

Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales

TESIS DOCTORAL

...Y LLOVIÓ EN LOS ARBEJALES, DE ORLANDO HERNÁNDEZ:
EL COSTUMBRISMO LINGÜÍSTICO.
PROCESO DE CREACIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA

Agustín Carlos López Ortiz

Las Palmas de Gran Canaria, 2018

D. Gregorio Rodríguez Herrera, COORDINADOR DEL PROGRAMA DE DOCTORADO “Estudios lingüísticos y literarios en sus contextos socioculturales” DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,

INFORMA

Que la Comisión Académica del Programa de Doctorado, en su sesión de fecha 11 de octubre de 2018 tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada " ... *Y llovió en Los Arbejales*, de Orlando Hernández: el costumbrismo lingüístico. Proceso de creación y edición crítica", presentada por el doctorando D. Agustín Carlos López Ortiz y dirigida por la Doctora D^a. Clara Eugenia Hernández Cabrera.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 11 del Reglamento de Estudios de Doctorado (BOULPGC 7/10/2016) de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a 11 de octubre de dos mil dieciocho





**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
ESCUELA DE DOCTORADO**

Programa de doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales

Título de la Tesis

...Y llovió en Los Arbejales, de Orlando Hernández: el costumbrismo lingüístico.
Proceso de creación y edición crítica

Tesis Doctoral presentada por D. Agustín Carlos López Ortiz

Dirigida por la Dra. D^a. Clara Eugenia Hernández Cabrera

La Directora,

(firma)

El Doctorando,

(firma)

Las Palmas de Gran Canaria, a 4 de octubre de 2018

Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales

TESIS DOCTORAL

...Y LLOVIÓ EN LOS ARBEJALES, DE ORLANDO HERNÁNDEZ:
EL COSTUMBRISMO LINGÜÍSTICO.
PROCESO DE CREACIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA

Agustín Carlos López Ortiz

Dirigida por la Doctora Clara Eugenia Hernández Cabrera

Las Palmas de Gran Canaria, 2018

A mi familia, por su sacrificio.

A Esther Suárez, por su paciencia.

Mi profundo agradecimiento a la doctora Clara Eugenia Hernández, por el tiempo que me ha dedicado, sus sabios consejos, su apoyo incondicional y por poner a mi disposición la publicación de su tesis doctoral *El abuelo (novela en cinco jornadas). Benito Pérez Galdós. Estudio del proceso de creación y edición crítica*, que me ha servido de inspiración y ayuda para los diferentes problemas que han ido surgiendo en la elaboración de este estudio. Finalmente, gracias eternas por mostrarme siempre su caluroso afecto.

«La verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar.

El acto teatral es una liberación. Tanto la risa como las sensaciones intensas despejan escombros del sistema» (Peter Brook)

ABSTRACT

This research deals with the analysis of the linguistic aspects of the Spanish spoken in The Canary Islands through the *costumbrista* play named ... *Y llovió en Los Arbejales*, written by Orlando Hernández Martín, a playwright from Gran Canaria. The process followed during this work creation and its critical edition will be also analysed. In order to accomplish this research, previous studies based on such a variety of the Spanish language and the presence of dialectal features in literary works made by specialists such as Alvar, Catalán, Samper or Hernández have been checked.

The typed text as well as the two published editions have been treated with the computational tools *Editplus*, *Análisis Comparativo del Léxico* and *LETRAS-WEB*, in order to obtain not only relevant data about distinctive words, lexical variety, frequency and variety of usage but also some questions about orality and popular phenomena. Up to the classification established by Quintiliano (*detractio*, *adiectio*, *transmutatio* and *immutatio*), followed by other researchers as Clara Eugenia Hernández Cabrera, the variations expressed by the author in his typed text and those included in the first edition are explained. Reasons for using such variations and symbols used to clarify the creative process of a literary work are also added.

Not only is it essential to mention the literary career of the author and his biography if we want to set up the work in the precise historical framework where it has been created and where the performances have taken place for the first time, but it is also basic to locate the history of the *costumbrista* theater within the geography of The Canary Islands, paying attention to the point of view of other playwrights belonging to the same drama genre. Moreover, humour must be considered a key element which can be found in every comedy. So, it is needless to say that *costumbrismo* is closely linked to the humour and the satire since the beginning. Both the nature and the goal of comedy are explained up to the hypothesis developed by the French philosopher Henri Bergson in his essay called *Le rire. Essai sur la signification du comique*.

...*Y llovió en Los Arbejales* was premiered in 1965 and it was widely played during the 1960s, with the achievement of the audience and the critics. However, all the performances were arranged by amateurs due to the lack of professional theater companies in the islands.

The linguistic analysis of ...*Y llovió en Los Arbejales* prove that the variations introduced by our playwright in the first edition compared with the typed text broadens the dialectal features of the work. Thus, he created a piece using the popular dialect of the Canaries while including vulgarisms, considered an example of rusticity and conservatism of its characters. Moreover, Orlando Hernández established the difference between two opposite worlds within the

contemporary society: the countryside versus the harbour. Finally, it is stated that ...*Y llovió en Los Arbejales* consists of a deep social satire about human corruption, its customs, prejudices and vices.

ÍNDICE

Introducción	13
Capítulo Primero. Naturaleza de un creador	17
1.1. Perfil biográfico	18
1.2. Por los caminos de la creación	21
1.2.1. Creación dramática	21
1.2.2. Creación narrativa	36
1.2.3. Creación poética	37
Capítulo Segundo. Naturaleza y finalidad de lo cómico en el teatro costumbrista de Orlando Hernández desde los fundamentos teóricos de Henri Bergson	39
2.1. Costumbrismo crítico en ... <i>Y llovió en Los Arbejales</i>	40
2.2. Naturaleza y finalidad de lo cómico: confluencias en Bergson y Orlando Hernández ..	41
2.3. Manifestaciones de lo cómico	43
Capítulo Tercero. El costumbrismo y lo dialectal	48
3.1. Consideraciones sobre sobre lo dialectal en las obras literarias	49
3.2. El costumbrismo en Canarias y la cosmovisión costumbrista de Orlando Hernández ..	52
Capítulo Cuarto. Análisis lingüísticos de fenómenos relevantes en la obra ... <i>Y llovió en Los Arbejales</i>	57
4.1. Consideraciones previas	58
4.2. Plano morfosintáctico	60
4.2.1. Los procedimientos de formación de palabras	60
4.2.2. Los pronombres personales	76
4.2.3. Fórmulas de tratamiento	78
4.2.4. Los posesivos	80
4.2.5. El adverbio <i>bien</i>	81
4.2.6. Los adjetivos ponderativos	81
4.2.7. Verbos	82
4.2.8. Las construcciones impersonales con <i>haber</i>	84
4.3. Plano léxico-semántico	85
4.3.1. Patrones computacionales	85
4.3.2. Canarismos y léxico popular	113
4.3.3. Léxico popular no regional	125
4.3.4. Fraseología y paremias	127
4.3.4.1. Invocaciones religiosas	128
4.3.4.2. Paremias	130
4.3.4.3. Otras expresiones	133
4.4. Conclusiones	136
Capítulo Quinto. Estudio del proceso de creación de la obra dramática. Análisis e interpretación de variantes	138
5.1. Descripción de los textos	139
5.1.1. La versión mecanografiada	139
5.1.1.1. Los tipos de correcciones y su representación	140
5.1.2. Las versiones impresas	145
5.2. Variantes en las unidades de composición	148
5.2.1. Actos. Variantes terminológicas	149
5.2.2. Escenas	150
5.2.2.1. Transformaciones	150
5.2.3. Acotaciones. Cambios en la organización de las acotaciones	150
5.2.3.1. Supresiones	151
5.2.3.2. Transformaciones	152

5.2.3.3. Adiciones.....	152
5.2.4. Parlamentos. Cambios en la organización de los parlamentos.....	158
5.2.4.1. Supresiones.....	158
5.2.4.2. Transformaciones.....	159
5.2.4.3. Adiciones.....	159
5.3. Variantes en las acotaciones.....	161
5.3.1. Supresiones.....	161
5.3.1.1. Descripciones quinésicas.....	161
5.3.1.2. De carácter estilístico.....	162
5.3.1.3. Por incoherencias entre la acotación y la situación escénica.....	162
5.3.1.4. Caracterización de personajes.....	163
5.3.2. Transformaciones.....	163
5.3.2.1. Descripciones temporales.....	164
5.3.2.2. Desarrollo de la acción.....	164
5.3.2.3. Transformaciones de carácter gramatical.....	164
5.3.2.4. Transformaciones léxicas.....	167
5.3.3. Adiciones.....	169
5.3.3.1. Descripción ambiental.....	169
5.3.3.2. Caracterización de personajes.....	170
5.3.3.3. Descripciones quinésicas.....	171
5.3.3.4. De carácter estilístico.....	172
5.4. Variantes en los parlamentos.....	172
5.4.1. Cambios debidos a la caracterización de personajes.....	173
5.4.1.1. Maestro Rafael.....	173
5.4.1.2. Frasquita.....	175
5.4.1.3. Mané.....	175
5.4.1.4. Pepito.....	180
5.4.1.5. Pipo.....	189
5.4.1.6. Chanita.....	191
5.4.1.7. Panchita.....	191
5.4.2. Cambios generales.....	192
5.4.2.1. Supresiones.....	192
5.4.2.1.1. Cuestiones fónicas.....	193
5.4.2.1.1.1. Consonantes.....	193
5.4.2.1.1.2. Vocales.....	196
5.4.2.1.2. Cuestiones gramaticales.....	197
5.4.2.1.2.1. Sufijos apreciativos.....	197
5.4.2.1.2.2. Pronombres personales.....	197
5.4.2.1.2.3. Verbos.....	198
5.4.2.1.2.4. Nexos.....	198
5.4.2.1.3. Cuestiones léxicas.....	199
5.4.2.2. Transformaciones.....	201
5.4.2.2.1. Cuestiones fónicas.....	201
5.4.2.2.1.1. Consonantes.....	201
5.4.2.2.1.2. Vocales.....	205
5.4.2.2.1.3. Sincretismos.....	207
5.4.2.2.2. Cuestiones gramaticales.....	209
5.4.2.2.2.1. Sustantivos.....	209
5.4.2.2.2.2. Verbos.....	210
5.4.2.2.2.3. Pronombres personales.....	212
5.4.2.2.2.4. Nexos.....	213
5.4.2.2.2.5. El orden de las palabras.....	215

5.4.2.2.2.6. Transformaciones de construcciones sintácticas	216
5.4.2.2.3. Cuestiones léxicas	217
5.4.2.2.3.1. Vulgarismos	217
5.4.2.2.3.2. Coloquialismos	218
5.4.2.2.3.3. Variantes correctoras	218
5.4.2.2.3.4. Variantes clarificadoras	221
5.4.2.2.3.5. Variantes precisadoras	222
5.4.2.2.3.6. Expresiones lexicalizadas	226
5.4.2.2.3.7. Fórmulas afectivas	229
5.4.2.2.3.8. Juego de palabras	229
5.4.2.3. Adiciones	230
5.4.2.3.1. Cuestiones fónicas	230
5.4.2.3.1.1. Consonantes	230
5.4.2.3.1.2. Vocales y formas varias	235
5.4.2.3.2. Cuestiones gramaticales	236
5.4.2.3.2.1. Determinantes y pronombres	236
5.4.2.3.2.2. Nexos	237
5.4.2.3.2.3. Interjecciones	238
5.4.2.3.3. Cuestiones léxicas	239
5.4.2.3.3.1. Adiciones debidas a la técnica dialogal	239
5.4.2.3.3.2. Adiciones perfeccionadoras	241
5.5. Prólogos	249
5.5.1. Consideraciones previas	249
5.5.2. Estudio de las variantes	251
5.5.2.1. Supresiones	252
5.5.2.2. Transformaciones	254
5.5.2.3. Adiciones	254
5.6. Conclusiones	255
Capítulo Sexto. Edición crítica	259
6.1. Observaciones sobre nuestra edición	260
6.2. Signos convencionales	261
Orlando Hernández: ... <i>Y llovió en Los Arbejales (Tragicomedia en tres actos)</i>	263
Acto Primero	278
Segundo Acto	301
Tercer Acto	323
Bibliografía	347
De Orlando Hernández	347
General	350
Diccionarios consultados	357
Artículos periodísticos	359
Anexo 1. Siglas	361
Anexo 2. Estrenos de las obras teatrales	363
Anexo 3. Imágenes	365
Cartelería y programas	368
Texto ... <i>Y llovió en Los Arbejales</i>	370
Ediciones	372

INTRODUCCIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XX se incrementan los estudios lingüísticos sobre la modalidad del español de Canarias, entre ellos los que recogen materiales de diversas obras literarias con el fin de determinar qué rasgos propios de esta modalidad han sido seleccionados por un autor concreto. Sin embargo, al recopilar estos estudios, cuando realizaba los cursos correspondientes al doctorado, observé el vacío que existe en investigaciones que se sustentan en materiales aportados por el teatro de autores canarios, y, específicamente, por los que podrían tener un mayor interés, a priori, para el dialectólogo, como serían las obras que pertenecen al subgénero costumbrista, puesto que intentarían reflejar de forma más o menos precisa las variantes propias del habla canaria. Fue entonces cuando me propuse estudiar el proceso de creación de una obra costumbrista de un dramaturgo canario, fijar su edición crítica y aportar nuevos materiales que pudieran enriquecer los estudios presentados hasta ahora sobre el habla canaria. Por ello, mi directora de tesis, Clara Eugenia Hernández, me animó a acometer la obra del autor agüimense Orlando Hernández Martín¹, dramaturgo, poeta, novelista y periodista que, pese a los éxitos obtenidos en vida en sus diferentes facetas creativas, ha sido abandonado al más mísero olvido tras su muerte. La obra sobre la que he dirigido mi investigación es *...Y llovió en Los Arbejales*, fundamentalmente porque disponía de su edición y del texto original mecanografiado, y porque me pareció la más importante de este subgénero que escribió el autor agüimense y una de las más interesantes de las que se han creado en el Archipiélago. Más tarde esta apreciación personal que tuve cuando leí la obra, me fue corroborada por la valoración positiva con que fue recibida en su época, tanto por el público que asistió a las representaciones como por la prensa de las Islas. Las entrevistas al autor, los artículos y notas de prensa abundaron desde su estreno en 1965 y continuaron con la edición de 1968. Básicamente, se destacaban en estos medios la construcción dramática y la calidad lingüística y satírica de la pieza.

Este trabajo, por tanto, comprende la biografía y la trayectoria literaria de Orlando Hernández Martín, la naturaleza y finalidad de lo cómico en esta pieza teatral, repasa los inicios del género costumbrista y su evolución en Canarias hasta la fecha actual, el concepto de costumbrismo en nuestro dramaturgo, el análisis de los aspectos lingüísticos del habla canaria — en su modalidad rural— más relevantes de *...Y llovió en Los Arbejales*, el estudio de las variantes más significativas en el proceso creador de la misma y su edición crítica. Para cumplir con todos

¹ Para construir la biografía y trayectoria literaria de nuestro autor, he manejado mi edición crítica (Hernández, 2017) —firmada con el seudónimo de Agustín Carlos Barruz—, sobre cuatro obras (*Tierra de cuervos*, *Frente a la luz*, *Cigüeñas en los balcones* y *El hechizado*) de Orlando Hernández, y la prensa de la época (1956-1997). Para consultar la prensa se ha accedido a través del portal *Jable. Archivo de prensa digital de la ULPGC*. No existe ningún otro estudio crítico sobre este dramaturgo, solamente alguna breve mención en estudios como el de Alemany (1996) y Fernández (1991).

estos objetivos, ha sido preciso consultar las crónicas periodísticas de Orlando Hernández, los artículos y noticias de sus representaciones teatrales, así como las publicaciones de sus libros. Ha sido necesario transcribir el texto mecanografiado —debió de redactarse a finales de 1964 o en los tres primeros meses de 1965, pues en la primavera de ese año se representó en los escenarios de Canarias— y proceder a su cotejo con la primera edición (realizada en vida del autor, en 1968) y con la segunda (ya fallecido el dramaturgo, en el año 2000). Esta segunda edición se basó en la de 1968 y fue realizada por el Centro de la Cultura Popular Canaria.

Tras cotejar las dos ediciones entre sí, se observa que no existen variantes sino algunas correcciones ortográficas y nuevas erratas que se cometen en la segunda edición respecto a la primera. Por el contrario, sí se produjeron importantes variantes entre el texto mecanografiado y la primera edición. Esta cuestión es relevante porque se entiende que las modificaciones realizadas en el texto mecanografiado constituyeron el primer paso que dio el dramaturgo para plasmar en las galeras las variantes últimas que fijarían el texto para su edición. La inexistencia de las galeras hace imposible precisar ese nivel intermedio; sin embargo, se puede reconocer a través de las sucesivas correcciones y variantes fijadas en el texto mecanografiado y la publicación del texto definitivo el proceso de creación y revisión del autor hasta que definitivamente da por concluida la obra. Este estudio parte de la hipótesis de que los cambios lingüísticos efectuados en el paso del borrador a la primera edición tuvieron como intención la conversión de fenómenos característicos del dialecto canario a un español estándar.

Para desarrollar todo lo expresado hasta aquí, este trabajo de investigación se ha estructurado en seis capítulos:

El capítulo primero elabora la trayectoria vital y creativa de Hernández. Aquí podremos comprobar la importante labor literaria, dramática y periodística que ejerció en Canarias. Conoceremos las diversas obras con las que enriqueció el panorama cultural en los diferentes géneros literarios, haciendo especial hincapié en su vertiente como dramaturgo. Además, he aportado información sobre la recepción que tuvieron las obras tanto por parte del público como por parte de la crítica. Por ello, se recogen en esta investigación algunas de las opiniones que recibieron el autor y sus obras con motivo de las numerosas representaciones que se celebraron por el Archipiélago. Como afirma Sánchez Sánchez, este material crítico es imprescindible, en el análisis de cualquier creación literaria «No sólo como producto artístico en sí, sino también como parte integrante de la vida social que intenta definir, menospreciar o alabar» (2009: 11). También se menciona su extensa actividad periodística que versó básicamente sobre cultura, folclore y expresiones lingüísticas del habla canaria en los medios de comunicación escritos y radiofónicos.

El capítulo segundo analiza la naturaleza y finalidad de lo cómico en esta obra costumbrista, según los fundamentos teóricos de Henri Bergson. El costumbrismo va ligado al

humor y a la sátira desde sus orígenes. Me ha parecido que no habría una guía más esclarecedora para intentar desvelar los entresijos de una aparente comicidad inocente, vulgar o profundamente crítica con la sociedad de su época que tomar como eje conductor las formulaciones sobre el humor y lo cómico que desarrolló el filósofo francés en su ensayo *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1991).

El capítulo tercero ofrece un repaso general de los antecedentes y estado actual del género costumbrista en Canarias y precisa la concepción de costumbrismo en nuestro autor. Abarca el desarrollo de este género teatral y establece las analogías y diferencias que puedan existir entre Hernández y otros dramaturgos canarios.

El capítulo cuarto indaga en los recursos morfosintácticos y léxicos empleados por el dramaturgo para la caracterización de los personajes con el objetivo de corroborar si esos rasgos lingüísticos se corresponden con aquellos que son propios del dialecto canario y de un sociolecto bajo. Se han aplicado las herramientas computacionales Editplus, Análisis Comparativo del Léxico y LETRAS-WEB para extraer los morfemas y lemas y sus contextos, además de determinar el léxico distintivo, su riqueza, variedad y frecuencia.

El capítulo quinto trata sobre el proceso creador que ha supuesto reelaborar el texto mecanografiado (el mismo Hernández lo califica en su cubierta de «original»)² para su posterior publicación en el año 1968. Me ha parecido adecuado organizar las variantes a partir de la clasificación establecida por Quintiliano³ (*detractio, adiectio, transmutatio e immutatio*), reduciendo estas cuatro categorías a tres, supresiones, adiciones y transformaciones (incluyendo en esta última el conjunto de *transmutatio e immutatio*); tal y como han llevado a cabo las ediciones críticas más rigurosas. Como estas categorías afectan a partes muy distintas de la obra teatral, para una mayor aclaración expositiva he decidido organizarlas según la unidad que se vea afectada por ellas. De esta manera un capítulo trata de las unidades de composición en que se estructura una obra dramática: actos, escenas, acotaciones y parlamentos. Aquí se abordarán las adiciones, supresiones y transformaciones que afecten a estas unidades de forma íntegra, sin entrar en las modificaciones que alteren a los elementos particulares contenidos en el interior de las mismas. Esto último será motivo de análisis en los siguientes capítulos.

La motivación de los cambios que se producen en los actos y escenas no se debe a los mismos planteamientos que para las acotaciones y los parlamentos, puesto que unas y otras se distinguen por su diferente funcionalidad. Para los actos y escenas el impulso creativo lo forja una especificidad técnica, aclaratoria en el desarrollo y división de la acción dramática, así como una

² Texto mecanografiado en cuya cubierta reza, en letra manuscrita, el siguiente comentario: «Original de ...Y llovió en los Arbejales (aunque con las erratas, algunas corregidas por mi mano, cometidas por un mecanógrafo amigo)».

³ Vid. las referencias a esta distinción en la obra de Lausberg (1984 [1967]) y Albaladejo (1989).

regularización en la terminología. En cambio, en las acotaciones y parlamentos subyace la intención del autor de caracterizar la representación escénica con cuestiones paralingüísticas e identificar a los personajes con cualidades vitales propias que, por un lado, los distingan del resto y, por otro, respondan al devenir de la acción dramática. Fundamental será el análisis de los cambios que introduce Hernández en los parlamentos de los personajes, porque nos descubrirá si su intención perseguía enfatizar los rasgos canarios o buscar la estandarización.

El capítulo sexto de esta investigación contiene la edición crítica de la obra. Se han presentado arduos problemas para fijar el texto (problemas lógicos puesto que el autor pretende acercarse entre otras cosas a la pronunciación canaria a través de una escritura que no es fonética), pues había que distinguir entre lo que se debía a errores cometidos con la máquina de escribir por el autor o por el hipotético mecanógrafo⁴, errores de imprenta o errores cometidos en las ediciones por incomprensión del impresor o del editor ante aspectos lingüísticos que les resultaran desconocidos, de aquellas variantes que conscientemente introdujo Hernández. Para ello, he presentado un epígrafe en la edición crítica, titulado «Observaciones», en el que se desmenuzan las decisiones que he tomado en la fijación del texto.

Finalmente, debo aclarar que la quinta y sexta parte de este trabajo han seguido el modelo propuesto por Clara Eugenia Hernández Cabrera (1993) en su tesis doctoral *El abuelo (novela en cinco jornadas). Benito Pérez Galdós. Estudio del proceso de creación y edición crítica*; modelo que me ha ayudado en la metodología seguida para la clasificación de las diversas variantes, en las justificaciones de los usos de estas y en la simbología utilizada para aclarar el proceso creativo de una obra literaria.

Por tanto, con este estudio de *...Y llovió en Los Arbejales* se pretende dar a conocer la figura de uno de los hombres más dinámicos en el ambiente cultural del Archipiélago durante la segunda mitad del siglo XX, describir la evolución del costumbrismo insular, mostrar el proceso creativo de Orlando Hernández, demostrar la veracidad o negación de la tesis de la que parto y, finalmente, enriquecer el conocimiento del habla canaria en su modalidad rural con los materiales lingüísticos aportados por esta tragicomedia.

⁴ Vid. la nota 2.

CAPÍTULO PRIMERO

NATURALEZA DE UN CREADOR

1.1. PERFIL BIOGRÁFICO

Orlando José Hernández Martín nació el 19 de marzo de 1936 en el barrio de Santo Domingo, Agüimes. Era el menor de diez hermanos y procedía de una familia campesina, sus padres eran Juan Hernández Herrera, de oficio labrador, e Isabel Martín Rodríguez, ama de casa.

A los ocho años fue internado en el Colegio Salesianos de Las Palmas, al serle concedida una de las becas donadas por D. Alejandro Hidalgo Romero⁵, donde estudió la primera enseñanza y, a continuación, la rama profesional de Artes Gráficas, que finalizó a los dieciocho años. Aquí no solo aprenderá un oficio, sino que crecerá su interés por la literatura y en especial por el teatro, participando en todo evento cultural que se realizara en sus salones. Al finalizar los estudios trabajó en la Imprenta Telde y en la Imprenta Rexachs (Las Palmas de Gran Canaria), durante los tres años siguientes. En 1958 retoma los estudios y se matricula en el IES Pérez Galdós para cursar Bachillerato en el régimen nocturno. Estos años de finales de los cincuenta son unos momentos de indecisión, de arduos intentos por conseguir un trabajo digno y la independencia económica de su familia. A todo ello se sumará el suceso trágico del fallecimiento de su padre el 25 de septiembre de 1959.

Sus inquietudes periodísticas se inician por el año 1956 cuando publica el 13 de julio un artículo titulado «Progreso» en el *Diario de Las Palmas*. En el diario personal⁶ menciona, el 2 de diciembre de 1958, la razón por la que estudió Artes Gráficas y nos aclara cuáles son sus deseos laborales:

Claro está que soy tipógrafo porque lo elegí inconvenientemente; habían [sic] otros de mi pueblo que lo eran cuando estábamos en el colegio, y yo quise imitarles. Además el nombre me parecía el más artístico de los pobres oficios que allí habían [sic]. Yo pensaba luego hacerme periodista. ¡Qué lucha, señor, tengo mi alma lacerada y no veo aliciente alguno por ninguna parte!

Los siguientes pasos que efectúa el autor agüimense se dirigen a conseguir su sueño de escritor. A principios del mes de octubre de 1959 ve la luz el opúsculo titulado *La Villa de Agüimes y la Señora del Sur*, será su primer libro y en él se traza una breve historia de su pueblo natal y un conjunto de composiciones líricas dedicadas a la Virgen del Rosario con motivo de su coronación como Copatrona y Alcaldesa Mayor Perpetua. Al año siguiente creará un nuevo libro, *Sancocho*,

⁵ El 20 de enero de 1924 se crea la Fundación Alejandro Hidalgo Romero-Escuelas Profesionales Salesianas del Corazón de Jesús, que entre sus cláusulas menciona el ingreso preferente en las Escuelas Profesionales Salesianas de los sobrinos pobres del propio Alejandro Hidalgo y doce niños, huérfanos y pobres, de los que seis deben pertenecer a la Villa de Agüimes y seis a la de Moya (Tarajano, 2002: 82-85).

⁶ En el archivo personal se encuentra una libreta pequeña con cubierta marrón en la que aparecen impresas las palabras «Bloc de notas». En el reverso de la cubierta se lee el siguiente texto escrito a bolígrafo azul: «Diario de un hombre clavado en el día» y en la parte superior de la primera hoja dice: «Pequeño Diario». El diario abarca desde el 21 de octubre de 1958 hasta el 6 de diciembre de ese mismo año, después de estas fechas solo escribe el 2 de febrero de 1959 y el 3 de diciembre del mismo año. Al final de la libreta se encuentran dos poemas, uno dedicado a su madre y otro a su padre.

que recoge seis cuentos costumbristas, donde predomina la socarronería del isleño en un lenguaje castizo. En 1961 publica su tercer libro, esta vez se detiene en la figura de doña María Jesús Melián y Alvarado para enaltecer su labor de mecenazgo en la Villa de Agüimes.

Por estos años se irá intensificando su colaboración periodística con el *Diario de Las Palmas* e inició su participación con la revista oral *Palabras*⁷ el 5 de octubre de 1961 con una charla sobre costumbrismo y humor canario. Entre sus trabajos periodísticos⁸ podemos resaltar sus crónicas sobre las fiestas de los pueblos de Canarias y sus artículos sobre poetas y novelistas canarios.

Una fecha significativa para Canarias fue el 25 de marzo de 1967, momento en el que se inició la «Operación Camello», una embajada cultural de integrantes canarios⁹ que recorrió a camello la ruta de Cádiz a Madrid. Este ambicioso proyecto consistía en transmitir la cultura e historia de Canarias por todas las localidades de España por donde fuera pasando la comitiva. Se intentaba romper las cadenas de aislamiento que desde antaño venía sufriendo esta región. Durante el trayecto se fueron recogiendo en los medios de comunicación insulares y peninsulares, a través de las crónicas de los participantes, los avatares que les iban sucediendo. El 4 de mayo finalizó la embajada con la ofrenda de una imagen de la Virgen del Pino a la parroquia de la Almudena (Madrid).

Durante los años sesenta participará activamente el joven Hernández en actos públicos: colaborará en distintos homenajes a escritores, entre ellos, el que se le dedica a Saulo Torón el 25 de junio de 1965 en el Real Club Victoria, donde se representó *La última de Frascorrita* por el grupo de teatro del mismo club, o el que se le otorgó a Rubén Darío el 13 de marzo de 1967 en el hotel Folías. Asimismo ofreció, como un miembro más del grupo Neotea¹⁰, ofrendas florales a Pérez Galdós, Tomás Morales y Alonso Quesada.

En 1974 comienza a publicar en el *Diario de Las Palmas* la columna «Decires canarios»¹¹. En ella se analizaban vocablos y expresiones del habla canaria, explicándonos las diferentes acepciones según los contextos en que se utilizan y su posible etimología. Acude a estudiosos como Viera y Clavijo, Pancho Guerra, los Millares Cubas, entre otros, así como a composiciones

⁷ La revista *Palabras* fue creada por la organización sindical *Educación y Descanso* y se emitió por la cadena radiofónica Radio Atlántico durante la década de los sesenta. La revista ofrecía conferencias sobre diferentes contenidos: arte, música, poesía e historia canaria.

⁸ Algunos de estos trabajos los firmaba con su nombre y primer apellido; otros, con «Nitram» (anagrama de Martín).

⁹ José G. Villavicencio, Juan Ortega Medina, José Luis Morales Suárez, Antonio Carrasco Hernández, Paco Luis Hernández Bordón, Chano Sosa, el camellero majorero Manuel Morales y Orlando Hernández Martín.

¹⁰ Antonio Izquierdo, miembro del Neotea (organización cultural que homenajeaba a los artistas canarios), organizaba tertulias en su comercio ROIZ (ROCA e IZQUIERDO) en la calle Pelota (Las Palmas de Gran Canaria). Fue el gran mecenas de literatos, pintores y músicos. Por allí pasaron Luis Doreste Silva, Sebastián Jiménez Sánchez, Víctor Doreste, Chano Sosa, Agustín Quevedo, Juan Sosa y Orlando Hernández.

¹¹ Esta columna aparece por primera vez el 26 de octubre de 1974 en el *Diario de Las Palmas* y versó sobre la expresión «estar amaguado».

líricas y cantares populares, para documentar su análisis. En 1979 continúa publicándose la columna en el *Eco de Canarias* y, a partir de 1983, en *Canarias*⁷. «Decires canarios» supuso una labor pedagógica importantísima, nunca antes se había emprendido la tarea de dar a conocer el léxico canario a la población isleña de una forma continuada a través de la prensa. Estos textos fueron recogidos, finalmente, en dos tomos en la década de los ochenta con el título común de *Decires canarios* (1981; 1989).

También destacó su trabajo en la radio. A partir de 1964 inicia el programa «Tardes poéticas»¹², en la emisora Radio Atlántico. En esta misma emisora dirigió y presentó durante catorce años los programas «Las aventuras de maestro Rafael» y «Cosas de Pepito el Árabe», que consistían en sainetes costumbristas, y «Decires canarios», en el que, igualmente que en la prensa escrita, se analizaban expresiones insulares. Retomó, a partir de mayo de 1982, el programa de radio «Cosas de Pepito el Árabe y maestro Rafaé» en Radio Cadena Española, antes Radio Atlántico, y en el que participaron como actores Ana María Peñate, José María Cassiano, Pepita Chirivella y el mismo autor. Años más tarde, ya en 1994, reaparecen de nuevo los programas «Aventuras de maestro Rafaé» y «Decires canarios» en Onda Guanche Radio.

Recibió nuestro autor varios premios y homenajes: *Tierra de cuervos* fue premiada en el certamen literario que organizaba Radio Las Palmas y el Teatro Insular de Cámara (1963); Flor Natural en los I Juegos Florales de la Villa de Agüimes (1966), organizados por el Colegio La Salle, por su poema *Canto a mi villa*; premio de periodismo Luis Benítez Inglot, instituido por el Gabinete Literario (1966); premio de teatro Pérez Galdós (1968), concedido por la Casa de Colón, a la obra *La ventana*; premio de la crítica malagueña Sol de Oro de España, otorgado en 1974, por las obras *El Encuentro* y *Zarandajas* que llevó de gira por España en 1973. En cuanto a los nombramientos y homenajes, podemos resaltar los que le tributó su pueblo en diferentes ocasiones, como el nombramiento de cronista oficial de la Villa, el 13 de septiembre de 1962, y el de hijo predilecto de Agüimes, el 20 de enero de 1997.

Antes de fallecer, el 2 de mayo de 1997, apareció su última crónica el 24 de abril en la columna «Playas al solajero», en el *Diario de Las Palmas*, con el título «Arinaga, oasis de invierno (y III)», donde recuerda el paisanaje humano que se reunía en plena convivencia en este rincón canario. Hernández va mencionando a toda una serie de personas en homenaje a ellas como si él también estuviera despidiéndose «y un largo recordar, al que volveremos, como retornan siempre las olas en el mar».

¹² En la entrevista que realiza Margarita Sánchez Brito a Orlando Hernández el 20 de enero de 1965, en el diario *El Eco de Canarias*, dice la entrevistadora: «es un programa de Radio Atlántico que nos viene dando, hace unos meses, la palabra viva y la voz personal de nuestros poetas».

Tras su fallecimiento por isquemia cerebral, la familia del escritor cedió al Ayuntamiento de Agüimes todo el archivo, la biblioteca y la casa de Orlando Hernández con el fin de que se creara su casa-museo y preservara y editara su obra literaria.

Orlando Hernández era un hombre sencillo, sincero, de expresión dura como el peñasco que sustenta la tierra de medianías donde nació, independiente de cualquier hábito de imposición y de una fértil capacidad para la aguda ironía. Esto le supuso muchos sinsabores en el ambiente literario y cultural de la isla. Autodidacta, se forjó una amplia formación sobre la historia de Canarias y de España, sobre filosofía y sobre todas las manifestaciones artísticas, especialmente en literatura y teatro. De una voluntad férrea en sus convicciones, persistió en la realización de sus anhelos más profundos. Tanto en el éxito como en el fracaso continuó con su labor creativa sin desmayo, dinamizó el ambiente teatral de Gran Canaria desde los albores de los años sesenta hasta su fallecimiento, con su participación como autor, director y actor. Probablemente nadie había emprendido hasta entonces en Canarias tan inconmensurable tarea, llevando el teatro a todos los rincones del Archipiélago. Autoeditó varios de sus libros, y vio recompensada su ardua labor creativa con la edición de varias obras dramáticas y narrativas en editoriales de ámbito nacional. No cejó jamás en exponer los problemas que acucian al ser humano, desde su atalaya, la de su isla, dirigiendo una dialéctica que le permitiera comprender las singularidades del individuo y las transformaciones socioeconómicas y políticas de esta sociedad contemporánea que nos devora con su mercantilismo caníbal.

1.2. POR LOS CAMINOS DE LA CREACIÓN

1.2.1. CREACIÓN DRAMATÚRGICA¹³

Desde 1956 van apareciendo noticias en la prensa que nos van mostrando las inquietudes culturales de Orlando Hernández. Así el mismo autor nos informa el 28 de julio de ese mismo año, en el *Diario de Las Palmas*, que en el Colegio Salesianos de Las Palmas, se representará la obra *El leproso de Asís* por el cuadro artístico Don Bosco, compuesto por exalumnos del centro, entre los que se incluye nuestro autor.

Fue el colegio religioso el lugar donde Hernández inicia su labor teatral y también donde se forja en él un profundo humanismo, sin duda por la labor educativa de los hermanos salesianos, que se manifestará en su obra creativa a lo largo de su vida. Muestra de su educación religiosa son

¹³ Vid. López Ortiz (2018).

sus obras hagiográficas y sus autos sacramentales *Hacia Belén, Como en un sueño (escenas bíblicas)*, ...*Y era el hijo del hombre*.

Durante 1956 se produce el nacimiento del Teatro Insular de Cámara de El Museo Canario, bajo la dirección de los hermanos Pedro y Ricardo Lezcano (1996), ayudados en sus inicios por Juan Marrero Bosch. Fue el grupo de teatro más relevante en la sociedad grancanaria desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los sesenta. El 7 de mayo de 1956 estrenó dos piezas en el Museo Canario: *Navidades en casa Bayard*, de Thornton Wilder, y *El Apolo de Bellac*, de Jean Giraudoux. Hasta ese momento, antes y después de la Guerra Civil, el teatro en las islas era el que representaban esporádicamente las compañías (como la de Andrés Tamayo) que hacían escala en Canarias cuando se dirigían a América para continuar su gira por aquellas tierras, o bien, a su regreso. La distancia y el alto coste de los montajes escénicos ahondaba en el aislamiento cultural que desde la época colonial continuaba golpeando estas costas. Hernández se quejaba en el *Diario de Las Palmas*, el 16 de marzo de 1957, en la sección «Cartas al Director» de la ausencia de representaciones teatrales en el Teatro Pérez Galdós:

Pero cuantas [sic] veces hemos oído decir con frases desgarradoras: Tenemos uno de los mejores teatros de España y permanece casi continuamente cerrado. Que alcen al menos una vez al mes el telón para que no se llene de polilla.[...]. Es triste. Tristísimo. Que al hojear las carteleras de espectáculos de nuestros periódicos no hallemos siquiera una sola que ponga una función teatral.

