EL ANDALUCISMO AMBIENTAL Y EL ANDALUCISMO LINGÜISTICO EN EL TEATRO DE LOS HERMANOS MACHADO*

José Mondéjar
Universidad de Granada

Parece estar claro que el título de esta comunicación no obliga a manifestar lo que se piense sobre la naturaleza, la técnica dramática, la novedad o renovación que pudo suponer en su tiempo, si alguien lo cree así, o la autoría, entre otros muchos problemas que podrían plantearse, del teatro de los Machado. No obstante, me voy a permitir —a pesar de no ser éste el campo en que normalmente se centra mi actividad investigadora— esbozar algunos juicios con ánimo de resucitar, en algún caso, o de proponer, en otros, puntos de vista, a veces aventurados, útiles para el historiador y para el crítico con objeto de evitarles el riesgo a los amantes de novedades de que puedan descubrir nuevamente el Mediterráneo.

¿Quién aporta el andalucismo a la obra dramática común hasta el punto de convertirla en muestra de teatro de costumbres?

1. En el año de 1949, Eusebio García Luengo decía esto que sigue: "Puede adivinarse en términos vagos, pues la colaboración debe ser secreta, que la *concepción* en conjunto, en bloque, por decirlo así, de estas obras dramáticas puede ser de Manuel; incluso diríamos que deben ser. Pero en ninguna de ellas deja de haber algunos rasgos de hondura psicológica que se nos antojan propios de Antonio"[1].

Subrayo la palabra *concepción* por lo que tiene de contenido teórico: "proyecto arquitectónico" "plan o ideación de la obra". Frente a parecer semejante, en el que Manuel aparece como la instancia dominante en el planteamiento y sustento ideológico y argumental, conocemos la de José Monleón. En el análisis dialéctico que de la contradicción existente en estas obras dramáticas se encuentra entre teoría y práctica en función de parámetros ideológicos que, me atrevería a decir, desde siempre caracterizaron el comportamiento poético y social de uno y otro hermano, el crítico llega a la conclusión radicalmente opuesta. He aquí sus palabras: "Mi propósito era señalar, a partir del contenido de la teoría teatral de los Machado:

1) Sus contradicciones internas, por cuanto se rechaza la preceptiva vigente, se aspira a la verdad más honda, y jamás se cuestiona el mito del verbo. De las situaciones dramáticas no se habla —cuando son ellas las que condicionan la signi-

ficación de la palabra— y se confunde el valor de la imagen, tan importante en la historia del teatro, con el espectacularismo o la cinética de barracón.

2) El acrecentamiento de todas las contradicciones a la hora de escribir los dramas, por cuanto la presencia de Manuel Machado subraya —y no hay más que leer su poesía— el carácter externo y verbalista de la obra [...].

3) Naturalmente, estas desarmonías entre Antonio y Manuel, expresadas en el plano de la poética dramática, traducen una distinta *concepción* [de nuevo la palabra clave] y sentimiento del mundo"[2].

La conclusión general la da Monleón algunas páginas más adelante: "... no tenemos clara la aportación de cada uno de los hermanos ni a la teoría ni a las obras.

En todo caso, según apuntábamos, hay razones para creer que la teoría es fundamentalmente de Antonio y la redacción de los dramas sustancialmente de Manuel"[3].

En efecto, no hay que ser un lince para intuir que en las dos obras dramáticas más representativas, históricamente hablando —porque bien poco significan hoy social e ideológicamente, creo, con lo que me sumo al parecer de Ruiz Ramón: "En el teatro de ambos ni innovaron ni renovaron, ni, manteniéndose dentro de una concepción tradicional del teatro, crearon una forma dramática valiosa en sí"[4]—, de los Machado, *La Lola se va a los puertos* y *La duquesa de Benamejí,* el verbalismo brillante y, digamos, "castizo", la clase de tipos humanos que aparece, la superficialidad de sus juicios, y las dosis de folklorismo manipulado, que rinde tributo a una Andalucía entre juerguista y romántica, asignan su ejecución literaria a Manuel, en mayor y casi exclusiva medida. No obstante, a veces, en medio de tanto léxico del mundo del flamenquismo —*juncal*[5], *bronce, trapío, tablado, juerga, sandunga,* etc.— se tropieza uno con versos e ideas acuñadas por Antonio. Valga este botón de muestra: En ese hermosísimo poema de profundos pareados —nada más lejos de la concepción del mundo de Manuel— "A orillas del Duero" dice don Antonio:

> Castilla miserable, ayer dominadora,
> envuelta en sus andrajos *desprecia cuanto ignora,*

poema publicado en 1912; en 1929, en la comedia *La Lola,* ya no es Castilla la ignorante despreciadora, sino los "señoritos" —una institución social que en la Andalucía de las grandes propiedades rurales tiene connotaciones específicas, respecto del "señorito" de casa burguesa urbana, que los distinguen:

> Me cargan los señoritos
> de nuestra tierra. Son vanos,
> fríos de cuello, ...Confunden
> la ligereza de cascos
> con la gracia; la indolencia
> con la elegancia. Esos gansos
> que *desprecian cuanto ignoran*
> —y son el Espasa en blanco—
> no me interesan.
>
> ¿Verdad que esto no parece de Manuel Machado?

Entre estas dos enfrentadas opiniones de *concebir* el proceso creador del teatro machadiano está la de Pérez Ferrero (1947), también recogida por Monleón: "Las cortas estancias de fin de semana de Antonio las utilizan para planear, para discutir, para rectificar en compañía lo que cada cual escribió por su lado, el uno en Madrid y en Segovia el otro. De esta manera los dos van fabricando escenas que se han repartido previamente. Después se las leen, se hacen las objeciones que estiman oportunas, introducen las correcciones que acuerdan, y dejan los borradores en disposición de ser puestos en limpio"[6].

La compenetración creadora, según este texto, entre los hermanos es absolutamente perfecta. Se trataría de una simbiosis ideológica, técnica y poética que sólo tendría parecido en el teatro de los hermanos Alvarez Quintero.

Ahora bien, ese garbanzo no se ha cocido en esa olla. En 1941, en el periódico "Arriba" (28 de septiembre, pág. 3), en una entrevista hecha a Manuel Machado, y firmada con las iniciales J. S., que corresponden al nombre y apellido de José Sampelayo, en el momento en que el poeta le dice al periodista que él es hombre poco fecundo, que escribe sin continuidad y poco tiempo —un par de horas— antes de acostarse, éste le pregunta: "¿Y el teatro lo escribe usted igual?", a lo que responde el interrogado: "–Cuando escribía teatro con Antonio lo hacíamos cada uno por nuestra parte, pero con una compenetración tan absoluta que a veces no acertábamos a recordar las escenas de uno y otro.

–¿Quiere usted recordarme [sic], aunque sea un recuerdo doloroso para usted, cómo desarrollaban su colaboración? —interroga de nuevo el periodista.

–Sí —dice Machado—; nos reuníamos en el café o en casa de mi hermano; allí buscábamos un tema y trabajábamos su arquitectura y su escenificación; luego, nos dividíamos las escenas y, pasado cierto tiempo, nos reuníamos para leérnoslas y entre ambas [sic] modificarlas."

Joaquín Machado, hermano de los poetas, se encarga de discutir lo dicho por Pérez Ferrero —y de rechazo, tal vez, porque no conociera la entrevista referida— y por el propio Manuel: "Tanto Pérez Ferrero como otros andan bastante descaminados en cuanto a la forma de colaborar los poetas"[7].

