

LA MUJER ANDALUZA EN LA ZARZUELA DE LOS ÁLVAREZ QUINTERO

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO
(Universidad Complutense
de Madrid)

Introducción

La fecundidad de los famosos hermanos Álvarez Quintero no se redujo a la producción de obras teatrales, comedias o sainetes. No podía ser así en una época como la suya, cuando la zarzuela atrapaba en los teatros, noche tras noche, a tantos espectadores españoles. Entre la totalidad de sus obras publicadas, cuarenta piezas responden a una forma de espectáculo en cuyo texto se alternan las partes dialogadas o recitadas con los cantables, recogidas con diversas denominaciones: sainete, zarzuela cómica, entremés, humorada satírica, capricho literario, pasillo.

En unas jornadas como éstas, dedicadas a la mujer andaluza, parecía muy adecuado analizar el tratamiento recibido en el teatro de aquellos sevillanos, ~~las~~ que modelaron con sumo acierto y, en opinión de sus críticos, les concedieron el protagonismo (González Climent, 1956, 107 y ss.; Losada de la Torre, 1945, 167; Azorin, s.a., 29).

No obstante, la extremadamente amplia producción de Serafin y Joaquín Álvarez Quintero sólo admitía para esta comunicación un título que redujera lo más posible el campo de referencia. Una de las razones para ceñirse al de la zarzuela

reside en que, en este género precisamente, lograron el triunfo que los consagró ante el público en el año 1898, con *La buena sombra*. Quedan al margen de nuestro estudio aquéllas donde no aparecen mujeres andaluzas, como *El estreno* (1900), *La reina mora* (1903), *Las mil maravillas* (1908), *La muela del rey Farfán* (1909), *Isidrin o las cuarenta y nueve provincias* (1915), *La del dos de mayo* (1920), *Los pápiros* (1921), *Marianela* (1923), *Las rayas de la mano* (1931), *Colores y barro* (1934), *La poetilla* (1945), *Los burladores* (1948).

Pero tampoco todas las piezas con música pueden considerarse zarzuelas. Se ha preferido eliminar aquellas de por sí breves que, bajo el rótulo de "entremés" o "pasillo", contaran con una proporción de números musicales escasa.

Así pues, nos quedamos con dieciséis piezas de diversas épocas: *La buena sombra* (1898), *Los borrachos* (1899), *Abanicos y panderetas* (1902), *El mal de amores* (1905), *La mala sombra* (1906), *La patria chica* (1907), *El patinillo* (1909), *Anita la risueña* (1911), *El amor bandolero* (1913), *Diana cazadora o muerte de pena al amor* (1915), *La suerte* (1924), *Las muertes de Lopillo* (1925), *Pitos y palmas* (1932), *Pregón de flores* (1936), *La giralda* (1939), *El maleficio* (1939).

Análisis

En la ejecución de este estudio se ha contado con ciertos trabajos que en la teoría literaria de los últimos años han tratado de sistematizar diversos enfoques para conocer cabalmente al personaje, sobre todo los elaborados por Bobes Naves y Ubersfeld, situándonos así, desde el principio, a favor del estatuto real del sujeto escénico y frente a quienes niegan su existencia; y esto, por entender que los Álvarez Quintero, aun procurando que la acción teatral de cada obra constituyera un elemento primordial de la misma y suscitara de por sí interés en el público, formaban a los sujetos femeninos protagonistas

de esa acción por analogía a sujetos reales femeninos que habían conocido y tratado (Álvarez Quintero, 1967, p. 814).

De todos modos, puede asegurarse ya que la sencillez y franqueza expositiva de estos autores facilita la labor. Los personajes no se caracterizan ni por su complicación ni por una suerte de circunstancias complejas; son la vida ordinaria y el propio temperamento los que definen a estas mujeres.

Y esto tiene mucho que ver con la intencionalidad consciente de los propios autores, por cuanto la forma de presentarse exteriormente depende en gran medida de las acotaciones, directamente dependientes de los Quintero, aunque contribuyan también las descripciones y diversas expresiones de los personajes, particularmente los masculinos, así como el efecto que en ellos causan.