La preocupación del grupo Teatro Insular de Cámara por presentar un tipo de teatro ajeno al régimen franquista y al que se enmarcaba dentro de las directrices comerciales propició que se mostrasen por primera vez al público canario piezas que se incluían en el denominado teatro de vanguardia y del absurdo: *Esperando a Godot* (1957)¹⁴, de Samuel Beckett; *La cantante calva*, *La lección* y un fragmento de *Las víctimas del deber* (1960), de Ionesco; de este mismo autor, *El rey se muere*, y de nuevo *La cantante calva* (1966). Otras piezas que completaron el repertorio que representó este grupo fueron *Los acreedores* (1964), de Strindberg; *El otro* (1965), de Miguel de Unamuno; *La petición de mano* (1965), de Chejov; y *Germán o sábado de fiesta* (1967), de Juan Marrero Bosch.

Sobre la recepción que tuvo este tipo de teatro, señala Ricardo Lezcano: «No pude obtener claras conclusiones sobre el impacto que este teatro tan poco usual produjo en el público canario. Solo sé que fue acogido como una novedad [...] y que el público se rio mucho» (1996: 37). También Lezcano nos aclara la pobreza en medios escénicos de que disponía el primer coliseo de la capital grancanaria en 1958, cuando sube por primera vez a su escenario con la obra *Proceso a Jesús*, del italiano Diego Fabbri: «Fue también una decepción contemplar la pobreza del material escénico del Teatro Pérez Galdós. Creo que solo había una cámara azul y otra negra, y los focos

¹⁴ Se expresan las fechas de las representaciones.

—que no llegaban a media docena— eran más bien grandes latas con una bombilla dentro» (1996: 40). La consolidación del grupo se produjo en 1959 con el título *El diario de Ana Frank*, de Goodrich y Hackett. El éxito del montaje obligó a la ampliación de una semana completa el número de representaciones en el Teatro Pérez Galdós, cuando normalmente se estrenaban un viernes y se reponían solo el sábado y el domingo. El mismo éxito obtuvo la puesta en escena de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, que se estrenó el 15 de enero de 1960 y se tuvieron que ampliar igualmente sus representaciones durante una semana. Esta pieza otorgó al grupo un cariz de profesionalidad al solventar los problemas que significaban el trabajo de más de veinte actores, cuatro decorados y la confección de una veintena de trajes de época (siglo XVIII).

En la década de los sesenta del siglo XX nacieron nuevas agrupaciones de teatro aficionado en Gran Canaria. En 1965 se fundó el grupo Teatro de Arte, bajo la tutela de la Comisión Provincial de Información y Turismo y Educación Popular (CITE), que realizó lecturas dramatizadas y montó, entre otras obras, *Después de la caída* (1965), de Arthur Miller, dirigida por Jesús Aristu; *Quiere usted jugar con “mi”* (1965), de Marcel Achard; *Cuarto de estar* (1965), de Graham Greene; *Picnic* (1966), de William Inge y *Antígona*, de Jean Anouilh, dirigidas todas ellas por Antonio Cillero. En 1969 desapareció este grupo, pero a la vez se creaban nuevos colectivos de teatro en diversas localidades e instituciones. Uno de ellos surgió del Real Club Victoria, donde inició su andadura en 1965 con la puesta en escena de tres obras: *Compañerito*, de los hermanos Millares; *La última de Frascorrta*, de Saulo Torón, y *Farsa y justicia del Corregidor*, de Alejandro Casona.

El teatro independiente se enfrentaba a varios condicionantes que dificultaban su labor: por un lado, al control que ejercía la censura del régimen; por otro, a la recepción que tendría un teatro absolutamente desconocido en Gran Canaria y, desde luego, al alto coste que suponía cualquier escenificación teatral. La censura imponía prohibiciones o importantes dificultades para la producción escénica de determinados autores, como Bertolt Brecht o Alejandro Casona. Los otros dos condicionantes intentaban salvarlos estos grupos independientes con una buena dosis de amor por el teatro y de muchas horas de esfuerzos voluntariosos. A Hernández también le afectaron estos condicionantes cuando tuvo que esperar varios años para poner en escena sus primeras obras vanguardistas. Más adelante ahondaremos en ello.

La labor de estos grupos —especialmente la del Teatro Insular de Cámara— fue seguida por Orlando Hernández¹⁵. Así conoció un teatro de calidad y de vanguardia que imperaba en las grandes ciudades europeas y que, por fin, arribaba a estas costas. Debemos tener en cuenta que dos de sus obras, *Tierra de cuervos* y *La ventana*, se escribieron en 1963 y se incluyen dentro de

¹⁵ Alguna crítica escribió sobre estas representaciones en la prensa grancanaria. Vid. la titulada «Antes de la caída», que apareció el 17 de agosto de 1965 en el *Diario de Las Palmas*.

lo que se denomina teatro poético, la primera, y teatro alegórico, la segunda, que vendrían a reflejar las lecturas personales del autor y los títulos que escenificaron esas agrupaciones. Las características que apunta Ricardo Lezcano para el teatro del absurdo también podemos subrayarlas en las piezas vanguardistas que crea Hernández: «nihilismo, impenetrabilidad y, sobre todo, incomunicación» (1996: 34).

Volviendo a los inicios teatrales de Hernández, el 4 de enero de 1958, el grupo teatral de aficionados que se denominaba Cuadro Borrás —del que seguía formando parte Hernández como actor— puso en escena *San Francisco de Asís*, patrocinada por el Ayuntamiento de Agüimes con motivo de la campaña Pro-Navidad, y por primera vez se escenificó por las calles de su pueblo natal la pieza *Hacia Belén*, cuyo autor es nuestro dramaturgo, en la Cabalgata de Reyes que organizaba el Colegio de Jesús Sacramentado y la Asociación de Antiguos Alumnos. Más tarde, el 11 de octubre de 1958, se representó por el mismo grupo de aficionados el drama de Zorrilla *El puñal del godo* en el Círculo Mercantil.

Desde sus inicios teatrales compone sainetes y comedias costumbristas. Se insertaba así nuestro dramaturgo en una herencia que desde el Romanticismo había prosperado en la sociedad española, y que en Canarias adoptaba aspectos relevantes por la propia insularidad geográfica y espiritual en la que desde la conquista estaba inmerso el Archipiélago. Si el costumbrismo regionalista mostraba desde el siglo XIX una sociedad rural falsa y pueril —desde una visión interesada por la burguesía para defender ciertos valores morales y sociales—, Hernández vendrá a dignificar el género al plantear —dentro de un marco folclórico— problemas de la vida cotidiana y conflictos sociales que deben provocar una reacción crítica en el espectador al que va dirigido. El 3 de junio de 1959 se estrena en el cine de Agüimes *Er diablo son las mujeres* con la agrupación literaria Sancocho Canario. Más tarde, el 13, 14 y 15 de junio de 1962 se representará en el Teatro Pérez Galdós *El barbero de Temisas* por el nuevo elenco teatral Agrupación Atlántida.

En marzo de 1965 tendremos las primeras informaciones sobre *...Y llovió en Los Arbejales*¹⁶. Los ensayos tuvieron lugar en el salón del Círculo Mercantil y, por fin, en el mes de abril se estrena en el Teatro Pérez Galdós con amplio eco en la prensa de la isla. Este género dramático no lo volverá a representar en los teatros de Canarias hasta los años ochenta con *En mi pueblo mando yo* (1983), y, finalmente, en los noventa añadirá dos títulos más: *La promesa, fiesta en el pueblo* (1992) y *La verbena de Maspalomas* (1993). De todas ellas, fueron *...Y llovió en Los Arbejales* y *En mi pueblo mando yo* las dos obras con mayor número de representaciones de nuestro autor en Gran Canaria.

¹⁶ Díaz Cutillas, Fernando. «Chismografía leve», *Diario de Las Palmas*, 8 de marzo, 1965. Fernando Díaz Cutillas (Las Palmas de Gran Canaria, 1937-1988). Ejerció como periodista en diferentes medios de comunicación (*Diario de Las Palmas*, *Radio Nacional de España*, *Televisión Española* -con el programa *Tenderete*).

Pronto emprenderá Hernández un teatro diferente con *Tierra de cuervos*, *La escandalosa* y *Los amantes de Gáldar*¹⁷, piezas de temática rural, pero sin los condicionamientos del género costumbrista. De estas tres, *Tierra de cuervos* es la de más calidad literaria y dramática. Se estrenó el 6 de julio de 1963 en el Teatro Pérez Galdós y se repitió la función al día siguiente. Era la tercera obra que subía a un escenario tras *Como en un sueño* y *El barbero de Temisas*, si no tenemos en cuenta los entremeses de juventud que anteriormente había representado¹⁸. La pieza pertenece al denominado teatro poético que desde el Modernismo aparece como una variante más en la dramaturgia española. No es una obra escrita en verso, pero su prosa está cargada de un potente lirismo y de un simbolismo dramático que nos recuerda a García Lorca¹⁹. Es indudable la influencia del autor granadino por varios motivos: primero, por el ambiente de oscurantismo que domina el pueblo, donde las fuerzas ocultas del hombre impiden la rebelión del individuo y envuelven lo siniestro de una tradición irracional, aciaga, que satisface el odio amasado desde siglos en las familias campesinas; segundo, por el lenguaje lírico con que se expresan los cuatro personajes que sustentan la tragedia, donde la intensidad emocional y simbólica nos retrotrae a un lenguaje arcano, primitivo, arraigado a la tierra. Todo este imaginario subyace, por ejemplo, en una serie de elementos naturales: los cuervos, que representan la maldad, son los destructores de la vida; las hierbas, manipuladas previamente, transforman la naturaleza del ser humano; la fuerza erótica, que es incontrolable y rompe las limitaciones, se vincula al caballo o, finalmente, las amapolas, que simbolizan el germen de la vida.

La obra corresponde a una tragedia, como la calificó su autor, no existe posible reparación, ni la prudencia racional de Luis impide la destrucción de María, ni la de Isidro. Como dice Steiner: «El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional. [...] La tragedia es irreparable» (2011: 22-23).

Por otro lado, *La escandalosa* plantea el problema de la emigración a la que se ve abocado un muchacho de familia humilde, y que será víctima de las maledicciones del pueblo. Se estrenó en el Pérez Galdós el 15 de marzo de 1966 y se mantuvo dos días más en cartelera. Representó el papel principal la famosa artista de circo Pinito del Oro.

Sin embargo, el dramaturgo se encamina, a la par que escribe sainetes y dramas rurales, por otros derroteros en los que su preocupación existencial encuentre el acomodo necesario para

¹⁷ La obra *Los amantes de Gáldar* la hemos encontrado en el archivo del dramaturgo que custodia el Ayuntamiento de Agüimes. Parece que esta pieza no se representó, al menos no hemos encontrado en la prensa noticias de su estreno.

¹⁸ Si no contamos la pieza *Er diablo son las mujeres*, según declara el propio Orlando Hernández en la entrevista que le realiza Antonio Rodríguez del Pino en el *Eco de Canarias*, el 6 de julio de 1963, con motivo del estreno de *Tierra de cuervos*. En realidad tampoco deberíamos contar *Hacia Belén*.

¹⁹ Especialmente con la trilogía rural: *Bodas de sangre*; *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Orlando Hernández conocía la obra de García Lorca, porque en su biblioteca personal existe un ejemplar de las *Obras completas*, de la editorial Aguilar, del año 1957, que viene consignado con la signatura 50-9.

su espíritu inquieto. Ahora reclama un abierto rechazo al orden social y político establecido en España, una revolución que anule el sistema político vigente —la dictadura de Franco— y requiere un orden social diferente —no sólo en su país, sino en todo el planeta— donde el ser humano se integre desde la libertad y la solidaridad con los otros compañeros y con la propia Naturaleza, sostén de nuestro espacio vital. Así lo manifiestan los personajes de *La ventana*:

PEDRO.—Nada tiene hora cuando no queremos aceptarlo.

MARTA.—Has dicho bien; pero nuestra hora tiene que llegar. La revolución está esperando a la esquina de sus labios, y no hay granada que no madure cuando le alcanza su tiempo. Pero has de animarte, Pablo. (*Acercándose a él*) Has de animarte, porque todo va a ser distinto muy en breve. Si vieras lo que yo presiento... (1972: 19)

MARTA.—Si la ventana se abriera...

PABLO.—La tapiaron desde el principio, lo sabes. Estamos canallescamente cercados por todo.

MARTA.—Pero no te enfades, los libertadores llegarán por su propio pie, como busca el aire la semilla germinada. (1972: 27)

Hernández propone, pues, una revolución total, una revolución que también regenere el lenguaje por haberse denigrado el significado de las palabras; una revolución que reviente las imposiciones dictatoriales de un ser sobre los demás; que aniquile las barreras que impiden el nacimiento de una nueva humanidad y que destruya la alienación contemporánea del individuo, que enmascara su felicidad en el consumismo atroz. Si esta temática se impone ahora y encuentra en los escenarios el grito de una sociedad que anhela libertad, Hernández busca, indaga para ser coherente con su propia angustia existencial, una nueva dramaturgia que no lo limite en su proceso creativo, sino, al contrario, cristalice en forma lo que ideológicamente contiene.

La ventana supuso una ruptura con el teatro que hasta entonces había creado nuestro dramaturgo. Fue escrita en 1963, ganó el Premio Nacional de Teatro Pérez Galdós de la Casa de Colón de Las Palmas en el año 1968 y no se representó hasta el 1 de abril de 1971 en el coliseo grancanario, donde permaneció durante tres días en cartelera. Sobre la tardanza en su estreno, nos aclara el propio autor en la entrevista que le realiza Sánchez Brito con el título «Estreno de *La ventana*, de Orlando Hernández», en *El Eco de Canarias*, el 18 de abril de 1971: «Siempre me dio miedo y cuando yo perdía este miedo era el de los intérpretes. Si se ha estrenado aquí es por Sergio Calvo que cuando la leyó se entusiasmó con ella». Este miedo venía condicionado, probablemente, por dos motivos: el primero, porque la obra planteaba una rebelión del ser humano ante la sociedad contemporánea y era evidente que esto podría traer consecuencias graves para el autor y los actores ante el régimen imperante en España; segundo, porque Orlando Hernández rompía con su teatro anterior (realista y costumbrista) para enarbolar un teatro experimental que aportaba una mayor dificultad en la comprensión del texto por parte del espectador. Los personajes de *La ventana* son arquetipos, son seres sustancialmente ideológicos, plantean problemas humanos, pero más como diálogos filosóficos que como dinamizadores de una acción dramática. Sobre ello indica Sánchez

Sánchez: «Hernández crea unos tipos que no poseen antecedentes dramáticos muy claros, son personajes que se alejan de la humanización que poseen otras obras. Los personajes de *La ventana* son tipos representativos de unas ideas» (2009: 324).

Este nuevo teatro se incluye en las dos nuevas tendencias dramáticas que calificó Ruiz Ramón (1974) al abordar el análisis del nuevo teatro español, específicamente en la tendencia «del alegorismo a la abstracción», en la que diversos dramaturgos españoles que comienzan a escribir teatro en los años sesenta y setenta se caracterizaban por tres elementos comunes:

1º Destrucción interna del personaje: se destruye el personaje teatral, como persona con conciencia individual, por el personaje-signo —ahora es un conductor de corriente crítica—.

2º Acción y lenguaje parabólicos: lo que sucede en escena tiene un valor simbólico y debe ser visto como un sistema a descodificar.

3º Invasión de la escena por objetos: estos no sirven para ambientar ni decorar el espacio escénico, sino que su función es simbólica, se integran en la estructura intencional de la pieza.

Aunque *La ventana* fue bien acogida por la crítica, fue un fracaso de público, así lo atestigua claramente Hernández Montesdeoca en su artículo «A propósito del desasistido estreno de *La ventana*», en *La Provincia*, el 3 de abril de 1971:

Como canario, me siento avergonzado de que este estreno de un autor canario, de los pocos que tenemos, según las evidencias, fuera presenciado por media docena de personas. Ni una autoridad, ni cultural ni política. [...] Sonrojante lo que hemos presenciado. Habrá que pensar que ésta no es una tierra agradecida, aunque tanta gente ande con el cuento del servicio y el amor a la causa de la tierra. Crear, aquí, es un grito desolado en un bosque de sepulcros.

El autor acertaba cuando dudaba en representarla por miedo al fracaso y la incompreensión. A pesar de esto, unos días más tarde, el 17 y el 18 de abril, se recoge en la prensa de Las Palmas de Gran Canaria y de Madrid el inminente estreno en la capital de España, concretamente en el Teatro Club Pueblo, dentro de la programación de su ciclo «Teatro Difícil». La fecha del estreno se había programado para el 20 del mismo mes, aunque finalmente se retrasaría para el día 21²⁰. *La ventana* tuvo buena crítica en los diarios *Pueblo* y *ABC*, aunque no dejaron de señalar ciertos aspectos que consideraban negativos para la comprensión y difusión del texto. Pérez Fernández, en su artículo «*La ventana*, de Orlando Hernández, en el Teatro Club Pueblo», publicado en *ABC*, el 23 de abril de 1971, señalaba acertadamente las cuestiones que impiden que esta nueva dramaturgia de Hernández consiga el éxito que, frente a otros aspectos positivos, se merece:

Los excesos retóricos, los monólogos yuxtapuestos, la insistencia discursiva, la carencia casi total de acción. Lo que no se puede negar es que en Orlando Hernández hay un escritor brillante, lleno de ideas, dueño del lenguaje, capaz de volcarse ilimitadamente, con un hondo aliento poético, sobre los problemas que inquietan a nuestro tiempo.

²⁰ Véase «Las novedades de la semana», en *ABC*, el 18 de abril de 1971. Por tanto, según esto, la fecha de 20 de abril de 1971 que aparece como estreno en la edición de la obra, encima de «Reparto», es incorrecta.

Todo ello lo sintetizaba Ruiz Ramón cuando aludía a que el espectador en este tipo de teatro tenía como función no solo ver la pieza, sino que tiene que interpretar —descodificar— las imágenes escénicas: «Función y tarea más bien arduas en ocasiones por el exceso de áridas abstracciones, de deshumanización o de cripticismo» (1974: 7).

El autor agüimense emprende en esta época una radicalización en las formas teatrales, fuera de los cánones comerciales. Como consecuencia de ello, crea *Fantasia para tres*, obra en un acto, con un lenguaje cercano al absurdo y en la que se trata el tema de la comprensión humana. No será hasta 1966, pasados dos años de su creación, cuando se escenifique. Probablemente la tardanza de su puesta en escena se deba a las mismas razones que hemos expresado para *La ventana*. *Fantasia para tres* será el primer título ajeno al teatro costumbrista y realista que expone al público canario, por tanto, son comprensibles las dudas en las que se movía nuestro autor.

Una nueva obra vanguardista, *Prometeo y los hippies*, se estrenó el 16 de marzo de 1970 en el Teatro Pérez Galdós. Creó expectación entre los medios de comunicación, se adelantaba que era totalmente distinta a las anteriores. En realidad, *Prometeo y los hippies* continuaba el camino que había tomado decididamente Hernández con *La ventana*. Las siguientes palabras que le brinda el articulista Suárez —con motivo del estreno— en *La Provincia*, el 18 de marzo, con el título «*Prometeo y los hippies*, del costumbrismo a la sociología» definen esta corriente dramaturgica: «Su teatro es ahora combativo, abiertamente, su manifiesto es crudísimo y arriesgado, enfrentándose, de una manera clara, a las instituciones, al despotismo y a la intolerancia, a la Iglesia inmovilista y alienante, al capitalismo, al neocolonialismo».

A esta misma corriente creativa pertenece *Con los puños frente al sol*²¹, cuya fecha de creación es de 1972. Se escenificó el 21 de mayo de ese año y se mantuvo dos días más en el primer coliseo de la capital grancanaria. Esta farsa trágica en dos tiempos, tal y como la tituló el autor, parodia a tantos ineptos dictadores que han utilizado el trono para convertir sus apetencias irracionales en las vejaciones humanas más crueles, extendiendo sobre sus súbditos la desigualdad, la injusticia y la esclavitud. *Con los puños frente al sol* es una parábola, donde un grupo de discapacitados físicos se rebela frente al tirano con la esperanza de conseguir la libertad y la igualdad. Esto la emparenta con el teatro de Buero Vallejo, al que nuestro autor admiraba. Así se expresa Hernández en el artículo que publicó en el *Diario de Las Palmas*, el 5 de junio de 1972, con motivo del ingreso de Buero Vallejo en la Real Academia Española:

El nuevo académico sostendrá brillantemente el verbo de los humildes moradores de la *Historia de una escalera*, la angustia de los invidentes de *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, o las ansias siempre erizadas de los Goyas de *El sueño de la razón* y los expectantes doloridos de *El Tragaluz*.

²¹ Su primer título fue *Frente a la luz*. Vid. Hernández (2017).

Más concretamente es heredera de *El Concierto de San Ovidio*, porque esta obra supone, además de una incursión en lo trágico, una vía que incluye —según palabras de Doménech— «la dimensión fundamental de lo grotesco» (Doménech, 1971: 42), por la temática abordada de seres discapacitados y, por supuesto, por plantear —volvemos a Doménech— «un doble problema: el de la explotación del hombre por el hombre y el de la lucha del hombre por su libertad» (Doménech, 1971: 42). Cuestiones que, a pesar de otras divergencias, unen a ambas obras.

Los tarados se defienden de la ignominia de Adelfo, consejero y lugarteniente del dictador Juan-Sol, asesinándolo; pero mantienen en el trono al dictador, quien ha reconocido las barbaries cometidas contra su pueblo. Esta redención los ha transfigurado, no han actuado como lo hubiera hecho cualquier tirano, manchando sus manos de más sangre, sino como nuevos seres que también han purgado sus odios y rencores. Por eso, pueden proclamar, acompañados de los compases de la «Novena sinfonía» de Beethoven: «¡Ya se han roto las fronteras, al fin podemos avanzar frente a la luz!»²² (Hernández, 2017: 185).

Esta resolución del conflicto dramático se fundamenta en la convicción de Rousseau de que la injusticia y la miseria del destino humano no proceden de una caída original ni de una mancha trágica de la naturaleza humana, sino que, como parafrasea Steiner: «Procedían de los absurdos y las arcaicas desigualdades introducidos en la estructura social por generaciones de tiranos y explotadores» (2011: 108). Esta noción suponía el desmantelamiento ideológico del concepto de culpa, porque el hombre que mata lo hace por la errónea educación recibida o por haberse instruido en una sociedad corrompida, y no a su mismo nacimiento. Steiner nos recuerda: «El crimen será reparado o el error se justificará. El crimen no lleva al castigo sino a la redención. Este es el *leit-motiv* que recorre el tratamiento romántico del problema del mal» (2011: 110). En cambio, la figura de Adelfo acentúa aún más la desviación corrupta a la que puede llegar el hombre movido por el deseo y el instinto. Es por ello por lo que esta figura realza la transformación de Juan-Sol y de los enfermos, renace un nuevo ser eximido del mal.

La obra se enmarca en este correlativo psicológico, como el *Fausto* de Goethe o *Los miserables*. Ahora bien, este cambio de actitud en Juan-Sol deshace la posible tragedia, disolviéndose el conflicto en una artimaña ideológica más que teatral, puesto que en la tragedia no existe posibilidad de compensación.

Será en esta década de los setenta cuando Hernández utilice la expresión ‘reportaje teatral’ para definir la nueva corriente en la que se sumerge su teatro. Para él supone, según la entrevista²³ que aparece el 3 de enero de 1975, en el diario *ABC*, «una depuración de todos los elementos que

²² En el texto mecanografiado que aparece escrito en portada la palabra «ORIGINAL» nuestro dramaturgo modificó este final: «¡Ya se han roto las fronteras, al fin podemos avanzar con los puños frente al sol!» (Hernández, 2017: 185).

²³ Firmada por A. L., no sabemos a quién corresponden estas siglas.

pueden ser gratuitos en el teatro. Una busca, también, de la pobreza deliberada para acercarse así a la pureza máxima del teatro». Ahondando en esta concepción teatral y, sin duda, influenciado por el teatro de Unamuno (*Fedra* y *El otro*) el espacio escénico se esquematiza a la mínima presencia de objetos y lo dramático reside exclusivamente en la palabra y no en otros elementos parateatrales. Con esta concepción teatral concibe dos obras: *El encuentro* y *Zarandajas*. En ellas se expresan las reflexiones de un único personaje sobre su vida, como si fuera un soliloquio con él mismo y un diálogo²⁴ con el público presente. El autor las califica de teatro experimental porque prescinde de argumento y de la estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace. Además, las dos piezas suponen un cambio en la verbalización, que ya se había iniciado con *Los puños frente al sol*, respecto a *La ventana* y *Prometeo y los hippies*. El lenguaje se levanta más nítido, más directo, menos retórico, aunque no desaparece cierto aire barroco y decadente que es la fuente de la que emana la concepción lingüística de Hernández. *El encuentro* se estrenó el 14 de septiembre de 1972 en el Salón del Ayuntamiento de Teror y se representó durante ese año por Gran Canaria, Tenerife y Lanzarote. Al año siguiente se escenificará junto a *Zarandajas* los días 5, 6 y 7 de mayo de 1973 en el Teatro Pérez Galdós. Las dos obras iniciaron una gira por la Península que duró alrededor de seis meses; finalmente, el 7 de diciembre de 1973 subirían al escenario del Club Pueblo (Madrid).

Podemos observar que adopta una actitud de defensa del texto dramático frente a otras opciones que optaban por producciones en las que dominaba la ausencia del texto literario y de la figura del director escénico. De esta manera nuestro autor desea renovar el lenguaje escénico que predominaba por estos años en el panorama español. Al respecto aclaran Berenguer y Pérez sobre las adaptaciones al espacio escénico de determinadas novelas (*Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, y *Legionaria*, de Fernando Quiñones): «De hecho, la adopción, por parte de algunos de estos narradores, de la forma de monólogo parece confirmar el propósito de renovación de los lenguajes dramáticos vigentes en los años 70» (1998: 114).

La gira fue un éxito y como colofón recibió Orlando Hernández, en 1974, el premio de la crítica malagueña «Sol de Oro de España», que se presentó públicamente en Gran Canaria al hacerse la entrega en el teatro Pérez Galdós, tras el estreno de *Teo juega al tenis con las galaxias*. Bajo estos auspicios saldrán publicadas (al cabo de casi un año) *El encuentro* y *Zarandajas* en la editorial Escelicer.

Teo juega al tenis con las galaxias se estrenó el 24 de mayo de 1974 en el Teatro Pérez Galdós y volvió a representarse al día siguiente. La pieza continúa profundizando en el desmantelamiento de los cánones clásicos del arte dramático. La relación entre los personajes se

²⁴ Hernández calificará estas obras de ‘monodialogo’.

sustenta en una ida y venida de lo racional a lo irracional, o viceversa. Al respecto expresa Hernández en la entrevista que concede a J. M. C. el 22 de mayo de ese mismo año en el diario *La Provincia*: «Yo juego con una serie de planos que van desde Calderón a Brecht: entonces el sueño y la razón se confunden». Los personajes reflexionan sobre su propia entidad; el lenguaje se descompone para regenerarse con un nuevo significado, la palabra es la llave que abre un mundo onírico al ser humano, por eso dice Enma²⁵: «Mi primer juguete va a ser construir una mariposa de río» (Hernández, 1975: 26). Este renacer supone constantes referencias bíblicas, así afirma Preteo: «He venido para celebrar la muerte de Caín» (Hernández, 1975: 50). Definitivamente es el final de un mundo economicista, alienante, para iluminar otro mundo donde el ser humano se reconozca, un mundo que esté sustentado en la comprensión humana. Nos enfrentamos, de nuevo, a un teatro alegórico, ajeno a los circuitos comerciales, donde se supera la perspectiva realista. Con esta pieza encuentra Hernández la auténtica libertad creadora que tanto anhelaba, porque no se atiene a ninguna servidumbre artística ni ideológica.

Aprovechando el nonagésimo quinto aniversario del Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria, se escenificó el 30 de agosto de 1974, en sus salones, un nuevo título, *Cigüeñas en los balcones*. Seguidamente, el 14 de septiembre, se representó en el Pabellón Victoria con motivo de las Fiestas del Pino de la Villa Mariana de Teror. La sumisión de Teresa, esperanzada en su matrimonio y en los hijos venideros, se rebela ante la insatisfacción dolorosa que imponen ocho años de una vida vulgar, aburrida y pueril, al lado de Fernando. La pieza debe incluirse en la misma línea realista que *Casa de muñecas*, de Ibsen. Nora falsifica la firma de su padre para conseguir el préstamo que pueda salvar la vida de Helmer, su esposo enfermo. Cuando este conoce lo que ha hecho Nora, la acusa de inmoral y le prohíbe que eduque a sus hijos. Ella descubre en ese momento la auténtica catadura moral de Helmer y toma conciencia del papel decorativo que ha tenido en el hogar familiar. En Nora, igual que en Teresa, el abandono del hogar significa su liberación, su plenitud como persona.

Teresa no soporta más la hipocresía social y la rutina que la mantiene atada a su esposo, no está dispuesta a continuar con una vida falta de deseo y pasión. Su camino por el matrimonio ha sido tan sombrío que incluso llega a rechazar al hijo que espera en su vientre: «¡No quiero tener un hijo! (*Entrando en las habitaciones interiores*). ¡No quiero tenerlo!». (Hernández, 2017: 203)

El rencor en estos dos seres actúa sin piedad. La tensión estalla cuando definitivamente Teresa se sincera y le expresa a Fernando que en la cama sus deseos han sido para otro hombre: «Seré dura, pero jamás he dormido sola contigo; siempre me ha acompañado en la cama el deseo y el recuerdo de otro hombre. ¡Eso es todo!». (Hernández, 2017: 226)

²⁵ Escrito así en la obra, con *n* antes de *m*.

Tras esto, Fernando, desquiciado y ebrio, se encuentra de cara a la mentira que ha sido su vida. Mientras ella abandona el hogar, aunque tenga que sufrir un penoso trámite burocrático y la maldad de sus conciudadanos, él decide suicidarse. Regalito y Salvador, que acuden ilusionados a la casa de Fernando y Teresa porque piensan que ya ha debido de nacer el hijo ansiado, solo encuentran el cadáver de Fernando. Regalito y Salvador han sido engañados ante una función teatral de la vida que se ha basado en la apariencia y no en la dignidad de la verdad. Hernández nos coloca como testigos de la mentira de la vida social más íntima, igual que puso sobre el escenario a Regalito y Salvador como testigos de la mentira que se levantaba tras el telón.

Orlando Hernández nos propone que tanto la imposición de un individuo sobre otro como la que efectúa la sociedad sobre una pareja, solo conseguirá la destrucción violenta, incluso física, de sus miembros. Además la pieza reincide en la crítica al contexto socio-político en que vive la sociedad española, fundamentalmente en lo que atañe a la liberación sexual de la mujer y al control sobre la natalidad. Su teatro se define por su preocupación moral y su defensa de la suprema libertad del individuo, no hay problemática más importante para él que visualizar sobre el escenario esta constante lucha vital.

Finalmente, *Cigüeñas en los balcones* incorpora novedades respecto a la estructura clásica de una pieza teatral. Se divide en dos actos, sin embargo, estos no se subdividen en escenas, sino que a través de la iluminación de una zona del espacio escénico, encendiendo y apagando el callejón (aquí se encuentran las casas de Regalito y de Fernando y Teresa) o el interior de la vivienda de Fernando y Teresa, se señalará el cambio de personajes que intervienen en la acción dramática. La iluminación materializa dos concepciones distintas de entender la relación amorosa entre dos parejas.

Hernández vuelve a incidir en la función principal del teatro: ser testimonio de la sociedad de su tiempo y vehículo y fuente ideológicos. Pero, como afirma en la entrevista que le realiza Juan Trujillo Bordón, el 12 de septiembre de 1974, en el *Diario de Las Palmas*: «A condición de que sea el público quien elija, y no el autor quien pontifique». Se acerca la transición política española y la sociedad alza de forma general sus protestas frente al viejo sistema dictatorial. Han pasado más de treinta años desde la Guerra Civil, la nueva juventud no está reprimida por el miedo, no está dispuesta a verse confinada en las mismas condiciones míseras en las que han vivido sus padres y abuelos.

Según transcurre el año de 1976, se publican noticias de que su teatro se representa en la Península y en el Archipiélago, aunque parece que siempre por grupos de aficionados: se muestra *La ventana* en Zamora, por el grupo de teatro aficionado Grupo Niebla; en mayo se escenificará en Albacete *Teo juega al tenis con las galaxias*; asimismo en la ciudad tinerfeña de Garachico, dentro del programa «Jornadas Canarias», que organizan alternativamente Garachico y Agaete,

subirá al escenario *La ventana* en el mes de agosto. A finales de los setenta e inicios de los ochenta se acrecientan las representaciones; por ejemplo, en el verano de 1978 se pone en escena *Prometeo y los hippies* en el Círculo Mercantil de Arrecife y por el mes de octubre el dramaturgo viajará a Venezuela con motivo de la celebración de la Gran Gala de la Hispanidad-78, donde se expondrán *El encuentro y Zarandajas*.

Una nueva temática desarrolla a través de *El hechizado* al tratar dramáticamente un acontecimiento histórico: la figura del rey Carlos II. El autor se distancia del personaje histórico para poder indagar en la interioridad del hombre y encontrar su drama vital. Efectivamente, *El hechizado* revive la angustia a la que tiene que enfrentarse el rey desde su nacimiento, ante las obligaciones que le exige la corte y el pueblo para que procrea un hijo que prolongue la descendencia de su reinado, y la imposibilidad de realización de este deseo. Al autor agüimense no le interesa la versión historicista para recrear lo que se supone cierto; por el contrario, se basa en esta imagen tópica que procede de la visión que los demás tenían del propio rey para presentar el posible drama humano que se fue forjando en la conciencia del individuo llamado Carlos frente al símbolo regio.

Esta tragedia, según la tituló el propio autor, debió de escribirse en 1980 y se representó el 20 de septiembre de ese mismo año en Teror, durante las fiestas del Pino. La pieza se coloca como la decimotercera de las estrenadas; aunque, en realidad, será la decimoquinta, si incluimos las dos primeras obras de juventud: *Hacia Belén* y *Er diablo son las mujeres*.

El hechizado no contiene actos ni escenas. Se inicia con una particular loa de apertura que declama Luis al auditorio, al estilo del teatro español del Siglo de Oro. En ella se plantea el argumento y se expone la problemática particular del personaje histórico, el cual se configura como símbolo universal de la debilidad: «La impotencia, su impotencia constituye un perenne recuerdo de que la historia no es hecha solo por los hombres fuertes, de que la debilidad moldea el destino humano, tanto como los supuestos superhombres y los héroes». (Hernández, 2017: 233)

Luis es una voz que se desdobra con diferentes funciones dramáticas: por una parte, es la voz del subconsciente del mismo rey, otras veces actúa como un juglar que nos narra las hazañas épicas de los cantares de gesta, pero ahora estas hazañas consisten en los sucesos históricos ocurridos a la familia real de los Austria; también es un personaje anacrónico, un muchacho de la década de los años setenta del siglo XX que, junto a su pareja, Luisa, simboliza la fecundidad del pueblo, frente a la infecundidad del hombre rey. Esta pareja actualiza el problema de la impotencia del rey, de la procreación, hasta la época contemporánea del autor y además se utiliza como recurso que rompe la alienación del espectador, como en el teatro épico de Brecht, para distanciarlo del drama emocional y lograr su plena comprensión.

Sobre la obra recae un pasado trágico que a modo de referencias se sustancia en boca de Carlos, en una voz en off y a través de Luis. Hechos pasados impiden el cumplimiento de los deseos profundos de estos personajes. Una voz en off cita un fragmento del parlamento de Troilo, que pertenece a *Troilo y Crésida*, de Shakespeare (1972), en el que se repara en la debilidad con que se autodefine el personaje: el goce imaginario de la unión amorosa con Crésida es débil para sostener la consumación real de ese amor. Finalmente, Crésida incumplirá su promesa de fidelidad. Carlos reproduce una parte de la reflexión del «Hombre» sobre el «Deseo», que se incluye en el auto sacramental *Tu prójimo como a ti*, de Calderón de la Barca (2008), y que versa sobre la naturaleza del deseo y de la necesidad que tiene todo ser humano de que sea acompañado por él, pues sin deseo, no hay vida, no hay «gusto» ni «quien feliz se vea». Luis cita un fragmento de un parlamento de Sócrates, correspondiente a *Fedro*, de Platón (1998). Este fragmento menciona las muertes de las que se desconoce su causa y tanto dolor anónimo que subyace en cada muerto.

El espacio escénico prácticamente es un boceto de una cámara regia, su esquematismo es simbólico: el trono lo compone un sillón de barbero, quizás porque ahí nadie es dueño de sus actos; por el contrario, estamos a disposición de las decisiones que adopte el ‘oficiante’. A ello se le une un reclinatorio y un candelabro. Este espacio revierte sobre la tensión dramática que aporta la soledad de Carlos: la conciencia revive la insatisfacción de una vida irrealizada. El espacio vacío y oscuro se complementa con el recurso de la música: Bach y los himnos latinos eclesiásticos («Dies Irae», «Miserere» y «Veni Creator»), que le otorga una mayor solemnidad a las expresiones de Carlos, como si fuera la santificación de un cordero degollado sobre un patíbulo.