Importaba mucho a la exposicón de mis ideas sobre el andalucismo ambiental y lingüístico del teatro machadiano convencerme de algo que al margen de la crítica había sopechado siempre: es difícil —imposible, diría— saber hasta dónde llega la colaboración de uno y de otro en la ideación y ejecución de la obra dramática, pero de lo que he estado y estoy seguro es de que entre *Las desdichas de la fortuna* o *Juan de Mañara* y *La Lola se va a los Puertos* o *La duquesa de Benamejí* hay la misma distancia que entre *Campos de Castilla* y *Cante hondo,* ambos poemarios de 1912. Lo que no quiere decir que su colaboración siempre se produjera del mismo modo en el resto de su obra teatral; quiero decir, que la mano y la concepción poética de Andalucía de Manuel se manifiesta de forma clara y rotunda en *La Lola* y en *La duquesa.*

En consecuencia, el andalucismo ambiental y lingüístico, tal y como en esas obras se ofrece, hay que cargarlo en el haber del mayor de los hermanos en mucha mayor medida que en el de Antonio.

El andalucismo ambiental

2. ¿Qué hay que entender por andalucismo ambiental? ¿Sólo que la acción

dramática se desarrolla en cortijos, ventas, o palacios en medio rural; sólo en el paisaje en que se sitúa la peripecia de los actos, en los evocados efluvios del campo andaluz junto al Guadalquivir, o hay algo mucho más importante que eso, sin que ello deje de serlo también? No; para mí el ambiente lo crean las personas que toman parte en el juego de la relación social: el ambiente así considerado tiene de autenticidad andaluza más rasgos de fondo que de forma.

E. García Luengo escribió además, en su artículo de 1949, esto otro: "Otra de las notas clásicas de la obra dramática de los Machado es el equilibrio entre lo popular y lo aristocrático. Aunque los ambientes sean de la alta sociedad e integran con frecuencia duques y marqueses, siempre se nos ofrece un elemento popular bien acendrado, ya en la tradición que se recoge, ya en la pasión de algunos personajes, en el dicho, en el modismo, la sentencia."

Pero, a su juicio, dice más adelante, hay en este teatro una elegancia que le coloca, quiera o no, lejos del pueblo, si le damos a éste, para entendernos ahora, la acepción inmediata de clases humildes y no cultivadas"[8].

En efecto, el "pueblo" real andaluz de la época, tanto en sus comportamientos sociales como en su manera de hablar, no aparece en este teatro. No es que yo quiera insinuar ni siquiera que echo de menos el llamado después "realismo social", pero entre eso y lo que allí se ofrece hay la misma diferencia, sobre todo en *La Lola*, que entre lo visto y lo imaginado, a fuerza de estilización.

Los hermanos, en el teatro, al menos, manifiestan la misma idea de "pueblo", desde el punto de vista sociocultural y socioeconómico, que tenía su padre, don Antonio Machado y Alvarez, pieza clave de la burguesía humanística intelectual sevillana, que en muchos aspectos de su actividad me recuerda aquel principio ilustrado dieciochesco de "todo por el pueblo, pero sin el pueblo".

En un trabajo que publiqué en 1985, he recogido los textos de Machado y Alvarez en que expone lo que entiende por ello[9]; oigamos sus palabras respecto de lo cultural: "El hombre del pueblo, que es más rudo, más inculto, más grosero (uso intencionadamente este vocablo); el hombre del pueblo, que es menos individuo que el hombre culto y por tanto se nutre más de la vida común, muestra mejor en sus producciones, anónimas por naturaleza, la idea de la muchedumbre, la idea de todos: condición que avalora la importancia del estudio de su literatura."[10]

Parece que aquí el adjetivo *grosero* no está utilizado con intención despectiva, sino con el valor de "basto, grueso, ordinario y sin arte", que el DRAE recoge s.v. en su primera acepción, y no en la de "descortés", "maleducado".

Esta idea, que puede hacernos recordar en parte la romántica del pueblo creador, conlleva la de "masa" sociológica al restarle a los miembros que lo integran mayor capacidad de individuación que al culto, lo que explica que sus manifestaciones orales tanto temática como lingüísticamente sean las indiferenciadas que constituyen la trama y la urdimbre de lo común: expresión de los sentimientos más elementales, de la superstición, de la desgracia familiar, del amor traicionado, de la miseria económica, de la pérdida de libertad, etc.; expresión que por medio del canto —de la copla— ofrece en su más radical desnudez todos los rasgos del habla característicos de la transmisión hereditaria oral andaluza, que vive al margen de toda idea de la llamada corrección idiomática. Esto es meridianamente palpable en el hecho de que mientras con la misma lengua de cultura el escritor y el orador se esfuerzan en la búsqueda de

un estilo propio, individualizador, el hombre grosero del que habla Machado y Alvarez se identifica en su expresión lingüística con la de la comunidad a que pertenece.

Visión sociológica de uniformidad —por ser masa— que se hace patente, según nuestro referido antropólogo, en este otro texto: "El pueblo es para nosotros la serie de hombres que, por las condiciones especiales de su vida, se diferencian entre sí lo menos posible, y tienen el mayor número de notas comunes; el pueblo lo constituyen esa serie de hombres de escasa cultura literaria y científica que visten de blusa o de chaqueta, se ocupan en ejercicios especialmente manuales, invierten su vida en tareas en su mayor parte mecánicas y con las que atienden a las necesidades de su vida; [...] No constituye, en efecto, por sí sola la chaqueta o levita una diferencia de clase; pero [...], los hombres del pueblo visten ordinariamente de chaqueta o blusa, son pobres y consumen su energía en trabajos principalmente físicos, y tienen, por la escasez de su cultura, horizontes menos amplios en qué desenvolverse que los hombres más adelantados."[11]

Es claro que don Antonio Machado y Alvarez está tan lejos del "pueblo" que retrata y caracteriza por medio de rasgos culturales, económicos, laborales y de indumentaria, como lo están sus hijos —puesto que los dos firman las obras— en su producción teatral más sobresaliente para nuestros intereses de hoy.

Frente a ese "pueblo" de *cantaores,* flamencos de toda laya, toreros, criados, mayorales y jornaleros, de una parte, y el "pueblo" campesino que vive en la "partida" serrana están los aristócratas, los burgueses y los parásitos distinguidos, en otro tiempo poseedores de riqueza. Aquí no hay equilibrio entre pueblo y aristocracia: el hecho de que aparezcan en escena el uno y la otra no significa necesariamente equilibrio dramático; creo que el desequilibrio argumental y técnico es manifiesto: en *La Lola,* es el pueblo, la estilización de un "pueblo" especial, el protagonista; el burgués, cortijero y terrateniente, y los suyos son la comparsa de la Lola —la Copla[12]— y de Heredia —la guitarra[13]—; en *La duquesa,* el pueblo es la comparsa, el tablado en que se sostiene el amor folletinesco de una Andalucía miserable y literariamente romántica. Aquí hay dos mundos sociológicos y dos mundos lingüísticos, como vamos a ver, cuyos puntos de contacto se encuentran, circunstancialmente, en la *juerga* y en la *persecución.*

El andalucismo ambiental reside, pues, en la utilización del tópico típico —que no por ello deja de ser cierto—: aquí no se trata del teatro burgués en el que todos son iguales ante la ley, todos se expresan dentro de unos cánones establecidos de abstracción intelectual y artística, todos tienen un nivel de vida en que se disfruta de mucho más de lo necesario, y muchas cosas más, sino de 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 divirtiendo), *caciques* y *lugareños,* etc.; en definitiva, el prepotente frente al débil. El andalucismo ambiental de ese teatro reside, en última instancia, en la contradicción sociológica —bien que estilizada— que reproduce.