Lo que nunca se pone en duda es la vistosa apariencia de cuantas mujeres andaluzas protagonistas se presentan en las zarzuelas, que provocan los elogios más rendidos de cuantos varones las miran: Mister Blay queda tan prendado de una joven andaluza, Mercedes la Caramela, según relata José Luis en *La patria chica*

JOSÉ LUIS: Hay en París un extranjero, mister Blay (...) conoció una noche en Granada a la Caramela. El es hombre de pasiones ardientes, y se enamoró de ella como un buen mahometano. La chiquilla, por supuesto, lo merecía: estaba hecha un capullo de rosa. Al día siguiente de conocerla, desalentado, ciego, la buscó para ofrecerle su fortuna, su mano, su vida entera (...) se enteró, con asombro, de que yo fui gran amigo de Mercedes, y me dijo así: "Yo lo entiero a usted de pie en libras esterlinas —que son monedas de cinco duros— si me pinta un buen retrato de aquella mujer." (Álvarez Quintero, 1967, 1793)

como después lo quedará de Pastora:

MÍSTER BLAY: (...) cuando se cala el monóculo para mirar el cuadro, tropiezan sus ojos con la figura de Pastora, que lo subyuga

reside en que, en este género precisamente, lograron el triunfo que los consagró ante el público en el año 1898, con *La buena sombra*. Quedan al margen de nuestro estudio aquéllas donde no aparecen mujeres andaluzas, como *El estreno* (1900), *La reina mora* (1903), *Las mil maravillas* (1908), *La muela del rey Farfán* (1909), *Isidrin o las cuarenta y nueve provincias* (1915), *La del dos de mayo* (1920), *Los pápiros* (1921), *Marianela* (1923), *Las rayas de la mano* (1931), *Colores y barras* (1934), *La poetilla* (1945), *Los burladores* (1948).

Pero tampoco todas las piezas con música pueden considerarse zarzuelas. Se ha preferido eliminar aquellas de por sí breves que, bajo el rótulo de "entremés" o "pasillo", contaran con una proporción de números musicales escasa.

Así pues, nos quedamos con dieciséis piezas de diversas épocas: *La buena sombra* (1898), *Los borrachos* (1899), *Abanicos y panderetas* (1902), *El mal de amores* (1905), *La mala sombra* (1906), *La patria chica* (1907), *El patinillo* (1909), *Anita la risueña* (1911), *El amor bandolero* (1913), *Diana cazadora o muerte de pena al amor* (1915), *La suerte* (1924), *Las muertes de Lopillo* (1925), *Pitos y palmas* (1932), *Pregón de flores* (1936), *La giralda* (1939), *El maleficio* (1939).

Análisis

En la ejecución de este estudio se ha contado con ciertos trabajos que en la teoría literaria de los últimos años han tratado de sistematizar diversos enfoques para conocer cabalmente al personaje, sobre todo los elaborados por Bobes Naves y Ubersfeld, situándonos así, desde el principio, a favor del estatuto real del sujeto escénico y frente a quienes niegan su existencia; y esto, por entender que los Álvarez Quintero, aun procurando que la acción teatral de cada obra constituyera un elemento primordial de la misma y suscitara de por sí interés en el público, formaban a los sujetos femeninos protagonistas

de esa acción por analogía a sujetos reales femeninos que habían conocido y tratado (Álvarez Quintero, 1967, p. 814).

De todos modos, puede asegurarse ya que la sencillez y franqueza expositiva de estos autores facilita la labor. Los personajes no se caracterizan ni por su complicación ni por una suerte de circunstancias complejas; son la vida ordinaria y el propio temperamento los que definen a estas mujeres.

Y esto tiene mucho que ver con la intencionalidad consciente de los propios autores, por cuanto la forma de presentarse exteriormente depende en gran medida de las acotaciones, directamente dependientes de los Quintero, aunque contribuyan también las descripciones y diversas expresiones de los personajes, particularmente los masculinos, así como el efecto que en ellos causan.