Esta obra abrió un paréntesis en la creación dramática de Hernández. Entre otras razones por diseñar una composición ajena a todo clasicismo y por la perspectiva que adoptó, fuera de todo tópico, para tratar al personaje sobre el que radica la acción dramática. La palabra nos arrastra al conflicto humano que pudo vivir Carlos II el Hechizado; su logro nos aporta una nueva significación a un momento histórico de España y desentraña, a través del arte dramático, un poco más la esencia del ser humano. Como afirmó Buero Vallejo:

Toda interpretación histórica es problemática, y en mayor medida de lo presumible, enigmática. Hacerse cuestión de ese problema y ese enigma; poner entre sutiles paréntesis dentro de la obra algo de lo que ella misma asevera es, probablemente, el último y más fecundo secreto de la creación bien entendida. Pues todo arte es, por muy inequívocos que sean sus significados principales, multisignificativo. Y en ello reside su grandeza y su poder. Y hasta la posibilidad, de tarde en tarde, de crear algunos mitos no mendaces y perdurables (2005).

Dos años después, el 29 de mayo de 1982, sube a los escenarios *El hombre que nunca fue*. En este caso inaugurará el nuevo Cine-Teatro de los Salesianos de Las Palmas, dentro del programa de actos con que los Antiguos Alumnos Salesianos celebraban la Fiesta de la Unión. Seguidamente se representará en el Teatro Municipal de Gáldar el 27 de julio de 1982, dentro de la programación de la «Primera Semana de Teatro» que organizaba el Grupo de Teatro Ajódar con

motivo de su décimo aniversario. *El hombre que nunca fue*, *El encuentro* y *Zarandajas* forman una trilogía que se basa en la concepción dramática que Hernández denominó ‘reportaje teatral’. A través del soliloquio el personaje expone sus reflexiones más íntimas sobre la naturaleza humana, su vida personal y los deseos incumplidos.

Pasarán tres años sin representar una nueva pieza teatral, hasta que el 6 de marzo de 1986 con el patrocinio del Consejo Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, estrena en el Teatro Pérez Galdós la farsa *Comedia del carnaval y de la buena fortuna: farsa en dos tiempos en prosa y verso*, puesta en escena por el grupo teatral La Chalana y bajo la dirección del propio autor. En el doble juego de vivir la ficción y la realidad como sistema catártico que trasciende la naturaleza del ser humano, en ese juego de máscaras que sobre el escenario es tan auténtico o incluso más que el que se vive en la propia realidad, siempre se situó Hernández. Por ello se dice en esta farsa:

JULIO.—Pero realmente, ¿nosotros estamos viviendo el Carnaval o haciendo teatro? ¿Tú no crees que se trata de la misma ficción?

JUAN PEÑA.—¡Que te crees tú que el teatro no se vive! Posiblemente más que la vida misma. Porque la ficción no se puede vivir inconscientemente, y cada alarido del personaje que acoges, se te clava a la carne como si te destruyera (1987: 32).

Pero siempre será la realidad la que acabe con nuestro sueño de vida:

JULIO.—Qué pena, que la realidad se sobreponga siempre (1987: 34).

En 1988 participará el dramaturgo junto al actor Paco Acosta en el «I Encuentro Teatral Tres Continentes. Festival del Sur» —que se celebraba en su pueblo natal— con la obra *Zarandajas* y en 1990 representará en este mismo festival *La actriz*²⁶, en la que expone los prejuicios de una sociedad machista que obliga a la novia a mantener la fidelidad al noviazgo contraído.

También por los años noventa su dramaturgia siguió representándose dentro y fuera de Canarias; por ejemplo, el Grupo de Teatro Experimental Gorki repuso en el verano de 1992 por diversas localidades de Asturias la obra *El encuentro*.

De nuevo en Canarias, el 6 de abril de 1993, en plena Semana Santa, se encarnará la Pasión —por el pueblo de Agüimes— con el auto sacramental *...Y era el Hijo del Hombre*. Con esta pieza se recuperaba una tradición que por diferentes motivos había desaparecido en la localidad y que la Asociación de Antiguos Alumnos La Salle y nuestro dramaturgo querían recuperar. La obra se vertebra sobre los sucesos ocurridos a Jesús, desde los milagros hasta su condena y crucifixión, y en la que una joven pareja de enamorados va esparciendo mensajes de amor y esperanza al mundo tras la muerte y resurrección del Nazareno. Aquel primer año fue dirigida la representación por el

²⁶ Esta pieza forma parte de una colección de obras breves que Orlando Hernández tituló *Antología del teatro*.

propio autor y se desarrolló por las calles de su pueblo natal. Desde entonces la misma Asociación viene montando el auto sacramental cada año.

Al final de su vida Hernández escribirá tres obras dramáticas que versan sobre asuntos históricos que marcaron el devenir del Archipiélago: *El vagabundo de los mares (Colón en Canarias)*²⁷, *Loa a Juan y Ansite, elegía viva*. *El vagabundo de los mares (Colón en Canarias)* se iba a representar en 1992 con motivo de la celebración del V Centenario del Descubrimiento, pero no pudo subir a las tablas, según parece, por motivos económicos²⁸, solo se efectuó una lectura dramatizada en la propia casa del escritor. En ella se escenificaban las peripecias que pasó el navegante en Canarias hasta su encuentro con las nuevas tierras.

Loa a Juan es un poema dramático en el que se traza un recorrido histórico de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria desde su fundación como La Real de Las Palmas un día de San Juan (24 de junio de 1478) por tres juanes: Juan de Frías, Juan Bermúdez y Juan Rejón. Este libro fue presentado al público el 28 de julio de 1994 en el Círculo Mercantil; acompañaron a su autor Juan José Laforet y Antonio Cillero. Fue editado por la Asociación de Vecinos Santa Ana de Vegueta, con ilustraciones de los pintores José Comas Quesada²⁹ y Juan González.

Finalmente, nuestro autor se sumerge en las profundidades de la historia de Canarias para crear una cantata sobre la paz de Ansite. De ello nace *Ansite, elegía viva*, construida predominantemente en coplas, estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante los versos pares y sueltos los impares. Esta cantata se representó el 29 de abril de 1995 en los escenarios naturales de los Llanos de la Paz, en Santa Lucía de Tirajana, con música de Joaquín Caballero y la interpretación del grupo folclórico Los Argones. Vio la luz el 29 de abril de 1997, pero Hernández ya no pudo disfrutar de la publicación de la obra, pues el 21 de abril de 1997 había sido hospitalizado en el Hospital Insular para fallecer el 2 de mayo.

1.2.2. CREACIÓN NARRATIVA

Como habíamos mencionado al inicio de este capítulo, en 1960 se publicó un conjunto de seis cuentos con sabor costumbrista bajo el título *Sancocho*. Era la primera publicación literaria que presentaba nuestro autor al público canario. A partir de entonces su vocación se dirigió al teatro, poesía, ensayo y novela. Sin duda, Hernández deseaba triunfar como dramaturgo y poeta, dos vertientes de un mismo germen creativo.

²⁷ Esta obra no la hemos encontrado en el archivo del autor.

²⁸ S.n., «*El vagabundo de los mares*, nueva obra teatral de Orlando Hernández», *Diario de Las Palmas*, 24 de diciembre, 1992.

²⁹ José Comas Quesada fue un pintor grancanario, nació en el Puerto de la Luz, el 3 de febrero de 1928 y falleció el 14 de enero de 1993. Es uno de los máximos exponentes de la pintura a la acuarela en España.

Dos momentos importantes en su quehacer narrativo fueron las fechas de 1975 y 1977. En julio de 1975 salió a la venta su primera novela, *Catalina Park*, editada por Plaza y Janés, con una tirada de 8000 ejemplares. Se agotó enseguida y se sucedieron numerosas reediciones. La repercusión que tuvo en la prensa de Gran Canaria fue relevante si nos atenemos a las constantes alusiones a ella y a las entrevistas que se le hicieron. La novela se presentó en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria, el 30 de julio de ese mismo año, y en septiembre el autor tuvo que desplazarse a Madrid y Barcelona para presentarla a los medios de comunicación y al público en general. En su narrativa, como en su teatro, la vena irónica, satírica y deformadora que definen sus obras nos revierte a Francisco de Quevedo y a Ramón María del Valle-Inclán.

A este último autor hará referencia Hernández cuando al publicarse su segunda novela, *Máscaras y tierra*, en 1977, por la misma editorial, señala en la entrevista³⁰ concedida al *Eco de Canarias*, el 17 de febrero de ese mismo año, que, aunque ha trabajado un realismo mágico, él no encuadra la novela en el mimetismo de los sudamericanos, sino «en toda la tradición novelística española, tal vez con una línea valleinclinesca, aunque después de haber leído a otros muchos». En el acto de la presentación de la novela, que tuvo lugar en el Gabinete Literario la noche del 23 de febrero, acompañaron al autor Antonio Gala, Antonio de la Nuez y Sergio Calvo.

Su tercera novela, *Con las manos llenas de sol*, se publicó en 1989, aunque fue escrita a finales de los setenta. Colaboraron en su edición las corporaciones municipales de San Bartolomé de Tirajana y Mogán. La novela desarrolla los conflictos a los que se enfrenta la adolescencia y la juventud, y expone la formación de la personalidad individual en una etapa vital para el ser humano. Desde luego, no tuvo el éxito de las dos anteriores.

1.2.3. CREACIÓN POÉTICA

En cuanto a su trayectoria en el género lírico, podemos comprobar igualmente una producción relevante. En la prensa diaria fueron apareciendo de forma esporádica algunas de sus composiciones poéticas. Sin embargo, será en 1964 cuando publica su primer libro, *Claridad doliente*. Este poemario es una recopilación de composiciones juveniles en los que el poeta canta a su tierra, a su isla, a la esperanza, a la belleza, a la monotonía diaria del paso del tiempo. El poeta quiere abrirse al otro, convivir con los demás para ser voz compartida.

De su colaboración con Juan José Falcón Sanabria³¹ surge *Poema Coral del Atlántico*, letra inspirada en la serie pictórica creada por Néstor de la Torre y a la que pondrá música el maestro

³⁰ S.n., «*Máscaras y tierra*, primera novela de Orlando Hernández».

³¹ Relevante compositor cuyas obras han sido interpretadas por diferentes orquestas sinfónicas internacionales y ha recibido numerosos premios autonómicos y nacionales. En el año 2006 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

compositor. Se presentará al público el 7 de febrero de 1973 en el Teatro Pérez Galdós y el 24 y 25 de febrero de 1975, y en el mismo lugar, esta composición será interpretada por el Coro de Cámara de la Radiotelevisión Finlandesa. En 1980 la Coral de Cámara de Pamplona la grabará en disco, bajo la dirección musical de José Luis Eslava. Esta misma coral ofreció un programa en el Teatro Real de Madrid, el 25 de enero de 1983, en el que se incluía esta composición y en el que Hernández proporcionó un recitado previo a la interpretación musical.

En 1979 la Coral Polifónica de Las Palmas participó representando a España en el XV Día Internacional del Canto Coral, celebrado en Barcelona entre los días 2 y 6 de septiembre, con la pieza lírica *Chácaras blancas*, fruto de la nueva colaboración del poeta agüimense y Falcón Sanabria.

Finalmente, en 1985 se publicó *A la fiera amada y otros poemas*. Este poemario se presentó en el Club Natación Metropole de Las Palmas. En su edición colaboraron este mismo club y el Real Club Victoria. La parte más importante del libro es la que contiene el título lorquiano «A la oscura manera de la claridad lorquiana». Un conjunto de sonetos sobre el amor ausente y, por tanto, dolorido, donde se plasma la libertad del encuentro sexual, apasionado, con el otro ser desde el recuerdo amargo de un erotismo perdido que se anhela. Hernández creó varios poemarios más que aún no han visto la luz, entre ellos podemos citar títulos como *Baladas del guanche*, *Besos de fuego* o *Como mar enamorado*. Esperamos que en los próximos años la obra inédita³² que existe en el archivo personal del dramaturgo pueda ponerse a disposición del público. Como dice Ulises en *Troilo y Cressida*: «Ningún hombre es dueño de cosa alguna, aunque exterior y moralmente pueda poseer mucho, hasta que ha hecho partícipes de sus riquezas a los demás» (Shakespeare, 1972: 143).

³² Abarca todos los géneros.

CAPÍTULO SEGUNDO

NATURALEZA Y FINALIDAD DE LO CÓMICO EN EL TEATRO COSTUMBRISTA DE ORLANDO HERNÁNDEZ DESDE LOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE HENRI BERGSON

2.1. COSTUMBRISMO CRÍTICO EN ...Y LLOVIÓ EN LOS ARBEJALES

...*Y llovió en Los Arbejales* fue estrenada el 2 de abril de 1965 en el teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria y era la cuarta de las obras representadas hasta ese momento por Hernández. La farsa muestra «la idiosincrasia perniciosa del isleño, que le hace evadirse conformista, aun en los momentos extremos» (Hernández, 1968)³³. La acción viene delimitada por la angustia creciente en la que vive el pueblo ante la falta de lluvia y transcurre en el patio de una casa terrera (lugar donde se toma y se da la vida con los otros), en la década de los cincuenta o los primeros años sesenta del siglo XX. Durante los tres actos en que se estructura la obra contemplamos la vida de una serie de personajes a lo largo de tres tardes, que corresponden a cada uno de los actos en que se divide la pieza. De este modo, conocemos que maestro Rafael se dedica a remendar zapatos, aunque tiene más afición a hablar con los vecinos, a las bebidas alcohólicas y a irse de fiesta que a dedicarse a su oficio. Rafael desea vender unas tierras de su propiedad al Ayuntamiento de Los Arbejales para que el Consistorio construya viviendas; quiere enriquecerse, ahora es la ocasión, porque su amigo Bartolo ha sido nombrado alcalde. Pero este³⁴ se muestra reacio a cumplir los deseos del maestro zapatero: teme que sus superiores puedan descubrir estos trapicheos y lo cesen del cargo. El alcalde tiene en mente excavar un pozo para resolver la situación dramática que se está viviendo por la falta de agua. Mientras, el pueblo acude a las rogativas como último recurso para que se produzca el milagro de la lluvia.

En este transcurrir vital se entremezclan los deseos de la joven Chanita por llevar una vida diferente a la de sus padres (Rafael y Frasquita), y la situación amarga de soltería en la que vive Panchita, vecina y amiga. También conocemos la lucha diaria de un comerciante ambulante de origen árabe, Pepito, que va caminando por los pueblos de la isla para ganarse el sustento. El emigrante anhela, como Panchita, casarse para terminar con la soledad que le hiere. Un personaje revelador, por su función de agitador como conciencia crítica, es Mané, el bobo del pueblo, que nos recuerda la figura del donaire de nuestro teatro clásico. Mané se expresa de forma entrecortada por tener cierta discapacidad mental. Los demás se mofan de él; sin embargo, es testigo de todos los sucesos que ocurren en Los Arbejales y en él se guarda la verdadera conciencia del pueblo que se rebela frente a las artimañas de los corruptos. La farsa finaliza con la algarabía de la comunidad al conseguir agua en el solar que había propuesto excavar el alcalde, mientras la triste soledad de Pepito el Árabe recorre el escenario como contrapunto dramático.

³³ Cita recogida del texto sin paginar que aparece en la edición bajo el epígrafe: «Texto aparecido en los programas del estreno firmado por el autor de la obra».

³⁴ Bartolo ya ha cometido una ilegalidad: ha registrado a Frasquita (la esposa de Rafael), como viuda para que «cobre el retiro de vejez y el 'suicidio'» (1968: 26). 'Suicidio' es una corrupción fónica de 'subsidio'.

2.2. NATURALEZA Y FINALIDAD DE LO CÓMICO: CONFLUENCIAS EN BERGSON Y ORLANDO HERNÁNDEZ

El humor y lo cómico han sido temas permanentemente estudiados por retóricos, filósofos y psicólogos. Ya los tratadistas clásicos estudiaron la naturaleza y finalidad del humor, Cicerón nos aclara sus efectos sobre los interlocutores: «Odiosasque res saepe, quas argumentis dilui non facile est, joco risuque dissolvit»³⁵ (1832: 151), en tanto que Quintiliano llamará la atención sobre los valores persuasivos del humor: «Odium iramque frequentissime frangat»³⁶ (1799: 373).

Henri Bergson (1991) recogerá esta tradición clásica para elaborar una teoría en la que expondrá los condicionantes que, según él, conforman la naturaleza de lo cómico: 1. Solo pertenece al género humano. Todo aquello que provoca risa es porque tiene alguna relación con el ser humano; 2. La risa implica falta de emoción, insensibilidad; 3. Lo cómico se dirige a la inteligencia pura; 4. La risa es un hecho social; 5. Muchos efectos cómicos son relativos a las costumbres y a las ideas de una sociedad particular; 6. Función útil: función social. La risa debe responder a determinadas exigencias de la vida en común.

Lo cómico forma parte de la naturaleza del ser humano, se crea en nuestra inteligencia, y aunque lo cómico se puede vivir desde la individualidad, se desarrolla al relacionarnos con los demás. Esa es una de sus funciones principales: lo cómico crea grupo, unión entre las personas que participan de la risa. Pero, ¿cómo creamos lo cómico? Para Bergson, es imprescindible producir «une anesthésie momentanée du coeur» (1991: 4), de tal manera que cuando se ha formado ese estado de insensibilidad se puede percibir lo cómico de forma general. Lo cómico desaparece si hay algo que nos conmueve.

En el teatro se utilizan dos procedimientos que impiden que nos conmovamos: aislar el sentimiento que se le supone al personaje (este se convierte en un parásito) y concentrar nuestra atención sobre las actitudes, movimientos y conversaciones, no sobre los actos. Este aislamiento nos expone al ridículo porque nos automatiza, nos cosifica, nos empareja con los títeres. Se pierde la vida misma y, por ello, es tan frecuente, como señala Bergson³⁷, que lo cómico se refiera a las costumbres, a las ideas, es decir, a los prejuicios de cualquier sociedad.

Orlando Hernández coincide con Bergson en esa comprensión de lo cómico, y de esta manera alude en el *Diario de Las Palmas*, el 27 de julio de 1964, al estado de insensibilidad que debe haber para que lo produzca: «Ya sabemos que donde hay ternura no puede haber carcajada».

³⁵ Capta la benevolencia del auditorio, confunde al adversario y sobre todo atempera los ánimos deshaciendo lúdicamente una situación hostil.

³⁶ Desvaneciendo no pocas veces el odio y la ira.

³⁷ «Todo el que se aísla se expone al ridículo, porque lo cómico está constituido en gran parte por ese aislamiento mismo. Así se explica que lo cómico se refiera con tanta frecuencia a las costumbres, a las ideas; hablando sin rodeos, a los prejuicios de una sociedad» (2008: 100).

También para nuestro dramaturgo la risa tiene una función social: al ser compartida se convierte en acto social, porque a través de ella el individuo se evade de la tensión trágica, y en tanto que esa tensión es compartida por un grupo social, también tendrá una finalidad social, evadirse de una situación hostil por medio de lo cómico. Dice el dramaturgo en el mismo artículo citado anteriormente sobre la esencia socarrona del isleño: «Filósofo de ‘sombbrero gacho’ o pañuelo amarrado y pañoleta que, con sus pastosas pero acertadas ‘salidas’, enfría el clima de la posible tragedia». Esta actitud conformista marcará su devenir como pueblo.

Por tanto, en este teatro costumbrista se representa un imaginario colectivo, una manera de vivir lo cómico, que no solo procura una diversión inocente, una carcajada terapéutica, un ingenio que se maneja para sofocar una realidad opresora, sino que fundamentalmente la intención del creador es humillar³⁸, corregir la esterilidad de una sociedad parásita a través de la exposición de unos caracteres tipo.

Para Llera (1998: 4) esta es la finalidad de la sátira: humillar y de ahí corregir. Por esto, precisamente, distingue la sátira de la invectiva, en su planteamiento ético y no en el humor. Desde la invectiva no hay finalidad de corrección, sino de denigrar y negar cualquier posibilidad de salvación; la sátira invierte precisamente estos valores. Esto puede suponer la ‘ética de la construcción’ (sátira) o la ‘ética de la deconstrucción’ (invectiva). Una corrige los excesos para que sirva al bien común; la otra descompone la norma moral para destruir el cuerpo agónico de un enfermo sin solución social.

Otra cuestión es que la sátira consiga *movere* al espectador que atiende a la representación. Sin lugar a dudas, la sátira a través de la exageración consigue la parodia y esta provocará la carcajada visceral que todos, sin compasión, aguardamos que nos despierten como un acto de liberación social, como un acto de distensión social y moral.

Si a partir de aquí aparecen reflexiones en los medios de comunicación, se habrá obtenido un eco social que siempre desea el autor, no solo satisfacer el entretenimiento, el *otium* público, sino también denunciar la corrupción establecida en la sociedad que refleja. Sin embargo, el satírico no propone una solución concreta, no ideologiza sobre la materia tratada, sino que vuelca sobre el escenario, desde la distancia de una mirada externa, el deterioro de las reglas sociales, el deterioro de los comportamientos enfermos, la banalidad del ser humano.

En determinados momentos de la obra no existe humor en la interrelación entre los personajes, sí existe humor en la actitud del dramaturgo al exponer a un público, inmerso en el mismo contexto referencial que los personajes, a través de la mimesis la capacidad de invectiva y de agresión verbal que todos los actantes reproducen sobre el escenario. Los personajes

³⁸ Dice Bergson que la risa no es solo un placer exclusivamente estético, sino que en ese placer también entra la intención que tiene la sociedad, incluso nosotros mismos, de humillarnos y por ello, de corregirnos. (2008: 98-99).

demuestran una complacencia, no sólo en la ironía y en la sátira, sino también en la invectiva más cruel. El ingenio, la hipérbole, el símil, la metáfora, recomponen, desde el habla popular, un conglomerado paródico que termina en el absurdo.

2.3. MANIFESTACIONES DE LO CÓMICO

Si partimos de la idea central de Bergson de que el vicio cómico es el personaje central de la comedia del cual penden los demás personajes de carne y hueso, podríamos afirmar que en ... *Y llovió en Los Arbejales* el vicio cómico es el egoísmo atroz, la vanidad con la que defienden los personajes su situación enferma: Rafael está orgulloso de su forma de vida, solo quiere modificar su situación económica, no su forma de vivir; igualmente ocurre con Bartolo, que anhela el cargo político de alcalde para satisfacer su vanidad personal; por otro lado, las mujeres muestran el papel secundario que juegan en esta sociedad, sufren las ataduras sociales que vienen impuestas por la opinión de sus vecinos. En definitiva, el conformismo triunfa frente a la dramática realidad de su situación personal y social.

La obra expone una manera de ser que se resuelve en la intrascendencia: el conflicto persiste en la comunidad representada hasta que alguien ha reaccionado ante los condicionantes externos (falta de lluvia) y ante los condicionantes internos (el humor es suficiente para evadirnos del problema perenne que nos presiona como un fatuo indeleble).

La tensión se mantiene de forma mecánica en la obra, todos sufren la falta de lluvia, pero la elasticidad no fluye en los personajes. Estos no se adaptan a las circunstancias, huyen de ellas. Salvo uno, Bartolo, que movido por su vanidad decide arriesgarse, buscar una solución, para triunfar ante su pueblo:

BARTOLO.- Pos Rafaé, tengo un proyecto...

RAFAEL.- ¿Otro?

BARTOLO.- Otro, pero... pa cosechar flores y frutos con tanta abundancia que pueda poner una plaza de mercao de baratillo.

RAFAEL.- Eso del baratillo lo veo defícil.

BARTOLO.- No te lo creas, va a haber pas y plátanos para todos. (1968: 66)

Así, podemos comprobar que la ‘vanidad profesional’ se manifiesta en Bartolo cuando solicita a Mané que no se dirija a él como Bartolo, sino como Bartolomé (ahora es alcalde). Desea distanciarse, separarse de sus conciudadanos, porque ha surgido la vanidad que tiende a la solemnidad en un oficio que encierra una alta dosis de ‘charlatanismo’. Según Bergson, cuanto más dudoso sea un oficio, quienes se dedican a él se creen investidos de cierto sacerdocio al que se tienen que inclinar los demás. Desde la solemnidad del cargo obtenemos la visión, la ilusión, de que es el pueblo el que se ha hecho para el alcalde y no al revés. El efecto paródico lo transmite

la pausa y el rasgo prosódico de intensidad que remarca la última sílaba de su antropónimo («Bartolo» frente a «Bartolo...mé»). Los antropónimos se acortan en el lenguaje familiar, pero recuperan su forma completa para cumplir una función ritual, social, que distinga al sujeto aludido. No hay mayor exaltación de la personalidad que ese ‘me’ que forma parte de la palabra del que la pronuncia, definiendo semántica y fónicamente la vanidad del personaje:

MANÉ.- (*Viene vestido como botones de un hotel, aunque sea una especie de ordenanza de Bartolo*). ¿Etá don Artolo?

BARTOLO.- Mé. De ahora en adelante me llamo Bartolo... mé.

MANÉ.- Mé. ¡Ji!, me dieron eto pa uté. (*Le entrega un pliego que saca del seno*). (1968: 27)

La caracterización se completa en determinadas ocasiones con el uso de la terminología propia del oficio que ejerce el personaje. Bartolo y Panchita coinciden en casa de Rafael. Los dos han ido a buscar el calzado que debía estar arreglado. Bartolo fue pretendiente de Panchita, pero nunca se decidió a formalizar la relación. En el diálogo siguiente podemos observar cómo Bartolo combina dos realidades diferentes para definir el carácter del zapatero al identificarse la acción que ejecuta (Rafael clava un tacón con puntas) con los términos que utilizan los demás para definirlo («¡Siempre estás tirando puntitas!»). Por tanto, podemos comprobar cómo la terminología empleada para describir una acción particular del oficio de zapatero se transpone metafóricamente para definir particularidades de carácter del personaje, intensificando el rasgo sarcástico con el empleo del diminutivo:

BARTOLO.- (*Entrando*). ¿Ya están mis cholas arregladas, Rafaé?

RAFAEL.- ¡Oh! lo que faltaba pa terminar de cagasla. Pa el lunes las tienes, sin falta.

BARTOLO.- Mira a ver, porque estoy engañando al cielo con estas botas.

RAFAEL.- (*Por Pancha*). ¡Si engañaras naa más que al cielo...!

BARTOLO.- ¡Siempre estás tirando puntitas! (*Esto lo dice mientras clava un tacón Maestro Rafael*).

RAFAEL.- Puntitas, no; pero yo creo que ustedes se pusieron de acuerdo pa verse, con la disculpa de los zapatos. (1968: 6-7)

En otros momentos, la expresión sarcástica se vierte con violencia sobre uno de los personajes. Normalmente es en el ámbito familiar donde se muestra el lenguaje con toda su fuerza mordaz. Frasquita acusa a su marido de esta manera: «Siempre estás poniendo parches con la lengua, y la lezna aparaa!» (1968: 10).

La vanidad es una de las aristas de la insociabilidad de los personajes. De aquí procede el enfrentamiento de dos obstinaciones, que de forma reiterativa y automática se oponen como mecanismos independientes durante toda la obra.

La falta de ‘permeabilidad social’, es decir, la indisposición a la transigencia, a la propiedad de intercambiar emociones, sentimientos e ideas que penetren en el otro, que influyan en uno mismo, provoca un automatismo, una deshumanización, que irradia una carcajada áspera en el espectador. Este recurso se utilizará en acciones reiteradas por diferentes personajes, por ejemplo:

el enfrentamiento que persiste durante toda la obra entre la obstinación de Panchita, que requiere a maestro Rafael que le arregle cuanto antes los zapatos de su sobrina, y, por otro lado, la obstinación de maestro Rafael, que salta como un resorte para responder de forma evasiva que pronto los tendrá arreglados. Esta confrontación generará otra cualidad de la personalidad del zapatero: la pereza.

PANCHITA.- (*Reparando en el tiempo perdido*). ¡Jesús!, que se me va la tarde y yo sin dar un agujazo. Ya sabe que esta tardecita vengo a buscar los zapatos.

RAFAEL.- Pero al sopuesto, bien sopuestito; y si no están terminaos te llevas las botas de maestro Manué que hace días que están arreglás y no ha venío a buscarlas, porque al moo no ha cobrao los cuartos de las cebollas. (1968: 5-6)

También la obstinación de maestro Rafael por conseguir las escrituras de su casa y de unos solares de su propiedad (su esposa las tiene guardadas) para vender su patrimonio y así enriquecerse se enfrenta con la obstinada negación de ella a entregárselas. A cada respuesta negativa de Frasquita, Rafael le contesta con una insolencia. Al maestro zapatero le remueven más su egoísmo, su pereza y su avaricia que las emociones que pueda sentir la esposa:

RAFAEL.- (*Entrando con una carpeta debajo del brazo*). Frasca, ¿tú sabes dónde están las esceturas de la casa?

FRASQUITA.- ¿De qué casa?

[...]

FRASQUITA.- ¿Las esceturas? ¿Y pa qué quieres tú las esceturas?

RAFAEL.- Pa sacaslas al viento, pa que no se las coma la polilla.

FRASQUITA.- La polilla no tiene dientes, y del baúl no se saca un papel ni que venga a buscaslo el Jusgao de Primera Istansia. (1968: 62)

La ridiculización de la sociedad —ahora no se vierte sobre un personaje concreto— se consigue a través de una ceremonia social (costumbrismo) que disfraza a toda la comunidad (las rogativas y la toma de posesión de la alcaldía). Bergson afirma que la idea de una sociedad que se disfraza —«d'une mascarade social»— nos causará risa porque nuestra atención se concentrará en el aspecto formal, aislado de su materia: solo apreciaremos lo que tiene de ceremonioso. Las acotaciones del dramaturgo incidirán sobre este aspecto para guiar nuestra visión hacia esta perspectiva. Pero como la comicidad que el lenguaje expresa responde a la comicidad de las acciones y de las situaciones, la parodia se completará en el plano lingüístico con una serie de intervenciones y réplicas de los personajes repletas de tópicos y formulismos. Lo que a su vez muestra la rigidez, lo automático, en el lenguaje. La frase resultará cómica al introducir una idea absurda (bien por expresar un burdo error o por relacionar términos contrarios) en una frase conocida.

Justamente es lo que nos pinta el dramaturgo en la escena donde se ensaya el acto solemne del nombramiento de alcalde. Fijémonos cómo degenera la conversación entre Mané, Bartolo y Rafael, hasta llegar al absurdo, cuando Bartolo propone que se lleve al cuartelillo a la gallina de la

tía de Mané por no cumplir con la petición de Rafael: «Que toas las gallinas de Los Arbejales pongan un güevo con dos ñemas» (1968: 27). Se trata de que Bartolo tome buenas claras de huevo para que pueda conseguir una voz clara y nítida ante el discurso que tiene que dar al pueblo. La rusticidad de los personajes viene acompañada de una precisa degradación de la solemnidad del acto, algo que matiza el autor en la propia acotación: «como si leyera un edicto» (1968: 27). Estamos, por tanto, ante la parodia de un acto social y político:

BARTOLO.- (*Después de examinarlo con visible emoción*). ¡El discurso, Rafaé! ¡Y yo sin tomarme la clara de güevo pa aclararme la voz!

RAFAEL.- Por eso no te apures; ahora mismito se manda que toas las gallinas de Los Arbejales pongan un güevo con dos ñemas. (*Esto lo dice como si leyera un edicto*).

MANÉ.- La allina de mi tía está clueca.

BARTOLO.- ¡Al cuartelillo con la gallina!

RAFAEL.- No encomiences con calenturas, que puees sancochar los güevos. (1968: 27)

Así, el lenguaje no solo es manifestación de acciones cómicas, sino que también se resuelve como el recurso más importante para crear la comicidad. La parodia del mismo lenguaje tensa hasta lo inaudito las posibilidades creativas del código hasta dislocar los sonidos y por ende los significados más inverosímiles. Estos juegos lúdicos, que van desde la inconsciencia hasta la plena consciencia de la parodia del lenguaje mismo, pueden observarse en el emigrante árabe, que con su dislocación y variación fónica de los sonidos (no distingue entre [b] y [p]) consigue el extrañamiento del propio código y una multiplicidad de significados incongruentes: «batirme el corazón» (1968: 35), en lugar de ‘partirme el corazón’, o «echarme un berro» (1968: 17), en lugar de ‘echarme un perro’.

Finalmente, el dramaturgo nos plantea a través de la mostración de dos universos (el mundo rural y la capital —el puerto—), la incomunicación que trasciende hasta el propio lenguaje. El idioma se moldea según los elementos circundantes de nuestra realidad, por el entorno físico, también por el ideológico. Tanto uno como otro distancian a Pipo de los demás personajes rurales. Pipo, el novio de Chanita, entra en escena. Ha venido a visitar a su novia y en el diálogo que se produce entre él, Panchita y Chanita se opone una visión hedonista de la vida (defendida por él) frente a una visión conservadora (defendida por ellas), basada en el trabajo, el ahorro y la opinión que tienen los demás sobre uno mismo. Pipo intenta explicar a Panchita y Chanita su forma de vivir, sin embargo, el mismo lenguaje origina una diversidad de interpretaciones que lleva a la confusión cómica: la jerga que maneja Pipo y el habla rural de las mujeres expresan universos más distantes que el espacio geográfico que los separa:

PIPO.- No hace falta que lo jure. Si las conociera, las tías extranjeras son de abute.

PANCHITA.- Yo no sé lo que será el abute ese, pero me lo figuro.

PIPO.- Quiere decir que son tías chachi.

CHANITA.- Más tranquilas estamos ansí. (1968, 41)

Y de nuevo Pipo tiene que aclarar el significado de sus expresiones:

PIPO.- Eso era antes, pero ya me estoy yendo a sobar mucho más temprano.
PANCHITA.- ¿Y qué es lo que soba, usté?
CHANITA.- ¡El sabrá! (*Enfadada*). ¡Pero déjelo, que ya le pesará!
PIPO.- ¡No te mosquees, que no es nada de “eso”!
PANCHITA.- Pues ella, si le dice que tóas las noches se va a sobar, como usté no será panadero...
PIPO.- ¡Cambullonero, y gracias! ¡Lo que pasa es que la gente del campo es más mal pensáa!
PANCHITA.- No es eso, hombre, sino que como siempre hemos oído decir: Dime con quién andas y te diré quién sos, y como usté habló de mujeres extranjeras, pensó una: Dime con quién andas y te diré lo que jaces.
PIPO.- Pues están equivocadas, porque sobar es dormir. Así decimos en el Puerto antes de marcharnos a sobar. (1968: 42)

En definitiva, hemos comprobado que Hernández asume las ideas de Bergson: la risa implica falta de emoción, es un hecho social y tiene una función correctora sobre la sociedad a través de la humillación. Además, el dramaturgo utiliza muchos de los procedimientos que había estipulado el filósofo para la creación de lo cómico y que son plenamente válidos en esta pieza: el enfrentamiento mecánico de dos obstinaciones, la insociabilidad, la vanidad profesional, la transposición metafórica, la pluralidad de significados incongruentes derivados de una pronunciación incorrecta, el absurdo de una mascarada social y la parodia que se obtiene al transponer lo solemne al tono familiar. El vicio cómico es el rasgo común que une a todos estos personajes, por lo demás moldeados desde una estimable cantidad de insensibilidad, muestra de una cosificación que determina la insociabilidad que los empareja a unos simples títeres. El ingenio de cada personaje se condensa en el propio lenguaje, que se retuerce, se descompone y se altera para que resulte cómico. El autor nos propone una risa reflexiva, más interior que exterior, más consciente que impulsiva.

CAPÍTULO TERCERO

EL COSTUMBRISMO Y LO DIALECTAL

3.1. CONSIDERACIONES SOBRE LO DIALECTAL EN LAS OBRAS LITERARIAS

Desde el teatro prerrenacentista, que recurre a la creación del dialecto sayagués, hasta el cuadro de costumbres se ha intentado imitar por los autores costumbristas las formas particulares del habla de determinados personajes para señalar las características dialectales y sociolingüísticas en el uso de la lengua por una comunidad determinada. Sin embargo, este intento suele acabar más en la exageración que en la fidelidad a las hablas de las diferentes comunidades del ámbito hispánico. La razón más importante no es otra que caracterizar y caricaturizar a esos personajes, pues como dicen Samper y Hernández: «Es sabido que en sus retratos de ambientes populares los autores costumbristas tratan de plasmar, con mayor o menor acierto, las peculiaridades lingüísticas de la comunidad que reflejan como uno de los recursos más importantes para provocar el humor» (2002: 473).

Por ello, al analizar la literatura costumbrista una de las tareas esenciales del estudioso es delimitar los rasgos realmente dialectales y diferenciarlos de las exageraciones puramente caricaturescas, tan habituales en este tipo de creaciones. Ya aclaraba Alvar: «El dialectalismo es del mismo tipo en Juan Ramón [...] que en los Quintero; lo que varía no es el elemento “dialectal”, sino precisamente el castellano (vulgar o literario) que emplean como cimiento» (1965: 14). Por otro lado, Carriscondo también reincide en esta idea cuando se pregunta por qué aparecen las representaciones de la variedad andaluza en los epígonos de Estébanez Calderón. Su conclusión es la siguiente:

No pensamos que sea un fiel deseo de reproducir la variedad andaluza. Las representaciones no registran variación lingüística alguna, ni diatópica, ni diafásica, ni diastrática, y atañen solamente a las clases populares, culturalmente inferiores [...]. Más bien ha de suponerse que las representaciones responden al deseo de los autores de conferir gracia, chispa, salero, a sus personajes populares. Los dialectólogos hablan de su función literaria, tendentes a la creación de un estereotipo (1999: 31).

Como podemos apreciar, los diferentes especialistas se han interesado por escudriñar en las obras literarias aquellos rasgos que son propios de un dialecto determinado. De este modo, en el estudio anteriormente citado de Alvar (1965), tras una introducción histórica sobre el concepto de dialecto, el especialista se pregunta si los elementos lingüísticos de los poetas seleccionados realmente pertenecen a la lengua dialectal que desean reflejar. Alvar llega a la conclusión siguiente: a los escritores que supuestamente escriben composiciones poéticas dialectales les une más la lengua castellana literaria o vulgar que las peculiaridades geográficas del idioma. Sin embargo, esto no es óbice para distinguir algunos casos, como el de Juan Ramón Jiménez, en los que el especialista destaca la precisión con que reflejan determinados poetas rasgos dialectales.