El andalucismo lingüístico

3. Una de las mayores sorpresas que me deparó la atenta lectura de la obra dramática de los Machado fue la doble manifestación que del habla popular anda-

luza se hace en ella, según se trate de los personajes de la juerga o de la del campesino. Simplificando mucho y, antes de entrar en materia, podríamos reducirla a la del flamenquismo urbano frente a la del campesinado, recogida en el *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía.*

3.1. Por supuesto que la clase adinerada y la *élite* cultural —no siempre van de consuno— no parecen andaluces: lejos de ellos el pecado de prevaricación lingüística, ni siquiera en la escena: el andalucismo se reserva, y no siempre —ya veremos por qué—, a eso que ya se ha caracterizado como "pueblo". Pero es curioso: en *La Lola se va a los puertos,* Lola, natural, al parecer, de Córdoba, *cantaora,* es la dignidad lingüística encarnada, además de ser la encarnación de la copla, del *cante* de Andalucía. Es verdad que su habla está llena de gracejo, de colorido popular, de pretendida espontaneidad y de expresiones castizas, pero no conoce el *seseo* ni el *ceceo,* la *aspiración* inicial ni la pérdida de *ese,* el *ustedes* por *vosotros;* la Lola es, a pesar de su origen humilde y de su dedicación popular —cantar flamenco es una de ellas, donde donde las haya—, el espejo del andaluz culto: a Rosario, la señorita de turno, le dice Lola algo que hoy podría leerse en un tratado de sociología del cante:

> A una mujer de su clase
> no le va el flamenco, cosa
> popular.

A lo que apostilla Rosario:

> ¡Esas canciones
> tan tristes, tan angustiosas,
> tan desgarradas...! (464 a).

El campesinado andaluz no podía cantar otra cosa; lo que lo unía —antes de cualquier manipulación política interesada— era la angustia de no vivir, el sinvivir, en cualquiera de sus aspectos.

El autor —o los autores— han ido demasiado lejos en su afán de ennoblecer el símbolo, porque han incurrido en una incoherencia sociológica y en un grave error sociolingüístico: entre la procedencia sociocultural de la Lola y su modo de producirse lingüísticamente hay una contradicción tan grave que le resta verdad al símbolo que pretenden encarnar en ella. Este tratamiento es frecuente y razonable en la historia de la obra literaria —pastores y pastoras dialogan o reflexionan como auténticos dómines—, por cuanto los personajes son pretextos, convenciones dramáticas o narrativas por medio de los cuales el autor expone su propio pensamiento. Nunca se trata de obras en las que se pretenda captar los *ritos sociales* del nacimiento, la boda, el entierro, etc.; las *formas de vida* rurales, marineras o urbanas; la *organización y naturaleza del trabajo* (autártico jerarquizado; artesanal o mecanizado), etc. En resumen, cuando no se trata del "cuadro" o de la "escena" de costumbres.

Lo menos que puede decirse de Lola es que llama la atención del lector su falta de verdad dramática, a causa del desclasamiento lingüístico y social con que actúa frente a los demás de su propia clase.

En 1879, el folklorista A. Sendras y Burín escribió estas palabras, cuya dosis de vigencia sociolingüística no es despreciable: "Hallándose en Sevilla el reputado profesor de la Universidad de Graz, señor Hugo Schuchardt, que se ocupa actualmente en el estudio del *dialecto andaluz, si es permitido llamar así a las ligeras diferencias de forma y pronunciación que las clases bajas de la sociedad de esta comarca han introducido en la lengua castellana, mezcladas con palabras de origen gitano;* y, habiéndonos mostrado el deseo de conocer las fuentes que puedan proporcionarle algún caudal de estas voces, nos ha movido, deseosos de complacerle, a inaugurar en *La Enciclopedia* los trabajos a que antes nos referíamos de historia literaria, con una bibliografía de las comedias, poesías, cuentos, etc., andaluces que conocemos"[14].

3.2. Su habla también es muy parca en el uso de los gitanismos de que hacen gala los animadores de la juerga, incluso el sesudo y reflexivo Heredia: en ella no hay *ducas* "penas" (482 a), pero sí las pone el guitarrista en la del Señor —en sentido religioso:

a ver si el mundo se ordena
por el querer, y las *ducas*
del querer las canta ella;

tampoco *chanela* "entiende" (453 a), ni *diquela* "mirar" (454 b), ni conoce *chavea* "niño" (454 b)[15]; se pasa Lola la vida cantando, pero no *currelando* "trabajando" (467 a); no sufre de *achares* "celos" (517 b) ni quiere *pimpear* "embaucar" "robar" a nadie (507 a); cuando la Lola oye a Heredia proferir semejante palabra,

¡Y vigila bien lo nuestro
no vayan a *pimpearlo*!,

le dice sorprendida:

Hablas como un gaditano
y no llevamos en Cádiz
más que ocho días (507 a);

lo único que conoce es *de chipén* "de verdad" (502 a), *chipén* "cierto" (506 b)[16], de donde *chachipén* "verdad" "certeza".

Véase cómo el sustantivo abstracto ha sido utilizado con valor adverbial por desconocimiento de su naturaleza, cosa que frecuentísimamente les ocurre a los "payos", como en este caso, que habla una cigarrera sevillana:

¡Soy purera *chachipé*!
Que entre el tabaco nací,
Y para ser más feliz
Por mí se muere un *gaché*.
Es un jembro mu salao
Y con faitigas le quiero,
Que es un moso con salero
Y con mucha caliá.

El *leísmo* denuncia que el viajero Davillier —¡tan atento siempre a registrar los cambios del habla andaluza!— esta vez se ha descuidado[17].

Del rico hacendado, don Diego, dice el parásito Panza-Triste que tiene *sandunga* "gracia" (496 a), adulando al que paga:

Sandunga
y rumbo ¡qué suerte! Suerte
la de la niña (496 a).

El [20]DRAE s.v. no especifica la condición de gitanismo de esta palabra; pero no parece que ello sea discutible. Sea o no, quien mejor la ha definido ha sido el barón Ch. Davillier: "C'est à Cádiz qu'il faut voir l'Andalousie gaie, riante, vivante; c'est là qu'abondent le *meneo,* la *sal,* la *sandunga,* c'est-à-dire cette grâce, ce charme, cette desinvolture, qui sont comme le privilege exclusif des Andalouses"[18].

Que la duquesa, Reyes, no emplee ninguno no es para extrañarse; lo contrario podría producir escándalo en el espectador. Unicamente, dos seguros, si no he contado mal, pone Machado en boca, respectivamente, de la gitanilla Rocío: *Undebé* "Dios" (632 b)[19] y *gachí* "hembra" "muchacha" (628 b), en la de un pueblerino. En total, doce gitanismos entre las dos obras: diez en *La Lola* y dos en *La duquesa;* uno, en el habla de una gitana, es muy poco; diez, en la de los juerguistas, no son muchos.

3.2.1. Este brevísimo excurso sobre la presencia del gitanismo en el habla de la juerga no pretende significar que forme parte de lo que debe entenderse por andalucismo lingüístico, no; entre otras razones, por éstas: 1.ª) porque el habla del campesinado apenas si lo emplea, y si lo hace es con conciencia de que lo es, y 2.ª) porque el gitanismo aparece en el habla coloquial vulgar de todo el dominio lingüístico peninsular del español.

Si lo he destacado, ha sido porque se trata de un elemento funcional léxico en el mundo de la "afición", cuyos ámbitos sociales están en el de la juerga —mujeres, vino, cante y baile—, en el de los toros y en el del folklorismo comercial, además de los laberintos de la mala vida en su más amplilo espectro. Elemento funcional es en tanto y en cuanto dentro del mismo cante es el rasgo diferenciador del origen de la letra: tabernaria y suburbial la que lo inscrusta; campesina, minera y marinera, la que lo ignora. Está claro que cuando hago esta esquemática división estoy pensando en las letras anónimas populares y no en las de oficina.

3.3. El elemento jergal, acompañante inevitable del gitanismo en los ámbitos y escenarios ya señalados, jamás es empleado por la Lola. Tampoco aparece, normalmente, en el hondón de las hablas andaluzas, occidentales u orientales.