Lo que nunca se pone en duda es la vistosa apariencia de cuantas mujeres andaluzas protagonistas se presentan en las zarzuelas, que provocan los elogios más rendidos de cuantos varones las miran: Mister Blay queda tan prendado de una joven andaluza, Mercedes la Caramela, según relata José Luis en *La patria chica*

JOSÉ LUIS: Hay en París un extranjero, mister Blay (...) conoció una noche en Granada a la Caramela. El es hombre de pasiones ardientes, y se enamoró de ella como un buen mahometano. La chiquilla, por supuesto, lo merecía: estaba hecha un capullo de rosa. Al día siguiente de conocerla, desalentado, ciego, la buscó para ofrecerle su fortuna, su mano, su vida entera (...) se enteró, con asombro, de que yo fui gran amigo de Mercedes, y me dijo así: "Yo lo entiero a usted de pie en libras esterlinas —que son monedas de cinco duros— si me pinta un buen retrato de aquella mujer." (Álvarez Quintero, 1967, 1793)

como después lo quedará de Pastora:

MÍSTER BLAY: (...) cuando se cala el monóculo para mirar el cuadro, tropiezan sus ojos con la figura de Pastora, que lo subyuga

y que lo atrae. No puede contener una ligera exclamación de asombro... (Ibidem, p. 1804)

Y, aunque se trata de una nota que comparte con otras heroínas de zarzuela, otra andaluza, Anita la Risueña, encandila a cuantos la tratan:

JUANITO: Y de mujerío, ¿qué tal anda Arminares?

PEDRO: Hombre, te diré: no hay mar ganaíyo. ¡Ya lo quisieran muchas capitales e provincias! Pero de argün tiempo a esta parte toas están en baja: no ze habla más que de Anita la Rizueña. (...) Una forastera más fina que un junto der río, que trae arborotao er cotarro. (...) Le hablas dos veces y no te zables espegá de zu lao. (Álvarez Quintero, 1967, p. 2609)

así como causa preocupación la hermosura de Pepita en *El amor bandolero*:

SEÑOR DOMINGO: ... la señorita Pepa, vestía de campeзина como está, es la zagala más bonita que la habío nunca en er campo... (...) Y es que hay muchoz hombres alreor de eya... (1967, 3028).

y en el caso de Diana, por haber enviudado tres veces, provoca la huida de Dieguito,

PEPE: ¡Y guapa veintisínco veses! Le viene de casta. Toas las que yevan ese yerro son juncales. (...) Me la presentaron en la feria e Jerez, hase dos años. Iba ya de alivio der terser marío. Es una mujé que desmaya. Dos ojos tiene que desde lejos paese que gasta gafas negras. (1967, 3425)

DIEGUITO: (...) ¡Es mucha mujé la viuda! Ze le mete a uno por los zentios! ¿Cómo dirán ustedes que me recibió la otra mañana? Pos na más que en zu arcoba; porque decía que ze encontraba acatarraíya! ¡mentira arrastrá! Y me hizo pazaí ayí, y me la encontré muy entre zábanas de Holanda, azomando na más que la

cabecita por el embozo, y con una cofia de encajes muy escarolá. Yo no zé zi eya tendria de veras un catarro, pero er que zudaba era yo. De cuando en cuando zacaba una manita y ze zonaba con un pañolito roza tamaño azí. (...) ¡Pa comérmela! ¡Pa comérmela! Yo lo comprendo. ¡Pero a mí no me da la gana de comérmela, porque me va a hacé daño! (1967, 3439)

Un rasgo peculiar de las protagonistas con respecto a otros personajes femeninos secundarios es su seseo, índice de un grado de cultura mayor al uso del ceceo (Gregorio Salvador, 1982). Las heroínas pertenecen siempre a un ámbito acomodado, aunque sólo sea en el nivel de lengua, dentro de su clase popular. El que Pepita (Florencia) sesee, delata su disfraz de campesina, puesto por su padre para evitar que la encuentre su enamorado perseguidor.