Fuera de territorio español, Valdés (1971) analizó las peculiaridades lingüísticas del español coloquial en Cuba y para ello investiga la caracterización lingüística del negro en la novela *¡Ecue-Yamba-O!*, de Alejo Carpentier. Comienza el estudio retrotrayéndose al inicio de la penetración del negro esclavo en las colonias españolas de América y cómo su presencia es recogida por las letras cubanas y también por autores españoles desde el Siglo de Oro. A continuación Valdés expone las características del español coloquial en Cuba, y recoge el corpus de afrocubanismos que presenta la novela. Termina su estudio con el registro de las variantes en el plano fonético, fonosintáctico y morfológico que se ofrecen en los diálogos de los personajes. Como dice Valdés:

El autor trató de captar en sus diálogos las ricas y variadas formas del habla popular, que le sirvieron para caracterizar socialmente a sus personajes. Por este motivo, el realizar un análisis de los medios lingüísticos que utilizó en la caracterización de los mismos, nos permite y ayuda a este análisis a ser más o menos preciso del habla popular del pueblo cubano. (1971: 161-162)

También Valdés (2018) en su estudio sobre la caracterización lingüístico-cultural de los personajes en el teatro cubano colonial nos informa de que los “isleños”³⁹ son personajes que traslucen un bajo nivel cultural. Por ello, se mezclan aspectos que corresponden a la norma culta del habla canaria con otros que pertenecen a ese bajo nivel de formación académica: se representan el seseo y el yeísmo, dirán *ustedes* por *vosotros* y pronunciarán como aspirada la *s* y la *h*; pero también confundirán la *l* con la *r*, dirán “haiga” por *haya*, “probe” por *pobre*, etc., en obras como *Un ajiaco o La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura* (1847), de Bartolomé Crespo; en *El hacendado ridículo* (1868), de José N. Zamora; *Una tarde en Nazareno* (1864), de Juan J. Guerrero; *La fiesta del mayoral* (1868), de Enrique de Zafra, etc.

Gutiérrez Araus (1991) compara fenómenos de morfología léxica (v. gr., sufijos diminutivos), de morfología gramatical (v. gr., la oposición entre las formas temporales del pretérito simple y pretérito compuesto del modo indicativo) y sintácticos (v. gr., el «que» adverbial o el orden de las palabras) comunes al español actual de Canarias y de las Antillas, aunque matiza que estos rasgos no se dan de forma totalmente homogénea, pues un fenómeno concreto hará coincidir dos o más variedades, pero no la totalidad. Para esta investigación Gutiérrez recogió como material lingüístico de referencia del español de Canarias «una obra escrita, importante en el empleo de coloquialismos y en la que la fidelidad a la lengua hablada parece clara: *Memorias de Pepe Monagas*, del autor Pancho Guerra» (1991: 61).

³⁹ Los cubanos llaman a los canarios “isleños”. Valdés afirma que a partir de la segunda mitad del siglo XVII el canario fue «el componente hispánico más numeroso en el poblamiento de la isla y quienes más influyeron en la formación de la cultura campesina cubana y en la matización de nuestra lengua nacional» (2018: 70). Sobre todo esto, vid. las páginas 70-72.

Hernández y Samper (2000) analizan el léxico que recopiló Galdós alrededor de 1860 y destacan que es «una de las primeras aportaciones para el estudio de las formas léxicas dialectales canarias» (2000: 923). Este estudio nos informa del grado de vitalidad de los términos recogidos por Galdós hace más de un siglo y para ello los dos lingüistas han realizado una serie de encuestas en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Samper y Hernández (2002) profundizan sobre la representación de las variantes de /s/ en los diálogos de los *Cuentos famosos de Pepe Monagas* y en los *Siete entremeses de Pepe Monagas*, de Pancho Guerra. En este estudio afirman que Guerra refleja el seseo canario, pero este lo limita a los hablantes populares, adoptando una característica de la literatura costumbrista: «la intencionalidad (consciente o no) demarcadora de clases sociales» (Samper y Hernández, 2002: 489); también extraen muestras de la aspiración de la -s implosiva, de la aspiración por metátesis al comienzo de las formas de segunda persona del verbo *haber* y exponen la exageración en la que cae Guerra cuando intenta reflejar la especial solución grancanaria de los grupos -s + b, -s + d, y -s + g mediante la nasalización de la sibilante.

Por tanto, una de las labores más importantes que ha venido desarrollándose por los lingüistas ha consistido en recoger de las obras literarias un corpus significativo que pudiera representar las peculiaridades de un dialecto concreto y sus semejanzas y diferencias con otros dialectos, además de determinar aquellos rasgos que caractericen los diferentes sociolectos que utilizan los personajes según su nivel cultural. La distinción de lo dialectal, lo coloquial, lo rural, lo popular y lo vulgar⁴⁰ se hace imprescindible para atestiguar los fenómenos que un creador ha seleccionado según la intención artística que ha perseguido, sea la de imitar la realidad que quiere representar, sea la de parodiar ciertas costumbres y comportamientos del ser humano o cualquier otra; pero siempre se manifestará esa intención artística a través de unos determinados rasgos lingüísticos que en menor o mayor grado de fidelidad corresponderán a la lengua y a las manifestaciones concretas de esa lengua en una comunidad.

Nosotros, teniendo todo esto presente, también nos hemos propuesto extraer los rasgos lingüísticos que caracterizan a los personajes de la obra dramática *...Y llovió en Los Arbejales*, a partir del texto original mecanografiado y de su cotejo con las ediciones. Todo ello nos aportará un conocimiento profundo sobre el proceso de creación de la tragicomedia, la supuesta recreación del habla de sus paisanos y la capacidad creativa (subyugada a una finalidad estética y purgativa) del individuo Orlando Hernández Martín. Como señala Oesterreicher:

Los textos dramáticos ofrecen manifestaciones de lo hablado sólo en la medida en que contienen *mimesis de lo hablado* [...], la mimesis o cita de lo hablado utiliza construcciones y elementos sacados directamente de la lengua hablada, bien como recursos literarios, p. ej. para caracterizar

⁴⁰ Nosotros hemos seguido las definiciones de Briz (1998: 36-40) sobre lo *coloquial*, *vulgar* y *popular*. Lo rural vendría delimitado por el espacio vital, como define el DLE s. v. *rural*: «Perteneiente o relativo a la vida del campo y a sus labores» [24/7/2017]. La forma de vivir del ser humano viene condicionada por su entorno, lo rural también modela la forma de hablar.

en una novela personajes o ámbitos, o bien como elementos que en determinados textos, como p. ej. en la publicidad escrita, deben llamar la atención del grupo al que van destinados. Hay que precisar, sin embargo, inmediatamente un punto decisivo: la imitación de lo hablado o las diferentes formas de la cita directa no son nunca completas, se trata siempre de *simulaciones*: es el autor, o sea, la conciencia lingüística del autor, la que selecciona ciertos rasgos considerados característicos de la lengua hablada. (1996: 331-332)

3.2. EL COSTUMBRISMO EN CANARIAS Y LA COSMOVISIÓN COSTUMBRISTA DE ORLANDO HERNÁNDEZ

En 1968 le preguntaba Díaz Cutillas a Orlando Hernández, en la entrevista que se publicó el 2 de abril, en el *Diario de Las Palmas*, el motivo por el que seguía todavía haciendo obras costumbristas. Nuestro dramaturgo responde: «Por un doloroso desdoblamiento. Porque de otra forma, tendría que haberme marchado de la isla hace mucho tiempo. Que para guardar papeles en el cajón ya tengo suficiente alimento de polilla». Estas palabras declaran abiertamente la amargura que siente el autor al verse obligado a crear obras costumbristas si quiere ver representadas sus creaciones dramáticas. Debemos recordar que en 1963, en plena etapa inicial, había escrito «La ventana», obra que debe incluirse dentro de los cánones vanguardistas y que, sin embargo, no consiguió subir a los escenarios hasta 1971. La misma idea señala Morán sobre las razones que impulsan a Saulo Torón para crear ese tipo de teatro: «Es costumbrista porque Saulo sabe que es la mejor, quizás la única, forma de que su obra llegue y divierta al público que va a verla» (1993: 33). Parece ser que los dramaturgos canarios del siglo XIX y buena parte del siglo XX se ven impelidos a forjar sus obras dentro de los cánones del costumbrismo o, en todo caso, de la comedia localista.

Si ahora conocemos la razón fundamental por la que Hernández se dedica a crear estos sainetes, también debemos señalar que a través de ellos penetra en el trasfondo de los vicios y enfermedades de la sociedad que nos muestra. No solo pretende entretener, provocar la risotada y enseñar desde el escenario una visión tópica, salpicada de afecto y parodia, de la tradición al contextualizar la “acción costumbrista” en un marco folclórico —corriente que arraigó en el siglo XIX y que tuvo continuadores en el XX—, sino que fundamentalmente propone una reflexión al espectador sobre la vida y el comportamiento de esos seres que sube al escenario. Esta cosmovisión sobre el género costumbrista lo empareja con otros dramaturgos españoles y, más específicamente, canarios que confluyen en esta concepción teatral. Así, podemos citar a algunos como Pancho Guerra, que sitúa a su pícaro, en sus siete entremeses y en la comedia inconclusa *Ahora que no hay marea ¡golpe a la lapa!*, en un paisaje urbano donde tiene que apañárselas para salir airoso de ese ambiente hostil y violento; Manuel Perdomo Alfonso —escribió *El charco de la Casona* (estrenada en los años cincuenta) y *Una autopista sobre los hombros* (estrenada en 1973)— desentraña el tema del chabolismo y del proletariado urbano en las islas; Gregorio Martín Díaz

propone en una serie de obras breves —bajo el título *Vida y milagro de Mariquita la de la Matula* (editado en 1996)— una descomposición de los valores tradicionales a través del personaje femenino «Mariquita la de Matula».

El mismo Hernández es consciente de que las piezas creadas por él con anterioridad a ... *Y llovió en Los Arbejales* se incluyen también dentro de ese teatro prototípico y folclórico canario que solo se preocupa por el entretenimiento del espectador. Por eso afirma en la entrevista que le realiza Pedro González-Sosa, con fecha de 21 de marzo de 1965, en el diario *Eco de Canarias* — con motivo del estreno de ... *Y llovió en Los Arbejales*— lo siguiente: «Es una tragicomedia con la que espero que el público reirá y meditará también, ya que no es la alegre farsa de *El barbero de Temisas*».

Ese costumbrismo mojigato, superficial, convencional, que tras el pintoresquismo no aporta nada, no le interesa a Hernández; al contrario, lo critica abiertamente cuando el 4 de noviembre de 1966, relacionando Teror, costumbrismo y canarismo nos aclara en el *Diario de Las Palmas*:

A Teror se le llama “el pueblo de costumbre”; pero la costumbre se nos va perdiendo y sólo nos queda tradición en lo que nos interesa. [...] Por eso transcribimos a veces escenas costumbristas, por ver si frente al espejo, surge el remordimiento. Historia que se nos está escapando. La que tenemos que escribir con nuestro estilo. La que tenemos que vivir con nuestra vida.

Al pasar prácticamente un lustro, insiste nuestro autor en su crítica, publicada el 29 de septiembre de 1971, en el *Diario de Las Palmas*, sobre ese folclorismo artificioso, al estar harto de tanto exceso de costumbrismo superficial, vacío de cualquier pensamiento que incomode al espectador y ajeno a la realidad que, supuestamente, pretende enseñar: «*Folklorismo parrandero*, jerga verbal y pantomima de figuraciones teatrales, se desfiguran tan a la mano, que apenas si entienden la pacotilla, los mismísimos paisanos de tierra adentro, a los que con tan encendido popularismo de última echadura, se les intenta exaltar».

En ese intento de profundizar en las propias costumbres del pueblo, de ir más allá que de una simple muestra de «folklorismo parrandero», el creador se encuentra con los «Panchitos» y «Mariquitas», que son los moldes arquetípicos de la idiosincrasia canaria que ha impuesto la tradición literaria. No olvidemos que el costumbrismo regional vino a ocupar desde el siglo XIX una parte de la escena teatral española como reacción natural a la transformación socioeconómica e industrial que se iba imponiendo en el país y frente a los movimientos artísticos foráneos. Gutiérrez lo explica con estas palabras al contextualizar el germen de este género en las islas:

En su lucha por mantener vivas las viejas costumbres como pintorescos anacronismos al borde de la desaparición, la estética costumbrista, así como el regionalismo de la primera mitad del siglo XIX, se refugia en una imagen idealizada y falsa de la historia y de la geografía insulares con la que se invita a los estratos populares a perseverar orgullosamente en las particularidades diferenciales de su región. (2004: 50)

Esto supuso una idealización de los hábitos, costumbres populares y modos de pensar, actuar y hablar —especialmente en el ámbito rural— que desde la ideología burguesa interesaba ofrecer al pueblo para que encontrase un divertimento con el que identificarse y una escuela social donde promulgar determinados valores morales.

Esos arquetipos —los «Panchitos» y «Mariquitas»— responden ante cualquier situación trágica con la socarronería⁴¹, como forma de evadirse de los problemas que les acucian; por ello se responde el propio Hernández, en el artículo publicado el 27 de julio de 1964, en el *Diario de Las Palmas*, cuando se pregunta cuál es la razón de la presencia del humor en el costumbrismo canario:

Cuanto hemos pretendido acercarnos a nuestro tipismo en busca de trascendencia, partiendo por y desde el pueblo en sus maneras más puras y grotescas —Víctor Doreste, Pancho Guerra, Eduardo Millares, Juan Márquez y últimamente Chano Sosa— hemos tropezado con la esencia socarrona del isleño.

De la misma opinión es Saulo Torón cuando responde a la pregunta que le realiza Hernández⁴² sobre si el costumbrismo está reñido con la poesía:

De ninguna manera. El costumbrismo es más pintoresco y cercano de lo jocoso. En la poesía hay más excelsitud y altura. Pero en el alma del poeta se pueden dar las dos vertientes, como casos excepcionales que conocemos todos ya que el costumbrista necesita también de una especial predilección.

Rodríguez Quintana refleja en su análisis de las obras *Duelo y jolgorio* y *La última de Frascorrita*, de Saulo Torón, esta dualidad de tragedia y humor en la que viven, sobreviven los humildes, los desheredados, desde la heroicidad diaria:

Se entiende así la particular atmósfera que ofrecerán *Duelo y Frascorrita* cuando lo trágico y lo cómico se mezclen irremediamente. La sociedad insular se burla de su propio destino y responde a su situación desesperada con la consciente búsqueda de una efímera alegría. (2005: 123)

Pues bien, si ese humor socarrón es la esencia definitiva de la naturaleza del isleño, continúa afirmando Hernández, el 3 de agosto de 1964, en el *Diario de Las Palmas*, «en costumbrismo particularmente la exageración de lo grotesco no tiene barreras, pues sacrifica lo que sea en busca del arquetipo que necesita para promover la carcajada». He aquí la creación del arquetipo: la socarronería del canario se exagera hasta lo grotesco para crear el molde donde cuajen todas las demás cualidades que conforman al personaje.

⁴¹ Nos dice Orlando Hernández, el 3 de agosto de 1964, en el *Diario de Las Palmas*, sobre la socarronería: «Socarronería es precisamente un “pensar para dentro”».

⁴² Vid. la entrevista que le realizó Hernández, el 26 de julio de 1966, en el *Diario de Las Palmas*. Esta misma entrevista ha sido recogida por José Yeray Rodríguez Quintana en su tesis doctoral: *Saulo Torón, el orillado. Una propuesta de relectura de su vida y su obra*.

La trayectoria dramática que va dando forma a estos arquetipos y que configuran las características de este subgénero teatral procede fundamentalmente del siglo XIX. Los hermanos Millares Cubas, según citan Rafael Fernández (1991: 43) y Luis Alemany (1996: 34), proponen como antecedente de una larga trayectoria del costumbrismo dramático canario una curiosa obra *El tío Pedro, medianero de Telde, en la ciudad de Las Palmas*, «representada en esa localidad por una compañía foránea en el verano de 1834» (Alemany, 1996: 34). Autores e investigadores han propuesto diversas fuentes en el inicio del costumbrismo canario: Saulo Torón considera que probablemente sean Santiago Tejera —con *Folías tristes* y *La hija del mestre*, estrenadas en 1902— y los hermanos Millares Cubas los posibles creadores, según declara a Hernández en la misma entrevista que este le realizó y que hemos citado más arriba; Fernández (1991: 43) cita a Agustín Millares Torres —que fusiona texto y música en *Elvira*, estrenada en 1855, y *Adalmina*, en 1887— como precursor de esta corriente dramática, y a Santiago Tejera y los hermanos Millares Cubas —con *Compañerito* y *La ley de Dios*, editadas en 1921— como continuadores. A ellos les sigue, dentro de la manifestación teatral y como figura relevante, Diego Crosa y Costa, «Crosita», —con *Isla adentro* (comedia de costumbres canarias), estrenada el 21 de mayo de 1910—. Más tarde predominarán los esquemas miméticos que no aportarán nada nuevo a este teatro regional. Sin embargo, sobresaldrá Víctor Doreste Grande, por la perfecta arquitectura dramática y la importante repercusión de sus obras en el público canario. Entre sus comedias merece mención especial *Ven acá, vino tintillo* (comedia canaria en tres actos) —estrenada en 1941—, porque alcanzó en 1954 ciento una representaciones teatrales en Las Palmas de Gran Canaria. Ya en los años sesenta será Hernández quien revitalizará el género costumbrista al introducir una mordaz crítica por la situación social de pobreza en la que vive el mundo rural canario, el desarrollismo turístico que desmantela la cultura tradicional y la corrupción política con que se gestionan las instituciones públicas, entre otros temas.

A finales de los setenta y en la década de los ochenta nacen nuevos grupos teatrales que proponen la escenificación de temas tradicionales y populares, como dice Rafael Rodríguez: «Esta tendencia a mirar nuestra realidad y trabajar sobre sus condiciones sociales, culturales o simplemente costumbrista buscando muchas veces marcar una identidad particular ha sido y es recurrente en nuestra historia teatral» (2009: 51). Grupos como Tibicena —con *El intermediario*—; Goymar —con *El gallo de la zafra*—; Teatro Cambullón —con *Historias del cambullonaje*—; Klótikas —con la trilogía *Disfraces para ultramar*, *Welcome* e *Ínsula*— se desarrollan durante esas dos décadas. En los noventa decrece de forma considerable esta tendencia, salvo algún título como *¡Ay, Canarias mía!*, de la compañía Profetas de Mueble Bar, y ya en nuestro milenio se recupera la mirada a la memoria cultural canaria con nuevos grupos teatrales como Timbiriqui —con *El año que viene*—; Puente Palo Producciones —con *Querido Néstor*—; Medio Almud —que

ha trabajado junto al autor Cirilo Leal para la recuperación de la tradición oral— y Delirium — con su obra *Canarias*—, entre otros.

CAPÍTULO CUARTO

ANÁLISIS LINGÜÍSTICOS DE FENÓMENOS RELEVANTES EN LA OBRA ...Y LLOVIÓ EN LOS ARBEJALES

4.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

¿Qué recursos emplea el dramaturgo para caracterizar a los personajes de la obra dramática? El habla canaria en su modalidad rural debe ser la que predomine, puesto que se enmarca dentro de los cánones del teatro costumbrista, aparte de las exageraciones lingüísticas que puedan darse para crear tipos que la tradición literaria ha ido forjando desde sus orígenes. Por supuesto, los factores sociales —edad, sexo, nivel sociocultural, raza, procedencia...— deben incidir también de forma sustancial en su forma de hablar. De todos ellos, el nivel sociocultural —relacionado con el grado de instrucción, con los ingresos y posición profesional del individuo— es el condicionante más importante, aunque la edad y procedencia posiblemente también conformarán un mapa lingüístico clarificador y variado.

En el análisis de la obra dramática *...Y llovió en Los Arbejales* hemos manejado tres textos: por un lado, el texto mecanografiado —a partir de ahora llamaremos texto **A**—, la edición de 1968 —que denominamos texto **B**— y la edición del año 2000 —texto **C**—, que se basa en la edición anterior y no ofrece nuevas variantes respecto a esta. En este capítulo se incluye un análisis lingüístico del texto **B**, que en ocasiones se completa cotejándolo con el texto **A**⁴³. Fundamentalmente se han seleccionado fenómenos morfosintácticos y léxicos⁴⁴ que han sido vistos como propios del dialecto canario para poder comprobar la relevancia o no de la obra *...Y llovió en Los Arbejales* como muestra de teatro dialectal. También se han manejado conceptos como palabras distintivas, riqueza léxica, frecuencia y variedad, así como algunas cuestiones sobre la oralidad y fenómenos populares, que nos ayudarán a completar la caracterización lingüística y nos facilitarán su interpretación exegética.

Para ello se han aplicado las siguientes herramientas computacionales: Editplus, Análisis Comparativo del Léxico y LETRAS-WEB. El texto mecanografiado (texto **A**) y el editado (texto **B**) se han traspasado a formato txt y codificación UTF-8, con Editplus, para su posterior proceso computacional. Para ambos textos se han corregido las erratas⁴⁵, se han puesto las tildes en los casos en que lo exigen las normas ortográficas actuales⁴⁶ y se han mantenido los vocablos que

⁴³ Básicamente en lo que respecta al análisis léxico-semántico.

⁴⁴ Las cuestiones fónicas se exponen en el capítulo titulado «Estudio del proceso de creación de la obra dramática. Análisis e interpretación de variantes». Aquí podremos comprobar los aspectos fónicos que el autor desea especificar y las variantes que introduce tanto en el texto mecanografiado como en la edición de 1968. De esta manera también evitamos repetirnos.

⁴⁵ Como se explica en el epígrafe «Los tipos de correcciones y su representación» (vid. §5.1.1.1.), existen casos dudosos para distinguir en el texto A entre erratas y variantes gráficas que puedan representar alternancias fónicas de una misma palabra. Para discernir esto se han consultado estudios lingüísticos de especialistas y diccionarios sobre el habla canaria (vid. «Bibliografía») que puedan confirmarnos si esas variantes han sido recogidas o no. De esta manera, podíamos tomar la decisión de considerarlas erratas y, por tanto, corregirlas.

⁴⁶ Publicadas en 2010 por la RAE y la ASALE.

aparecen en la edición cuando no eran totalmente legibles⁴⁷ los que presentaba el texto A. Una vez que estaban preparados los dos textos, utilizamos el Análisis Comparativo del Léxico, herramienta desarrollada por el Instituto de Ingeniería del Conocimiento de la UAM⁴⁸ para, tras contabilizar el número de palabras en uno y otro texto, realizar el análisis de frecuencia de uso y distintividad del léxico en la obra, lo que nos permitiría detectar las palabras y expresiones más características del texto. Por otro lado, hemos seleccionado del listado de palabras distintivas, aquellas que forman parte del léxico canario, y las hemos procesado a través de la herramienta LETRAS-WEB, desarrollada conjuntamente por el profesor Hiroto Ueda y el Laboratorio de Lingüística Informática-UAM⁴⁹ para obtener dos tipos de resultados: ejemplos en contexto de las palabras escogidas y análisis cuantitativo de su aparición (Ueda y Moreno, 2015).

Para identificar los lemas distintivos se ha empleado el ‘log-likelihood ratio test’ (test de razón de la verosimilitud), propuesto por Dunning (1993) (test de Dunning). La ratio de probabilidad (logarítmica) asume una distribución binomial más apropiada para las palabras poco comunes pero significativas. Como dicen Moreno y Guirao (2009: 198): «Una ventaja adicional de este test es que no necesita que los subcorpus estén equilibrados para llevar a cabo la comparación. Este método se ha aplicado con éxito para hallar colocaciones (Dunning 1993) y términos (Daille 1994)».

El *Análisis Lingüístico Computacional* (ALC), que se incluye dentro de la escuela de orientación cognitiva (Stockwell, 2002; Gavins y Steen, 2003), se inició con el trabajo pionero de Lancashire (1993), con el que extrajo computacionalmente patrones lingüísticos y de contenidos de un texto literario, en concreto de la novela *El cuento de la sirvienta*, de Margaret Atwood. A este tipo de estudios se han añadido los trabajos de Moretti (2005), el cual introduce el concepto de ‘distant reading’ (lectura remota) para esta perspectiva de análisis. Hughes *et al* (2012) han estudiado un total de 537 autores en lengua inglesa incluidos en la base de datos del *Project Gutenberg Digital Library* con el objetivo de cuantificar la tendencia de uso a gran escala de ‘content-free words’ (palabras vacías de contenido) en las estructuras lingüísticas de obras literarias. Como afirman Hughes *et al*: «Content-free words are the “syntactic glue” of a language: [...]. Their joint frequency of usage is known to provide a useful stylistic fingerprint for authorship» (2012: 7682). Siguiendo el modelo de Biber (1998)⁵⁰, Martínez-Gamboa ha realizado una serie de procesamientos de lingüística computacional sobre un corpus de treinta novelas chilenas para determinar las posibles dimensiones de covariación y «agruparlas respecto de sus propiedades lingüísticas a fin de facilitar su interpretación exegética» (2015: 241). Borja Navarro (2016) ha

⁴⁷ Son muy pocos casos.

⁴⁸ <http://innova.iic.uam.es/acl/>

⁴⁹ <http://www.llf.uam.es/letras/>

⁵⁰ Vid. también Biber, Connor y Upton (2007).

examinado los principales tipos de endecasílabos de la lírica castellana de los Siglos de Oro, aplicando un método de análisis distante mediante técnicas computacionales a un corpus representativo de todo el periodo (más de 70.000 versos). Los resultados muestran las preferencias métricas de los diferentes autores y las variaciones que se observan entre los dos siglos.

Iniciamos seguidamente el estudio de la obra dramática escogida para determinar la presencia de los rasgos dialectales y populares del habla canaria.

4.2. PLANO MORFOSINTÁCTICO

Desde el punto de vista de la estructura de la palabra tenemos que distinguir los diferentes procedimientos morfológicos que han sido empleados por el hablante canario para sustentar su propia realidad histórica, unas veces siguiendo tendencias generales del idioma, otras veces relacionándose con el español atlántico, o bien, aportando particularidades propias de la región, enriqueciendo de esta manera la tradición histórica de la lengua española. En el siguiente análisis vamos a detener nuestra mirada sobre aquellas particularidades del dialecto canario, bien sean específicas del Archipiélago, bien sean compartidas con otras zonas de habla hispana. Por tanto, los casos que se expongan sobre los distintos fenómenos vendrán atestiguados por los estudios dialectológicos sobre el español atlántico y propiamente sobre el dialecto canario, dejando al margen aquellos casos que son comunes a todo el ámbito hispánico. El análisis de los fenómenos dialectales será sincrónico, aunque habrá referencias diacrónicas cuando se estime que aporten mayor claridad y precisión a las cuestiones descritas.

4.2.1. Los procedimientos de formación de palabras

Los procedimientos de sufijación que se utilizan frecuentemente en la obra son los siguientes:

A. Sufijos apreciativos⁵¹

Estos sufijos se añaden generalmente a sustantivos y adjetivos y ocasionalmente a otras clases de palabras. La derivación apreciativa es compleja porque ofrece importantes variantes en su formación (recursividad, doble derivación, diversas formas, etc.), por su distribución geográfica (en unas zonas prefieren unos sufijos a otros, en otras zonas hay ausencia total de algunos de ellos,

⁵¹ No entramos aquí en disquisiciones sobre los conceptos morfológicos ‘marca de palabra’ (‘terminación’ o ‘desinencia’) e ‘interfijo’.

etc.) y la importante variedad de matices que pueden expresar, desde reflejar el tamaño de los seres hasta transmitir cualidades subjetivas de atenuación, ponderación, afecto, cortesía, ironía, censura, menosprecio y otras nociones afectivas con las que valoramos a personas, animales y cosas.

A.1. Sufijos diminutivos

A.1.1. Formación y vitalidad

En Canarias predomina el sufijo *-ito / -ita*⁵² y le sigue en frecuencia *-illo / -illa*⁵³. En la obra teatral aquí analizada también obtenemos más casos de la primera forma que de la segunda⁵⁴, además de no contener los sufijos *-ico*, *-ín*, que, junto con los anteriores, son las formas morfológicas diminutivas más productivas de la lengua española. Del resto de los sufijos diminutivos solo obtenemos una voz en *-uca*, en el nombre de pila *Maruca* (55)⁵⁵. Seguidamente exponemos el total de formas con diminutivos, excepto aquellas que están completamente lexicalizadas y que no incluimos en nuestro análisis:

Sufijos	N
<i>-ito / -ita</i>	705
<i>-illo / -illa</i>	6
<i>-uca</i>	1
Total	712

Tabla 1. Distribución de las formas con sufijos diminutivos

Hay que tener en cuenta que una gran parte del cómputo de estos diminutivos proviene de las acotaciones nominativas (Chanita, Frasquita, Panchita, Pepito), que introducen los diálogos de los personajes o especifican, por ejemplo, a quien va dirigido un parlamento, una réplica o determinada acción. En algunos casos aparecen también en los antropónimos que se mencionan

⁵² Dice al respecto la *Nueva gramática de la lengua española* (2010), de la RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española (en las próximas referencias se citará como NGLA): «El sufijo diminutivo más extendido en la actualidad en todo el mundo hispánico es *-ito / -ita*, aunque en las zonas del Caribe alterna con *-ico / -ica*, unas veces en igualdad de condiciones y otras con preferencia de este último» (2010: 630, 9.1j). También señala que en la lengua medieval y en la clásica predominaba *-illo / -illa*.

⁵³ Gutiérrez Araus (1991) empareja la vitalidad en Canarias de los sufijos *-ito/a*, *-illo/a* con Puerto Rico, mientras que en Cuba y Santo Domingo junto a *-ito/a* emplean el sufijo *-ico/a*, que es frecuente en otras zonas dialectales peninsulares (Navarra, Aragón).

⁵⁴ Según expresa Almeida (1989: 98), la forma *-illo* es la forma diminutiva preferida por Gran Canaria, *-ito* sustituye a la anterior en los niveles medio y culto de habla. Como veremos seguidamente no ocurre así en esta obra de Orlando Hernández.

⁵⁵ Tras un caso o ejemplo aparecerá entre paréntesis el número de la página del texto **B** en que se localiza. Téngase en cuenta que en todas las citas se respeta la ortografía del original, incluso en casos llamativos como *salcete*, *piva*, *ha sío ha salirse la madre*, etc.

dentro del diálogo. El cómputo total es el siguiente:

Personajes con sufijos diminutivos	N
con <i>-ito / -ita</i>	619
con <i>-illo / -illa</i>	1
con sufijo <i>-uca</i>	1
Total	621

Tabla 2. Nombres de personajes con sufijos diminutivos

Este elevado número de diminutivos de nombres de persona que presenta la obra tiende claramente a la lexicalización. Lo que nos lleva a prescindir también del estudio de estas formas. Solo debemos añadir que los antropónimos con diminutivos que se encuentran en el interior de las acotaciones ascienden a 15.

En cuanto al número de formas diminutivas, que no sean antropónimos, empleadas en las didascalías solo obtenemos la palabra *bolsita* (35). Esto indica que el autor agüimese ha utilizado a conciencia un léxico neutro en ellas, distanciándose de los parlamentos, que están impregnados de una importante carga subjetiva y metafórica.

Finalmente, las ocurrencias con diminutivos que obtenemos para su análisis, al expurgar los nombres de persona y las lexicalizaciones, son las siguientes:

Sufijos	N	%
<i>-ito / -ita</i>	86	94.50
<i>-illo / -illa</i>	5	5.50
Total	91	100
Frecuencia relativa	5.63⁵⁶	-

Tabla 3. Formas con sufijos diminutivos

El alto predominio de *-ito / -ita* sobre el grupo *-illo / -illa* nos encamina a la preferencia, dominante y casi exclusiva, de la primera variante. Siendo nuestro autor de Agüimes y llevando años viviendo en Las Palmas de Gran Canaria, considerando que la obra es costumbrista, que se sitúa en el entorno rural y que se dirige al mismo público canario, parece razonable pensar que *-ito / -ita* es la forma diminutiva preferida por los grancanarios. Sería absurdo creer que el dramaturgo empleara, en una obra costumbrista, valores excesivamente desproporcionados a los reales hasta el punto de invertir la preferencia por los hablantes reales de una variante u otra en estos sufijos. Debemos considerar que, como hemos dicho antes, parte de la carga emocional y sarcástica de los personajes procede de estas variantes. Esto es un elemento tan arraigado en el habla de un pueblo, que podríamos prescindir, como creadores, de otros fenómenos lingüísticos

⁵⁶ El texto **B** contiene 16156 palabras.

en nuestro empeño de caracterizar a los personajes en este tipo de subgénero teatral, pero no en elementos de esta índole, que son básicos para evaluar el acierto o desacierto del dramaturgo.

Los dos campos en los que la intensidad de los diminutivos aflora de forma general en todo el ámbito hispánico son el de la infancia y el del lenguaje popular. El lenguaje infantil no se reproduce ni se intenta reproducir en esta obra; en cambio, el lenguaje popular sustenta todo los diálogos. El autor ha sabido representar la composición atenuante de un mundo trágico, incluso para imprecisar y para destruir la realidad circundante, que arrastran los diminutivos en el habla popular de Canarias.

Si comparamos los tipos de sufijos utilizados, el cómputo total de ellos y la proporción entre los diminutivos presentes en la obra de Orlando Hernández y los resultados que obtuvo Alvar Ezquerra (1973) en su estudio de 36 obras dramáticas de los Álvarez Quintero⁵⁷, en el que tampoco se tuvieron en cuenta los diminutivos en los nombres propios de persona y lugar ni las lexicalizaciones, podríamos establecer las semejanzas y diferencias en el uso de los diminutivos por los personajes dramáticos de estos autores.

De las 35⁵⁸ obras de los Quintero, apreciamos que solo en una los sufijos *-ico / -ica* e *-illo / -illa* superan en número a *-ito / -ita*, lógico al comprobar que es una adaptación de la obra *Rinconete y Cortadillo*, y, por tanto, debe ceñirse o amoldarse a ella. En todas las demás obras los diminutivos que predominan son *-ito / -ita*, pero con unos valores muy inferiores a la pieza de Hernández, excepto en la comedia *Los papaitos*, que contiene 95 formas en *-ito / -ita*, 5 para *-illo / -illa* y 1 para *-uelo / -uela*. Estos resultados suponen en *-ito / -ita* un 94.06%, en *-illo / -illa* un 4.95% y un 0.99% en *-uelo / -uela*. Valores prácticamente iguales a los de *...Y llovió en Los Arbejales*. Si suprimimos los sufijos *-ico / -ica* y *-uco / -uca* en el cómputo de Alvar Ezquerra —por ser sufijos que «quieren reflejar un ambiente baturro» (Alvar Ezquerra, 1973: 699)— y extraemos el valor proporcional total de los sufijos más comunes (*-ito / -ita*, *-illo / -illa*)⁵⁹ en los personajes de las 35 obras de los hermanos Quintero frente a los de la obra de Hernández, obtenemos ahora los siguientes valores: *-ito / -ita* alcanza un 81.92% e *-illo / -illa*, un 16.87%. Lo que revela que en las obras de los sevillanos existe una menor frecuencia de *-ito / -ita* (-12.58 puntos) y mayor de *-illo / -illa* (11.37) que en la pieza de Hernández. Esto nos lleva a pensar que el predominio de diminutivos en la obra de Hernández frente a las 35 obras de los Quintero puede deberse a la mayor

⁵⁷ Los tipos de obras de los Quintero estudiadas por Alvar Ezquerra se clasifican como *humorada satírica*, *entremeses*, *sainetes*, *comedias*, *pasos de comedia*, *juguete cómico*, *loa*, *monólogos*, *esquejes*, *poema dramático*, *coloquio femenino*, *adaptación escénica*, *zarzuela*. Se podrían unir dentro del marbete tipificado por *teatro cómico breve*, al respecto dice Grillo: «Este teatro es en cierto modo costumbrista, porque se fundamenta en aspectos del contexto social de la época, generalmente desde una perspectiva crítica» (2004: 167).

⁵⁸ Una de las 36 obras no contiene diminutivos. Por tanto, el estudio refleja el análisis de 35 obras.

⁵⁹ Los resultados son: 907 casos totales distribuidos en 5 formas (*-it-*, *-ill-*, *-in-*, *-uel-*, *-in*); *-it-* (743 casos); *-ill-* (153); *-in-* (3); *-uel-* (4); *-in* (4).

frecuencia de uso de estas formaciones en el dialecto canario que en el andaluz. Por el contrario, apreciamos una mayor variedad de sufijos diminutivos (*-ito / -ita, illo / -illa, -ino / -ina, -uelo / -uela, -ín*)⁶⁰ en las obras de los autores sevillanos —aunque ciertamente con escasa presencia, salvo los usuales *-ito / -ita, illo / -illa*— que en la del autor canario, resultado que, igualmente, pudiera deberse a la imitación de estas dos hablas regionales.

Como sabemos, los diminutivos se añaden a cualquier base lexemática (sustantivos, adjetivos, adverbios, pronombres, interjecciones) para aportar diferentes valores textuales, aunque *-illo / -illa* prácticamente se restringe a sustantivos y adjetivos. En ...*Y llovió en Los Arbejales, -ito / -ita* y *-ecito / -ecita* se añaden a sustantivos —*tarde > tardecita* (5)—, adjetivos —*boba > bobita* (3, 41), *mismo > mismito* (5, 27, 34, 37, 39, 41), *ciego > cieguito* (20)— y adverbios —*ahora > ahorita* (15, 55), *luego > luegoito* (32, 62)—; mientras que *-illo / -illa* lo hace sobre sustantivos —*fiestas > fiestillas* (5), *pizco > pizquillos* (8), *chico > chiquillos* (68)— y adjetivos —*flojo > flojilla* (27), *guapa > guapilla* (6)—, pero no a adverbios.