Paco, el casero del cortijo, rebosante de entusiasmo,piropea a Lola:

¡Olé las mujeres *barbis*!
¡Qué coplas cantó usté anoche! (460 a).

Barbis es el plural de *barbi* "garbosa" "simpatática", y a pesar de que haya que relacionar este adjetivo con *barbían,* voz jergal, no parece muy disparatado pensar que se trata de un femenino, posiblemente calcado sobre el caló en *—i: gachó / gachí, caló / callí, liló / lilí, baró / barí,* etc.[20], aun cuando no se ajuste al para-

digma acentual del caló, lo que ocurre frecuentísimamente en las creaciones léxicas seudogitanas y jergales. Besses da *barbi* "airoso" "simpático" "generoso" como popular[21]; Pabanó s.v. remite a *barbal* "barbián"[22]. Pero en caló, *barbal* "aire"; una persona airosa en sus movimientos puede ser designada con el adjetivo *barbi,* de ahí a "garbosa" no hay mucha distancia semántica. En cualquier caso, el asunto queda por dilucidar.

Chalupa "loco". Voz jergal de rancio abolengo, pues se encuentra en la *Pícara Justina* (1605)[23]. No tiene nada que ver con *chalupa* "embarcación". Este es el contexto en que don Diego dice de su hijo:

> Está *chalupa*
> también el niño por Lola.
> Es mi rival la criatura.
> ¡Maldito sea su padre! (497 a).

Besses considera popular este término: *Volver a uno chalupa* "volverle el juicio; trastornarle".

Chanfli. En el texto aparece esta voz entrecomillada. Da la impresión de que la parte de verso que sigue al vocablo en cuestión es el significado del mismo. Dice la gitana Rocío, una vez que ha liberado a Reyes de las ligaduras que la maniataban:

> Y libre ya como el viento,
> usté se acuerda que yo
> la salvé en este momento...
> y me lo agradece o no,
> y "chanfli", ¡s'acabó el cuento! (616 a).

Podría entenderse también como gitanización en femenino de la voz jergal *chanflona,* adjetivo que suele acompañar a *doncella,* con el sentido de "falsa"; en definitiva, prostituta que se finge tal para hacer más rentable su negocio. *Chanflón* es el que se quiere hacer pasar por caballero[24].

Trúpita "borrachera". Seguramente derivado del caló *trupo* "vientre" "cuerpo" (los diccionarios de caló que he utilizado registran *drupo* y *trupo* "cuerpo" "vientre"). El moderno diccionario gitano[25] es el único que recoge esta palabra, entre los que he tenido a mi alcance. De todas formas, a mi juicio, el derivado es jergal. Besses, *trúpita* pop. "borrachera"; *Trupo* d. término propio de la jerga de la delincuencia "cuerpo" "vientre". El contexto da meridianamente el significado de la voz, en el parlamento entre don Diego y don Narciso:

> — Solera
> de González Bayas
> *Pronunciando a la inglesa el apellido de Byass*
> — ¡Hurra!
> ¿Byass o Bayas?
> — Bayas
> — ¡Venga!
> — Cuando tú tomas la *trúpita,*
> ¿te desbías o te desbayas
> de la línea recta? (495 b).

Pero si *trúpita* es un derivado jergal de *trupo, drupillo* "cuerpecillo" es un derivado español, con carácter diminutivo, de *drupo,* según lo emplea Estábanez Calderón: "Y por eso mismito está de cuerpo presente [...] una bailaora que es de los nuestros y de nuestra propia calidad y prosapia en todo su *drupillo* y en toda su ánima sin dudar en ello"[26].

Pápiros "billetes de banco" (Pabanó, s.v. *pápiro* de *pápil*). Creo que se trata de una acomodación al caló del catalanismo *papel.* Es, sin embargo, extraña la acentuación; inevitablemente, hace pensar en el griego πάπυρος, porque nuestro cultismo *papiro* tiene la acentuación latina del préstamo griego. La reducción especificativa del significado es cosa clara:

— Tenga
—y perdon— el sobrecito
con sus *pápiros*.
— No aciertas
a comprender. Yo no
compro a mis amigos (453b).

Besses, *Papiro* d. "billete de banco" // *Papiros chinorris* "billetes pequeños" de escaso valor.

Aún quedan otras cuatro voces jergales, pero sólo por su significado, por tratarse de tres apelativos y un verbo del español común:

Ferrocarril con el sentido de "batea de noventa y dos cañas" según aclaración del autor (497b); *jeta* "cara", *chichonera* "cabeza":

—Señor ¿qué pasa en la tierra?
—Asómate y lo verás.
San Pedro asomó la *jeta*
al mundo, mientras reían,
al verle la *chichonera*
tan venerable, con ganas,
los angelitos (481a).

Besses, *Jeta* prov. "cara" // "Espita". No creo que se trate de un término provincial —aragonés en este caso[27]— con el significado de "hocico" y, por extensión, "cara"; sí sería en el de "espita".

Es probable que haya que relacionar *jeta* con *seta* (DCECH s. v. *seta*) por un proceso metafórico, y que su origen sea netamente español: pero de lo que no cabe duda es de que es voz jergal, desde hace bastante más de un siglo, por lo menos, y, además, con el significado de "boca" "bocaza". He aquí un texto de Fernán Caballero con este valor: "—¿Y tu *jeta*? —dijo María con una rabia que esta vez no pudo contener—; ¿y tu *jeta* espantosa, que no ha llegado de oreja a oreja porque tu cara es tan ancha que se cansó a medio camino?"[28]

En este otro, el participio *enjetado,* de *enjetar*, sobre *jeta*, podría valer por "encarado": "En este momento entró Momo, mal *enjetado*, precedido de *Golondrina* cargada de picón"[29].

Besses, *chiché* caló "cara" // Cabeza. *Chichí* c. y pop. Vid. *chiché. Chichonera* (< chichón "bulto que aparece en la cabeza a causa de un golpe") aquí se utiliza con el sentido de "cabeza", semánticamente condicionado el término por el gitano *chiché*.

Liarla "morirse":

> Con el vino y la calor...
> y el genio ... estuvo a dos pasos
> de *liarla* (508b).

Besses, *liarlas* pop. "huir" "escapar" // "Morirse".

3.3.1. Pertenecen al mundo del "flamenquismo", extraña mezcla de caló, de habla popular y de la jerga del hampa, amén de adaptaciones de bases del español, *sonanta, sonsoniche, juncal,* y, posiblemente, *jundanal.*

No cabe duda de que la voz *sonanta* "la que suena" (314b) y (467a) está formada sobre *sonar*, como correlato de *sonante* ("dinero contante y sonante") "lo que suena" (el diccionario del flamenco[30] recientemente publicado la hace proceder ¡directamente! del participio SONANS, SONANTIS). En el léxico de la germanía ("cofradía o hermandad de malhechores y delincuentes" "lengua del hampa") del XVI y XVII figuraba *sonaderas* "narices", *sonantes* "nueces", *soniente* "nariz"[31].

Como gitanismo recogen *sonanta* "guitarra" Campuzano[32], Quindalé[33], Rebolledo[34], Pabanó y, modernamente, Moreno-Carrillo; Besses añade a este significado el pop. "paliza" (creo que aquí se confunde con *somanta* "tunda" "zurra":[20] DRAE s. v.).

Respecto de *sonsoniche*, el asunto se presenta algo más complicado, desde el punto de vista etimológico. En caló, *soniche* vale por 'silencio' y *sonsonichar* por "acallar"; pero la intejercción *¡son!*, recogida por Pabanó y Alonso Hernández como germanesca y utilizada para ordenar silencio, no es del caló.