Frente a otras heroínas de zarzuela éstas se distinguen por lo que llaman la "gracia" andaluza. Ciertamente que las protagonistas madrileñas de este género (recordemos Mari Pepa en *La revoltosa*) también son pretendidas o causa de admiración por la mayor parte de los hombres que componen el cuadro de personajes y, como éstas, en ellas se hallan fundidas el atractivo y la castidad más recatada, según define Pedro a Anita la Risueña:

...tú te figuras que aquello es pan comio, y luego de deja más feo de lo que eres. Toavía no ha conzeguío ninguno que sarga a la ventana. (Álvarez Quintero, 1967, 2609)

revelando así lo que de común tienen, pues sus comportamientos proceden todos de una misma ideología, muy evidente. Pero si en las madrileñas es, sencillamente, ingenio y desenvoltura en las respuestas a los galanes, en las creadas por estos autores resplandece la naturalidad en su sentido del humor, en sus juegos de palabras, empleados como un don, sin explotarlos ni lanzarlos altiva ni orgullosamente contra el varón.

Frente a la "chulería" madrileña, fuente de desdenes y

desplantes verbales ¹, se alza la sana y alegre facilidad lingüística, rapidez mental y agudeza en las andaluzas que, lejos de herir, comparten con el interlocutor la victoria que supone la demostración y la evidencia de su superioridad en lo que a tales cualidades se refiere. Porque las mujeres creadas por los Álvarez Quintero, en general, no buscan la exhibición de las mismas, contrariamente a la tacha más sobresaliente de la revoltosa Mari Pepa.

En ellas existe un conocimiento del poder que sus atractivos ejercen sobre los hombres pero, hechas las estadísticas, su grado de complacencia narcisista no asciende, ni con mucho, a la propia de chulapas como la Susana de *La verbena...* o la Manuela de *La chulapona*, por ejemplificar con personajes sobradamente conocidos.

No obstante, Alegría en *Las muertes de Lopillo*, puede pasar por una Mari Pepa andaluza que se ríe de todos sus admiradores, o recordaría, como si suyas fuesen, las palabras del monólogo de Rosa en *El rey que rabió*: “Yo que siempre de los hombres me burlé... (Ramos Carrión, 1891, 46)”. Aún así, no suele encontrarse en los propios personajes una definición tan clara de la vanidad y la coquetería femeninas como la que realiza Rosario de su propia hija:

...que no se sujeta a ningún hombre; que quié tener muchos arretortero pa divertirse eya, ¿tú me comprendes?, y punto concluío.
(Álvarez Quintero, 1967, 5286)

quien, realmente, no sale muy bien parada en su actuación, tan infantil, cuando trata de retener al recién despreciado Campanita no por sí misma, sino pidiendo ayuda a sus padres:

¹ En la comunicación “*La verbena de la Paloma en Argentina: Justicia criolla*”, (presentada el 19 de junio de 1992 en el XXIX Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (en prensa), analizo esta nota a través de famoso dúo que Susana mantiene con Julián en el segundo acto).

ALEGRÍA: ¡Corre tú, papaito, y ve a buscarlo!...

TARUMBA: ¿Cómo?

ALEGRÍA: ¡Que vayas a buscarlo y le digas que estoy arrepentida!
¡Que lo quiero como a ninguno! (...) ¡Ay, ay! ¡No quíe yamarlo!
¡Se ríe de mi ahora!

ROSARIO: ¡Lo mismo que tú de Campanita, que te hubiera
puesto en un artá!

ALEGRÍA: ¡Ay, ay! ¡Ay, mamaita! ¡Yo no pueo vivi sin ese
hombre! ¡Anda, ve tú por é!