En este proceso de formación comprobamos en la obra una de las características morfológicas en la derivación de las palabras del español de Canarias respecto al español estándar peninsular: el habla canaria generalmente no deriva con *-ecito / -ecita* o *-ecillo / -ecilla*: *fiesta > fiestillas* (5). Sin embargo, encontramos dos vocablos que derivan con *-ecita*: *tardecita* (5) y *vueltecita* (40, 42). *Tardecita* y *tardita* vienen recogidas en el Diccionario Básico de Canarismos de la Academia Canaria de la Lengua⁶¹, y nos especifica que *tardita* solo se usa en El Hierro; *tardecita*, en el resto del Archipiélago. *Tardecita* se ha lexicalizado en Canarias y en varios países de Hispanoamérica (El Salvador, Nicaragua, República Dominicana, Puerto Rico, Perú, Bolivia, Paraguay, Argentina y Uruguay) con el mismo significado de «caída de la tarde», según el DBC s. v., o «momento del día entre la tarde y la noche, cuando empieza a oscurecer», según el DAM⁶² s. v. Lerner (1974) lo califica de arcaísmo (aparece en Quevedo y Góngora) con el mismo significado de «crepúsculo, caída de la tarde», señala que ya no es usual en España, aunque menciona varias formas diminutivas de *tarde* (*tarduca, tardica, tardiquina, tardito*) que se emplean en determinadas zonas del norte de España con el mismo significado; para su empleo en Canarias acude al estudio de Alvar (*El español hablado en Tenerife*). Menciona que en América es de «uso muy vivo», especialmente en Argentina, Cuba, Colombia.

⁶⁰ Hemos suprimido de esta relación los sufijos *-ico / -ica, -uco / -uca*. Como dice Alvar Ezquerro: «Son [...] resultado de la imitación del habla regional de ciertos personajes, no consecuencia de un empleo de los sufijos en la lengua de los autores» (1973: 703).

⁶¹ En adelante DBC, para referirse al diccionario, y ACL para la institución. Vid. el apéndice sobre las siglas usadas en esta tesis doctoral. La dirección web del diccionario y de la institución: <http://www.academiacanarialengua.org>

⁶² [23/7/2018] para las dos consultas. En adelante solo se indicará la fecha de consulta. Las páginas web de los diccionarios están recogidas en la «Bibliografía».

PANCHITA.- (Reparando en el tiempo perdido). ¡Jesús!, que se me va la tarde y yo sin dar un agujazo. Ya sabe que esta **tardecita** vengo a buscar los zapatos. (5)

Como variante a *tardecita* también se utiliza en la obra *al sopuesto* (5, 7) y su forma diminutiva *sopuestito* (5). Santiago (1965), TLEC s. v. *sol*, recoge la expresión *pa sol puesto* con el significado de «al atardecer» y Trujillo registra, TLEC s. v., que «se dice que *se está escureciendo* y que *está escureciendo* o *sol puesto*». (1970).

RAFAEL.- Pero al **sopuesto**, bien **sopuestito**; y si no están terminaos te llevas las botas de maestro Manué que hace días que están arreglás y no ha venio a buscarlas [...] (5)
 PANCHITA.- ¡Siempre el mismo! ¡Adiós! Ya sabe que al **sopuesto** vengo, sin falta. (7)

No tenemos resultados en el DBC para *vueltecita* ni *vuelcita*⁶³.

Op.	Pattern	Ítem	Ip
1	#[a-z]*(ecito, ecitos, ecita, ecitas, ecillo, ecillos, ecilla, ecillas)#	tardecita	63
2	#[a-z]*(ecito, ecitos, ecita, ecitas, ecillo, ecillos, ecilla, ecillas)#	vueltecita	603
3	#[a-z]*(ecito, ecitos, ecita, ecitas, ecillo, ecillos, ecilla, ecillas)#	vueltecita	636

Tabla 4⁶⁴. Formas con *-ecito/-a*, *-ecillo/-a*

La voz *vueltecita* se construye siguiendo la tendencia general del español septentrional con aquellas palabras que son bisílabas y cuya sílaba tónica contiene diptongos en *-ie-* o *-ue-*⁶⁵. La voz *tarde* seguiría también la tendencia general en la que el vocablo terminado en *-e* con menos de tres sílabas⁶⁶ suele formar el diminutivo en *-ecito* / *-ecita*, y *-ecillo* / *-ecilla* en el español septentrional. Voces que deriven en *-ecillo* / *-ecilla* no se encuentran en la obra.

A.1.2. Interpretaciones de los diminutivos

Los sufijos diminutivos no lexicalizados se emplean para expresar un buen caudal de significados: tamaño, afectividad, familiaridad o cercanía, cortesía, ironía, desprecio, etc. La complejidad se incrementa al comprobar que pueden congregarse varios significados en el mismo término. Siguiendo a Alvar Ezquerro (1973) y su análisis sobre la clasificación de las funciones de los diminutivos, se puede extraer entre otras conclusiones que *-it-* es el único sufijo que admite la totalidad de funciones («Diminutivos hacia el objeto» y «Diminutivos hacia el interlocutor», con

⁶³ *Tardecita, tardita, vueltecita y vuelcita* [10/8/2017].

⁶⁴ Esta y las siguientes tablas que se presentan en este capítulo mantienen el mismo diseño que se extrae con la aplicación LETRAS-WEB. Las abreviaturas de la tabla significan: Op. = nº de voces; Patrón = fórmula de búsqueda; Ítem = término buscado; Ip = línea contabilizada en la que se encuentra el término.

⁶⁵ Dice al respecto la NGL: «Los derivados en *-ecito* de bases bisilábicas con diptongación son también frecuentes en los textos americanos» (2010: 644, 9.5d). Este fenómeno no es la tendencia general en Canarias. Vid. también NGL, 643, 9.5a

⁶⁶ Vid. NGL, 645, 9.5h

sus subdivisiones respectivas) y que la función afectiva es la que predomina en todos los sufijos. Para nuestro análisis de las funciones de los diminutivos en la obra *...Y llovió en Los Arbejales* hemos seguido, sin embargo, las indicaciones que sobre ello aporta la NGLÉ.

1) Las voces *chiquillo / chiquillos* han sido consideradas como lexicalizaciones en los cómputos que hemos establecido más arriba; no ocurre lo mismo con *chiquita / chiquitos*. Al analizar estas dos últimas voces apreciamos que el sufijo aporta un matiz de estima y cariño en *chiquita*; v. gr. cuando Panchita se refiere así a su sobrina Maruca o a Chanita, la hija de Frasquita. Panchita intenta modificar de esta manera la actitud del maestro zapatero, es decir, quiere que Rafael se apiade de Maruca por la bochornosa situación que ha sufrido por su culpa (no ha arreglado bien los tacones de los zapatos de la muchacha y ella tuvo que ir cojeando por la calle). Lo mismo sucede cuando Panchita emplea la palabra *chiquitos* para referirse con afecto a los novios (Chanita y Pipo), en el diálogo que mantiene con Frasquita (33). Podría expresar un sentido nocional en los dos casos, pero no es así, puesto que el diminutivo no aporta una cualidad de pequeñez (la sobrina de Panchita no es una niña, sino una joven con novio formal; igualmente ocurre con Chanita y Pipo, los novios son ya adultos). Así se queja Panchita a Rafael:

PANCHITA.- Usáa tenía que estar, porque dice la **chiquita** que ayer, cuando iba con el novio, estaba avergonzáa (1)

PANCHITA.- Too se oirá!; pero lo de la suela no está bien, porque la **chiquita** no se mató gracias a que llevaba la pata sin tacón (2)

De esta manera intercede Panchita por Chanita ante las desconsideraciones que le hace Frasquita a su hija:

PANCHITA.- ¡Jesús, mujer! ¡No seas ansina con la **chiquita**! (33)

Ahora Panchita se refiere a los jóvenes Chanita y Pipo:

PANCHITA.- ¡Y de repente los **chiquitos** se quieren! (33)

En *chiquillo / chiquillos*, por el contrario, la lexicalización es clara al designar a los niños del pueblo, que alegres van cantando por las calles. Los chiquillos pasan felizmente cantando y Rafael se siente alegre como un niño:

CHANITA.- (Saliendo). ¡Madre, Panchita, alégrense! ¡Los **chiquillos** cantando en la plaza, están anunciando lluvia! (68)

PANCHITA.- Mojado iba el infeliz por dentro. (Sube la canción infantil). ¡Y los **chiquillos** siempre cantando! (68)

RAFAEL.- ¡Me entran ganas de ponerme a saltar como un **chiquillo**! (70)

2) Con frecuencia estos sufijos ofrecen sentido de aminoración o atenuación. Este matiz es el que se reconoce en los sustantivos *fiestillas* y *pizquillos*. En *fiestillas* la aminoración no implica que Rafael no obtenga algún beneficio de ellas, sino que por unas y otras fiestas siempre cae algo

de beneficio:

PANCHITA.- [...] el sueldo de sacristán y lo que se le pegará en las **fiestillas**, que también se le pegará algo... (5)

En la palabra *pizquillos*⁶⁷ se extrema con el diminutivo la reducción que de por sí menciona el lexema. Presenta un ‘estrechamiento’ nocional para restar importancia a lo que designa el término, las copas de ron que ha tomado Bartolo:

BARTOLO.- Algunos **pizquillos** cayeron. (8)

En el siguiente caso se puede apreciar que el sufijo aporta junto al sentido de aminoración el de censura. Pipo censura a Chanita si no va a tener con él ni una muestra de cariño, *un besito*, con el frío que ha pasado en la moto por ir a verla:

PIPO.- (A Chanita). Bueno, ¿y no hay un **besito** ni nada? (40)

3) El desprecio se expone en *bobita* y *cieguito*. En Rafael se superpone un matiz chulesco. La entonación apropiada agudizará estos valores del diminutivo:

RAFAEL.- Pos que no sea **bobita** y los deje toos pa ella, porque hoy no hay un demonio que de naa (3)

FRASQUITA.- ¡Él está **cieguito**!

RAFAEL.- ¡ **Cieguito** no!, lo que pasa es que creí que eran los de la chica más chica (20)

4) En el cuantificador *nada*⁶⁸ > *nadita* > *naíta*, el diminutivo introduce el significado ‘absolutamente’, ‘prácticamente’, en lugar de una interpretación gradativa, que sería incongruente semánticamente. La acusación de Panchita a Rafael se intensifica con el diminutivo:

PANCHITA.- Yo lo que sé es que los tacones de mi sobrina Maruca no le han durao **naíta**. (1)

RAFAEL.- [...] Asíéntate tranquila; ¿no tienes ninguna novedad?

PANCHITA.- (Sentándose). **Naíta**; lo único eso de las rogativas pa pedir agua (20)

FRASQUITA.- ¿Qué hay Pancha, mi jija? ¿Se nota alguna señal di agua?

PANCHITA.- **Naíta**, un sol más brillante que nunca y los lagartos tendíos (53)

5) El diminutivo *clarito* carga de sorna la acusación que hace Panchita sobre Pipo, sugiriendo que este actúa como un desvergonzado. La hipocresía cortés (mantener las apariencias) contiene un valor positivo socialmente que no contiene la abrupta sinceridad de Pipo:

PANCHITA.- ¡Usted es **clarito**! (40)

⁶⁷ En Guerra (1965), TLEC s. v.: «Copa de ron, café, etc.». El DEC s. v. *pizco* registra en la acepción 3: «Fv, GC y Lz. Copa <de cualquier bebida alcohólica, especialmente de ron>. U. Mucho en dim.»

⁶⁸ Lo mismo sucede con el cuantificador *todo*. Vid. NGLÉ, 654, 9.6k.

En los casos con *vaquita* y *zapatitos*, también el sufijo se utiliza para cargar las palabras de sarcasmo. Las suelas han durado tan poco que no puede ser de *vaca*, a lo que responde Rafael que son *de vaquita*. La corrección del zapatero golpea al interlocutor:

RAFAEL.- De **vaquita**, mi jija; y una vaca tan carpetúa como ella sola. (1)

La personificación del objeto en el soliloquio de Frasquita demuestra un «temple juguetón» e irónico, como lo califica Muñoz y Gimeno (1954: 286). Hay un regusto por el diminutivo en el habla del personaje al unir lo diminuto en *zapatitos chicos*:

FRASQUITA.- [...] Algunos llevan ya aquí cerca de un año, y si no han dao **zapatitos** chicos es porque son solteros. Pero cualquier día cojo una carrucha y me los llevo tóos pa el Monte de Piedá. (62)

El matiz de sarcasmo vuelve a surgir, aunque en este caso con el sufijo *-illo*. Rafael propone a Panchita que como no están arreglados los zapatos de su sobrina se lleve las botas de *Manué*, que hace tiempo que no ha venido a recogerlas, para que las use la sobrina. Panchita se enfada con Rafael y le contesta si cree que la chica va a ir de legionario por el pueblo, a lo que responde Rafael que estará más *guapilla* de paracaidista:

RAFAEL.- Ya tú ves, más **guapilla** estaba de paracaidista, que tienen sus ternos de lana y too negocio. (6)

7) También se aplica en nuestra obra la sufijación *-ito* para mostrar ‘respeto cariñoso’, al aportar un matiz de distancia, que lo opone al matiz de proximidad que añade el sufijo *-illo*. Estos sufijos forman los hipocóristicos *Bartolito*, *Manuelito* y *Juanillo*. El nombre de *Bartolo* aparece siempre sin diminutivo tanto en las acotaciones como en los parlamentos, salvo en una ocasión⁶⁹:

CHANITA.- (Saliendo también). ¿Tiene algo, **Bartolito**? (31)

Manuelito solo se encuentra en total en dos ocasiones, pronunciado por Panchita y Frasquita (34):

PANCHITA.- Yo vine, Frasca, a ver si no te importaba decirme ónde vendiste los calaos últimos, porque a **Manuelito** no se le pueen vender. (33)

Juanillo, como Manuelito, es un personaje al que alude Mané de forma circunstancial, no tiene ninguna participación en la acción dramática:

MANÉ.- ¡Jiji, jiji! (Señalando hacia la calle). ¡Fue **Juanillo** el Pichón, que tiró un volaor! (29)

8) Una especificidad del sufijo *-ito* en la modalidad atlántica del español consiste en la derivación sobre la base lexemática adverbial de tiempo. Hay un estrechamiento nocional de

⁶⁹ El caso de *Bartolo* / *Bartolito* es el más claro para comprobar esa carga semántica.

tiempo y una carga afectiva sobre la circunstancia temporal que afecta al hablante.

En el adverbio *ahora* podemos apreciar el cambio de significado cuando se emplea con diminutivo. *Ahora / ahorita*: «momento presente / momento posterior al presente, pero próximo a él» (Álvarez, 1996: 72). Almeida, por otro lado, amplía el uso de *ahorita* en Gran Canaria: «A veces expresa un tiempo próximo hacia el pasado o hacia el futuro respecto del presente» (1989: 131). El DEC señala s. v. como intensificador de *ahora* y con la acepción «de inmediato». En las áreas centroamericana y caribeña, *ahorita* se emplea con este sentido de cercanía temporal, tanto para lo que acaba de suceder como para lo que está próximo⁷⁰. En la obra dramática solo tenemos casos que indican un momento posterior al presente:

Ahorita:

CHANITA.- Padre fue a buscarlo, y ha de venir **ahorita**. (Mostrándole las telas). Fíjese, madre, ¡qué telas más bonitas! (15)
FRASQUITA.- ¡Ni el agua! (Yéndose). Hasta **ahorita** Pancha. (Entra en las habitaciones). (55)

Ahora:

RAFAEL.- ¿Y qué quieres este **ahora**? (46)

La locución adverbial *ahora mismo / ahora mismo* ocupa la inmediatez, anterior o posterior, de la acción expresada respecto al momento de acto del habla. Podría parafrasearse la expresión con los adverbios *justamente* o *exactamente*⁷¹:

PANCHITA.- Como que **ahora mismo** acaba de decirme el hijo más viejo de Lola, que va a dejar esto pa meterse de peón. (54)
FRASQUITA.- No te apures, mujer; que él tendrá que venir **ahora mismo** (A Chanita). ¿Tú tienes alguna ropa que planchar? (57)

El diminutivo empleado sobre *mismo* en la locución adverbial le otorga al término un matiz de sorna. En la respuesta de Rafael a Panchita ese *ahora mismo* va cargado de sarcasmo porque sabemos que ella lleva esperando bastante tiempo para que le arregle Rafael los zapatos de su sobrina; pero la respuesta del maestro siempre es la misma: un ‘enseguida’ que nunca llega (y así seguirá esperando Panchita).

Es el mismo matiz que se detecta en la respuesta de Rafael a Bartolo cuando este recibe el discurso que le ha preparado Rosendo para la toma de posesión de la alcaldía. Como de sarcasmo y también de censura es el sentido que recogemos en la respuesta de Panchita a Pipo cuando este está expresando que todas las noches va a las salas de fiesta y que lo interesante en la vida es pasarlo bien. Pero ante los reproches de Panchita y de su novia Chanita para que cambie ese

⁷⁰ Según la NGLE, 655, 9.6n

⁷¹ «El diminutivo no tiene significado gradativo en los adverbios deícticos ni en el adjetivo *mismo*» (NGLE, 654, 9.6m.)

comportamiento, el porteño Pipo comenta que ya está cambiando, entonces es cuando se introduce la locución adverbial *ahora mismito* para censurar e ironizar sobre las contradicciones en que cae Pipo:

RAFAEL.- No te enroñes, mujer, que te pones vieja. **Ahora mismito** te los entriego abetunaos y tóo. (20)

RAFAEL.- Por eso no te apures; **ahora mismito** se manda que tóas las gallinas de Los Arbejales pongan un güevo con dos ñemas (27)

PANCHITA.- Pues **ahora mismito** acaba de decir que anda tóas las noches de juerga. (41)

En la expresión *hasta lueguito*, el diminutivo se emplea para dar a entender que el personaje se despide por un periodo breve de tiempo:

RAFAEL.- ¡Jii!, **hasta lueguito**. Y tenga presente que las rogativas son a las siete (32)

FRASQUITA.- ¡**Hasta lueguito**, Dios vaya con ustedes! (62)

En el texto encontramos el adverbio *enseguida* con y sin diminutivo, igual que las formas *ahora* y *ahorita*. *Enseguida* representa un periodo temporal corto de posterioridad, mientras que con el diminutivo el tiempo psicológico de los interlocutores se estrecha a la inmediatez del momento del habla:

Enseguida:

BARTOLO.- ¿Emprincipamos entonces la letura?

RAFAEL.- **Enseguía**, pero fijate bien. (Cogiendo una caja que pone a la derecha, Mané observa alelao) (28)

RAFAEL.- Es que vine a solucionar un asunto pa volver **enseguía** (65)

Enseguita, enseguidita:

CHANITA.- **Enseguita** los habilitamos. (Entran en las habitaciones interiores). (34)

CHANITA.- (A Pipo). Perdóname que **enseguidita** vuelvo. (44)

También debemos destacar la aparición del diminutivo en *casi*, lo que le asigna un estrechamiento, una reducción en su contenido, al límite de ocurrir un suceso, que además provoca un cambio en el propio lexema con la incorporación de la vocal *u*, dando la forma *cuasito*⁷²:

BARTOLO.- [...] ¡Otra como esa! Cuando pidió la cuenta **cuasito** lo despluman. (8)

BARTOLO.- [...] metió una de las que trabajaban la pata por una tabla flojilla, y **cuasito** la saca sin tobillo. (27)

⁷² En Cabrera (1961), TLEC s. v. *casi*. El DEC s. v. registra: «(Dim. De cuasi, casi). Adv. GC. y LZ. Por poco». El TLCA s. v. nos informa que «debe usarse en buena parte de América, aunque solo se ha recogido aquí en Colombia, Argentina y Ecuador». Otros ejemplos de *cuasito* los encontramos en *Los cuentos famosos de Pepe Monagas*, del autor grancanario Pancho Guerra. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español* [15/8/2017].

A.2. Sufijos aumentativos

Son escasos en la tragicomedia los sufijos aumentativos más usuales en todo el ámbito hispánico: *-azo*, *-ón* / *-ona*. Hemos extraído todas las formas que contienen estos sufijos, aunque debemos aclarar que la mayoría de ellas no corresponden actualmente a derivaciones apreciativas, sino que han sufrido un proceso de lexicalización:

Op.	Pattern	Ítem	Ip
1	#(lomazo agujazo duraciona solterona pelliscón)#	lomazo	25
2	#(lomazo agujazo duraciona solterona pelliscón)#	agujazo	63
3	#(lomazo agujazo duraciona solterona pelliscón)#	duraciona	578
4	#(lomazo agujazo duraciona solterona pelliscón)#	solterona	581, 842
5	#(lomazo agujazo duraciona solterona pelliscón)#	pelliscón	598

Tabla 5. Formas con sufijos aumentativos

Los derivados en *-azo* no se deben incluir como apreciativos cuando «se refieren a nombres de golpe, sonido o movimiento brusco», como *lomazo*, aunque «sí lo son las voces homónimas que designan cosas de gran tamaño» (NGLE, 2010: 659, 9.7J):

PANCHITA.-¡Fuerte **lomazo** alcanzó la pobre! Yo la vi después de dos semanas (2)

La voz *pelliscón*, si bien está formada por el sufijo aumentativo *-ón* y la base lexemática *pellizco*, en Canarias no aporta un valor ponderativo, sino que se ha lexicalizado ocupando el lugar de *pellizco*:

PANCHITA.- (A Pipo). Nunca me dió ni un **pelliscón**. (40)

Por el contrario, claramente despectivo es *solterona*⁷³, como dice la NGL: «designa al que ya no es joven y todavía no se ha casado» (2010: 657, 9.7d). En la tragicomedia también se utiliza el canarismo *chacarona*, de etimología desconocida:

CHANITA.- Pues las turistas bien que se divierten, aunque estén **chacaronas**. (39)

CHANITA.- Pues yo si me queara **solterona** me alegraba el alma y los trapos. (39)

PANCHITA.- [...] las casadas sufren y viven; pero una **solterona** pinta bien poco en un pueblo. Algún rato de alegato (57)

En *agujazo* el sufijo muestra una apreciación negativa en el parlamento de Panchita, pues

⁷³ Un canarismo que por traslación metafórica tiene el mismo significado es *chacarona*. Esta voz viene recogida en los diferentes diccionarios consultados. Por ejemplo, el DHEHC s. v. dice: «f. ant. Pescado curado, especialmente el que los pescadores traían de la costa africana. *Etim.* De *chacarona* (De or. desc.) ‘especie de pez parecido al dentón’, por desplazamiento metonímico y extensión semántica. 2. *Lz., Fv., GC., Tf.* Mujer entrada en años que permanece soltera. [...]. *Etim.* Aplicación metafórica de la acepción anterior, por alusión a la falta de frescura y lozanía de la persona designada».

En el DBC s. v. se dice: «Mujer hombruna entrada en años, especialmente si es soltera». [21/8/2012]

esta ha estado hablando con Rafael y se da cuenta de que se le pasa la tarde sin haber trabajado nada (las mujeres de la obra trabajan en los quehaceres domésticos y en los calados; con estos últimos ganan dinero vendiéndolos en la capital):

PANCHITA.- [...] Jesús!, que se me va la tarde y yo sin dar un **agujazo**. Ya sabe que esta tardecita vengo a buscar los zapatos. (5)

La voz *durón / durona* (39), que añade el sufijo aumentativo *-ón* a *duro*, se ha lexicalizado en Gran Canaria, designa a la persona «que está próxima a entrar en la vejez» o «entrado en años, aunque no viejo»⁷⁴. En la obra tiene un valor claramente despectivo, así lo expresa Panchita cuando compara a la mujer soltera y durona con una higuera en invierno:

PANCHITA.- [...] porque la soltería es muy fea. Yo en ca vez que me miro soltera y **durona** ya, me veo igualita a las jigueras en inviesno (39)

No aparecen otros sufijos aumentativos y despectivos como *-ote / -ota*, *-aco / -aca*; *-ajo / -aja*; *-astro / -astra*; *-ato / -ata*; *-orrio, -orro / -orra*; *-ute*. Con el sufijo *-acho / -acha* encontramos *ricachos*:

RAFAEL.- [...] se coloca a la gente del casino y a los cuatro de la peña de **ricachos**, que son casi los mismos y los más duros de pelar. (28)

Pero es una formación lexicalizada que está recogida s. v. en el DLE⁷⁵. Bien es cierto que el vocablo contiene un matiz claramente despectivo que puede extraerse de los contextos en los que usualmente se utiliza en los diferentes casos que recoge el CREA y el CORDE⁷⁶:

o sin ir tan lejos, ni tan cerca, un **ricacho** -Patxi Andión- disimulando con poco éxito su ricura un telón de fondo lleno de la grasa de la época, con la taberna, el **ricacho**, la prostituta a la antigua
Aquí es donde llaman las empresas, cuando se traen a algún **ricacho** o algún politicastro del Tercer Mundo para venderle algo
Para mí que él se creía que yo era ya un **ricacho**. (CREA)

en la residencia campestre de algún **ricacho** de poco gusto.
Vienen endomingados, a lo noble y **ricacho**; pero les lloran los sombreros al dos que ya me creía **ricacho** fastuoso (CORDE)

B. El sufijo *-ero / -era*

Este sufijo forma en el dialecto canario un importante número de sustantivos (también algún adjetivo) que pueden clasificarse, según los significados que aporta, en los siguientes

⁷⁴ La primera cita pertenece al DEC s. v.; la segunda, al DHEHC s. v.

⁷⁵ [16/8/2017].

⁷⁶ Escogemos algunos ejemplos, como muestra, recogidos de la prensa y novela. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual* [16/8/2017] y REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español* [16/8/2017].

grupos⁷⁷:

B.1. Con sentido agentivo: *cambullonero* (42).

Se recoge s. v. en los diccionarios consultados sobre el habla canaria y en el DLE. Maffiotte (1993), TLEC s. v., define *cambullonero* como el «individuo que comercia en frutos, víveres de todas clases, tabaco, etc. con los marineros de los buques que pasan por los puertos de la Provincia».

B.2. Con sentido de planta o árbol frutal: *castañero* (42)⁷⁸.

B.3. Con sentido colectivo:

Trapera (51): El DHECan anota s. v.: «manta hecha con retazos de telas de varios colores». El DLE no recoge la acepción canaria.

Pedrera (2): designa a un tipo de cesta que se utilizaba para cargar piedras, por extensión también para cargar otros productos. García Ramos (1991), TLEC s. v., la recoge con el siguiente significado: «Se llama así a la cesta grande hecha de *pírganos*, que se emplea en la agricultura para distintos usos. Se conoce por “cesta pedrera”». El DEC escribe s. v. en su acepción 2: «GC, Lz Tf. cesta pedrera [= serón de Palma muy resistente, generalmente muy utilizado para el transporte de frutos, hortalizas o piedras]». La acepción canaria no la recoge el DLE.

B.4. Con sentido aumentativo: *solajero* (53).

Según el DHEHC, s. v., significa «calor muy intenso». Procede de *solajera*, que a su vez procede de **solajo*, derivado de *sol*, muy probablemente por influencia del portugués *soalheira*.

B.5. Con sentido intensivo⁷⁹: *Humacera* / *jumacera* (31).

Este sentido intensivo se recoge en la acepción del DHECan s. v. *humacera* ‘humareda’ y en la del DHEHC s. v. ‘humareda densa’. La acepción de ‘borrachera’, que también recogen los diccionarios, no se ofrece en la obra.

C. El sufijo *-dero* / *-dera*

Con este sufijo obtenemos las siguientes formas:

Templadera / *Templaera* (49): procede del verbo *templar* y el sufijo nominalizador *-dera*. No designa lugar, como es muy corriente en los sustantivos en *-dero* con base verbal, sino el significado de ‘borrachera’, que es el que recogen todos los diccionarios consultados sobre el habla

⁷⁷ Seguimos la clasificación realizada por Morera en su DHEHC (2006).

⁷⁸ Vid. ALEICan, T. III, lámina 1110, La terminación *-ero* en los nombres vegetales.

⁷⁹ El DHECan s. v. *humacera* explica que probablemente por influencia del portugués *fumaceira*.

canaria. El DEC recoge s. v. *templar*, en su sexta acepción, ‘emborracharse’ pero no el nombre derivado.

Sopladera (51, 52) / *soplaera*⁸⁰ (5): Deriva de *soplar* y el sufijo designativo de instrumento *-dera*. La forma *sopladera* aparece en las acotaciones. La variante *soplaera* se muestra en el parlamento del personaje.

D. El sufijo *-ear* / *-iar*

El sufijo verbalizador *-ear* y su variante *-iar* es muy productivo en el español de Canarias para la creación de infinitivos a partir de sustantivos y adverbios. De esta manera perviven dos variantes de la misma palabra. Almeida (1989: 113) atestigua esta confluencia de formas verbales y expone algunos ejemplos: *Eso eh como madriar*; *Mi abuelo se ponía peliá*; *Me tenían ahquiá loh doh*; *El chubahco eh qu’empiesa chubahquiar*. Como se afirma en la NGLÉ (586, 8.2o) la terminación *-ear* se convierte a menudo en *-iar* en la lengua hablada y principalmente en el español americano más que en el europeo al preferirse la creación de diptongos por cierre vocálico⁸¹. En la obra analizada observamos esta misma particularidad al encontrar *deletriar* y *albiar*; pero no *deletrear* ni *albear*:

RAFAEL.- **Deletriar** naa más, jija. (11)

RAFAEL.- [...] y pa que se callen les voy a traer pimentón pa **albiar** un cuarto. (13)

La forma *zapaterrear* / *zapateriar* tiene la particularidad de que su base nominal designa oficio (*zapatero*). Vendría a ser una creación personal de Hernández al no estar recogida en los diccionarios consultados⁸². En la pieza se ofrece el gerundio *zapateriando*:

PANCHITA.- [...] Y usted es de los que menos pueen quejarse; porque tiene lo que gana **zapateriando**, el sueldo de sacristán y lo que se le pegará en las fiestillas, que también se le pegará algo. (5)

E. Los sufijos adjetivadores *-ento*, *-oso*

El sufijo *-ento* / *-enta* y su variante *-iento* / *-ienta* crea en español un gran número de adjetivos a partir de bases nominales. Aporta diferentes significados, entre ellos el que se aplica a

⁸⁰ En Guerra, TLEC s. v. *sopladera*: «Globo con pito, que se llena por un pequeño ingenio de caña o madera, y que al hincharse o desinflarse da un pitido. Era la delicia de los chicos». En el DHECan no viene recogida. Tampoco está registrada en el DLE [29/8/2016].

⁸¹ Esta particularidad viene comentada también por Gutiérrez Araus (1991: 64).

⁸² Se han realizado consultas en el CORPES XXI, CDH, CREA y CORDE [16/10/2017], tampoco se han obtenido resultados. He encontrado «zapateriando» en la letra de la canción *Por dentro de la vida*, del cantautor argentino José Teodoro Larralde Saad.

las personas para destacar ciertos aspectos físicos o de carácter ('suciedad, aseo, compostura', etc.). Corbella (1996: 116) considera este sufijo de influencia portuguesa al formar adjetivos con el significado de 'exceso, abundancia' y aporta ejemplos como *borrallento*, *caspento*, *vidrento*, *ferrugiento*, *flaquiñento*, *machaquiento*, *aguachento*, *morriñento*, *pachorriento*, *moniento*. De este tipo son los que se atestiguan en la obra: *musiquiento* (33) y *lujuriento* (43).

Musiquiento no se recoge en ninguno de los diccionarios consultados sobre el habla canaria, tampoco en el DLE; sin embargo, sí se registra *musiquear* en varios de ellos⁸³, como voz usada exclusivamente en Gran Canaria y con el significado de 'Lloriquear, gimotear, especialmente los niños'. Pudiera ser que Hernández hubiera oído el adjetivo en las zonas rurales de la isla de Gran Canaria, o bien, fuera una aportación creativa suya. Nos parece más probable la primera hipótesis, pues no sería extraño que la forma adjetival existiera cuando ya se registra el infinitivo *musiquear* con la acepción citada anteriormente y que con ese mismo sentido se aplica en el texto a Pipo.

*Lujuriento*⁸⁴ tampoco se recoge en los diccionarios. Pero creemos que, lo mismo que en el anterior, debía utilizarse en las zonas rurales de Gran Canaria. Deriva de *lujuria* y viene a significar en la obra 'persona con exceso de placer sexual':

FRASQUITA.- Pero si ese del puerto es un **musiquiento** que la trae engañáa pa naa!
CHANITA.- ¡Sí! ¡Un **musiquiento** ¡Náa más!... (33)

BARTOLO.- ¡Déjate de bromas, porque hay cada **lujuriento** (Reparando en el grupo). ¡Muy buenas, señores! (43)

En cuanto al sufijo adjetivador *-oso*, cuya base lexemática es un sustantivo, se atestigua con *afrentoso* (40)⁸⁵. Un buen número de adjetivos se configuran en español bajo el modelo N-*oso* y cuyo significado sería 'que causa, produce, suscita o hacer surgir N' (NGLE, 522, 7.3q.). Así es calificado Pipo por Chanita, al pedirle él un beso:

CHANITA.- ¡Jesús, qué **afrentoso**!
PIPO.- **Afrentoso**, no; lo que pasa es que el camino hay que pagarlo. (40)

La obra contiene más adjetivos derivados con este sufijo, pero no muestran ninguna particularidad que los distinga del español general: *sospechoso* (19); *dichoso* (53); *gozosos* (70).

⁸³ Se registra en el DDEC, DHEHC, DEC s. v. *musiquear*; no aparece en el TLEC, DHECan.

⁸⁴ Se han realizado consultas de *musiquiento* y *lujuriento* en el CORPES XXI, CDH, CREA y CORDE [16/10/2017], tampoco se han obtenido resultados.

⁸⁵ Registrado s. v. en el DHEHC y en el DLE s. v. El DLE [7/7/2018] lo registra con el significado referido a cosa, para persona solo lo registra en Rep. Dominicana.

4.2.2. Los pronombres personales

Se atestiguan en la obra dramática las siguientes variantes morfológicas de la primera persona plural: *losotros*, *losotras*, *los*⁸⁶.

Estas variantes, producidas por el trueque de sonantes, se localizan en el español rural de las islas de Canarias y en otras zonas rurales de Chile, Argentina, Uruguay y países centroamericanos⁸⁷.

Las variantes no normativas son las que predominan en **B** frente a las formas normativas. Así se puede apreciar claramente, por ejemplo, en las formas tónicas:

Nº total de variantes no normativas tónicas (*losotros*, *losotras*): 10

Op.	Pattern	Ítem	Ip
1	#(losotros losotras)#	losotros	229
2	#(losotros losotras)#	losotros	367
3	#(losotros losotras)#	losotras	471
4	#(losotros losotras)#	losotras	493
5	#(losotros losotras)#	losotras	494
6	#(losotros losotras)#	losotras	580
7	#(losotros losotras)#	losotros	676
8	#(losotros losotras)#	losotros	698
9	#(losotros losotras)#	losotros	933
10	#(losotros losotras)#	losotros	937

Tabla 6. Formas tónicas no normativas del pronombre 1ª persona plural

Algunos ejemplos de *losotras* / *losotros* en contexto:

FRASQUITA.- ¡Antes se los vendíamos **losotras** también; pero ya, que vaya a esplotar a la agüela! (33)

BARTOLO.- Vamos caminando **losotros**, porque hay que dar ejemplo en todo. (46)

Nº total de formas normativas tónicas (*nosotros*, *nosotras*): 3

⁸⁶ Sobre esto refiere Catalán: «En la morfología del verbo y del pronombre son característicos de todo el campo canario fenómenos como: [...] la forma *los* por *nos* en el pronombre personal (*bámoloh* “vámonos”, *loh calentábamoh* “nos calentábamos” [23], etc.)» (1964: 243). Para mayor detalle podemos acudir a la nota 23, p. 277: «En las guaguas de Tenerife se oye constantemente decir al cobrador: *bámoloh*. “Vamos a dirlos”, “los vamos”, “no los callamos, ¿oyó?”. [...] “Losotros” y “los” aparecen en *Los cuentos famosos de Pepe Monagas, los saca en papeles Roque Morera*, Madrid, 1948, como propios del habla popular de Gran Canaria» (1964).

⁸⁷ Así lo recoge la NGLÉ, 1166, 16.11.