En boca de Frasco-José, un número de la partida, me inclino a pensar que *sonsoniche* (628b) es una herencia de la jerga, resultado del caló *soniche* y del germanesco *¡son!*, igual que *sonsonichar*. Sobre la formación de palabras que pasan por gitanas basta traer a capítulo éstas de Quindalé, antes citadas por Schuchardt: "A este último género [el de palabras corruptas o bárbaras] pertenecen las palabras espurias inventadas por los pseudo-literatos no gitanos, que tampoco hemos querido desechar en esta primera parte, [...], que, aunque no todas bien comprendidas por los gitanos, andan de boca en boca entre ellos, y las cantan y entonan en sus fiestas y jaleos, así como los *dilettanti* de las clases elevadas tararean y recitan las arias de las óperas italianas sin entender su letra ni sentido" (pág. 78).

Copio a continuación dos textos procedentes de la literatura costumbrista: de espíritu dieciochesco, uno; costumbrista, de espíritu romántico, otro, a pesar de la escasa diferencia cronológica que media entre ambos testimonios: "*...utensilios y boato que en tanta y tal* solemnidad *es requerible* y precisa: *atención y sonsoniche*"[35].

Dice el baratero[36]: "*Chiquiyo*, reprend le baratero, *venga aquí el barato,* y *sonsoniche*! —Gamin, fais-moi vite passer le *barato,* et pas un mot!"[37]

Sobre *juncal*, Clavería y Wagner ya dijeron cuanto de interesante podría decirse. Se trata, según ellos, de un cruce de la voz gitana *juco* / *juquí* "delgado" de donde

el adjetivo *jucal / jucalí* "hermoso" con el español *junco* y *juncar ~juncal* "itio donde abundan los juncos". El gitano pondría las ideas de "delgadez" y "hermosura"; el español, junto a la de "esbeltez" del *junco* también la de su propia "flexibilidad"[38]. La asociación del reflejo *jucal*, de raíz indostánica, con *juncal*, de *junco*, fue bastante fácil de establecer, toda vez que Quindalé da en la misma entrada *jucal, juncal* "generoso" "liberal" "expléndido" [sic], y a continuación *jucó, juquí* "delgado, —a".

Clavería supone que Schuchardt, porque este último no lo dijo de manera explícita, nunca creyó en el origen gitano de *juncal*. Yo no pienso de la misma manera. Lo que afirma Schuchardt es que frente al hecho destacado por otros de que palabras de origen caló se tienen por españolas, se dio cuenta de que ocurría lo mismo en opuesto sentido: "Pero también observamos lo contrario; por ejemplo, Lafuente cree que no sólo *juncal*, sino también *cursi* y *guasa* proceden de la lengua de los gitanos"[39], para enseguida contradecir a Lafuente en lo que se refiere a *guasa* y *cursi*. De *juncal*, ni media palabra.

Que *jundanal* sea caló o patrimonio de la jerga de los "flamencos" no es cosa fácil de decidir. Para empezar, frente a los glosarios gitanos más solventes que manejo, uno de los mejores conocedores del pasado del léxico del hampa, Besses, da *jundó* "soldado" y *jundanar* "tropa" como voces propias de la delincuencia. Campuzano, Quindalé, Rebolledo y Pabanó recogen *jundó "soldado";* los derivados *jundonal, jundunar* y *jundunaré* los dan, respectivamente, Campuzano, Quindalé y Pabanó.

En este momento, a pesar de la opinión de Besses, y a falta de consultar la obra de Salillas, de la que ahora mismo no dispongo, creo que si los derivados podrían discutirse como no gitanos, la base *jundó* "soldado" tiene todas las trazas de serlo.

3.4. El andalucismo lingüístico hay que entenderlo como la manifestación del español meridional en los planos foneticofonológico, morfológico, sintáctico, léxico y semántico. ¿Qué hay de todo ello en *La Lola* y *La duquesa*? ¿Y en el resto del teatro de nuestros autores? Intentaré contestar, aunque a modo de esbozo, ahora, utilizando una pequeña cantidad de datos de los recogidos durante mi búsqueda.

En el resto del teatro de los Machado apenas hay nada que pueda interesar y que no se encuentre en las dos obras que exclusivamente consideramos aquí, salvo algunos usos sintácticos que señalaré.

3.4.1. En el plano fonético, lo más interesante, lo más llamativo está en *La duquesa*, dejando aparte el habla de Lorenzo, el héroe y jefe de la partida, que se expresa con absoluta corrección, ya que no en balde cursó estudios en el seminario de curas de Baeza. En *La Lola* se recogen los rasgos fónicos más conocidos y generales y de menos alcance caracterizador: pérdida de sonoras intervocálicas, y no sistemáticamente: *cantaora / cantadora, tocador*, y de sonoras en posición final, aunque según las necesidades del ritmo, del conjunto silábico y de la rima: *verdá / verdad, usté / usted,* etc.; reducción, una vez, del grupo —dr—: *comparitos* (480b), aspiración castellanomedieval en *jartá* (495a), rotacismo en *gorpe* (504b), y poco más.

Son los hombres de la partida, los bandoleros, campesinos todos, los que se manifiestan con la casi naturalidad de lo espontáneo en la vida real: no hay que esperar, sin embargo, coherencia absoluta en la reproducción del habla por parte del que escribe.

Seseo: fasi "fácil" (628b), *hase* (628a) (629a), *carse "cárcel"* (629a), *desí* (633a), *jase* (624b).

Aspiración: sólo la medieval conservada, reproducida equivocadamente siempre por medio del grafema de la *jota*, lo que puede inducir a confusión, porque ese sonido solamente se oye en la franja más septentrional y oriental de la Andalucía alta (Jaén, Noreste de la de Granada y Almería, debido a la repoblación de origen castellano, principalmente), *jecho* (627b), *jase* (624b), y la *jartá* del industrial sevillano, Baena, de *La Lola:*

—¿Y a usté no le gustan
los toros?

"¿A mí? En el plato,
con alcachofitas, una
jartá (495a).

Metátesis vocálica, perdida de vibrante intervocálica, y pérdida de vibrante final del infinitivo se da en este breve trozo: "Naide quié pasá por el mundo sin meté ruío, y sin hasé algo que se puea mentá, pa que se diga de él: ese era un hombre (614b)".

Y en este otro: "Engañarse ustedes que to el que se mete a jasé de Providencia acaba malamente. Fue nuestro Señó y lo crucificaron. Por más que a éste no lo he visto yo todavía con el corbatín al cuello... Acordarse de la carse de Ubeda (627a)".

Para terminar este punto, oigamos lo que la gitana le dice a un centinela de la cárcel: "No se enfae su mercé tan pronto, ni me ponga esa bayoneta ar pecho. ¿No le da a usté lástima de la probe gitana? (631b)".

3.4.2. En el plano morfológico, el rasgo dominante es la presencia abusiva del diminutivo en apelativos, adjetivos, nombres propios y adverbios, en *Juan de Mañara, Las Adelfas, La Lola* y *La duquesa*, sobre todo en estas dos últimas.

En la morfología verbal, alguna vez aparecen los arcaísmos *haiga* (612b) (640b)[40] y *vido* (619)[41]; al menos una, *ustedes* por *vosotros*: "Engañarse *ustedes* que to el que se mete..." (627)[42]; el cambio de pronombre sujeto ha conllevado el de complemento pronominal átono: "Engañar*se* ustedes" "engaños vosotros"; el adverbio *entodavía* es un rusticismo arcaico muy castizo (636a) (637a) y (637b); *endenante* (488b) no le va a la zaga.

3.4.3. La sintaxis presenta algunos casos dignos de ser entresacados. He aquí uno donde los procesos de fonética sintáctica han desempeñado un decisivo papel, junto con la alteración del orden sintagmático: *místelo* "mírelo usted" (384a); *vamos* por *vayamos* (503b) y *cambiaba* en lugar de *cambiaría*, en la subordinada (480a); *muy hermosísimo*, superlativo con reduplicación intensificadora (613a); locuciones adverbiales y conjuntivas que se mueven entre lo vulgar general y lo específico andaluz a causa del cambio de preposición: *junto de mí* (354b), *junto de nuestra casa* (462b), *tras de* "tras" (354b), *de antes* "antes": "que yo también / tuve ese miedo, *de antes*, / al principio..." (382b), *de que* "desde que" (467b), "en el momento en que" (383b), *por más de que* "a pesar de que" (461b), y algo más.