Pero, a la vista está, el personaje aparece tratado con la irónica intención de hacer reír al público, de ahí la claridad con que se expone, sin ninguna idealización ni justificación, su engreimiento:

ALEGRÍA: (...) Pero, ¿que to er que me ve tiene que hasé
connmigo? ¡Vamos! ¡Y quiere Campanita que yo me esclavise sólo
a é! ¡Que compre una libra de pasiensia! Hombres alreó, hombres
alreó... de tos y de ninguno. Y luego... escogé er que yo quiera. (...)
dispuesta a coquetear todo lo que sabe. (...) Alegria pasea coque-
teando ante sus tres adoradores. (...)

La que quiera trastorná
a los hombres a su antojo,
siempre los debe mirá
con el rabiyo del ojo (...)
Pero el rabiyo
malisiosiyo
es un tunante y es un burlón:
¡es un diabliyo
que hase cosquiyas ar corasón! (...)
revortosiyo
es esperansa y es tentasión:
¡es gusaniyo
que muerde er fondo der corasón! (...)
juguetonsiyo
es caramelo y es aguijón:

¡es un chiquiyo
que burla ar guarda der corasón! (1967, 5293-5294)

En muy raras ocasiones los Quintero repiten un “tipo”. Cada mujer fruto de su invención constituye uno, por sí misma. No obstante, todas son mujeres marcadas de un modo u otro por la conciencia de no poder vivir sin el hombre, de haber nacido para querer y casarse con uno, marcadas por la diferencia sexual, en definitiva. También los hombres se comportan en consecuencia y, sustancialmente en virtud de esa diferencia se fijan en ellas. Ahora bien; los Álvarez Quintero dan vida a esos arquetipos. Ellos los humanizan con el toque de su gracia y su bondad, el toque del realismo cotidiano con un matiz o una conducta que les suministra volumen. Muy pocas veces la acción eclipsa este relieve. Y aunque un ejemplo de esas pocas veces lo constituiría Custodia, la novia incondicional del torerillo en *Pitos y palmas*, también debe tenerse en cuenta la autocrítica a esta zarzuela, aparecida en el *ABC* con motivo del estreno, donde se especificaba

...Político hay que se acuesta considerado como el salvador de España y se levanta despreciado y anatematizado por los mismos que lo exaltaron. Y de los toreros no se diga. (...) Pues bien: para pintar ligeramente este apasionamiento nacional escribimos *Pitos y palmas*, eligiendo el medio taurino como más adecuado al género de zarzuela. (Álvarez Quintero, 1932, 46)

una prueba por lo tanto de que la presencia de Custodia es pura anécdota.

Es por ese realismo que se mencionaba poco más arriba, precisamente, y no por la trama, aspecto en el que se establecen muchos puntos de confluencia, por lo que se distinguen las protagonistas de *Pregón de flores* y *El amor bandolero*. Pepita (o Florecida) no es una heroína romántica como Diamela a quien se le vea en escena palidecer por el calavera que la quiere

raptar. Sabe disfrutar de cada instante con la misma gracia, sabe guardar en su sitio los sentimientos, sin una fidelidad rancia que le impida mirar a los otros. Por eso no deja de ataviarse mejor al darse cuenta de que llega Chicho Fantasía a verla (Álvarez Quintero, 3027) y habla con él sin empachos, divirtiéndose con las ganas de gallear de él, como se demuestra en la ironía con que cantan el dúo del cuadro I:

CHICHO: (...) Lucero der cortijo,
jarmin temprano,
no le tiro la capa
porque es verano.
Zi invierno fuera,
eza iba a zé la arfombra
que le puziera.

PEPITA: Dios guarde a lo más neto
que hay en el mapa:
me alegre de enterarme
que tiene capa.
¡Por Dios le pio
que a visitarme venga
cuando haga frio!

Naturalmente, no puede entenderse una aceptación y elogio tan directos si no vienen de unos labios que no se comprometen con sus palabras. Porque en ellos, no habla de sus propios sentimientos, sino de la aceptación de los ofrecimientos de él, lo que va quedando cada vez más claro por la recurrencia en este punto:

CHICHO: Pía usté por eza boca de clavé
que yo zoy un zervidó de zu mercé.