Op.	Pattern	Ítem	Ip
1	#(nosotros nosotras)#	nosotros	49
2	#(nosotros nosotras)#	nosotras	796
3	#(nosotros nosotras)#	nosotros	939

Tabla 7. Formas tónicas normativas del pronombre 1ª persona plural

Ejemplos de *nosotros* / *nosotras* en contexto:

PANCHITA.- Pues tenemos que jacer unas rogativas a ver si el Señor se apiada de **nosotros**. (4)
 RAFAEL.- ¡Masiao! Lo que no sabemos **nosotros** es aprovechaslo, porque cualquiera se jacia rico aquí. (63)
 PANCHITA.- ¡Qué rayos sabemos **nosotras**! Lo único que sabemos es los trabajos que se pasan! (54)

Aquí podemos apreciar dos ejemplos de la variante átona *los* en contexto y los únicos cuatro casos de la forma *nos*:

RAFAEL.- (Levantándose). Pos vamos, a ver si **los** da un puño (13)
 RAFAEL.- [...] la lluvia que venga después del discurso, porque si comienza a llover, **los** queamos solos. (30)
 BARTOLO.- [...] tenemos el proyecto de eregir una estatua apinsapada al plátano canario, que con el turismo es el que **nos** está dando las divisas [...] (43)
 RAFAEL.- Lo que **nos** faltaba pa que los dieran la medalla de oro de la suidá. (52)
 FRASQUITA.- [...] ¡Dios **nos** libre de otra como aquella! (54)
 FRASQUITA.- [...] Vine a echasle unos quemones a los pájaros, y como **nos** pusimos a conversar [...] (54)

Pipo, por el contrario, en la única ocasión en la que usa el pronombre se expresa con la forma normativa:

PIPO.- Así decimos en el Puerto, antes de **marcharnos** a sobar. (42)

Es constante en todos los personajes la presencia de los pronombres personales, de esta manera se remarca al emisor del enunciado o al interlocutor al que va dirigido el parlamento del personaje. Respecto a la colocación, el pronombre personal sujeto se antepone generalmente al verbo⁸⁸:

PANCHITA.- **Yo** lo que sé es que los tacones de mi sobrina Maruca (1)
 RAFAEL.- [...] **Yo** en mis tiempos me hacía el loco con Frasca (2)
 PANCHITA.- ¡Fuerte lomazo alcanzó la pobre! **Yo** la vi después de dos semanas (2)
 RAFAEL.- Aquí se sabe too, Pancha. **Tú** das un silbío en Tejada [...] (2)
 PANCHITA.- **Ustedes** me dispensan [...] (44)
 BARTOLO.- **Ellos** allá, como decía el otro. (7)
 PANCHITA.- **Ellas** se juyen ende que saquemos la lana. [...] (61)

⁸⁸ Gutiérrez Araus (1991) aporta algunos ejemplos que aparecen en la obra de Pancho Guerra, *Memorias de Pepe Monagas*.

Según Valdés (2018), este mismo recurso, entre otros, lo emplearon los autores cubanos⁸⁹ de comedias, sainetes, juguetes cómicos y teatro bufo para caracterizar a los negros bozales, aunque delimitado al empleo del pronombre personal sujeto de primera persona. Así dice:

En lo tocante a los pronombres personales, es constante la aparición explícita del pronombre personal sujeto de primera persona acompañando al verbo, mientras que en las restantes formas de conjugación no se recurre al pronombre personal (“yo eso me mete cun nadie”, “ya yo no casa cuntigo”, “yo tiene la pecho premio”) (2018: 92).

Por el contrario, en el estudio elaborado por Samper, Hernández y Troya (2006) de la presencia/ausencia del pronombre de primera persona del singular en la norma culta de cuatro ciudades españolas (Madrid, Sevilla, Las Palmas de Gran Canaria y Salamanca) se concluye que la presencia del pronombre alcanza un 30% del total de ejemplos (6568). Señalan los autores: «Esta proporción se aleja de forma importante de los porcentajes que se han obtenido en las investigaciones llevadas a cabo en el español del Caribe» (2006: 106) y añaden que en este fenómeno variable predominan los rasgos coincidentes en el nivel sociocultural en que han centrado su estudio. Así los factores que más inciden en la aparición de la variación estudiada son, entre los lingüísticos, el cambio de referencia y el tipo de verbo (los que expresan cognición o percepción) y, entre los factores sociales, la edad. Concluyen que «la diferenciación diatópica es, de las variables consideradas, la que ofrece una significación menos importante» (2006: 106-107).

4.2.3. Fórmulas de tratamiento

En la obra encontramos tanto formas de tratamiento de confianza o familiaridad como de respeto. Las primeras se basan, fundamentalmente, en la relación de cercanía, vecindad y amistad que existe entre los personajes; las segundas dependen básicamente de la situación comunicativa y la edad de los interlocutores. Las variantes pronominales y los grupos nominales con los que se dirigen unos personajes a otros en función de la relación social que existe entre ellos reflejan perfectamente algunas particularidades del español de Canarias.

Una variedad de voces designa a los amigos y personas de confianza: *compadre*, *hermano / mano / mana*, *mi hija*, *cristiano*. Son términos lexicalizados que no expresan el significado literal que les corresponde: ni el de relación familiar ni el de seguidor a una fe determinada. Extraemos varios ejemplos:

⁸⁹ Valdés se refiere tanto a los nacidos en Cuba como a los extranjeros residentes. Estos autores desarrollaron su labor dramática básicamente durante el s. XIX. Bozales aparecen en *Laberintos y trifuca de Canavá* (1846), *Un ajiaco o La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura* (1864), de Bartolomé Crespo; *A tigre, zorra y bull-dog* (1863) y *Una hora en la vida de un calavera* (1981), de Joaquín Lorenzo Luaces; *La fiesta del mayoral* (1968), de Enrique de Zafra; *Los negros catedráticos* (1868) y *El bautizo* (1868), de Francisco Fernández, etc.

RAFAEL.- (Observándole lelito). ¡Vaya tragaeras, **compadre!** Eso en vez de un pescuezo parece un bajante. (8)
 CHANITA.- Perdone, **hermano**; pero hoy no compramos nadita. (14)
 BARTOLO.- No se enroñe, **mano**; porque en aquel terreno damos seguro con agua (50)
 PIPO.- ¡Qué atrasada estás, **mana!** (40)
 PANCHITA.- No, **mi hija**, soltera no se quee, porque la soltería es muy fea. (39)
 CHANITA.- ¡Ve Mería!, me moría del susto, **cristiano**. (14)

Sobre *cristiano* dice Orlando Hernández:

En las Islas es sinónimo de prójimo, de paisano, de conciudadano. Y así es lo más normal que en el habla popular se intercalen *cristiano* o *cristianito* con bastante frecuencia, sobre todo en sentido admirativo, aparte de para llamar la atención o hacer reparar en algo... También desde lejos, se llama a cualquiera, aunque ni siquiera se le conozca de nombre (1989: 57).

Y más adelante añade: «Y es que esta muletilla de *cristiano*, *cristianito* fue como una ayuda en el habla campesina, tanto para emplearla en conversación con gente conocida, como para llamar a alguien cuyo nombre se desconoce, siempre que se le considere una persona normal» (1989: 58).

La desaparición en el sistema pronominal de las formas *vosotros*, *os*, *vuestro* y de sus formas verbales correspondientes generalizó el uso de *ustedes* para expresar la segunda persona del plural sin distinción de tratamiento en Canarias —salvo en las islas de La Gomera, El Hierro y La Palma, que prefieren *vosotros* a *ustedes* o alternan las dos formas para el trato de confianza—, América y Andalucía occidental⁹⁰:

RAFAEL.- Puntitas, no; pero yo creo que **ustedes** se pusieron de acuerdo pa verse, con la disculpa de los zapatos. (6-7)
 BARTOLO.- Pues yo que **ustedes** lo hubiá dejao dir, pa que se lo hubiá comió un moro. (9)
 FRASQUITA.- No, si a **ustedes** no les jace falta alfarfara (10)

En el primer ejemplo anterior Rafael utiliza *ustedes* para dirigirse a su amigo y vecino Bartolo y a su vecina Panchita; en el segundo, Rafael cuenta a Bartolo una de las borracheras que tuvo con Pedro, Bartolo contesta a Rafael y se refiere a este y a sus compañeros de juega como *ustedes*; en el tercer caso, Frasquita les recrimina a Bartolo y Rafael que pasan todo el día bebiendo ron, igualmente se dirige a ellos con *ustedes*.

En el ámbito rural de Gran Canaria, los hijos empleaban la forma *usted* para dirigirse a sus padres. Como señala la NGLE (1255-1256, 16.15s) este tratamiento era relativamente habitual en la primera mitad del siglo XX y se emplea actualmente en las zonas rurales, más frecuente en el español americano que en el europeo. En los ejemplos que exponemos a continuación comprobamos que en el primero Chanita se dirige a su padre; en el segundo, a su madre:

⁹⁰ Vid. NGLE (1255, 16.15q). También el DEC s. v. registra lo siguiente sobre el uso de «ustedes»: «*pron. pers. De segunda persona, pl. de "tú"*. [...] OBS.: Este uso, propio del español meridional, implica que no se emplee el pronombre *vosotros*, *-tras*, excepto en algunas localidades de *Fv*, *Go*, *Hi*, *LP* y *Tf*, donde se conserva por arc. y está en franco retroceso».

CHANITA.- Mire a ver si ahora va a enrearse como **usted** acostumbra. (13)

CHANITA.- ¡Ni que **usted** no lo supiera! (32)

Sobre los sustantivos y grupos nominales que se emplean también como fórmulas de tratamiento, debemos destacar los siguientes:

Don se antepone al nombre de pila como designación respetuosa, es lo que hace Mané y Frasquita en los siguientes casos cuando se refieren a Bartolo. Estamos en la escena última del tercer acto, Bartolo es el alcalde y por dignidad del cargo debe ser tratado con esa distinción. Dentro del marco en el que se sitúa la acción, no deja de repicar ese *don* con cierta carga sarcástica, aunque esta vez parece que se ha ganado ese mérito porque con su empeñamiento ha conseguido la ansiada agua para el pueblo:

MANÉ.- (Apurado). ¿Está **don** Bartolo...mé? (69)

FRASQUITA.- ¿Pa qué quieres tú a **don** Bartolo? (69)

En otra ocasión se antepone a un nombre común que designa un tipo de vino; de esta manera se emplea como un nuevo recurso cómico. Esta técnica de emplear *don* más un nombre de cosa ya fue usada por nuestros clásicos, como en la famosa letrilla *Poderoso caballero don dinero*, de Francisco de Quevedo. Pipo responde así a Panchita cuando ella le censuraba su actitud irreverente por solicitar él, en público, un beso a Chanita:

PIPO.- Como **don Clarete**; ¡un beso no tiene importancia, es lo mismo que darse manteca de cacao! (40)

4.2.4. Los Posesivos

Como dijimos en el epígrafe sobre las formas de tratamiento, la desaparición en el sistema pronominal de *vosotros, os* también afecta de igual modo a los posesivos correspondientes, no distinguiendo tampoco entre el trato de confianza y el de respeto.

Otra característica que podemos extraer de la obra de Hernández es la anteposición del posesivo en frases nominales vocativas. Este fenómeno es común en el español de Canarias, Andalucía y América, mientras que en el resto de la geografía española se construye en orden inverso⁹¹. La fórmula *mi hija*⁹² es la que aparece en la obra como expresión familiar vocativa:

RAFAEL.- De vaquita, **mi jija**; y una vaca tan carpetúa como ella sola. (1)

RAFAEL.- Dios vaya con usted, **mi jija**; pero eche por la sombrita. (7)

RAFAEL.- [...] (A Chanita) Tenga, **mi jija**, el cilantro, el pimentón y una puñaa de alfárfara (19)

⁹¹ Gutiérrez Araus (1991: 68) expone para el español de Canarias algunos ejemplos utilizados por Pancho Guerra. Para el habla de Cuba añade ejemplos extraídos de la novela de Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*.

⁹² Las formas contraídas *mijito* o *m'hijito* y *mijita* o *m'hijita* se emplean en muchos países americanos como expresiones familiares.

4.2.5. El adverbio *bien*

Este adverbio, además de expresar modo, tiene un uso ponderativo en el español de Canarias cuando funciona como modificador de otros adjetivos o adverbios. La estructura más general que se ofrece es adjunto a la palabra que pondera; Álvarez señala esta forma de expresar la gradación en el español de Canarias como una de las diferencias respecto al estándar: «También se registra el uso del adverbio *bien* en lugar de *muy* (*lo dejas todo bien majadito...*)» (1996: 74). La forma indirecta *bien de* se emplea para ponderar y cuantificar a un sustantivo. Señala Navarro (1965; 1966), TLEC s. v. *bien*, sobre esta fórmula: «Expr. equivalente a la castellana “Cuánto, a; os, as”, admirativa. “¡Bien de gente!”, “¡bien de perros!”». Orlando Hernández incluye en sus *Decires Canarios* la expresión «bien de perinquenes» y la asemeja a «está lleno de perinquenes», para finalizar aclarando: «Es que no cabían más por las paredes» (1989: 35). Seguidamente exponemos algunos casos extraídos de la obra dramática de Hernández:

BARTOLO.- Pero que estén **bien** fuertitas, ¿eh? [...] (27)

BARTOLO.- Pero **bien** altito, ¿no? (28)

RAFAEL.- Pues seguimos. A la derecha de las cajas y **bien** pegaítos a tí pa que no puean alegar por lo bajo [...] (28)

FRASQUITA.- ¡Venezuela, Venezuela!, qué bien ha tratao a los canarios siempre, pero **bien de** trabajo han pasao los pobres pa reunir el flete pa dirse. (54)

Otro rasgo característico en los hablantes de Gran Canaria es la adición de la terminación *-ísimo* para la formación del superlativo sintético *bienísimo*. Sin embargo, no se encuentra ninguna ocurrencia de este tipo en la obra dramática. Tampoco existen manifestaciones de la gradación en el español de Canarias a través de dos tipos de estructuras⁹³: por un lado, *más nunca*, *más nada*, *más nadie* y *más ninguno*; por otro, *el (la, lo, los, las) + más / menos + que + verbo*. Estas estructuras se atestiguan en Hispanoamérica y en algunas zonas de España⁹⁴; por ejemplo, Valdés (2018) extrae algunos diálogos de los negros chéveres⁹⁵ en el teatro cubano colonial y en ellos apreciamos algún caso de la primera estructura. En la pieza *Los cheverones* (1961), de José R. Barreiro, dice Veneno: «No me digas **más na**. Ese es un tipo parejero que no pelea ni hace ná» (2018: 109).

4.2.6. Los adjetivos ponderativos

Un rasgo común en el español de Canarias y en las hablas caribeñas es la anteposición de

⁹³ Álvarez (1996), como otros especialistas, ha recogido estos fenómenos y ha propuesto una explicación gramatical.

⁹⁴ Vid. Kany (1970: 362-365).

⁹⁵ El negro chévere es un criollo, personaje del hampa cubana, que se adentra en lo vulgar-marginal, aderezado con vocablos de la jerga abacua.

adjetivos (*fuerte, menudo, chiquito*) para cuantificar al sustantivo al que acompaña o ponderar la cualidad del adjetivo⁹⁶. Recogemos dos adjetivos en la obra: *fuerte* y *chico*, siendo *fuerte* el más frecuente:

PANCHITA.- ¡**Fuerte** lomazo alcanzó la pobre! [...] (2)
 RAFAEL.- [...] ¡**Fuerte** sequía del diablo! [...] (4)
 PANCHITA.- Eso está mejor. ¡**Fuerte** cara! (6)

RAFAEL.- ¡**Chico** tenique estás tú! (69)

En el parlamento anterior, *tenique* adopta la acepción figurada de ‘bruto, zoquete’, recogida s. v. en el *Léxico Popular de Gran Canaria* (2016)⁹⁷, de Pancho Guerra.

4.2.7. Verbos

En los dos textos es mayoritaria la presencia de la forma vulgar del pretérito imperfecto del subjuntivo del verbo «haber» (*hubiá, hubías / hubiás, hubíamos, hubían*), que suman 20 ocurrencias, frente a la forma normativa, que queda marginada a cuatro casos en **A** y a tres en **B**. Exponemos en las tablas siguientes las formas vulgares y normativas de «haber» en ese tiempo y modo:

Op	Item vulgar	Item normativo	All
1	hubiá		12
2	hubián		3
3		hubieran	2
4		hubiera	1
5	hubías		1
6		hubieras	1
7	hubiás		1
8	hubía		1
9	hubían		1
10	hubíamos		1
Total	20	4	24

Tabla 8. Formas de *haber* en pretérito imperfecto del subjuntivo en el texto **A**

⁹⁶ Vid. los ejemplos que aporta Gutiérrez Araus (1991: 69-70). Como bien dice Gutiérrez en la nota 36: «El español peninsular conoce este uso adjetival si bien con adjetivos diferentes: “¡menudo susto!, “valiente tonto”, etc.» (69).

⁹⁷ Edición de Marcial Morera. El término se incluye en la sección «Materiales sin ultimar», que así ha denominado Morera a los materiales que Pancho Guerra no terminó de darles la redacción definitiva.

Op	Item vulgar	Item normativo	All
1	hubiá		12
2	hubián		3
3		hubiera	2
4	hubías		1
5	hubiás		2
6	hubían		1
7	hubíamos		1
8		hubieran	1
Total	20	3	23

Tabla 9. Formas de *haber* en pretérito imperfecto del subjuntivo en el texto **B**

De un total de 24 ocurrencias en **A**, las formas vulgares ascienden a 20; en **B**, de un total de 23 ocurrencias, igualmente alcanzan a 20. Por tanto, prácticamente no existen modificaciones de un texto a otro en este apartado. Las formas de este tiempo y modo, tanto las rectas como las vulgares, solo se encuentran en los personajes rurales (Rafael, Bartolo, Frasquita, Panchita, Chanita):

A: RAFAEL.- Está bueno, Pancha; que si hubiás sío macho, [**hubieras**] <hubiás> sío peor que Pancho López. (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- Está bueno, Pancha; que si hubiás sío macho, **hubiás** sío peor que Pancho López. (3)

Otro fenómeno lingüístico muy extendido en Gran Canaria, como en otras zonas hispánicas, y que encontramos en la obra es la presencia del sufijo *-emos* en lugar de *-amos* en la formación de la primera persona plural del pretérito perfecto simple de los verbos regulares de la primera conjugación. Esto es debido a la analogía que establece el hablante con la primera persona del singular (*yo empecé* > **nosotros empecemos*). Otra razón importante, según Ortega (1987), que explicaría esta variación morfológica, es el empleo predominante en Canarias de este pretérito⁹⁸ frente al compuesto. De este modo la variante canaria rústica frente a la normativa aporta una mayor distinción entre el presente de indicativo y el pretérito absoluto (formas normativas: presente de indicativo *cantamos* / pretérito perfecto simple *cantamos* / presente subjuntivo *cantemos*; formas canarias rústicas: presente de indicativo *cantamos* / pretérito perfecto simple **cantemos* / presente subjuntivo **cántemos*).

⁹⁸ En esta región se emplea el pretérito perfecto simple para una acción pasada y concluida, aunque dicha acción sea cercana en el tiempo.

De las seis formas no normativas («empecemos» —repetida una vez—, «terminemos», «descorchemos», «tropecemos» —repetida una vez—) que se encuentran en **A**, el dramaturgo corrige una para la edición:

A: BARTOLO.- Pa eso no jace falta mucho. Ahora que al que le costó una buena mascáa fue a Pedro, el de Lola. **Empecemos** por ron y pejines, después **descorchemos** dos botellas de coñá, y **terminemos** bebiendo botellines (Acto Primero, 5)

B: BARTOLO.- Pa eso no jace falta mucho. Ahora que al que le costó una buena mascáa fue a Pedro, el de Lola. **Empecemos** por ron y pejines, después **descorchamos** dos botellas de coñá, y **terminemos** bebiendo (8)

4.2.8. Las construcciones impersonales con *haber*

Como dicen Samper y Hernández: «En muchas zonas del mundo hispanohablante alternan las formas del singular y del plural sin que de ello se deduzca un cambio de significación, ni semántica ni pragmática» (2012: 743). Esta construcción impersonal se transforma en personal al concordar el verbo *haber* con el complemento directo, típico uso no normativo cometido por personas de poca instrucción, pero que en Canarias ya se asienta hasta en el registro culto⁹⁹. Así lo atestiguaba Catalán:

La poca atención a la ortología del español general hace posible que en el español canario no sea ya un vulgarismo, sino una construcción perfectamente normal, la conversión del impersonal *haber* en verbo personal. Frases como *¿Cuántas personas hubieron?*, *El lunes hubieron fiestas*, *Habían niños jugando en la calle*, son naturalísimas en boca de personas universitarias [29.1]. También lo corriente es decir *Habíamos muchos en la sala* y --*¿Qué día somos?*- *Somos viernes o somos cuatro* [30] (1964: 247).

En nuestra obra también encontramos una ocurrencia con este tipo de construcciones:

RAFAEL.- ¡Y eso que en mis tiempos no **habían** becas, Bartolo! ¡Vaya secretario se perdió!
(44)

En el corpus encontramos 70 ocurrencias con las diferentes formas de *haber*: *hay*, *habían*, *habíamos*, *habremos*, *habrán*, *hubiéramos*, *hubieran*, *habemos*, *haiga* y *hayan*. Todas componen los tiempos compuestos de otros verbos; excepto *hay*, *había* —estas dos formas se presentan en su estructura simple y en estructuras perifrásticas— y *habían* (expuesto en el ejemplo anterior).

La forma impersonal que predomina es *hay*: 64 ocurrencias. Los matices temporales con los que se usa esta forma en *...Y llovió en Los Arbejales* los podemos resumir en, por un lado, su carácter gnómico y existencial, y, por otro, abarca tiempo futuro en las construcciones perifrásticas de obligación (Troya, 1998: 147-150). Todo ello repercute en una mayor frecuencia respecto al resto de las formas gramaticales de *haber*. Por tanto, la obra no manifiesta en número de

⁹⁹ En la pieza dramática no tenemos personajes de ese nivel sociocultural.

ocurrencias el carácter generalizador de la personalización que proponía Catalán, probablemente por este uso masivo de la forma *hay*. Los datos obtenidos en el estudio llevado a cabo por Hernández (2016) sobre la personalización de *haber* en el corpus PRESEEA-Las Palmas¹⁰⁰ reflejan un promedio del 36.2%. Como dice la autora: «Este promedio no confirma las opiniones impresionistas que hablaban de una generalización absoluta de la personalización del verbo existencial» (2016: 159). Estos resultados son inferiores a los índices de pluralización que constatan las investigaciones para el español de Venezuela, Mérida (México), San Salvador, las tres capitales antillanas y la ciudad española de Valencia.

Finalmente, el verbo *haber* alterna con el valor impersonal de *hacer* en expresiones temporales¹⁰¹:

PANCHITA.- [...] Pero, ¿usted cree que estos son unos tacones puestos no **hay** un mes? (1)

En el siguiente ejemplo se usa el verbo *hacer* (54):

PANCHITA.- Si llueve demasiao es pa naa. ¡Cáa vez que me acuerdo de ahora **hace** cinco años, que estábamos tóos esperando la lluvia y no caía ni un goto! [...] (54)

4.3. PLANO LÉXICO-SEMÁNTICO

4.3.1. Patrones computacionales

Hemos aplicado a la obra la herramienta computacional Análisis Comparativo del Léxico que desarrolla el Instituto de Ingeniería del Conocimiento (IIC)¹⁰². Esta herramienta se basa en el test de razón de verosimilitud ('log-likelihood ratio test') propuesto por Dunning (1993)¹⁰³ para extraer los lemas distintivos de cada subcorpus.

¹⁰⁰ En el estudio se han analizado 365 ejemplos registrados en los parlamentos de los 72 informantes de la muestra y se han tenido en cuenta los diez factores lingüísticos, los dos estilísticos y los tres sociales de la propuesta de codificación del proyecto PRESEEA.

¹⁰¹ Gutiérrez Araus (1991: 65) recoge un ejemplo de Pancho Guerra en *Memorias de Pepe Monagas*.

¹⁰² IIC «es una entidad privada de I+D+i especializada en la extracción de conocimiento a partir de grandes volúmenes de datos heterógeneos (Big Data) y la optimización de procesos empresariales» (IIC). En <http://www.iic.uam.es> [20/10/2017]. Entre sus socios se encuentra IBM España y la Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁰³ La fórmula estadística es $2 \log_2 \left[\frac{\log L(p_1, k_1, n_1) \log L(p_2, k_2, n_2)}{\log L(p, k_1, n_1) \log L(p, k_2, n_2)} \right]$. Su aplicación es como sigue: n_1 y n_2 son el número total de ejemplos de los conjuntos 1 y 2. k_1 y k_2 son el número de veces que aparece una determinada unidad (sea palabra, fonema, lema, categoría sintáctica, etc.). p_1 es la probabilidad del primer conjunto y se calcula mediante $p_1 = k_1 / n_1$. Análogamente, $p_2 = k_2 / n_2$. La probabilidad del total, p , se calcula $p = (k_1 + k_2) / (n_1 + n_2)$. Finalmente, se aplica una razón de logaritmos, en el numerador está el caso específico: $\log L(p_1, k_1, n_1) + \log L(p_2, k_2, n_2)$; y en el denominador se calcula la del total: $\log L(p, k_1, n_1) + \log L(p, k_2, n_2)$. Como se puede apreciar, lo crucial es la razón entre los ejemplos concretos de la unidad (k_1) en relación con el tamaño del conjunto (n_1) y la misma relación en el conjunto complementario. Vid. Moreno y Guirao (2009: 199)

Los resultados que obtenemos en los dos subcorpus, **A** y **B**, son los siguientes¹⁰⁴:

Esta tabla proporciona información general sobre los dos textos que se van a comparar: el texto 1 es **Y llovió en Los Arbejales texto A** y el texto 2 es **Y llovió en Los Arbejales texto B**.

Las siguientes pantallas muestran los resultados de la comparativa de los textos aplicando sucesivamente el análisis de conceptos distintivos, riqueza léxica y frecuencia y variedad.



	TÍTULO	AUTOR	Nº PALABRAS	Nº PALABRAS DISTINTAS
Texto 1	Y llovió en Los Arbejales texto A	Orlando Hernández	15780	3180
Texto 2	Y llovió en Los Arbejales texto B	Orlando Hernández	16156	3242

Tabla 10. Comparativa en número de palabras totales y distintivas en los textos **A** y **B**

El texto **B** amplió ligeramente la primera versión (texto **A**), exactamente en 376 palabras, y a su vez se incrementa en 62 palabras distintas.

Respecto a los resultados en palabras distintivas y exclusivas, la herramienta nos ofrece el siguiente cuadro:

¹⁰⁴ En nuestro ejemplo, el conjunto principal es el formado por las palabras del texto mecanografiado (texto **A**) y el conjunto complementario es el del texto editado de 1968 (texto **B**). El número de palabras del texto **A** es de 15780 (n1), mientras que el del **B** es de 16156 (n2), para dar un total de 31936 en el corpus. Para cada palabra se obtienen las ocurrencias en **A** (k1), **B** (k2) y el valor que proporciona el test de Dunning (resultado final de la fórmula). Cuanto mayor es el valor de la razón de verosimilitud, más característica es la palabra para el conjunto principal.

TEXTO 1		PALABRAS EN LOS DOS TEXTOS				TEXTO 2	
PALABRA	APARICIONES	PALABRA	TEXTO 1	TEXTO 2	VALOR	PALABRA	APARICIONES
sorrocloco	3	ji	20	2	17.532	jiji	9
esbera	3	proyeto	8	2	3.999	mería	4
tray	2	común	8	2	3.999	zorrocloco	3
sojos	2	proyecto	1	6	3.846	venezuela	3
questán	2	maría	6	2	2.189	eh	3
quieran	2	fiestas	4	1	1.999	cuidiao	3
jigo	2	cuidao	4	1	1.999	zoquete	2
infierno	2	di	13	7	1.973	traí	2
ii	2	nos	1	4	1.858	ruborizada	2
heredá	2	muchacha	8	4	1.456	ricachos	2
única	1	para	4	8	1.267	miá	2
zagalejo	1	suidá	2	5	1.259	machacha	2
yielo	1	hacer	9	5	1.256	jaser	2
vías	1	viva	3	1	1.094	chochos	2
viéndo	1	verdad	3	1	1.094	breva	2
vii	1	usted	3	1	1.094	ún	1
vería	1	tuvieron	3	1	1.094	época	1
veníán	1	soquete	3	1	1.094	zorro	1
vamo	1	questá	3	1	1.094	yelo	1
v	1	questo	3	1	1.094	vítore	1
tropezón	1	queso	3	1	1.094	volaas	1
traí	1	quera	3	1	1.094	vesia	1
tranquilidad	1	basa	3	1	1.094	técnica	1
tragaero	1	arcoíris	3	1	1.094	tuvimos	1
tocado	1	amoto	3	1	1.094	turismo	1
toca	1	tamién	1	3	1.000	trompición	1
titubea	1	plaza	1	3	1.000	trincar	1
timple	1	moto	1	3	1.000	tratao	1
tesnos	1	iris	1	3	1.000	tranquilidá	1
tengamos	1	eran	1	3	1.000	tragaeras	1
tenerle	1	arco	1	3	1.000	trabajaban	1
taslatana	1	dónde	3	6	0.950	tocao	1
susuelos	1	de	409	447	0.936	tiro	1
sorro	1	ónde	7	4	0.901	tiemple	1
soplaas	1	siembre	4	7	0.760	ternos	1
sonao	1	ojos	4	7	0.760	tenerla	1
soltar	1	fiesta	4	7	0.760	tama	1
señas	1	riendo	4	2	0.728	símbolo	1
sercaos	1	pal	4	2	0.728	supiera	1
saños	1	maruca	4	2	0.728	subsuelos	1
saniore	1	yéndose	2	4	0.633	sublevándose	1
saludarte	1	trae	2	4	0.633	sostena	1
saluda	1	general	2	4	0.633	sorna	1
rubor	1	les	5	8	0.630	soplás	1
rregir	1	mía	10	7	0.606	soplaera	1
rodrígues	1	también	18	14	0.601	sociedad	1
rocién	1	esto	16	21	0.566	saquemos	1
relo	1	bien	32	39	0.537	sapatería	1
reime	1	terminar	3	5	0.459	saniora	1
recorcio	1	hija	3	5	0.459	sancochar	1

Tabla 11. Palabras distintivas y exclusivas en los textos A (=1) y B (=2)

El concepto de distintividad alude a la unidad léxica que es característica de un determinado texto y proporciona más información sobre el contenido y el contexto que otras, su probabilidad de que aparezca en dicho registro es más alta que en otros contextos y su frecuencia de aparición es muy baja respecto a otras unidades más generales en cualquier corpus. Nuestra hipótesis preliminar es: como la obra quiere imitar el habla espontánea adulta podremos concluir si las palabras distintivas coinciden en cierta medida con las más frecuentes al no pertenecer a un registro especializado o si no es así¹⁰⁵. Hay que tener en cuenta que al comparar dos versiones del mismo texto en las que las modificaciones predominantes se realizan sobre cuestiones gráficas, probablemente nuestros resultados sobre conceptos distintivos no serán muy relevantes. Aun así, queremos cotejar los resultados y extraer las conclusiones correspondientes.

En la tabla central se muestra el listado de las 50 palabras más representativas de ambos textos. En azul están coloreados los conceptos asociados al primer texto (*Y llovió en Los Arbejales*, texto **A**) y en verde los distintivos del segundo (*Y llovió en Los Arbejales*, texto **B**). En las tablas laterales, se muestran las palabras que solo aparecen en cada uno de los textos.

Si observamos la tabla central, comprobamos que existe un grupo de palabras idénticas con valor distintivo en ambos textos. Solo se ha alterado su grafía porque el autor quiso escribirlas, en determinadas ocasiones, según la norma académica y en otras, por el contrario, aproximarse a una pronunciación popular (*proyecto / proyeto, moto / amoto, también / tamién, dónde / ónde, di*¹⁰⁶) o bien, porque varía el número gramatical (*fiestas / fiesta*) o porque admite dos posibilidades gráficas, y de las dos formas aparece en ambos textos (*arco iris / arcoiris*).

Otro grupo de palabras se distingue porque adoptan valor distintivo solo en uno de los textos, es lo que ocurre en **A** con *ji*¹⁰⁷, *cuidao, soquete, María, muchacha* y *usted* y con las amalgamas (*común, questá, questo, queso, quera*); en **B** encontramos *siembre, ojos, les, bien, plaza, terminar, hija*, entre otras. La variación en la grafía realizada en determinadas voces en el texto **B** es la causa de que tomen un valor distintivo que no tenían en **A** o lo pierdan si ya lo portaban. Por ejemplo, *María*, que forma parte de la expresión popular *¡Ve María!* en **A**, se modifica generalmente como *Mería* en la misma expresión en **B**; *muchacha* y *usted*, que son empleados como vocativos, pasan a escribirse en ocasiones como *mochacha* y *usté* en la edición. *María, muchacha* y *usted* son representativas del texto **A**, pero no del **B**.

Este léxico, aparte de las amalgamas y las formas pronunciadas por Pepito el Árabe (*siembre, basa*), lo conforman vocablos corrientes del español hablado —no existen tecnicismos—

¹⁰⁵ Este resultado se expone más abajo, al presentar los datos sobre frecuencia.

¹⁰⁶ La forma *di*, que aparece en la tabla PALABRAS EN LOS DOS TEXTOS, corresponde a la vulgarización fónica de la preposición *de*, a la 1ª persona del singular del pretérito perfecto simple de indicativo de *dar* y a la 2ª persona del singular del imperativo de *decir*.

¹⁰⁷ *Ji* representa el sonido de la risa.

, de los cuales algunos se emplean con función apelativa y expresiva.

En cuanto a las palabras exclusivas que aparecen en cada texto, ocurre lo mismo que lo que acabamos de mencionar sobre las palabras distintivas, debemos tener en cuenta que en determinados casos corresponden al mismo término escrito de forma diferente o que en un texto se producen amalgamas y en el otro texto no, entre otros casos. Así podemos extraer algunos ejemplos de cómo la misma palabra se ha escrito de dos maneras diferentes:

Texto **A**: *Sorrocloco, yielo, tranquilidad, tesnos, susuelos*.

Texto **B**: *Zorrocloco, yelo, tranquilidad, ternos, subsuelos*.

Ejemplos de amalgamas que tenemos en el texto **A**, pero no en **B**:

Texto **A**: *Questán, queran*.

A pesar de esto, sí podemos ver determinados vocablos que aparecían en **A**, pero que se suprimieron o se sustituyeron en **B**, así como términos en **B** que se añadieron y que no existían en **A**¹⁰⁸. Veamos algunos ejemplos:

Palabras de **A** que se sustituyeron en **B**: *Jigo* se sustituyó por *breva*, *tropezón* se sustituyó por *trompición*.

Las palabras de **A** que se suprimieron en **B**: *infierno, taslatana* (tarlatana¹⁰⁹)

Las palabras que se añadieron en **B**: *Venezuela, chochos, turismo*.

Al consultar los dos listados de palabras exclusivas, comprobamos que en **A** tenemos 7 canarismos, frente a **B** que suma 10 canarismos. Por tanto, en **B** existe una mayor presencia de voces regionales —dentro del listado de las 50 primeras palabras exclusivas— que en **A**. Este resultado se debe a que han sido palabras que se añadieron para la edición y, en otros casos, sustituyeron a otras que pertenecían al ámbito general hispánico:

Texto **A**: *Sorrocloco* (zorrocloco), *reorcio* (reoncio), *machango*, *Doramas*, *cocal*, *brigazote* (higo brigazote), *alpuspús* (alpupú).

Texto **B**: *Zorrocloco*, *soplaera* (sopladera), *sapatería* (zapatería), *sancochar*, *recorsio* (reoncio), *indios* (clase de higos chumbos), *fofo* (fofo caca), *emplumaos* (pichones emplumaos), *capiroto* (pájaro capirote), *alpupús* (alpupú).

Respecto al cotejo sobre la riqueza léxica, que consiste en establecer una comparativa entre el número de palabras nuevas y diferentes a intervalos regulares, comprobamos que los dos textos son ricos en palabras diferentes y que la ratio variacional es casi idéntica en ambos textos (texto

¹⁰⁸ Sobre los cambios producidos en el proceso de creación de la obra, esto se estudiará con detalle en el capítulo quinto de esta tesis.

¹⁰⁹ Las palabras que están entre paréntesis reescriben la anterior según la norma o bien se indica la expresión canaria en la que se incluye.

A: 4.96; texto B: 4.98), solo algo superior en B. Lo que demuestra que el texto A es ligeramente más rico que el texto B porque si aumenta el número de palabras distintas, disminuye la ratio. Es decir, una ratio de 4 es más rica que una ratio de 5, porque implica que se encuentra 1 palabra distinta cada 4 palabras del texto. Esto se aprecia claramente al convertir la ratio en cálculos porcentuales: el porcentaje de palabras distintas en A (20.15%) es ligeramente superior (más rico) que el del texto B (20.06%):



9765	2336	10013	2380
10080	2395	10336	2439
10395	2442	10659	2490
10710	2500	10982	2550
11025	2539	11305	2590
11340	2591	11628	2643
11655	2636	11951	2686
11970	2680	12274	2736
12285	2720	12597	2776
12600	2762	12920	2822
12915	2802	13243	2857
13230	2842	13566	2904
13545	2880	13889	2944
13860	2923	14212	2982
14175	2965	14535	3026
14490	3011	14858	3070
14805	3057	15181	3117
15120	3098	15504	3157
15435	3151	15827	3211
15750	3176	16150	3241

Tabla 12. Cómputo de palabras distintas por intervalos

Como se explica en la propia herramienta computacional: «Cada texto tendrá en la gráfica dos líneas: la línea real representa el número de palabras frente al número de palabras distintas, y la línea de ajuste representa la tendencia prototípica que siguen los datos».