Las sobresalientes incoherencias fonéticas y sintácticas como el mantenimiento de la *elle*, de la *ese* en final de sílaba, la presencia o ausencia de sonoras

intervocálicas o finales, el *leísmo* y el riguroso cumplimiento de la *consecutio temporum* en la subordinación, y otras muchas cosas más que se dan en el habla de los rústicos, de la gitana Rocío y de los flamencos de oficio hay que cargarlo en el debe de los autores.

3.4.4. Es en el dominio del léxico donde se pueden hacer más inesperados descubrimientos, incluso de carácter semántico. No pertenece al andalucismo lingüístico, por las razones dadas para los gitanismos, el léxico de la jerga.

Dentro del dominio lingüístico andaluz, hoy, sólo haré algunas consideraciones sobre varias voces netamente meridionales.

3.4.4.1. He aquí un elenco de ellas por orden alfabético:

Encuerarse "desnudarse":

Los hombres y las mujeres,
como ellos dicen, se *encueran*
por menos de nada y ... nada,
ni notan sus diferencias (481b)

Este andalucismo léxico sí lo registra el[20] DRAE s. v.

Rafeña "ladrona" (351a). También en "La copla andaluza" (OC, pág. 116).

Este extraño arabismo, sólo registrado por Alcalá Venceslada, se aplica específicamente a la paloma con el sentido de "ladrona", y, sobre todo, al macho: *"palomo ladrón"*.

En *Juan de Mañara*, el pintor Esteban dice:

El ave *rafeña*
nunca pasa sin robar.

Y en el poema, Manuel Machado dice de la "copla":

Y allá va, en la noche,
paloma *rafeña*,
a decir la verdad a lo lejos,
triste, clara y bella.

El área de difusión de este adjetivo debe de estar circunscrita en la Andalucía Occidental y, más precisamente, en las tierras de Sevilla, porque al testimonio de los Machado sólo hay que añadir, por ahora, el de los Quintero (Alcalá Venceslada, s. v.).

Tabardillo pintado "tifus exantemático" (508b). *Tabardillo* a secas, con el significado de "tifus", es conocido de antiguo (DCECH s.v. *tabardo* da la fecha de 1570 en Cristóbal de las Casas). Pero la expresión de *tabardillo pintado* sólo la conozco en escritores andaluces o recogida en Andalucía. Lo "pintado" referido al tifus exantemático se debe a las manchitas rojizas que aparecen en el cuerpo del que padece esta enfermedad.

El Solitario, en la escena de "El bolero", dice de los estragos que el bolero trenzado causaba: "Esta sola mudanza tiene llevada más gente a los cementerios que las pulmonías en Madrid y en Andalucía los *tabardillos pintados*"[43].

Y en "Los filósofos en el figón", en contestación a la pregunta de Pistacho de "cuáles son los tres enemigos del hombre", responde el interrogado: "Confiésome vencido, dijo Rechina, pues como no sean los arcabuces, las mujeres y los *tabardetes pintados,* no sé qué otros mayores enemigos puede tener el hombre"[44].

Pero lo verdaderamente nuevo es el significado de "insolación" que este término cobra en Andalucía.

En el último tercio del XVIII, en "La casa nueva", del gaditano González del Castillo, aunque sin que se pueda saber si tiene el valor semántico andaluz ya mencionado, se lee:

> Laura: ¡Que no le diera
> un *tabardillo* a la loca
> de mi cuñada! Ella, ella
> tiene la culpa de todo[45].

En 1861, A. Trueba nos brinda este testimonio: "—Como está tan impertinente esa criatura con su dentición, no me he atrevido a dejarla en casa ni a llevarla conmigo, no fuera que con el calorazo que hace le diese un *tabardillo*"[46].

El más curioso es éste de Ch. Davillier en su *Voyage en Espagne* (1862): "Et il nous raconta qu'il avait eté soldat et qu'il était devenu aveugle à la suite d'un *tabardillo,* une varieté du coup de soleil qui tue quelquefois un homme en quelques heures"[47].

Por último, entre otros que podría utilizar, éste de 1877, de un cuento de Pedro Ibáñez Pacheco:

> que estaba en trance de muerte
> con un fuerte *tabardillo*[48].

De aquí no se puede deducir que *tabardillo* tenga el sentido de "insolación", pero por ser gaditano quien escribe y en el año de 1877 es muy probable que con él lo utilizara.

Flato ardiente (498a) vale por "eructo acompañado de ardor estomacal".

Parece ser expresión propia de la Andalucía Occidental y, desde luego, sevillana.

3.5. En el estricto aspecto semántico son andalucismos, entre otros muy conocidos, utilizados en estas obras los que a continuación ordeno:

Canela "lo mejor" (455a) (481b). La *canela* siempre fue, y sigue siendo, una especia oriental muy estimada. Es muy conocida la expresión, recogida en los diccionarios, de *canela fina* "exquisito", "buenísimo"; en Andalucía también la de *canela molida.*

Aquí no se trata de *canela* con valor interjectivo, sino que aparece el mismo sustantivo en función personificadora en una frase interjectiva:

> Allá va *canela*
> con faldas (455a).

refiriéndose a Lola.

Cuenta Heredia que San Pedro, como si hablara el más convencido de los europeístas actuales, dijo:

En Europa
—siguió San Pedro—, *canela*
del mundo; en la misma España,
que era su parte más recia
todo se americaniza (481b).

En los diccionarios no se menciona la condición de andalucismo de este valor semántico.

Doré y Davillier, entre otras muchas cosas de España, supieron captar la originalidad lingüística creadora de los andaluces, cuya región pasearon más detenidamente que ninguna otra. Es muy interesante lo que anotan a este respecto: "Il est un grand nombre d'expressions propres à l'Andalousie qu'il serait à peu près imposible de traduire dans aucune langue: ainsi [...] La *canela,* la cannelle, est un mot qui s'applique egalement a une jolie femme, mais la *sal de la canela* ou la *flor de la canela* servent à exprimer le dernier degré de la perfection"[49].

Parece ser, pues, que se trata de un andalucismo semántico.

Candela "lumbre" "fogata" (455a.) Que *candela* se utiliza en la Andalucía Occidental en lugar de *lumbre* es cosa más que sabida. En el ALEA (III m. 713) pueden verse las áreas de *lumbre* y *candela* claramente delimitadas: en Oriente, lumbre; *candela,* en Occidente. En la provincia de Córdoba, puntos (Co 100) y (Co 201), conviven ambas denominaciones: en Sevilla (Se 101) y (Se 307), *lumbre. Fuego* aparece en seis puntos.

En Occidente, en el juego de las cuatro esquinas, el niño que se quedaba sin ella, desde el centro de la confluencia de las calles que se cruzan, preguntaba a cualquiera de los otros, quienes se cambiaban entre sí de esquina cuando el que interrogaba estaba descuidado, "—¿Hay candela?", a lo que se respondía: "—¡En la otra escuela!"; en Oriente, en cambio: "—¿Hay *lumbre?",* a lo que contestábamos: "—¡En casa costumbre!" (en verdad, nunca he entendido lo que respondíamos; ahora, pienso que podría tratarse de "¡En casa, como de costumbre!"). Vid. Toro y Gisbert s.v. *candela,* donde también se hace referencia a este juego, practicado, incluso, en América Central.

Documentada por vez primera en el *Fuero Juzgo,* hoy se conserva en Andalucía (DCECH s.v.). En efecto, pero únicamente en la Occidental y Central, frente a lumbre, en la Oriental, como se ha dicho.