PEPITA: ¡Ya lo sé!
Como sé que si le pio un rayo e só
me lo trae de cadena en er reló. (...)

(Aquí donde me traje
mi mala suerte,
es la única persona
que me divierte).

CHICHO: ¡Bendigo er día
en que vieron miz ojos
a Florecía!

PEPITA: (A la par que él)
¡Fortuna mía,
que soy la predilecta
de Fantesía!

(Álvarez Quintero, 1967, 3031-3033)

Este y el resto del diálogo entre ambos puede calificarse de prodigio por su realismo e ironía. El humor se encuentra en que él lo toma en serio y Pepita en broma. La zafiedad de él se revela tanto más cuanto que no se percata de, o no le importa, la actitud de ella. Y ella, con el perfecto dominio de la situación que proporciona la objetividad, y su gracejo para no despreciar ni darle excesiva importancia, se singulariza como mujer cabal, al tiempo que se aparta de un papel limitado que la acartone, sin procurarle por eso un rasgo de versatilidad en su conducta, rasgo más cercano al comportamiento del niño y negativo, en principio, en un adulto (Castilla del Pino, 1989, 26 y ss.).

Por otra parte, el propio humor de Pepita elimina cualquier sospecha de que la predilección del galán la halague más de lo conveniente.

Además, con esta disposición de ánimo en Pepita, ~~que no se~~ ^{ui presenta} ojerosa ni con una idea obsesiva, se evita lo trágico y dramático de una situación en que ella está aguardando a que su amado la encuentre, al no presentarla consumiéndose por unas ganas que, sin embargo, conocemos por su propio padre, a quien, con una sencillez en perfecta coherencia con su conducta, parece haberle explicado:

“Como er me quiera, suya tengo de sé; y si me busca y en er sentro de la tierra da conmigo, es que me quiere. Ahora, si no me busca, si se cansa, si se orvía de mí... yo haré por orvidarlo” (Álvarez Quintero, 1967, 3029)

Así, las palabras dichas al padre se corresponden en perfecta lógica con esta actitud ante Fantasia, pues aquí, como allí, queda patente su capacidad para encajar las cosas en el lugar oportuno.

Y no por eso se tildaría a Pepita de dureza de corazón o de albergar un afecto menor o menos intenso al de la mujer más enamorada: esa implicatura conversacional de un recuerdo persistente y de la suficiente consistencia como para necesitar hacer un esfuerzo para borrarlo, cuyos resultados no se pueden prever, según queda presupuesto en “yo haré por orvidarlo”, mueve a inferir un cariño de la misma envergadura, expuesto con enorme fuerza gracias a la contención implícita.

Por otra parte, frecuentemente las mujeres son las que sacan adelante, también económicamente, un hogar, mientras el hombre ocupa un papel semejante al del zángano en una colmena. Y este contraste sitúa a las mujeres por encima de los varones, pero dista mucho de representar una situación ideal para ellas. Si los Álvarez Quintero lo aprovechan para jugar a la comicidad, conforme sucede en la siguiente escena de *Los borrachos*:

CONSUELO: Dise que mi pobresito Migué da pena verlo. Como tiene un vino tan escandaloso... Miste que es desgrasia: er pobresito no conose otro visio... pero ese lo coge to er cuerpo.

SEÑÁ DOLORES: ¿Que no conose otro visio, y es un gandú y un gorrón y anda siempre e jarana y se juega hasta la saliva?

CONSUELO: ¡Ay, pero eso es bebio: fresco no!

SEÑÁ DOLORES: ¡Pero si nunca está fresco!

CONSUELO: Pos esa es la desgrasia: que nunca está fresco er pobresito.

(Álvarez Quintero, 1967, 267)

esto no implica una evasión de la realidad. El tira y afloja de máximas de calidad y cantidad contenidas en el diálogo junto a la reacción inadecuada por parte de Consuelo a una conducta que se estima como negativa, no representa sino esa "bondad" en las mujeres quinterianas de la que habla Azorin (s.a., 29) caricaturizada en una comprensión no tan alejada de la realidad como podría pensarse.