A continuación se muestran los valores totales según los datos obtenidos:

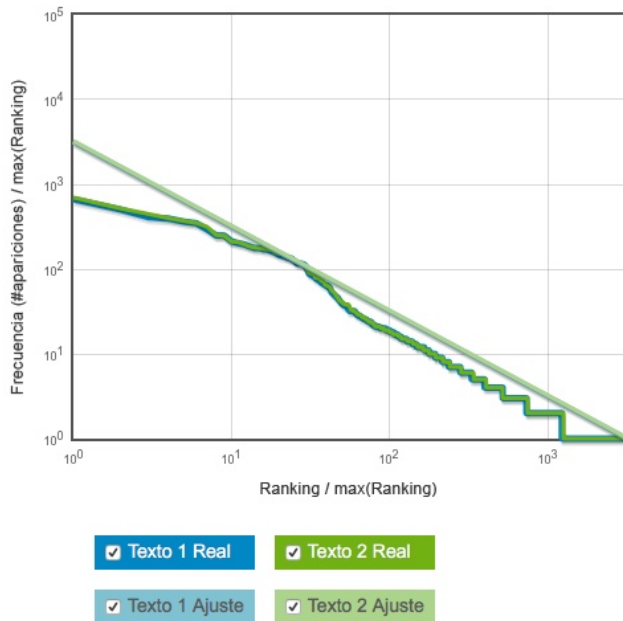
Cotejo	Texto 1 = A	Texto 2 = B
Palabras totales	15780	16156
Palabras distintas	3180	3242
Ratio variacional	4.96	4.98

Tabla 13. Riqueza léxica

El último aspecto que hemos analizado con esta herramienta computacional versa sobre la variedad y frecuencia léxica. En la pestaña donde se realiza este análisis se dice:

La variedad léxica se mide por el número de palabras diferentes en el texto. Algunos estudios avalan que el número de apariciones de las palabras en el texto presenta una tendencia ideal, es decir, que la palabra más frecuente aparecerá dos veces más que la segunda, la segunda tres veces más que la tercera, y así de manera constante.

Si nuestros textos aparecen por encima de la línea ideal serán pocos variados, si aparecen por debajo son más ricos que la media. En la gráfica siguiente comprobamos que los dos textos reflejan un vocabulario amplio y variado. Por otro lado, en las tablas se muestran las 50 palabras más frecuentes de ambos textos ordenadas de mayor a menor frecuencia:



TEXTO 1			TEXTO 2		
RANGO	PALABRA	FRECUENCIA	RANGO	PALABRA	FRECUENCIA
1	que	669	1	que	700
2	la	504	2	la	519
3	de	409	3	de	447
4	no	395	4	no	399
5	a	363	5	a	371
6	y	348	6	y	351
7	el	294	7	el	316
8	se	250	8	se	252
9	rafael	249	9	rafael	248
10	los	213	10	lo	211
11	lo	203	11	los	208
12	bartolo	196	12	bartolo	197
13	en	186	13	en	185
14	panchita	177	14	frasquita	180
15	frasquita	177	15	panchita	177
16	me	171	16	me	175
17	las	169	17	es	171
18	es	162	18	las	167
19	yo	156	19	yo	156
20	con	147	20	pa	153
21	pa	143	21	con	151
22	si	140	22	un	142
23	un	136	23	si	140
24	chanita	133	24	chanita	133
25	pero	125	25	pero	130
26	una	117	26	una	121
27	pepito	116	27	como	120
28	te	115	28	pepito	117
29	como	112	29	te	112
30	porque	102	30	porque	101
31	por	88	31	qué	90
32	qué	86	32	ya	89

33	ya	83	33	por	89
34	mané	78	34	más	79
35	más	76	35	mané	79
36	del	73	36	del	77
37	le	69	37	le	73
38	está	67	38	está	73
39	pipo	66	39	pipo	66
40	tú	63	40	hay	64
41	hay	63	41	tú	63
42	al	60	42	al	61
43	mi	53	43	eso	56
44	eso	51	44	mi	54
45	ni	49	45	ni	52
46	cuando	47	46	va	48
47	va	46	47	cuando	46
48	ahora	43	48	usté	43
49	pos	41	49	ahora	42
50	usté	39	50	ha	41

Tabla 14. Las 50 palabras más frecuentes en los textos **A (=1)** y **B (=2)**

Al analizar las tablas de frecuencia, observamos, como es lógico, las máximas concurrencias en los elementos que constituyen el léxico básico¹¹⁰ de una comunidad lingüística. En nuestros resultados extraemos las palabras gramaticales del español: la partícula *que*, los artículos, preposiciones y pronombres. El resto del léxico configura el léxico disponible, que es aquel que se actualiza en una situación comunicativa dada. Dentro de este grupo podemos cotejar los resultados obtenidos entre conceptos distintivos y frecuencia. Ya detectamos que no coinciden. En los conceptos distintivos, si filtramos los resultados ofrecidos por las variantes gráficas, podemos extraer unos pocos conceptos que aportan importante información del contenido del texto. Esto se observa en los lemas siguientes: *proyecto*, *fiesta*, *muchacha*, *verdad* y *suidá*. *Proyecto* expresa la clave que puede resolver el conflicto que preside la obra por la falta de lluvia; *fiesta* enmarca la obra costumbrista; *suidá* es la forma rústica canaria que resulta de una metátesis vocálica de *ciudad*, está registrada en Régulo (1970), TLEC s. v. *suidá*, y en Santiago (1965), TLEC s. v., se contrapone a pueblo, de allí procede Pipo, el novio de Chanita, y allí quiere irse a vivir Rafael; *muchacha* se utiliza como vocativo —ya lo dijimos más arriba— y *verdad* expresa el asentimiento de los personajes cuando al final de la obra se logra extraer el agua del pozo excavado que acabará con la sequía.

Destaca la alta frecuencia de ciertos antropónimos, lógicamente en una obra teatral esto se deberá a las acotaciones nominativas que presentan el diálogo del personaje correspondiente. En nuestra obra los nombres que más se repiten son Rafael (249 / 248), eje principal sobre el que se asienta la obra, Bartolo (196 / 197), Frasquita (177 / 180) y Panchita (177). Son los personajes que

¹¹⁰ Vid. Benítez Pérez, Clara Eugenia Hernández y José Antonio Samper (1995).

desarrollan principalmente la acción teatral, el resto decrece en número de frecuencias.

En el listado de frecuencias que nos aporta el CREA podemos comprobar que entre las 1000 formas más frecuentes se encuentran las palabras distintivas de la obra, excepto *fiesta* y *muchacha*. Aunque sí se incluyen dentro de las 5000 formas más frecuentes: *fiesta* tiene el orden 1209, con una frecuencia absoluta de 11,448 y una frecuencia normalizada de 75.04; *muchacha* obtiene el orden 2625, con una frecuencia absoluta de 5,508 y normalizada de 36.10.

Entre las palabras que solo tienen un valor distintivo en el texto **A** no aparecen dentro de las 1000 formas más frecuentes las amalgamas ni las formas *ji*, *cuidao* (cuidado), *soquete* (zoquete); sí obtenemos *María* y *usted*.

Entre las palabras que solo son distintivas en el texto **B** solamente no aparece el verbo *terminar* dentro de las 1000 formas más frecuentes.

En la tabla siguiente se especifica el orden que ocupan estas palabras distintivas, su frecuencia absoluta y su frecuencia normalizada en el listado obtenido por el CREA de las formas más frecuentes:

ORDEN	PALABRA	FRECUENCIA ABSOLUTA	FRECUENCIA NORMALIZADA
69	bien	130,957	858.40
89	siempre / siembre	111,557	731.24
187	ciudad / suidá	59,049	387.05
218	usted / usté	50,073	328.22
263	ojos	42,371	277.73
285	verdad	39,924	261.69
286	maría	39,812	260.96
330	proyecto / proyeto	34,716	227.55
673	plaza	19,792	129.73
847	hija	15,958	104.60

Tabla 15. Listado de frecuencia en el CREA de las formas distintivas de la obra

Como podemos apreciar la mayoría de las palabras distintivas de la obra se encuentra entre las 1000 formas más frecuentes extraídas de los listados de frecuencias del CREA. Como decíamos más arriba, esto se debe a que nuestra obra dramática no pertenece a un registro especializado.

Un lema que predomina en las tablas de frecuencia en la obra ...*Y llovió en Los Arbejales* es el adverbio de negación *no*¹¹¹, al indexarse en el cuarto puesto. Esto es una peculiaridad de la obra y queremos saber a qué se debe. Debemos tener en cuenta que la forma *no* se localiza en el listado de frecuencias del CREA en el orden 15, con una frecuencia absoluta de 1,465,503 y una frecuencia normalizada de 9606.18.

El total de ocurrencias del texto **B** es de 399 sobre 16156 palabras:

¹¹¹ También destaca la forma *ni* al clasificarse en el puesto 45, con 52 ocurrencias en el texto **B**.

Frequency table

Input: Textbox-1; Execution time: 0.188 s. /

Output lines: 1 / Sort: OFF / Pattern:[1]: #no#; Lower-upper case distinction: OFF

DIVISION: Item / Sort: OFF / CLASS: All / Sort: OFF // Interval: 0 / Calculation: Absolute frequency

Op ↕	Item ↕	All ↕
1	no	399

Tabla 16. Total de ocurrencias de *no*

La frecuencia relativa es de casi 25 palabras por cada mil:

Frequency table

Input: Textbox-1; Execution time: 0.198 s. /

Output lines: 1 / Sort: OFF / Pattern:[1]: #no#; Lower-upper case distinction: OFF

DIVISION: Item / Sort: OFF / CLASS: All / Sort: OFF // Interval: 0 / Calculation: Per mil words

Op ↕	Item ↕	All ↕
1	no	24.697

Tabla 17. Frecuencia relativa de *no*

Los usos más frecuentes de *no* y de las construcciones negativas podrían clasificarse desde una interpretación pragmática en la siguiente relación:

1º Para determinar un límite temporal sobre una acción mencionada dentro de la interrogación retórica. También puede interpretarse la presencia de la negación por razones puramente enfáticas y no con la intención de delimitar el período temporal en que realizó la acción:

PANCHITA.- (Entrando; señala unos zapatos que trae en la mano). Pero, ¿usted cree que estos son unos tacones puestos **no** hay un mes? (1)

2º Las construcciones negativas que llevan en primer término de la cláusula el adverbio de negación (*no*) y un segundo término introducido por la locución adverbial coloquial (*ni que*) se utilizan para expresar suposiciones o límites que reafirman lo expresado en el primer término. Según la RAE: «Forman frases que expresan el extremo a que puede llegarse en algo»¹¹²:

¹¹² Vid. DLE, acep. 3 [13/12/2016].

FRASQUITA.- La polilla no tiene dientes, y del baúl **no** se saca un papel **ni que** venga a buscarlo el Juscgo de Primera Instancia. (62)

FRASQUITA.- ¡Ah hijo el diablo! ¡Y lo dice tan tranquilo! Pero esta casa **no** se vende **ni que** te den más perras que una quiniela defice. (63)

3º La negación contrapone una evidencia conocida ante una pregunta absurda:

PANCHITA.- La de mi hermana, **no** va a ser la del practicante. (20)

4º Expresa la negación de un enunciado. Esta clase de negación se denomina «negación proposicional» (también «oracional» y «externa»), puesto que ««se niega la situación descrita por la oración contraria a esta» (NGLE, 3637, 48.2a):

RAFAEL.- Yo biberones **no** quiero, Pancha, que, aunque esté flaco, me encuentre criáito. (5)

5º Su presencia en la apódosis de las construcciones condicionales niega el supuesto que crea la prótasis:

RAFAEL.- Si se agarra echando un ojo con disimulo, **no** se hubiera dao cuenta la gente. (2)

6º Para construir expresiones gnómicas de futuro y advertencias cuando el adverbio de negación va acompañado de un verbo o perífrasis verbal y el adverbio *más*; con esta estructura *más* adopta el significado ‘de nuevo, en lo sucesivo’¹¹³:

PANCHITA.- Usté lo toma a risa, pero zapatos míos **no** los va a coger **más**. (3)

7º Para censurar o recriminar¹¹⁴ la actitud de otro personaje:

RAFAEL.- No te enroñes, mujer, **no** seas ansina, que me da dentera cuando te veo enroñáa. [...] (3)

8º Para realizar una petición¹¹⁵. En estos usos parece que la negación se introduce en contextos informales y con alto grado de familiaridad y confianza. En ocasiones conlleva una carga de reproche, como se puede comprobar en el segundo ejemplo que exponemos a continuación:

BARTOLO.- Y ahora por eso, ¿**no** tienes por hay agua fresca? (8)

PIPO.- (A Chanita). Bueno, ¿y **no** hay un besito ni nada? (40)

9º Solicita la confirmación o aseveración de otro personaje¹¹⁶:

RAFAEL.- ¿Tú **no** crees que tengo razón, Bartolo? (7)

PIPO.- Pero a escondidas se daban todos los que vinieran, ¿**no** es eso? (40)

BARTOLO.- Pues, ¿y tú no sabes leer? ¿**No** estuviste de noche con las alfabetas? (12)

FRASQUITA.- (Confidencial) ¿**No** sabes que vamos a tener un yesno árabe? (19)

¹¹³ Vid. DLE, acep. 5 [14/9/2017].

¹¹⁴ Vid. DLE, acep. 4 [5/8/2018].

¹¹⁵ Vid. DLE, acep. 4 [5/8/2018].

¹¹⁶ Vid. DLE, acep. 5 [5/8/2018].

10° Para exhortar. Se construye con la negación y la forma verbal en subjuntivo:

PANCHITA.- No mi hija, soltera **no** se quee, porque la soltería es muy fea. [...] (39)

PANCHITA.- **No** se marche, que de repente se moja por el camino. (68)

11° Para construir estructuras desiderativas:

BARTOLO.- ¡Ansina se jace! ¡La pena es que Dios **no** se compadezca y mande la lluvia con las rogativas, pa que fuera la fiesta completa! (30)

12° Estructuras complejas formadas por dos construcciones: la primera establece la negación, la segunda introduce con *sino (que)* «el grupo sintáctico que aporta la información que contrasta con la que se rechaza» (NGLE, 3638, 48.2b):

a) El significado de la negación se contrasta con el que aporta la estructura introducida por la conjunción *sino que*. Se afirma con *sino que* lo que en la primera estructura se niega, que puede ser una suposición o una afirmación explícita. Al respecto dice la NGLE: «Por lo general, cuando el foco de la negación es el verbo o el grupo verbal en su conjunto, *sino* no introduce directamente otro grupo verbal análogo en el español actual (*No salió de casa, sino se quedó a descansar). En estas construcciones se hace necesaria la presencia de la conjunción *que* para establecer un contraste oracional» (2995, 40.6g):

PANCHITA.- **No** es eso, hombre, **sino** que como siempre hemos oído decir: Dime con quién andas y te diré quién sos [...] (42)

MANÉ.- Yo **no** 'usco náa, **sino** e me deje tranquilo. (51)

b) La estructura introducida por *sino* expresa la excepción al significado absoluto que denota la negación:

CHANITA.- **No** falta **sino** mi madre. (46)

13° Como partícula discursiva se usa para reforzar el ataque o censura que realiza un interlocutor a otro:

FRASQUITA.- **No**, si a ustedes no les jace falta alfarfara, que están too el santo día pegaos a la botella de ron. [...] (10)

El *Diccionario de partículas discursivas del español (DPDE)*¹¹⁷ explica esto en el apartado «Otros usos» de *no*:

¹¹⁷ [30/6/2018].

Se combina muy frecuentemente con enunciados independientes con *si*, lo que conlleva el refuerzo del acuerdo, sobre todo en contextos de conflictividad.

B2: no sé/ ¿yo he hecho algo mal? estás- es por algo que yo↑§

A2: §NO/ si yo sé que el problema soy yo

Tras el análisis, podemos concluir que la diversidad de usos de la negación muestra la riqueza de matices semánticos que distingue a esta pieza costumbrista. Las condiciones pragmáticas orales (por ejemplo, solicitar la confirmación o aseveración del interlocutor sobre lo que se dice) y el aspecto psicológico que predomina en los personajes (actitud de apatía, pesimismo y un sarcasmo destructivo) son causas fundamentales de su alta frecuencia.

Por otro lado, hemos aplicado los conceptos de frecuencia y distintividad en *...Y llovió en Los Arbejales* para cotejarlos con los resultados obtenidos por Moreno y Guirao (2009) en su estudio comparativo entre los conceptos de frecuencia de uso y distintividad aplicado a los lemas verbales en diferentes registros y variedades del español. Los corpus utilizados por Moreno y Guirao (2009) corresponden al habla espontánea adulta de la variedad peninsular (C-ORAL-ROM), el habla infantil espontánea (CHIEDE) y un corpus de noticias de la Agencia EFE. Con ello queremos saber si los lemas verbales que aparecen en la obra dramática coinciden o no con los de los tres corpus y con cuál de ellos existe una mayor semejanza o diferencia.

En nuestro cómputo de frecuencias hemos distinguido entre ejemplos y tipos. Así las formas verbales de un verbo determinado son ejemplos de la unidad léxica verbal (tipo). En el cómputo de los verbos, dentro del listado de las 100 palabras más frecuentes, del texto **B**, se obtienen los siguientes resultados:

Cómputo de formas del verbo *ser*. Total: 247.

Op ⇅	Item ⇅	All ⇅
1	es	171
2	son	32
3	ser	25
4	sea	19

Tabla 18. Cómputo de las formas verbales de *ser*

Cómputo de formas del verbo *ir*. Total: 133

Op	Item	All
1	va	48
2	vamos	29
3	voy	33
4	vaya	23

Tabla 19. Cómputo de las formas verbales de *ir*

Cómputo de formas del verbo *estar*. Total: 97.

Op	Item	All
1	está	73
2	están	24

Tabla 20. Cómputo de las formas verbales de *estar*

Cómputo de formas del verbo *tener*. Total: 86.

Op	Item	All
1	tiene	39
2	tienes	20
3	tengo	27

Tabla 21. Cómputo de las formas verbales de *tener*

En el cómputo de formas del verbo *haber* (*hay*) debemos restar 5 formas en la siguiente tabla, puesto que el autor escribe el adverbio *ahí* con la grafía *hay* para representar la pronunciación diptongada del adverbio. Total: 59.

Op	Item	All
1	hay	64

Tabla 22. Cómputo de las formas verbales de *haber*

Cómputo de las formas de la unidad tipo *hacer*. Total: 46.

Op	Item	All
1	jaser	2
2	jicieron	2
3	jago	3
4	hicimos	1
5	hace	7
6	jace	15
7	harán	1
8	ise	1
9	hacer	5
10	hecho	3
11	jiso	1
12	jaces	1
13	hacemos	1
14	hacen	2
15	hizo	1

Tabla 23. Cómputo de las formas verbales de *hacer*

El cómputo de *decir* (*dice*) asciende a 26, el de *saber* (*sabe*) a 25, el de *parecer* (*parece*) a 24, el de *ver*¹¹⁸ y *dar* a 21, cada una de ellas.

Op	Item	All
1	ver	21
2	dice	26
3	sabe	25
4	parece	24
5	da	21

Tabla 24. Cómputo de las formas verbales de *ver*, *decir*, *saber*, *parecer*, *dar*

¹¹⁸ Muy usado el infinitivo en exclamaciones, como *mira a ver* (3, 6...), perífrasis y locuciones. La perífrasis y locuciones expresan normalmente deseos: *Deja ver* (23); *a ver si* (33, 37...).

En la tabla siguiente se muestran los 10 verbos más frecuentes en el texto de Hernández y en los tres corpus analizados por Moreno y Guirao (2009):

Puesto Verbo (HER ¹¹⁹)	Puesto Verbo (C-ORAL-ROM)	Puesto Verbo (CHIEDE)	Puesto Verbo (EFE)
1 SER	1 SER	1 SER	1 SER
2 IR	2 DECIR	2 TENER	2 TENER
3 ESTAR	3 ESTAR	3 ESTAR	3 HACER
4 TENER	4 TENER	4 SABER	4 DECIR
5 HABER	5 HACER	5 HACER	5 HABER
6 HACER	6 HABER	6 IR	6 ESTAR
7 DECIR	7 IR	7 DECIR	7 SEÑALAR
8 SABER	8 VER	8 HABER	8 DAR
9 PARECER	9 DAR	9 VER	9 ASEGURAR
10 VER / DAR	10 SABER	10 LLAMAR	10 INFORMAR

Tabla 25. Los 10 verbos más frecuentes

De la comparación de datos obtenidos entre la obra dramática y el resto de los corpus, podemos destacar que de los once verbos más frecuentes del texto dramático analizado coinciden diez con los extraídos del C-ORAL-ROM, nueve con CHIEDE y siete con EFE. Esto demuestra que la obra dramática repite los lemas verbales más empleados en una situación dialógica entre adultos. Por otro lado, apenas se distancia del corpus infantil —los verbos más empleados en el habla espontánea adulta e infantil son prácticamente iguales, excepto *llamar*, que solo aparece en el corpus infantil, y *dar*, en el adulto— y, por último, en nuestra comparativa con el corpus EFE, nos seguimos encontrando en ambos textos con los verbos generales de uso (SER, TENER, HACER, DECIR, HABER, ESTAR, DAR), pero la pieza costumbrista se distancia de este corpus al no tener la presencia de los verbos *dicendi* propios de un texto informativo. Así en ...*Y llovió en Los Arbejales* no obtenemos *señalar*, *asegurar*, *informar* entre los diez primeros verbos; es más,

¹¹⁹ Corresponde al texto **B**. En él tenemos 11 verbos al tener el mismo número de ocurrencias los verbos *ver* y *dar*.

no aparecen estos lemas verbales en toda la obra. Queda patente, por tanto, con estos resultados que la obra escrita se ciñe perfectamente a los verbos más frecuentes del habla espontánea. Si, además, consultamos estas formas en los listados de frecuencia del CREA, obtenemos que todas ellas se incluyen dentro de las 1000 más frecuentes. Esto vuelve a confirmar los resultados anteriores:

ORDEN	PALABRA
19	es
39	ser
40	son
50	está
57	hay
65	tiene
84	hace
110	hacer
125	hecho
136	están
161	va
163	sea
168	ver
202	dice
208	parece
220	hizo
279	dar
362	tengo
377	sabe
548	hacen
555	voy
557	vamos
975	hicieron

Tabla 26. Formas verbales en el CREA

Otra cuestión relevante que extraemos de esta comparativa es que el verbo *parecer* se sitúa en el puesto 9 en la obra dramática, mientras que en el resto de los corpus estudiados por Moreno y Guirao (2009) no lo encontramos. Sí aparece, en cambio, en el CREA en el puesto 208. Habría que resaltar que la frecuencia de este verbo en el texto teatral se debe a varias cuestiones que caracterizan a los personajes: por un lado, con este verbo transmiten su opinión personal o su impresión sobre los asuntos que tratan; por otro lado, el hecho expresado en sus parlamentos se modeliza y se modula como probable o posible, lo que conlleva una falta de seguridad en los pensamientos y actitudes y, por último, las constantes comparaciones que se establecen entre sus rasgos físicos y morales con elementos de la naturaleza (plantas, animales), con objetos comunes del hogar o con los empleados en un oficio. Esta propensión al símil nos sumerge en una cosmovisión que viene condicionada por el entorno donde viven los personajes. Completan esta cosmovisión el constante uso de recursos estilísticos como la cosificación, la ironía, el sarcasmo y la hiperbolización. Ejemplos de todo ello se exponen a continuación:

RAFAEL.- A mí me **parece**, Pancha, que si las nubes se atrancan... (4)
 RAFAEL.- (Observándole lelito). ¡Vaya tragaeras, compadre! Eso en vez de un pescuezo **parece** un bajante. (8)
 FRASQUITA.- Un coco no serás, pero cuando estás barbúo te **pareces** toíto al macho de Manué, el pastor. (9)
 RAFAEL.- (A Bartolo). Al moo le **parece** poco; esto es una lima sorda. (10)
 RAFAEL.- ¡Aah! Pos **parece** un chico honrao; ahora que en amores, allá ellos [...] (19)
 PANCHITA.- [...] **parece** que la hermana del cura no quiere [...] (20)
 BARTOLO.- (Pensativo). Me **parece** que eso no va a poder ser. (26)

Seguidamente, hemos aplicado la misma herramienta computacional, Análisis Comparativo del Léxico, a las obras costumbristas *...Y llovió en Los Arbejales* y *El barbero de Temisas*, pertenecientes al mismo autor. Nuestra intención es aplicar los mismos conceptos de análisis léxico (palabras distintivas y exclusivas, riqueza léxica, variedad y frecuencia léxica) para comprobar las semejanzas y diferencias entre dos textos que pertenecen al mismo subgénero dramático, dialecto y autor.

El barbero de Temisas se representó en el coliseo de la capital grancanaria los días 13, 14 y 15 de junio de 1962. La pieza se enmarca en la tradición costumbrista de los Quintero y en la literatura popular de Pancho Guerra. Las ilusiones de un muchacho (Domingo), hijo de un barbero de Temisas, por triunfar como cantante, encuentra la oposición inicial de sus padres. Los prejuicios y el aislamiento de una sociedad rural cerrada en sí misma se contraponen con don Cunegundo, un peninsular que se lleva a Domingo y su familia a Sevilla para promover la carrera del joven en la música. La exageración de los comportamientos y actitudes se materializa en el habla de los personajes. Su lenguaje compone un mosaico léxico, forjado por diferentes grupos sociales, registros variados y particularidades dialectales. Se entremezclan rasgos del habla canaria — cargada de fenómenos populares—, el lenguaje rimbombante de don Cunegundo, los andalucismos de los gitanos y el español deformado de dos turistas, Mr. Edward y Elizabeth. El golpe humorístico, el sarcasmo, la parodia del lenguaje y la incomunicación entre los personajes contraen situaciones absurdas que tienen como finalidad principal provocar la carcajada del espectador.

El texto 1 corresponde a la obra *...Y llovió en Los Arbejales* y el texto 2 a *El barbero de Temisas*. Los resultados que hemos obtenido son los siguientes:

El texto 1 contiene 16156 palabras, de las cuales 3242 son palabras distintas, frente al texto 2, que computa 13875 palabras, siendo 3306 distintas. *...Y llovió en Los Arbejales* supera en 2281 palabras a *El barbero de Temisas*, es decir, que nuestro primer texto es una cuarta parte más extenso que el segundo. Sin embargo, este dato no es correlativo con el incremento de palabras distintas; por el contrario, *...Y llovió en Los Arbejales* es un texto menos variado y rico en léxico que *El barbero de Temisas*.

razón	12	parece	24	4	12.978	negro	13
borque	12	señora	1	12	12.725	gitano	12
quieres	11	e	15	1	12.667	mayordomo	11
pozo	11	este	18	40	12.265	josé	11
jacer	10	aquí	17	38	11.761	temisas	10
vender	9	señor	1	11	11.347	yes	9
ques	9	rafaé	29	7	11.311	pazote	8
lluvia	9	entrando	10	27	10.927	parese	8
jiji	9	casa	19	3	10.672	trunfo	7
decirme	9	dice	26	6	10.628	parmas	7
llueve	8	repente	13	1	10.462	paquita	7
deso	8	mano	13	1	10.462	barbero	7
conoce	8	después	16	2	10.374	antoñito	7
buede	8	camarero	1	10	9.984	vapor	6
todavía	7	sabe	25	6	9.810	temisa	6
siembre	7	luego	10	25	9.137	seguido	6
mujeres	7	mucho	24	6	9.007	malaje	6
lavar	7	ansina	30	9	8.970	disen	6
flores	7	una	121	67	8.653	cantar	6
decía	7	guardia	1	9	8.639	artista	6
tenique	6	tener	14	2	8.394	verá	5
suela	6	chica	14	2	8.394	telegrama	5
sos	6	dispués	3	13	8.357	postigo	5
sequía	6	manera	2	11	8.308	paz	5
pájaros	6	o	15	30	7.652	parahi	5
proyecto	6	pacá	4	14	7.514	nuestro	5
mé	6	tienes	20	5	7.505	mesmo	5
mocho	6	pasa	20	5	7.505	indino	5
infeliz	6	jasta	1	8	7.317	giralda	5
infantil	6	pallá	6	17	7.295	doña	5
fardo	6	de	447	456	6.892	comen	5
escreturas	6	estás	17	4	6.809	tío	4
entran	6	si	140	85	6.561	torero	4
bobos	6	soy	4	13	6.489	tie	4
bebido	6	tiempo	12	2	6.487	soltero	4

Tabla 28. Palabras distintivas y exclusivas en las dos obras costumbristas

De las palabras resultantes, debemos excluir algunas como *puerta*, que prácticamente solo aparecen en las acotaciones. Nuestro interés radica en los diálogos de los personajes, asunto fundamental si lo que nos interesa es comprobar los posibles rasgos dialectales, de registro y estilo de estos corpus.

Las quince palabras más significativas que salieron en *...Y llovió en Los Arbejales* fueron:

Chanita	52.262
Puerta	20.607
Arbejales	19.457
La	17.047
Te	15.928
Vez	15.826
Pa	13.012
Parece	12.978
E	12.667
Rafaé	11.311
Casa	10.672
Dice	10.628
Repente	10.462
Mano	10.462
Después	10.374

Tabla 29. Las 15 palabras más distintivas de ...*Y llovió en Los Arbejales*

Lógicamente los nombres de los personajes en uno y otro texto son representativos. Así en el texto 1 obtenemos *Chanita* y *Rafaé* frente al texto 2, en el que sobresalen *Maestro* y *Antonia*. Entre estas 15 palabras más significativas hallamos la siguiente variedad de categorías gramaticales: el pronombre de segunda persona (*te*) refleja el lenguaje oral en una situación dialógica como elemento deíctico del receptor; la presencia de la palabra *vez* irradia múltiples usos coloquiales, tales como cuando expresa realización de un suceso, forma las locuciones adverbiales *a veces* o *de una vez* o la locución prepositiva *en vez de* y la locución conjuntiva *cada vez que*; el uso de la forma coloquial *pa* por la preposición *para*; la *e* perfila un rasgo fónico diferenciador en el habla de *Mané*, por su locución abrupta y entrecortada; los verbos *parece* y *dice*, del primero ya hablamos más arriba, del segundo también vimos que es uno de los verbos más significativos en los corpus orales, donde frecuencia y distintividad van bastante parejas, siendo asimismo significativo en el registro periodístico; *casa* adopta un valor relevante en la obra, por un lado, porque la idea que persigue Rafael es enriquecerse vendiendo la casa de Los Arbejales, por otro, como referencia al hogar familiar y a una educación determinada que rige esta sociedad (*somos mujeres de casa* —dice Panchita—)¹²⁰. La voz *mano* indica la extremidad del cuerpo y también se emplea como vocativo por aféresis de *hermano*, otra característica más del lenguaje oral; finalmente, la voz *repente* forma la locución adverbial *de repente*, como expresión de los cambios

¹²⁰ Vid. Hernández (1968: 56)

extremos que pueden suceder en las personas y en los fenómenos de la naturaleza. Concomitante a este significado, surge el significado dialectal ‘tal vez’, ‘a lo mejor’, empleado también en Hispanoamérica¹²¹. El DAM anota s. v. las acepciones ‘posiblemente’ y ‘en ocasiones, rara vez’¹²²:

BARTOLO.- Claro, uno lo decía porque si yo le escribo, en vez de ponesle: “Mi querido Pipo”, tendría que ponesle: “Mi querida Pipa”, y **de repente** eso no le jace gracia al muchacho. (12)

BARTOLO.- Pero es que **de repente** el pimpollo está ya desarrollao. (12)

FRASQUITA.- Le hubiá tenío que pagar el practicante, y yo que usted después de curaa le hubiá roto la cabeza. Ahora que mejor fue que no le mordiera, porque **de repente** el perro tenía la rabia. (17)

RAFAEL.- ¡Quién sabe! ¡**De repente** llueve! (52)

PANCHITA.- Si llueve demasiao es pa naa. ¡Caa vez que me acuerdo de ahora hace cinco años, que estábamos toos esperando la lluvia y no caía ni un goto! Y **de repente**, encomienza fijo un aguacero, empieza a correr el barranco, ¡y más vale no acordarse de los destrozos! (54)

En *El barbero de Temisas* las 15 palabras más significativas fueron:

Maestro	208.887
Don	198.836
Antonia	112.724
Dolores	70.213
María	18.624
Para	17.155
Canario	15.955
Gran	14.116
Señora	12.725
Este	12.265
Aquí	11.761
Señor	11.347
Entrando	10.927
Camarero	9.984
Luego	9.137

Tabla 30. Las 15 palabras más distintivas de *El barbero de Temisas*

Dejando aparte los nombres de pila, destaca en el texto 2 la fórmula de respeto *don*, contrariamente al texto 1. Esto se debe a que en *El barbero de Temisas* sí aparece un personaje de estatus superior en la escala social (*Don Cunegundo*), que no existe en *...Y llovió en Los Arbejales*. La fórmula *Don Cunegundo* introduce los diálogos del personaje, y es la que emplean los demás para dirigirse a él con respeto. En otras ocasiones para el tratamiento de respeto se emplea *señor*, principalmente la utiliza el mayordomo de *Cunegundo*. Lo mismo ocurre con *señora*, pero en este

¹²¹ Sobre *de repente* y los diferentes significados que adopta en Hispanoamérica puede consultarse Kany (1970: 353-354). Entre estos significados atestigua el de ‘a lo mejor’ y ofrece varios ejemplos.

¹²² [25/7/2018]

caso la emplean los personajes que no son canarios para dirigirse a *Mariquita* (María, esposa de Rafael). Llamar *señora* a una pobre mujer analfabeta de Temisas, que responde con un habla repleta de vulgarismos —aparte de coloquialismos y dialectalismos— crea el efecto paródico que tanto desea el dramaturgo. En el texto 1 no existe ningún personaje que sea tratado con esta consideración, solo se emplea *don* en 4 ocasiones para referirse a Bartolo, siempre con carácter sarcástico. La preposición *para* distingue al texto 2 de la forma coloquial *pa* empleada en el texto 1. La voz *canario* resalta en *El barbero de Temisas* las especificidades del ser isleño, fundamentalmente se dice cuando la acción se localiza en Sevilla. El adjetivo *gran* es significativo porque se incluye 10 veces en el topónimo *Gran Canaria*, 1 vez en las acotaciones, en 1 ocasión en el gentilicio *grancanario*¹²³, 1 vez en la expresión *gran cosa* y otra en *gran can*. Las formas deícticas espacio-temporales, *este* y *aquí*, son recurrentes ante la necesidad que tienen los personajes de enfatizar en muchos casos el sustantivo a que se refieren y el propio lugar en que se sitúa el emisor. *Luego* se incluye en las construcciones *ende luego* y *desde luego*, que remarcan las diferencias en la pieza entre el canario, que usa la primera, y los peninsulares, que usan la segunda.

En cuanto a las palabras que son exclusivas de cada texto, obtenemos como resultado, además de los nombres de los personajes, algunas voces que se escriben de manera no normativa para reflejar determinadas particularidades del habla de los personajes: unos muestran su bajo nivel cultural y la pronunciación aproximada del habla canaria, otros una pronunciación extraña por ser extranjeros (texto 1: *bor, seniora, ques, deso, buede, siembre, mocho, escreturas*. Texto 2: *dise, parese, disen, parahi, mesmo, indino, tie*). Entre estas palabras exclusivas distinguimos aquellas que determinan el vocabulario básico que compone los temas abordados por los personajes de cada obra. Del texto 1 extraemos: *zapatos, rogativas, razón, pozo, vender, lluvia, llueve, conoce, mujeres, lavar, flores, tenique, suela, sequía, pájaros, proyecto, infeliz, bobos*. Del texto 2 extraemos: *Sevilla, negro, pazote (pasote), triunfo, Temisa, cantar, artista, telegrama, giralda, torero, soltero*.

Como dijimos anteriormente la riqueza léxica de *El barbero de Temisas* es superior a ... *Y llovió en Los Arbejales*, la primera supera en 64 el número de ocurrencias en palabras nuevas y diferentes respecto a la segunda, teniendo, sin embargo, *El Barbero de Temisas* 2281 palabras menos en total. Esta riqueza léxica indudablemente es consecuencia de la diversidad de personajes que intervienen en la obra: grancanarios de clase social ‘popular’ (campesinos, el barbero y mujeres) y el cura, que representa a una persona cultivada; andaluces pertenecientes también a la clase popular (gitanos andaluces, personal de servicio del señor *Cunegundo*) y, finalmente, el

¹²³ En la obra se escribe *gran canario*

mismo *Cunegundo*, representante de la clase social alta. Las diferencias entre estos grupos sociales y las diferencias dialectales están presentes a lo largo de toda la obra, caracterizando y parodiando hábilmente a los personajes.

B.01

> Información general

B.02

> Conceptos distintivos

B.03

> Riqueza léxica

B.04

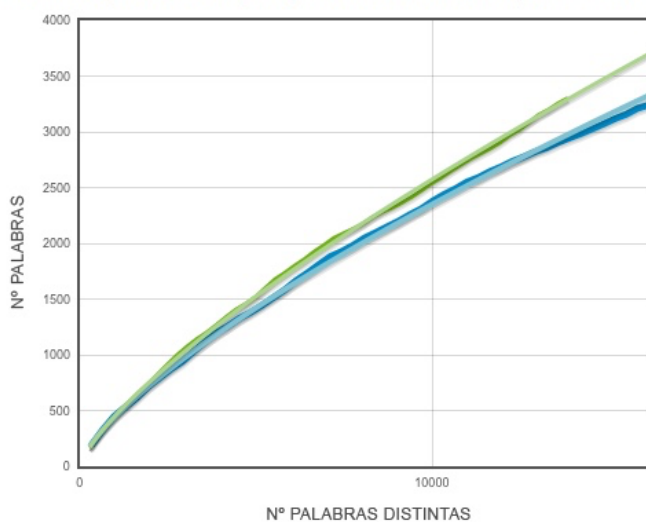
> Frecuencia y variedad

La riqueza léxica se calcula mirando el número de palabras nuevas y diferentes que aparecen en intervalos regulares en el texto.

Los resultados se muestran en una gráfica y en una tabla. En la gráfica, cuanto más vertical sea la línea, más rico será el texto en palabras diferentes. Por el contrario, si la línea es más horizontal, el texto es más pobre en el uso de palabras distintas. Cada texto tendrá en la gráfica dos líneas: la línea real representa el número de palabras frente al número de palabras distintas, y la línea de ajuste representa la tendencia prototípica que siguen los datos. En las tablas podrá ver el número de palabras distintas por intervalos regulares.