El testimonio andaluz más antiguo que conozco es de 1784:

como hacía mucho yelo
jice *candela,* y al raso,
sin poello remediar,
me dormí como un capacho[50].

Otro más significativo literalmente es éste de *El Solitario* (1847): "Allí otras calderas de menor calibre, limpias y rojas como las *candelas,* deslumbraban los ojos con su brillo ("El Roque y el Bronquis", 166)".

Añadiré aún éste, que recoge un refrán por mí no conocido y que no he encontrado en ningún repertorio de refranes: "—Sí, sí, don Federico —exclamó alegremente Manuel—, "media vida es la *candela;* pan y vino la otra media"[51].

En Occidente, se pide *candela* y, en Oriente, *lumbre,* cuando se desea encender el propio cigarrillo con el fuego del que lleva otra persona.

Es chocante que Nebrija dé para *candela* el significado de "candil" o "vela", de origen latino este último; tal vez se deje llevar aquí por el latín culto. Dice en la entrada CANDELA "por el candil o candela". ¿Sinónimos o heterónimos? Es decir, ¿dos nombres con el mismo significado o dos nombres con sus respectivos significados? Parece que se trata de lo segundo.

En el Prólogo del *Lexicón,* escribe: "Cuanto mas que avia razon de mirar por mi salud e ingenio; las fuerças delos cuales entrambos sentia mas y mas ser enflaquecidas; e por esperiencia acontecer me lo que de la *candela* esta en el refran: que alumbrando los otros ella recibe mengua" (.a.i.v.°)[52].

Está claro el significado de "vela"; el andalucismo semántico, pues, es bastante más tardío; no necesariamente tiene que ser medieval.

Caña "copa más alta que ancha de vino" (452a) (452b) (453b) (454b), hoy sustituida por el también andalucismo semántico *catavinos.* Decimoquinta acepción del DHist. "Vaso de forma ligeramente cónica, alto y estrecho, de que se usa en Andalucía para beber vino." Alcalá Venceslada transcribe literalmente. Este significado es propio de la Andalucía Occidental.

Hoy, *caña,* en español, tiene el sentido general de "vaso de cerveza", como es de sobra conocido.

Posiblemente sea esta que sigue la más antigua definición —al menos, que yo conozca— de *caña,* generalmente llamada *de jerez:* "Les liquides étaient plus variés: la manzanilla, le jerez, de rota et autres vins d'Andalousie circulaient dans les verres longs et étroit qu'on appelle *cañas*"[53].

Mocita, "soltera y virgen" (455a) (497a). Ya en el año 1920, Toro y Gisbert recogió en sus *Voces andaluzas* s.v. unas palabras de don F. Rodríguez Marín, que me pueden servir de aval de lo dicho, aparte, claro está, el uso popular cotidiano de *mocita,* con este sentido: "Mocita, sobre lo que indica el léxico oficial, significa en Andalucía, soltera". Lo de "virgen", además, es algo que en Andalucía, al menos, se daba, por supuesto, como añadidura.

Dice Heredia de Lola, refiriéndose al momento en que la reconoció, pasados los años de la infancia:

> Era Lola
> ya una *mocita* (455a).

Ya se había hecho mujer; había dejado de ser una niña. En contraste con el significado cronológico-fisiológico de esa apreciación, está esta otra del comparsa Corta-el-Hipo, bastante tiempo después de lo dicho por el guitarrista:

> —Dicen que es *mocita,*

a lo que contesta Panza-Triste, dirigiéndose a los demás sin que lo oiga don Diego:

> —¡Chuflas
> de verano!... Si yo fuera
> el conde... (497a).

Creo que el contexto es suficientemente expresivo.

Desde el punto de vista léxico, es un sustantivo que perdió su aspecto afectivodiminutivo, y tanto es así que ha dado lugar al compuesto *mocitavieja,* usual en Málaga y su provincia; *mocicavieja,* en Jaén y su provincia, con el valor de "solterona", forma más agresiva de denominar a la mujer soltera entrada en años.

El sentido irónico del texto que a continuación transcribo, pues se trata de dos ancianos, también es transparente en relación con la idea de virginidad, ya que era inconcebible, en aquel tiempo, casarse con una joven que no fuera virgen —por supuesto herencia semítica.

Esta es la broma impertinente que uno de los soldados que se encontraban a la entrada de una venta les gasta:

> —¡Tío!, preguntaba el cuarto, ¿va usted a Alcalá a tomarse los dichos con esa *mocita?*[54].

Y hasta aquí, y por ahora, las consideraciones léxicas sobre palabras y términos patrimoniales de naturaleza eminentemente popular.

NOTAS

* Las citas textuales están tomadas de las *Obras completas de Manuel y Antonio Machado;* Madrid: Editorial Plenitud[4], 1962.

1. "Notas sobre la obra dramática de los Machado"; en CHA, pp. 667-676 (1949). En adelante, "Notas".
2. "El teatro de los Machado"; en CHA, pp. 304-307 (1975-1976), 1.078. En adelante, "El teatro".
3. *Ibíd.*, p. 1.083.
4. *Ibíd.*, p. 1.083.
5. Max L. WAGNER: "A propósito de algunas palabras gitano-españolas"; en *Filología* III, 3 (1951), pp. 175-178; Carlos CLAVERIA: "Un adjetivo flamenco: *juncal*"; en *Estudios sobre los gitanismos del español,* Madrid, CSIC, 1951, pp. 221-232.
6. "El teatro", p. 1.065.
7. *Ibíd.*, p. 1.068.
8. "Notas", pp. 670 y 671.
9. José MONDEJAR: "En los orígenes de la dialectología andaluza: II. Etapa precientífica"; en *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega,* Universidad de Granada, 1985, I, pp. 193-220.
10. DEMOFILO: "Sección de Literatura Popular"; en *La Enciclopedia. Revista Científico-Literaria,* Epoca 2.ª, año 3.º, números 1 y 2, 10 de abril de 1879, p. 21b.
11. DEMOFILO: "Post-scriptum"; en Francisco RODRIGUEZ MARIN: *Cantos populares españoles,* recogidos, ordenados e ilustrados por..., Sevilla, 1883, V. 166 (Facsímil: Madrid; Ediciones Atlas, 1981); también en *Cantes flamencos,* recogidos y anotados por Antonio MACHADO y ALVAREZ (Demófilo), Madrid; Ediciones Cultura Hispánica, 1975, pp. 298-299.
12. En palabras del guitarrista Heredia: "Ella es la copla: en la copla / mujer, y diamante fuera" (456a); "Lola es la canción, y yo, / el toque; pero con letras / mayúsculas, es decir, / que entre los dos se completa / algo muy grande" (517a).
    Desde 1881, año en que don Antonio MACHADO y ALVAREZ publica su *Colección de cantes flamencos* (Sevilla, Halle-Saale, Palermo), la copla andaluza —al parecer, la *copla* por antonomasia— ha sido objeto de estudio y comentario desde muy variados puntos de vista: folklórico, político, musical, entre otros.
    Francisco RODRIGUEZ MARIN publicó en *Miscelánea de Andalucía;* Madrid: Biblioteca Giralda, 1927, pp. 207-254, una conferencia que, con el título de "La copla", pronunció en el Ateneo de Madrid, el 6 de abril de 1910. Volvió a publicarla en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas;* Madrid, 1929, pp. 17-61.
    En 1912, Manuel MACHADO abre su libro *Cante hondo* con un poema formado de seguidillas cuyo título es el de "La copla andaluza".
    A partir de 1933 y en el periódico *La libertad,* Rafael CANSINOS-ASSENS empezó a publicar una serie de artículos sobre la copla que posteriormente fueron recogidos en volumen en Chile (1936). En España, aparecen con el título de *La copla andaluza,* Madrid, Ediciones Demófilo, 1976.
13. Al contrario que la Lola, que como símbolo que es se comporta como individuo asexuado, Heredia es, al mismo tiempo que la cruz de la moneda —nunca, salvo en los cantes de fragua, va la copla sin la música de la guitarra— el sufrido enamorado que sublima en devoción su amor por la Lola. Dice, a este respecto, el guitarrista:

> Irán la Lola y Heredia
> por esos mares de Dios
> navegando hacia otras tierras,
> *la canción y la guitarra,*
> solas bajo las estrellas (516a).

