.

similar se emplea la expresión tener la hiel reventada. Se trata de un uso figurado de hiel 'bilis', 'vejiga que la contiene' (Voc. and., s.v.): naturalmente, si se "revienta la hiel", la sensación que se produce es de amargura y desabrimiento.

Juerga:

LUIS: ... Y una juerga quiero,
pero de mistó,
porque estoy dispuesto,
pero para tóo (La boda de Luis Alonso,
15).

No podía faltar, en las obras del género chico andaluz, la voz juerga, característica del mundo del flamenquismo, donde equivale a 'diversión acompañada de bebida, cante y baile'. Por extensión, ha pasado a significar 'holgorio, parranda, jarana' (¹⁹DRAE, s.v. juerga).

El andalucismo fonético y semántico, procede de huelga 'descanso': «en Andalucía, cuando un campesino no trabaja dice que está de huerga, con intensa aspiración» (MONDÉJAR: *Visión de conjunto*, 147).

Laña:

TREMENDAS¹¹⁹: Esta laña no es de aquí (La flor de la canela, 31).

119

Se refiere a la familia de D. Tadeo, que acaba de entrar en la tienda.

MICAELA: Tío laña
con la música a otro lao
poique aquí no jase farta», (La velada de
San Juan en Sevilla, 41).

En el primer ejemplo se emplea laña como denominación despectiva de un grupo de personas, que por su aspecto y condición social distinguida, contrasta con el ambiente de la tienda de montañés en la que están los protagonistas de la obra. Con un sentido distinto, aunque también como voz despreciativa, la registra Alcalá Venceslada, con el significado de 'pillo redomado' («Buena laña está hecho el muchacho»). Nuestro segundo ejemplo confirma esta acepción ofrecida por el Voc. and.

Laña debe de proceder de calaña 'índole, calidad, naturaleza una persona o cosa' (²¹DRAE, s.v.).

Lezna:

MAESTRO: ¡No se me vaya usted de la custión!

CÚCHARES: Pero ¿quién se va de ninguna parte, so tío lezna?

MAESTRO: ¡Aquí no hay más lezna que usted, ni más cascarrabias que usted, ni más chiflao que usted, que con er toreo clásico está perdiendo la chaveta (El traje de luces, 363).

Registra esta voz, en la acepción 'hombre pesado', Alcalá Venceslada, que la da como propia de Cádiz. La definición, y el ejemplo («¿Cómo quieres que aguante a ese tío lezna») coinciden con el sentido que hemos que nos ofrece nuestro corpus documental.

Malange:

ROQUE: Miá, Vigensita, que yo sé que Juaniyo te camela... ¡y a ese malange! ...Enterarme yo de que te píe la conmersación y pintarle un jabeque en la cara, tó va a sé seguío (*La mazorca roja*, 17).

BERNARDO: ¡Vaya oté de ahí, zinvergüenza, azaura, malange! (*Poca Pena*, 28).

SALVADOR: ¿Habrás tío malange?, (*Similiquitruqui*, 12).

SALVADOR: ¿Qué cosa le diré yo a ese malange pa haserle cavilá?, (*Similiquitruqui*, 14).

JUAN: ¿Pero qué mosca le ha picado a usté hoy?

IGNACIA: ¡Ea; vete ya mal ange!

VIRTUDES: Cállese usté, madre. Márchate Juan, (*La sartén por el mango*, 8).

TARUGO: ¡Olé, salero!

PILILI: ¡Mal ánge!

MIGUELITO: ¿Qué pasa, cuerpo bonito?, (*La boda de Luis Alonso*, 36).

ANGELITO¹²⁰: ¿Habrás tío mal ánge? ¡Paese que había elegío er momento pa entrá, (*La mala sombra*, 1608).

PACO¹²¹: Pero hombre, ¿tanto malange tengo yo? (*El sino perro*, 11).

Tener ángel (o buen ángel) es tener gracia o encanto (DHLE, s.v.), como podemos apreciar en los siguientes ejemplos:

¹²⁰

Que ha conseguido estar a solas con Leonor.

¹²¹

Haciéndose esta pregunta, al descubrir que Estrellita no le hace ningún caso.

MURCIÉLAGO: Niños, que haiga una mijita de ange (*El contrabando*, 6).

CURRO: [...] con un forastero que tié la má de ange (*Las tres cosas de Jerez*, 9).