No todo son virtudes en estas mujeres, sino reacciones naturales de su temperamento. Valle, protagonista de *La buena sombra*, trabajadora, fiel en su amor por su novio José María (holgazán mujeriego al que acaba perdonando), lo bastante guapa como para tener varios pretendientes, cuenta también con un genio muy vivo que salta contra quien sea, destempladamente, si las cosas no marchan a su gusto, como queda claro en el trato que dispensa a una cliente de su tienda cuando ve a José María con Araceli:

VALLE: (¡Pero qué ganitas tengo de arrancá un moño!) (...)

COMPRADORA: (A Valle) Diga usted, joven, ¿vendé usted marcos viejos?

VALLE: (Con sequedad) No.

COMPRADORA: ¿Cómo que no? ¿Y esos que estoy yo viendo aquí?

VALLE: Esos están de adorno.

COMPRADORA: ¡Hija, qué genio gasta usted!

VALLE: El que tengo, madre.

COMPRADORA: ¡Lo que es así va usted a vender mucho!

VALLE: Eso es lo que a usted no le importa.

(Álvarez Quintero, 1898, 23)

o más tarde con la propia Araceli, a la que insulta con sus indirectas:

ARACELI: (...) Pobresita, que está tocá der sentío.

VALLE: Y tú, ¿no estás tocá?

JOSEFA: ¡A ver si te cayas, que tiés una lengua mu larga!

VALLE: ¡Mejó pa mi!

JOSEFA: ¡Ave Maria, qué genio vas echando!

VALLE: ¡El que me da la realísima gana!

(Álvarez Quintero, 1898, 36)

si bien éstos no son más que ejemplos de escenas jocosas para el público y por lo tanto Valle no pierde en la consideración de aquel.

Pero, como rasgo predominante en todas las mujeres, siempre enamoradas, se advierte su falta de cálculo, la entrega de su cariño sin condiciones a un solo hombre, cariño desinteresado que no mira la posición social del que aman, ni sus talentos ni virtudes. La propia Valle sigue queriendo a José María pese a todo y acaba volviendo con él, lo que sirve de celebración y de... por ser imparcial, dudoso "final feliz". Anita, bien lo reconoce Pedro:

...zi no hubiea un cariño por medio, eya no habría despreciao tampoco a to er mundo; porque aquí hasta perzonas de pozición ze han arrimao a eya. De manera que o está aguardando a un principe ruzo, como dicen argunos despechaos, o quiere a un hombre con toa zu arma, como pienzo yo.

(Álvarez Quintero, 1967, 2610)

Y ese hombre, Juanito, se presenta a sí mismo en la conversación con Pedro, su antiguo compañero de estudios de la siguiente manera:

JUANITO: Sí, con los libros sigo; lo has preguntao bien. Porque, seguí, sigo con eyos, pero no estudio una palabra. Tos los cursos ar salí de mi pueblo pa Seviya le prometo a mi padre vorvé hecho un sabio, y tos los cursos se repite la misma historia.

PEDRO: ¿Calabazas?

JUANITO: Er fruto naturá de mi trabajo de ocho meses. En cambio he inventao una carambola de retoseso por tres tablas que quita la cabeza.

(Álvarez Quintero, 1967, 1609)

Caso extraño resulta la misteriosa y atractiva viudita, Diana, ardiente perseguidora de Dieguito, quien, en su ceceo, muestra no ser el galán más distinguido de Arminares. Ni siquiera tiene la valentía de afrontar la atracción que sin duda ha de sentir por ella, más temeroso de seguir idénticos pasos a los tres maridos anteriores. Naturalmente, en varios índices: en una acotación al comienzo de la obra se dice que ella "finge" no recordarle (1967, 3429); en otro momento se dirige con complicidad a Amalita, joven enamorada de Dieguito al referirse a él

DOÑA TULA: Dieguito Florido, Una beya persona.