(El subrayado es mío.)
Es curioso recordar a título informativo la letra de una rondeña famosa:

> Navegando me perdí
> *por esos mares de Dios;*

navegando me perdí
y al ver la luz de tus ojos
a puerto de mar salí.

14. "Literatura andaluza"; en *La Enciclopedia,* Epoca 2.ª, Año 3.º, Núm. 9, 25 de junio (1879), pp. 150-152, espec., 150a.
25. José VAZQUEZ RUIZ: "Sobre la etimología de chaval, chavea, chavó"; RFE XL (1956), págs. 299-234; Max L. WAGNER: "El abolengo gitano-indio de chavó y su familia"; RFE XLV (1962), pp. 305-310.
16. Max L. WAGNER: "Sobre algunas palabras gitano-españolas y otras jergales"; RFE XXV (1941), pp. 162-165.
17. *Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages;* "Voyage en Espagne", par MM. Gustave Doré et Charles Davillier, 1872-1873. Facsímil, Valencia: Ediciones Albatros ("Bibliotheca Imago Mundi"), 1974, XIV (1872), p. 378a.
18. *Ibíd.*, XIV (1872), p. 402b.
19. Carlos CLAVERIA: "Gitano-Andaluz Devel, Undebel"; RPH II, 1 (1948), pp. 23-61; también en *Estudios sobre los gitanismos del español;* Madrid; CSIC, 1951, pp. 53-96.
20. Francisco de SALES MAYO: *El gitanismo. Historia, costumbres, dialecto de los gitanos, con un epítome de gramática gitana;* Madrid, 1870, p. 54 (Edición facsimilar, Madrid, 1979); Carlos CLAVERIA: "Notas sobre el gitano-español"; en *STRENAE. Estudios de filología e historia dedicados al Prof. Manuel García Blasco,* Salamanca, 1962, p. 115; F. M. PABANO: *Historia y costumbres de los gitanos [...]. Diccionario español-gitano-germanesco;* Madrid, 1980 (Ed. facsímil de la de Barcelona de 1915).
21. Luis BESSES: *Diccionario de argot español o lenguaje jergal gitano, delincuente, profesional y popular;* Barcelona, 1922. Pabanó, *Diccionario,* s.v.
23. José Luis ALONSO HERNANDEZ: *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Universidad de Salamanca, 1977, s.v.; en adelante, *Marginalismo.*
24. *Marginalismo,* s.v. *chanflona* y *chanflón.*
25. Pablo MORENO CASTRO y Juan CARRILLO REYES: *Diccionario gitano. Caló-español. Español-caló;* Jaén, 1981, s.v.
26. El Solitario: *Escenas andaluzas;* Madrid, 1947, p. 255 (Facsímil, Madrid: Ediciones Atlas, 1983).
27. Mariano PERALTA: *Ensayo de un diccionario aragonés-castellano.* Reimpreso en Palma por Pedro José Gelabert, 1853, *Geta* n. "Grifo" —boca y aun mejillas— *Hinchar a uno la geta "darle de mogicones"; Jerónimo Borao, Diccionario de voces argonesas*, Zaragoza, 1884, *geta* a. "grifo" "espita" // c. "labios gruesos, boca y aun mejilla" // d. *hinchar a uno la geta* "darle de mojicones"; Angel Ballarín Cornel, *Vocabulario de Benasque*, Zaragoza, 1971, s. v. *Jeta* J. C. "grifo, espita, canilla"; a. "jeta"; J. M.ª Iribarren, *Vocabulario navarro*; Pamplona, 1984, s.v. *Geta* "la llave del grifo" [Tudela, Olite]; *Jeta* "grifo, llave, espita o canilla" [Ribera]; Rafael ANDOLZ: *Diccionario aragonés*; Zaragoza, 1977, s. v. *Jeta* "grifo, espita"; Gerhard ROHLFS: *Diccionario dialectal del Pirineo aragonés*; Zaragoza, / 1986/, s. v. *Jeta* (L, H, BC, AR) "grifo" "espita para un recipiente".
28. Fernán CABALLERO: *La gaviota*; Madrid: Clás, Castalia, 1983, p. 145.
29. *Ibíd.*, p. 123.
30. José Blas VEGA y Manuel RIOS RUIZ: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*; Madrid: Editorial Cinterco, 1988, s. v.
31. *Marginalismo*, s. v.
32. R. CAMPUZANO: *Origen, usos y costumbres de los gitanos y diccionario de su dialecto*; Madrid, 1848, s. v. (Facsímil: Heliodoro Bibliofilia y Arte, Madrid, 1980).
33. Francisco QUINDALE: *Diccionario caló-castellano;* Madrid, 1870, s. v. (Edición facsimilar de la de 1870; Madrid, 1979).
34. Tineo REBOLLEDO: *Diccionario gitano-español y español-gitano*; Barcelona, 1909, s. v. (Edición facsimilar: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1988).
35. El Solitario: *Escenas*, p. 259.
36. "Este personaje truanesco [sic], nacido regularmente de la hez del pueblo, y criado en las cárceles y presidios, tiene con frecuencia un fin trájico acarreado por sus azañas [sic] ya sea en medio de una playa ó de un hejido [sic] á manos de otro más valiente ó más afortunado que él, que le

arrebaña el mondongo ante un público formado de charranes, soldados, ladrones y *gachés*"; M. d. R., *Manual del baratero, ó arte de manejar la navaja, el cuchillo y la tijera de los jitanos*; Madrid, 1849, p. 46 (Facsímil: Heliodoro Bibliofilia y Arte, Madrid, 1980).

37. *Voyage en Espagne*, XII (1872), p. 382ab.
38. Pienso que éste sería el razonamiento mental que hicieron Wagner y Clavería (vid. nota 5).
39. Hugo SCHUCHARDT: "Die Cantes Flamencos"; en ZRPh V (1881), p. 265.
40. José MONDEJAR: *El verbo andaluz. Formas y estructuras*; Madrid: CSIC , 1970, 119-120.
41. *Ibíd.*, p. 81-82.
42. *Ibíd.*, pp. 127-129 y 167-168.
43. El Solitario: *Escenas*, pp. 28-29.
44. *Ibíd.*, p. 37.
45. Juan Ignacio GONZALEZ DEL CASTILLO: *Obras completas*; Madrid, 1914, I, p. 211.
46. "La felicidad doméstica"; en Revista *La Moda*, XX, p. 508. Cádiz: Imprenta de la *Revista Médica*, 1861.
47. *Voyage en Espagne*, XII (1862), p. 355a.
48. *Cuentos gaditanos, XIII* "Los últimos momentos", Cádiz, 1877, p. 39.
49. *Voyage en Espagne, XIV* (1862), 378b.
50. Gaspar FERNANDEZ Y AVILA: *La Infancia de Jesu-Christo*; Universidad de Granada, 1987, 152 pp. 773-776.
51. Fernán CABALLERO, *La gaviota*, p. 107.
52. Elio Antonio de NEBRIJA: *Diccionario latino-español (Salamanca, 1492)*; Barcelona, 1979.
53. *Voyage en Espagne*, XIV (1862), p. 410b.
54. Fernán CABALLERO: *La familia de Alvareda*; Madrid: Clás. Castalia, 1979, p. 95.