PEPE: Por dentro anda dirigiendo el trajín, poique ya saben ustés que la chiquilla es mis pies y mis manos. Tié tanto ángel en aquella cara de gloria. (*La Torre del Oro*, 11).

En Andalucía, el sintagma *mal ángel* (también escrito *malaje*, *malange*, *malage*) se ha lexicalizado para designar a la persona desagradable, de mal carácter o de poca gracia: 'persona que tiene el don de desagradar'¹²²; también se dice tener *mal ángel*. Alcalá Venceslada, junto a la forma *malage* ('mal ángel, sin gracia, desabrido'), incluye como entradas los derivados *malajoso* y *malajosería*.

Manchón:

MARÍA: Vengo del *manchón*, padre. Le gusta tanto a la Clavellina la yerba fresca del arroyo... En la orilla me llega a la cintura y a la vaca zólo ze le ven los cuernos.

SEÑÓ BASTIÁN: Te dije que la echaras en la rastrojera del cortijo.

MARÍA: El rastrojo es duro, padre, y no le gusta (*Tierra llana*, 11-12).

El contexto es lo suficientemente amplio para aclarar el sentido de *manchón*. Aquí se refiere a la

¹²²

TORO: *Voces and.*, s.v. *ángel*.

'porción de un terreno donde las yerbas o plantas crecen con más frondosidad o abundancia que en lo restante de aquel' (DOMÍNGUEZ: *Diccionario Nacional*, s.v.)¹²³.

En Andalucía, se emplea también *manchón* en el sentido de 'terreno erial en un cortijo' (Voc. and., s.v.), es decir, la tierra de labor que se deja descansar sin ser labrada, y que sirve, mientras tanto, de pastizal (ALEA, I, 7-8).

Mantés, mantesón:

TÍA NIÑA: Este mantesón tié la curpa e tos estos dijustos..., (La Cruz de mayo, 34).

JUAN BANDERAS: Es osté un chute, un manté (Chaquetas y fraques, 21).

Mantés 'pícaro, pillo' (¹²DRAE, s.v.), 'granuja' (DUE, s.v.), 'inútil', es un derivado de *manta*, en el sentido de 'aficionado a yacer envuelto en una manta' (DCECH, s.v. *manto*). Corominas lo emparenta con el catalán *mantós*, con el valenciano *manter* 'dejado, perezoso', así como con el murciano *mantillón* 'desaliñado, sucio, sin aseo'¹²⁴. Seguramente, también

¹²³

'En los sembrados y en los matorrales, pedazo en que nacen las plantas muy espesas y juntas' (²¹DRAE, s.v. *manchón*).

¹²⁴

Aut., s.v. GARCÍA SORIANO: Voc. murciano, s.v., lo da como voz desusada.

tenga relación con el actual *manta* 'torpe'¹²⁵, 'persona que no rinde lo esperado' (DGI, s.v.).

Alcalá Venceslada define *mantés* como 'descuidado en el aseo', 'libre en las palabras y en los hechos'¹²⁶. Según este diccionario, es voz usada en Córdoba y Jaén. De *mantés* se han formado *mantesada* 'acción vituperable, indecentada', *mantesear*, *mantesaría* 'picardía, mala acción, suciedad moral o material' y *mantesón*¹²⁷ 'descuidado en el vestir, desastrado', 'amigo de verdulerías, etc.' (Voc. and., s.v.). Alcalá se basa en la siguiente cita de Valera:

Las voces *mantés*, *mantesón*, *mantesada*, *mantesonada*, *mantesaría* y *mantesonería* salpican y llenan tanto coloquio como en Málaga *charrán* y sus derivados (VALERA, Juan: «La cordobesa», en: O.C., III, Madrid, Aguilar, 1947, 1309).

GUTIÉRREZ: *Léxico andaluz*, duda de que estas voces se hayan empleado realmente en Andalucía. Supone que

125

CEPAS: *Vocabulario*, s.v.

126

Para este autor, se trata de una deformación del francés *menteur*, *menteuse* 'mentiroso, -a', calificativos que durante la Guerra de la Independencia aplicaban los soldados franceses a los campesinos andaluces, por las informaciones falsas que éstos les proporcionaban (v. Voc. and., s.v.).

127

v. también *mantesonada* y *mantesonería*. Toro trae *mantesón* 'picarón', voz que pone en relación con *mantillón* propia de Murcia y Méjico (v. TORO: *Voces and.*, s.v.).