DON PEPE: Y un hazinerrei, como está usted viendo. ¡Una moji-ganga!

DIANA: Eso será según se mire. (A Amalita) ¿Verdad?

(Álvarez Quintero, 1967, 3436)

y en el invitar a su casa a todos menos a don Pepe, descubrimos en éste a quien realmente le importa, pero ella no lo confirma hasta el final, en un cantable donde explica cómo en aquel aparente interés por otro consiste su táctica de "pescar" al que quiere, de ahí que no le abochomara su claridad con Dieguito. Diana actúa como si no existieran las "malas lenguas", siempre tan hirientes en un pueblo y causa del recato exterior, del esmerado cuidado de las apariencias en todas las obras.

En los demás casos, han de ser los tutores de estas jóvenes no calculadoras los que procuran y ponen los medios a su alcance para evitar en lo posible el desarrollo de esos idilios, aunque siempre fracasan sus planes y los enamorados se salen con la suya. El enamorado de Custodia, heroína de *Pitos y palmas*, tras una alternativa desafortunada en su carrera de torero, logra el triunfo que lo convierte en aceptable a los ojos de su futuro suegro, sin que su primer fracaso ni su posterior renombre modifique un ápice el cariño de ella, hostil al otro pretendiente, Cojo Ventura, en principio más adinerado, pero al que llaman sinvergüenza, como él mismo reconoce ser

(1967, 9454) y al que Custodia echará en cara otras cosas:

COJO VENTURA: ¡Ayá tú! ¡Te mereses cosa tan distinta!...

CUSTODIA: ¿Quié usté cayarse?

COJO VENTURA: Te mereses montura de oro y de platino.

CUSTODIA: ¿Se quié usté caya?

COJO VENTURA: Y estuche de seda por dentro y de terciopelo por fuera.

CUSTODIA: Sí, er mismo que les ofrese usté a toas.

(Álvarez Quintero, 1967, 6460)

Algo semejante constituye el argumento de *El traje de luces*, pero no pasa lo mismo con el joven que ronda a Pepita, Carlos, "uno de esos niños ricos, viciozos, mujeriegos, calaveras zin fundamento ni juicio", que a ella le gusta, como parece haberle confesado a su padre:

...y hasta creo que a mi lao dejaría de sé un calavera —¡ilusiones que se hasen las muchachas!—. Como ér me quiera, suya tengo de sé... (Álvarez Quintero, 1967, 3029)

y que también acaba con ella, de la misma manera que Félix y Diamela huyen juntos en *Pregón de Flores*.

A manera de conclusión, siempre la mujer presenta más valores que sus galanes; se alza como un tesoro de belleza y gracia tanto externas como internas, manifiestas incluso en sus defectos. Y ese es el tesoro que el varón ha de procurarse y conseguir, aunque su precio no resulte excesivamente alto.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1967), *Obras completas, tomos I-VII*, Madrid, Espasa Calpe.

-----, (1932), "Auto-crítica, *Pitos y palmas*, estreno en el Calderón" en *ABC*, 26 de febrero, 46.

-----, (1898), *La buena sombra*, Madrid, Velasco.

AUSTIN, J.L., (1962), *How to do things with words*, Oxford, Clarendon.

AZORÍN, s.a., *Los Quinteros y otras páginas*, Madrid.

BOBES NAVES, María del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (compilador) (1989), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza.

DUCROT, Oswald (1982), *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Barcelona, Anagrama.

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo (1956), *Andalucía en los Quinteros*, Madrid, Escelicer.

LOSADA DE LA TORRE, José (1956), *Perfil de los hermanos Álvarez Quintero*, Madrid, Editora Nacional.

RAMOS CARRIÓN, Miguel y VITAL AZA (1891), *El rey que tabió*, Madrid, Velasco.

SALVADOR, Gregorio (1982), *Estudios dialectológicos*, Madrid, Paraninfo.