Puede descargar las tablas completas pulsando el botón situado debajo de cada tabla.



Texto 1 Real

Texto 2 Real

TEXTO 1	
Nº PALABRAS	Nº PALABRAS DISTINTAS
323	187
646	325
969	446
1292	532
1615	615
1938	714
2261	793
2584	872
2907	940
3230	1032
3553	1118
3876	1195
4199	1257
4522	1327

TEXTO 2	
Nº PALABRAS	Nº PALABRAS DISTINTAS
277	165
554	291
831	395
1108	486
1385	566
1662	658
1939	733
2216	828
2493	915
2770	1000
3047	1075
3324	1142
3601	1200
3878	1268

Microsc

4845	1381	4155	1340
5168	1444	4432	1406
5491	1514	4709	1458
5814	1584	4986	1518
6137	1666	5263	1599
6460	1735	5540	1678
6783	1810	5817	1735
7106	1882	6094	1799
7429	1927	6371	1857
7752	1982	6648	1925
8075	2048	6925	1983
8398	2097	7202	2047
8721	2149	7479	2089
9044	2199	7756	2130
9367	2258	8033	2176
9690	2310	8310	2235
10013	2380	8587	2282
10336	2439	8864	2319
10659	2490	9141	2365
10982	2550	9418	2416
11305	2590	9695	2474
11628	2643	9972	2537
11951	2686	10249	2589
12274	2736	10526	2648
12597	2776	10803	2702
12920	2822	11080	2757
13243	2857	11357	2803
13566	2904	11634	2849
13889	2944	11911	2901
14212	2982	12188	2967
14535	3026	12465	3018
14858	3070	12742	3084
15181	3117	13019	3152
15504	3157	13296	3198
15827	3211	13573	3256
16150	3241	13850	3303

Tabla 31. Riqueza léxica en las dos obras costumbristas

En cuanto a los parámetros sobre frecuencia y variedad del léxico, podemos comprobar que las dos obras son más ricas que la media ideal¹²⁴. Gran parte de las 50 primeras palabras más frecuentes coinciden en las dos obras: las conjunciones (*que, pero, como, porque*); los pronombres de 1ª y 2ª persona (*yo, me, te, usté*); los verbos *ser, estar, haber* y las preposiciones *de, a* y *en*. Es común en los dos textos la alta presencia de la negación.

B.01

> Información general

B.02

> Conceptos distintivos

B.03

> Riqueza léxica

B.04

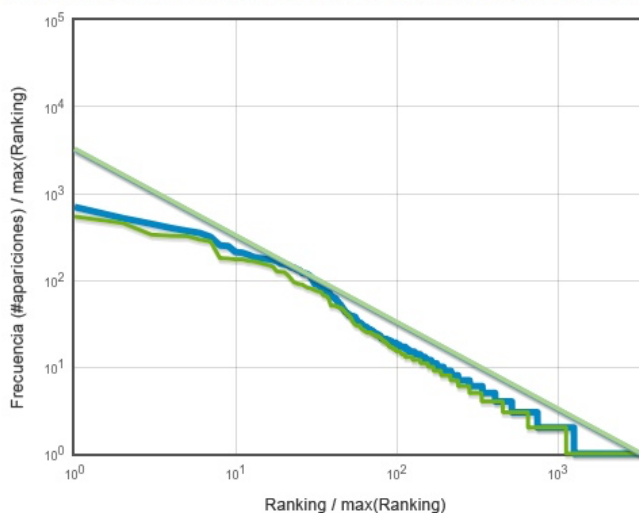
> Frecuencia y variedad

La variedad léxica se mide por el número de palabras diferentes en el texto. Algunos estudios avalan que el número de apariciones de las palabras en el texto presenta una tendencia ideal, es decir, que la palabra más frecuente aparecerá dos veces más que la segunda, la segunda tres veces más que la tercera, y así de manera constante.

Aparecen una gráfica y dos tablas. En la gráfica se pueden ver los dos textos comparados en relación a una línea ideal. Si aparecen por encima de esta línea son textos poco variados, y si aparecen por debajo son más ricos que la media. En las tablas se muestran las 50 palabras más frecuentes de ambos textos ordenadas de mayor a menor frecuencia.



Puede descargar las tablas completas pulsando el botón situado debajo de cada tabla.



Texto 1 Real

Texto 2 Real

TEXTO 1			TEXTO 2		
RANGO	PALABRA	FRECUENCIA	RANGO	PALABRA	FRECUENCIA
1	que	700	1	que	543
2	la	519	2	de	456
3	de	447	3	la	336
4	no	399	4	y	325
5	a	371	5	no	323
6	y	351	6	a	294
7	el	316	7	el	280
8	se	252	8	rafael	180
9	rafael	248	9	lo	178
10	lo	211	10	se	174
11	los	208	11	los	174
12	bartolo	197	12	maestro	167
13	en	185	13	con	165
14	frasquita	180	14	me	160
15	panchita	177	15	en	154

¹²⁴ Esta media se representa por una línea ideal, ya se comentó en las páginas 91-92. Se explica en el propio cuadro denominado «frecuencia y variedad».

16	me	175	16	don	149
17	es	171	17	un	144
18	las	167	18	mariquita	127
19	yo	156	19	es	125
20	pa	153	20	las	124
21	con	151	21	cunegundo	116
22	un	142	22	yo	105
23	si	140	23	por	95
24	chanita	133	24	pero	92
25	pero	130	25	domingo	90
26	una	121	26	le	89
27	como	120	27	si	85
28	pepito	117	28	del	82
29	te	112	29	pa	81
30	porque	101	30	antonia	79
31	qué	90	31	como	77
32	ya	89	32	qué	75
33	por	89	33	pepillo	74
34	más	79	34	al	73
35	mané	79	35	una	67
36	del	77	36	más	66
37	le	73	37	porque	65
38	está	73	38	usté	60
39	pipo	66	39	ya	51
40	hay	64	40	hay	51
41	tú	63	41	dolores	51
42	al	61	42	te	50
43	eso	56	43	está	50
44	mi	54	44	mi	48
45	ni	52	45	eso	48
46	va	48	46	ha	47
47	cuando	46	47	ni	44
48	usté	43	48	candidita	43
49	ahora	42	49	pues	40
50	ha	41	50	este	40

Tabla 32. Frecuencia y variedad

En conclusión, las características comunes de las dos obras costumbristas respecto al léxico se pueden resumir en las siguientes: coinciden la gran mayoría de las 50 palabras más frecuentes; destacan los fenómenos populares coloquiales; presentan voces regionales (canarismos en ... *Y llovió en Los Arbejales*, canarismos y andalucismos en *El barbero de Temisas*); reflejan rasgos orales en la pronunciación de la clase popular, y coinciden en la alta frecuencia del adverbio de negación, signo este inequívoco de las dos obras. Con ayuda del programa hemos registrado el vocabulario característico del autor y que define su estilo.

Entre las diferencias, debemos subrayar, como dijimos antes, la mayor riqueza léxica que aporta *El barbero de Temisas*, debido a la variada naturaleza de los condicionantes socioculturales y dialectales de los personajes que transitan en esta obra.

4.3.2. Canarismos y léxico popular

Tras haber aplicado al análisis del texto los conceptos de palabras distintivas, riqueza léxica, frecuencia y variedad, y tras haber reseñado algunos rasgos que determinan la naturaleza de la obra costumbrista (como los verbos más frecuentes —prueba de su oralidad—, y el altísimo valor de la negación), nos proponemos ahora completar este epígrafe extrayendo los canarismos del texto **B** para comprender la relevancia o no del lexicón canario en la obra estudiada. Para distinguir el léxico canario de otras hablas hispánicas nos hemos basado en el estudio *Voces canarias recopiladas por Galdós*, que elaboraron Hernández Cabrera y Samper (2003b)¹²⁵, en la clasificación y caracterización que aporta Morera en su *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria* (2006)¹²⁶, en los dos volúmenes de *Decires canarios* (1989; 1981) —elaborados por el propio dramaturgo—, y en los diccionarios¹²⁷ más representativos del español de Canarias y del español general.

A continuación extraemos una selección de voces canarias, coloquialismos y jerga juvenil. Hay que recordar que algunas de estas voces presentan variantes en su grafía, simplemente porque el autor deseaba reflejar pronunciaciones distintas de la misma palabra, o bien, porque no ha sido

¹²⁵ Para determinar las voces regionales Hernández y Samper parten de un sentido no restrictivo del concepto de dialectalismo, es decir, no se recurre a la exclusividad diatópica ni al carácter privativo en el uso (como explican los investigadores, lo mismo hicieron Luis y Agustín Millares Cubas en *Cómo hablan los canarios -1922-*, que coinciden con los que aplicó Galdós en la elaboración de su cuestionario de *Voces canarias*, solo en un número escaso de voces cayó el gran novelista en la confusión entre las características diatópicas y rasgos meramente coloquiales), también se estiman aquellas voces que presentan mayor frecuencia de uso en Canarias frente al español estándar peninsular (comparten Hernández y Samper los criterios que Corrales y Corbella adoptaron para la creación del DDEC y el DHECan), y se combinan las perspectivas diacrónica y sincrónica, Vid. especialmente las páginas 15-22.

¹²⁶ Vid. la introducción, en concreto el epígrafe 1. «Los componentes del vocabulario canario», páginas 23-32.

¹²⁷ Vid. el apartado «Diccionarios» que se incluye en la «Bibliografía».

sistemático a la hora de escribir determinados fenómenos regulares, como en el caso del seseo¹²⁸.

Se han seleccionado 65 canarismos¹²⁹ que suman 85 ocurrencias. La selección intenta abarcar diversos campos semánticos que corresponden —seguimos la clasificación de Alvar (ALEICan)— a la alimentación, agricultura, familia, industrias pecuarias, instalaciones de abastecimiento, ganadería, vegetales, animales silvestres, peces, oficios, hogar y vestimenta.

En la obra existe una buena representación de regionalismos en los campos semánticos de ‘Alimentos’, ‘Vegetales’ y ‘Animales’. Ya Hernández y Samper (2003a) obtienen unos resultados cuantitativos iniciales en sus encuestas a 539 alumnos de COU en Gran Canaria que «permiten diferenciar los centros de interés que acogen una representación más nutrida de dialectalismos (‘Alimentos y bebidas’, ‘El campo’ y ‘Animales’), precisamente los más relacionados con el medio y las tradiciones locales, frente a aquellos que están más sujetos a renovación (como ‘La ropa’ o ‘Juegos y distracciones’)» (2003a: 351). También aparece en la pieza costumbrista un mayor número de léxico regional en estos mismos campos, como era de esperar al ser los más identificativos del medio en que se desarrolla:

*Achicando (achicar)*¹³⁰, *alfabeta*¹³¹, *ajogue (ajogar)*¹³², *amañar*¹³³, *aparaa (aparada)*¹³⁴, *arrebajía (revejada)*¹³⁵, *baifa*¹³⁶, *bernegal*¹³⁷, *bota (botar)*¹³⁸, *buche*¹³⁹, *cambullonero*¹⁴⁰,

¹²⁸ Por ejemplo, escribe *mamanza* (5) y *mamansa* (67).

¹²⁹ Hemos escrito las palabras tal cual aparecen en la obra. Aquellas que el dramaturgo escribió con distintas variantes gráficas, solo las hemos presentado con una forma —las variantes y sus explicaciones se detallan en el capítulo quinto de esta tesis—. Los términos de esta selección que también hayan sido recogidos por Alvar (ALEICan) incorporan una nota a pie de página en la que se explican los significados y cómo se transcriben, según el ALEICan, en la zona de Agüimes (GC 40) y en la zona de Teror (GC 20), siempre y cuando se usen en estas zonas; ya que pensamos que los términos elegidos por el autor deben corresponder, o bien, a su localidad de nacimiento, o bien, a la localidad de Los Arbejales (Teror), lugar donde se sitúa la obra

¹³⁰ Entre paréntesis se escribe el infinitivo, si es una forma verbal conjugada, y, en los demás casos, se pone con la grafía normativa con que aparece la entrada en los diccionarios de habla canaria. En Santiago (1965), TLEC s. v. *achicar*: «fig. Dar, hacer beber, hartarse de beber».

¹³¹ En Navarro (Lienda, 1985), TLEC s. v. *alfabetismo*: es una reducción popular de la voz culta *an-alfabeta-ismo*. En varios diccionarios del habla canaria (DEC, DHECan, DHEHC) no se recoge la palabra. Sobre la acepción con que usa el dramaturgo *alfabeta*, vid. la nota 199.

¹³² En el ALEICan (mapa 1.198): (Se) ha ahogado (un niño). En GC 20: «2. şəʊ vɔgɔ, şəʊ ahogádo, 5. şəʊ aogó». En GC 40: «şəʊ aogó».

¹³³ En Guerra (1965), TLEC s. v. *amañar*: «Encajar bien, acomodarse y sentirse por fin a gusto en cualquier nuevo medio ambiente o en una situación no habitual [...]».

¹³⁴ En Valenzuela (1933), TLEC s. v. *aparar*: «¡APARA! (en vez de *para*). ¡abájate! (en lugar de *bájate*) y otros casos semejantes, que lo son de prótesis, muy usuales entre el vulgo canario».

¹³⁵ En Reyes (1918), TLEC s. v. *revejudo*: «Revejido, envejecido». Vid. también las páginas 119-120 de este estudio.

¹³⁶ En el ALEICan (mapa, 380): «Cabra al nacer». «Baifa» en GC 20, «baifita» en GC 40.

¹³⁷ En el ALEICan (mapa 594): «vasija para recoger el agua filtrada». En GC 20: «tá:ye» y «bēʔnəgá:». En GC 40: «táʔe» y «beʔnəgal».

¹³⁸ En Guerra (1965), TLEC s. v. *botar*: «Es término castellano [...]|| También se emplea en el sentido de malgastar, derrochar la hacienda. || Asimismo para señalar el ímpetu violento de alguien por impaciencia o irritación. [...]».

¹³⁹ En el ALEICan (mapa 597): «Cantidad de líquido que cabe en la boca». «Está totalmente generalizada la palabra “trago”. “Buche” aparece en GC 40».

¹⁴⁰ Vid. las páginas 72-73, §B.1.

*capirote*¹⁴¹, *carpetúa* (*carpetuda*)¹⁴², *chacaronas*¹⁴³, *chola*¹⁴⁴, *cochafisco*¹⁴⁵, *coyunda*¹⁴⁶, *cugujón*¹⁴⁷, *durona*¹⁴⁸, *encharcas* (*encharcar*)¹⁴⁹, *encolmaa* (*encolmada*)¹⁵⁰, *enroñao* (*enroñado*)¹⁵¹, *enteado*¹⁵², *espejuelos*¹⁵³, *fallía* (*fallida*)¹⁵⁴, *galión*¹⁵⁵, *gofio*¹⁵⁶, *indio*¹⁵⁷, *jaira*¹⁵⁸, *jediondo* (*hediondo*)¹⁵⁹, *jinojos*¹⁶⁰, *jincar*¹⁶¹, *jumaserá* (*humacera*)¹⁶², *machango*¹⁶³, *machorra*¹⁶⁴, *mamanza*¹⁶⁵, *maúro*¹⁶⁶, *palanquín*¹⁶⁷, *pallo* (*payo*)¹⁶⁸, *parranda*¹⁶⁹, *parva*¹⁷⁰, *pejín*¹⁷¹, *pisco* (*pizco*)

¹⁴¹ Pájaro capirote. Dice el ALEICan (mapa 309): «Cogujada (*Findula Atricapilla Canariensis*). Pájaro con moño, algo más pequeño que la alondra; canta bien y anda por las tierras labradas». En GC 40 se recoge «capirote», en GC 20 es «capilote».

¹⁴² En el ALEICan (mapa 522): «El que tiene una deformación en la espalda, como si llevara siempre un bulto». En GC 20: «ko^kkbaø». En GC 40: «kø^kko^kbaø».

¹⁴³ Vid. la nota 73.

¹⁴⁴ En Armas (1944), TLEC s. v. *chola*: «Alpargatas viejas».

¹⁴⁵ En Galdós (1860-61), TLEC s. v. *cochafisco*: «Maíz o millo tostado».

¹⁴⁶ En el ALEICan (mapa 98): «Correa o soga para sujetar el yugo al testuz de las vacas».

¹⁴⁷ En el DEC s. v. *cugujón*: «(De *cogujón*, cada una de las puntas que forman colchones, almohadas, serones, etc.) *m. GC*. Cuchitril [=habitación estrecha y desaseada]».

El DDEC s. v. *cugujón* añade: «2. GC. Lugar remoto y olvidado. [...]». No está registrada en el TLEC ni en el DHECan.

¹⁴⁸ Vid. la página 72.

¹⁴⁹ En Santiago (1965), TLEC s. v. *encharcar*: «Estropear un plan YA LA ENCHARCASTE. Lo has estropeado, ya estropeaste el asunto. PA NO ENCHARCARLA. Para no estropearla, para no desacertar».

¹⁵⁰ En el ALEICan (mapa 86): «El sobrante en la media fanega de trigo». En GC 20: «kø^kimo». En GC 40: «kó:Imo».

¹⁵¹ En Reyes (1918), TLEC s. v. *enroñado*: «Enfadado, iracundo, rabioso, airado, irritado».

¹⁵² En Guerra (1965), TLEC s. v. *enteado*: «Duro como *tea*».

¹⁵³ En el ALEICan (mapa 1.116): «Lentes». En GC 20: «léntə^h (m), e^hpəhwé:lø». En GC 40: «gá:øø, léntə (m)».

¹⁵⁴ En el ALEICan (mapa 262): «Nuez que sale vacía». En GC 20: «øayí:ø». En GC 40: «øalí:ø» y «gwé:kø».

En García Ramos (Voces, 1991), TLEC s. v. *fallido*: «Débil, sin fuerza ni consistencia. || Se dice de lo que está vacío, hueco y sin cuerpo».

¹⁵⁵ En Guerra (1965), TLEC s. v. *galión*: «Sujeto desaforado, matón de respeto, abusador. || Tragón, ansioso de comida».

¹⁵⁶ En el ALEICan (mapa 613): «Harina que se obtiene al moler cereales tostados». En GC 20 y GC 40, «harina de maíz».

¹⁵⁷ Se refiere a una variedad de tunera. En el ALEICan (lámina 289) dice sobre «indio» en GC y Lz: «muy pinchudo (Lz 3, 4; GC, 12) y de color rojo (GC 11, 20, 40)». Por tanto, a este último se refiere el personaje.

¹⁵⁸ En el ALEICan (mapa 379): «Cuando sólo hay una cabra y se tiene en casa». «Jaira» en GC 20 y GC 40.

¹⁵⁹ En el ALEICan (mapa 668): «Persona que no se lava». En GC 20: «heðjónðo» y «gwá:fo». En GC 40: «súsyø» y «pøwøko».

¹⁶⁰ Usado como exclamación. En el ALEICan (mapa 215): «*Foeniculum vulgare*», tiene variantes fonéticas en diferentes zonas de Canarias, no aparece en GC 20 ni GC 40

¹⁶¹ En Santiago (1965), TLEC s. v. *jincar*: «Meter, introducir, tirar, pegar, arrojar, dar, hacer beber [...]».

¹⁶² En Régulo (LP, 1970), TLEC s. v. *jumacera*: «JUMASERA. (Americanismo). Humareda».

¹⁶³ En el ALEICan (mapa 38) solo aparece en GC 10 con la acepción de «monigote».

¹⁶⁴ En el ALEICan (mapa, 347): «Hembra que nunca tiene crías por más que la lleven al macho». En GC 40 es «machorra», en GC 20, «aguayá».

¹⁶⁵ En Guerra (1965), TLEC s. v. *mamanza*: «Procedimiento, ocasión, medio de procurarse la comida y otras comodidades a la sombra de una protección pudiente».

¹⁶⁶ DEC s. v. *maúro*: «(De *maduro*). adj. Fv, GC, LP y Lz. *despect.* Campesino o *magó*».

¹⁶⁷ En García Ramos (Voces, 1991), TLEC s. v. *palanquín*: «Desocupado, trasnochador, de mal vivir».

¹⁶⁸ En el ALEICan (mapa 459): «payo»: «Estómago del cerdo», En GC 20: «páyø». En GC 40: «pájo»

¹⁶⁹ En el ALEICan (mapa 974): En GC 20: «hwøtøø, pañánde». En GC 40: «hwøtøø, hwøtøø, pañánde»

¹⁷⁰ En el ALEICan (mapa 66): «La mies extendida en la era». En GC 20 reproduce «pá:røø», en GC 40, «kamá:».

En sentido figurado se recoge en Santiago (1965), TLEC s. v. *parva*: «Montón».

¹⁷¹ En Guerra (1965), TLEC s. v. *pejín*: «Pescadillo pequeño tostado al horno: sirve de tapa. || Pez pequeñillo, de las familias de la sardina, el longorón, el chicharrón, el boquerón, etc., que, tal como se pescan, son puestos al sol para que se sequen. Úsanse mucho como tapas [...]».

¹⁷², *placistas*¹⁷³, *puña* (*puñada*)¹⁷⁴, *quemón*¹⁷⁵, *rebusco*¹⁷⁶, *reñegar*¹⁷⁷, *represa*¹⁷⁸, *retranca*¹⁷⁹, *ronear*¹⁸⁰, *salsete*¹⁸¹, *sancochar*¹⁸², *sochantre*¹⁸³, *solajero*¹⁸⁴, *soplaera* (*sopladera*)¹⁸⁵, *tabaiba*¹⁸⁶, *templaera* (*templadera*)¹⁸⁷, *tenique*¹⁸⁸, *tollo*¹⁸⁹, *trapera*¹⁹⁰, *verol*¹⁹¹, *viren* (*virar*)¹⁹², *volaor* (*volador*)¹⁹³, *zorrocloco*¹⁹⁴.

¹⁷² Vid. la nota 67.

¹⁷³ En el DEC s. v. *placista*: «com GC. p.us. Persona con un puesto en la plaza del mercado. | Hernández *Arbejales* (p. 55): Sí, pero es que hay *placistas* que no apuntan y si se descuida una le sacan los ojos». No está registrada en los siguientes diccionarios: DLE, DBC, TLEC, DDEC, DHECan, DHEHC.

¹⁷⁴ En el ALEICan (mapa 504): «Trigo o maíz que cabe en una mano cerrada». En GC 20: «puñada». En GC 40 «puño».

¹⁷⁵ En García Ramos (Voces, 1991), TLEC s. v. *quemón*: «Planta silvestre parecida a la cerraja, de hojas más finas que ésta con sabor al rábano y que se suele dar a los pájaros que viven en cautividad».

¹⁷⁶ En el ALEICan (mapa 145) viene «rebuscar»: «Recoger los racimos que han dejado los vendimiadores». No aparece en GC 20 ni en GC 40, pero sí en otras zonas de la isla.

En Guerra (1965), TLEC s. v. *rebusco*: «Mazorca o piña de *millo* o maíz, no desarrollada del todo, de pobre y amarillenta granazón. || También las puntas de las piñas con algún grano, característica comida de cerdos y otros animales. || Por extensión: residuos o rastrojos de otros frutos; restos de comidas, etc. || El postrer hijo, nacido mucho después que el penúltimo».

¹⁷⁷ En Alvar (1959), TLEC s. v. *reñegar*: «‘Blasfemar’ (Alc.). En el Dicc. Acad. se recoge este valor en *renegar*, 4ª acep. La ñ indica que el verbo tinerfeño está formado (o rehecho) sobre *reniego* (*reñego*). Otros testimonios con este mismo valor son: *blasfemar* (Tag.) y *pecar* (Lag.)».

¹⁷⁸ En el ALEICan (mapa 26) se recoge en GC 20 y GC 40 «tá:ɲkə».

¹⁷⁹ En Guerra (1965), TLEC s. v. *retranca*: «Freno de los carros [...]. || En sentido figurado quiere decir que se tenga medida en el andar y aun en el hablar. “Eche la *retranca*, amigo!” Párese, o deje de hablar».

El DEREK registra s. v. *retranca*: «Freno del carro. “echarle la *retranca*” a alguien. Poner freno a las pretensiones de alguien».

¹⁸⁰ En Guerra (1965), TLEC s. v. *roneo*: «“Andar de roneo”. En Madrid “tasqueo”, ir de tasca en tasca pizqueando (V). En Canarias también tiene ese sentido, pero especialmente aplicado a los que beben ron».

En el DEC s. v. *ronear*: «GC. beber ron con frecuencia».

¹⁸¹ Vid. la p. 126.

¹⁸² En el ALEICan (mapa 591) se recoge por la entrada «hervir»: «cocido, -a» del agua, leche, etc., que han hervido en el fuego se dice que están «guisada» (general) o «cocida» (Tf 3, 5, Hi 1, 10, 2, 4). Cuando se trata de patatas o carne, se dice que están «sanchocha(da)s».

¹⁸³ En el DDEC s. v. *sochantre*: «com. GC. Persona desconsiderada, de poca seriedad. SIN.: calandria, estrolario y vagañete».

Con un significado diferente al que recogen los diccionarios de Canarias la registra el DLE: «Director del coro en los oficios divinos». [13/7/2018]. No está recogida en el TLEC.

¹⁸⁴ Vid. la p. 73, §B.4.».

¹⁸⁵ Vid. la nota 80.

¹⁸⁶ En el ALEICan (lámina 304): «(*Euphorbia balsamifera* Ait), documentada en muchísimos sitios: [...] GC 2, 30, 40 [...]».

¹⁸⁷ En el ALEICan (mapa 674): «Cuando uno bebe demasiado, se dice que ha cogido una ...». En GC 20: «tɔɾte» y «bofeýé:rə». En GC 40: «tahá:».

¹⁸⁸ En el ALEICan (mapa 574) se recoge en GC 20 Y GC 40 «tení:kə» como «piedras del hogar».

¹⁸⁹ Vid. las páginas 124 y 199 (nota 280).

¹⁹⁰ En el ALEICan (mapa 571) se recoge «salé:ə» en GC 20, en GC 40 la palabra «trapera» se conoce, pero no se utiliza. En Tf 31 y en HI 1-4 aparece «trapera» como una manta, hecha con retazos de tela. Vid. la p. 73, §B.3.

¹⁹¹ En el ALEICan (mapa 222) aparece «verode (*sempervivum urbicum*)»: «Planta de hojas carnosas que sale entre los tejados de las casas». En GC 20: «beró:lə(s)». En GC 40: «beró:».

¹⁹² En el ALEICan (mapa 1190): «Es un verbo de origen marinero usado con las acepciones de ‘volver, dar la vuelta, girar, doblar, tirar, irse, empezar’». Lo documenta en Fv y en GC 20, 40.

¹⁹³ En el DHECan s. v. *volador*, *bolador*: «Cohete que se lanza al aire. [...] La palabra se encuentra ya recogida en el DICC. AUTORIDADES».

¹⁹⁴ En DHEHC s. v. *zorrocloco*: «Marido de una parturienta que, en los días siguientes al parto, finge estar enfermo para aprovecharse de los alimentos especiales de ella. *Etim.* De *zorrocloco* (Comp. de *zorro* y *clueco*). ‘hombre que, con apariencia de tonto o fingiéndoselo, hace lo que le conviene’, por extensión semántica [...]».

De estas voces se repiten:

Capirote: 2; *indio*: 2; *jincar*: 2; *jinojos*: 2; *machango*: 3; *pisco*: 3; *quemones*: 3; *represa*: 2; *sochantre*: 2; *solajero*: 2; *tenique*: 6; *zorrocloco*: 3.

Seguidamente clasificamos algunas de estas voces según el campo semántico al que pertenecen:

Alimentación: *gofio*, *cochafisco*, *sancochar*.

Familia: *rebusco*, *zorrocloco*, *chacarona*.

Ganadería: *baifo*, *machorra*, *jaira*, *fallía* (*fallida*), *coyunda*.

Industrias pecuarias: *pallo* (*payo*).

Instalaciones de abastecimiento: *represa*.

Vegetales: *indio*, *quemón*, *tabaiba*, *verol*,

Animales silvestres: *capirote*.

Peces: *pejín*.

Oficios y términos relacionados: *alfabetas*, *cambullón*, *placistas*.

Hogar: *bernegal*, *cugujón*, *encolmáa* (*encolmada*), *tenique*, *trapera*.

Vestimenta: *chola*.

Hemos consultado esta selección de voces en el TLHA con la intención de cotejar las confluencias o divergencias que pudieran darse entre las hablas de las dos regiones, considerando que el andaluz fue el que aportó un mayor caudal de características fónicas, morfosintácticas y léxicas en el nacimiento del canario y que en su desarrollo fue amoldándose al entorno y necesidades del pueblo que habitaba el Archipiélago. Primeramente, debemos aislar las lexías que no aparecen en el TLHA:

Ajogar, *amañar*, *baifo*, *bernegal*, *cambullonero*, *carpetudo*, *chacarona*, *cochafisco*, *cugujón*, *durona*, *encolmar*, *enroñarse*, *enteado*, *espejuelos*, *fallía* (*fallida*), *gofio*, *indio* (variedad de tunera), *jaira*, *jumasera* (*humacera*), *machango* (y sus variantes como *machangada*, etc.), *mamanza*, *maúro*, *palanquín*, *placista*, *quemón*, *reñegar*, *tabaiba*, *templadera*, *tenique*, *verol*, *virar*.

El resultado corresponde a voces prehispánicas¹⁹⁵, algún lusismo¹⁹⁶ y otras que derivan del

¹⁹⁵ Como *baifo* (DLE s. v.), *gofio* (DLE s. v.), *jaira* (DHECan s. v. *jairo*), *tabaiba* (DEC s. v.), *tenique* (DHEHC s. v.).

¹⁹⁶ Como *verol* / *berol*, según el DHECan y el DDEC s. v. *berol*.

español general¹⁹⁷. Sin contabilizar las posibles variantes de cada lexía, ya obtenemos 31, de la selección de 65 canarismos, que no aparecen en el TLHA¹⁹⁸, es decir, un 47.69%.

Por el contrario, sí obtenemos los siguientes términos en el TLHA, pero con acepciones diferentes:

*Alfabetas*¹⁹⁹, *aparar*, *botar*, *capirote*, *chola*, *encharcar*, *galión*, *hincar (jincar)*, *machorra*, *parranda*, *pejín*, *pisco (pizco)*, *retranca*, *ronear*, *salsete*, *sochantre*, *solajero*, *sopladera (soplaera)*, *trapera*, *volador*, *zorrocloco*.

Algunas de las acepciones andaluzas de estas lexías mantienen rasgos comunes con los significados generales que tienen en Canarias, pero diferenciándose en determinados matices semánticos que aportan las Islas. Así el TLHA recoge s. v. *hincar* en su acepción 6 «Comer» y en la 7 «Comerse algo» y el DBC²⁰⁰ aporta s. v. *jincar* en su acepción 3 «Comerse o beberse algo de golpe o con rapidez». De todas formas, en la obra dramática de Orlando Hernández adopta las acepciones de «dar, propinar, echar»²⁰¹, que no se registra en el TLHA. En algún caso coincide la misma acepción que se registra en el habla andaluza con la que se localiza para una isla determinada, no siendo, por tanto, un canarismo general de las Islas. Es lo que sucede con *pejín*, que en el TLHA s. v. se anota «Niño, que es muy pequeño» y en el DEC s. v. se recoge en la acepción 2 (localizada en El Hierro) «*Hi*. Niño pequeño. *U. Como expr. de cariño*». En la obra dramática esta palabra alude al significado general que adopta en Canarias de «pez pequeño», DBC²⁰² s. v. *pejín*. Para este último significado el TLHA registra el término s. v. *peje*, que en el DBC²⁰³ s. v. lo define como «Cualquier animal acuático vertebrado [...]».

Estas voces ascienden a 21, lo que computa un 32.31%. El número total de términos que no encuentran reflejo en las hablas andaluzas, según la acepción usada en la obra dramática, es de 52, un 80.00%. Esto muestra el relevante valor regional de la selección aportada por el dramaturgo.

Coinciden en las dos regiones solo 13 lexías, que representan un 20.00%:

¹⁹⁷ Como *ajogar* (DDEC s. v.), *amañar* (DHEHC s. v.), *espejuelos* (DHEHC s. v.), *encolmar* (DHEHC s. v.), *placista* (DEC s. v.).

¹⁹⁸ Para *arrebajía*, vid. *revejido*.

¹⁹⁹ Designa en la pieza teatral a las maestras o personas que se dedican a enseñar a leer y escribir:

«B: BARTOLO.- Pues, ¿y tú no sabes leer? ¿No estuviste de noche con las **alfabetas**?

CHANITA.- Pero ya no me acuerdo» (12).

La acepción con la que la utiliza Orlando Hernández es la misma que recoge el DLE s. v. *alfabeto*² «Que sabe leer y escribir», derivado regresivo de *analfabeto*, y que solo testimonia en Colombia, Costa Rica, Ecuador y República Dominicana [19/3/2018]. En Villalobos (1994), TLHA s. v. *alfabeto*, da cuenta de esta reducción léxica con la acepción de «analfabeto» en Coín (Málaga).

²⁰⁰ [19/3/2018]

²⁰¹ Vid. la nota 161.

²⁰² [19/3/2018]

²⁰³ [19/3/2018]

Achicar, arrebatía (revejido), buche, coyunda (coyunta), hediondo (jediondo), jinojos, parva, payo, puñada (puñaa), rebusco, represa, sancochar, tolo.

Son términos que se han usado con las mismas acepciones que determina el TLHA, incluso en algunos casos el propio DLE las recoge como voces generales hispánicas. Seguidamente exponemos las definiciones que para estas palabras aparecen en el TLHA y en los diccionarios canarios:

Achicar:

En la obra dramática *Frasquita* utiliza esta palabra para referirse a que Rafael ya está tomando bebidas alcohólicas:

FRASQUITA.-Al que voy a rifar en combinación con los ciegos, es al delante de tu padre.
¿Onde rayos se habrá metío? ¡Ese está ya **achicando**! (19)

Coincide con la que anota Payán (1983) sobre el habla de Cádiz, TLHA s. v.: «Tomar bebidas alcohólicas». En los diccionarios canarios se recoge en sentido general de «comer o beber en gran cantidad» (DDEC, DHEHC, DEC, TLEC, s. v.).

Arrebatía < revejío (revejido):

Este término es una alteración fónica de *revejido, da* (resultado de la vocal protética y la elisión de la -d- intervocálica). Sobre esta palabra dice Orlando Hernández:

El revejío en canario viene a ser como dos veces viejo, tanto por la apariencia de mayor edad que la real, como por la estatura y el delgado carnaje. [...] La figura del revejío se suele prestar al cachondeo, por parte de los desaprensivos que no tienen otra cosa que hacer (1981: 299-300).

Hernández y Samper (2000) ya indicaban para esta voz —en su estudio sobre el léxico recopilado por el joven Galdós hacia 1860— un índice de desconocimiento cercano al 50% en la primera generación²⁰⁴ de ciudadanos de Las Palmas de Gran Canaria pertenecientes al sociolecto más bajo del espectro, y en donde había informantes a los que les resultaba totalmente desconocida.

Revejido está recogido en Alcalá (1998), TLHA s. v., como «avejado y revenido», también en Alcalá, TLHA s. v., anota «envejecido antes de tiempo». Por tanto, comprobamos que son variantes del proceso de formación de añadir el prefijo de intensidad *re-* y el sufijo *-ido* o *-udo* a *viejo*. El amplio uso del sufijo *-udo* / *-uda* para caracterizar a personas y animales «que destacan por el tamaño, el exceso, la desproporción o la malformación de alguna parte de su cuerpo»

²⁰⁴ Los resultados corresponden a las encuestas que llevaron a cabo entre 40 hablantes (20 hombres y 20 mujeres) de la primera generación (de 25 a 35 años) y la tercera (de más de 55 años) con el objetivo de saber si el vocabulario que anotó Galdós pervivía aún en la Isla en la década de los 90 del siglo XX.

(NGLE, 530, 7.5f) explica la composición de este término con un uso denigrativo o que denota apreciación negativa (*barrigudo*, *chepudo*, *cervigudo*, etc.).

Buche:

El TLHA s. v. expresa: «Cantidad pequeña de líquido», y el DLE²⁰⁵ s. v. *buche*¹: «Porción de líquido que llena la boca». El TLHA también aportan «bocanada» o «chupada» al cigarrillo, igual que el DEC s. v., que es el significado que se documenta en el texto dramático:

BARTOLO.- Échale un **buche** cigarro, Rafaé. (31)

Orlando Hernández nos explica con más detalle esta acepción:

Mientras que los viejos pedían *un buche* de cigarro, en los nuevos modismos porteños y de barrios capitalinos, desapareció este uso, desplazado por la *calada* o la *caladita* [...]. Un *buche* de cigarro era para el isleño una bocanada tirada del virginio o cigarro fuerte, pedido por los galletones faltos de perras para comprar cigarrillos, o simplemente porque en el lugar donde se encontraban no había manera de hacerse aunque fuera con una colilla (1981: 351).

El resto de los significados que se testimonian en el TLHA son diferentes de los diccionarios del habla canaria.

Coyunda:

Tanto el TLHA como el DLE²⁰⁶ s. v. *coyunda* y el DDEC, el DEC s. v. *coyunta* ofrecen el significado común: «Correa fuerte y ancha, o sogas de cáñamo, con que se unen los bueyes».

BARTOLO.- Tienes razón; me amarraré los nervios con una buena **coyunda**. (27)

Hediondo:

Fernández (1982) registra, TLHA s. v. *hediondo*²⁰⁷, en Priego de Córdoba y su comarca: «Desagradable, antipático, repelente». Tanto en los diccionarios del habla canaria como en el DLE²⁰⁸ recogen una acepción negativa e insultante hacia una persona. Dice el DEC s. v. *jediondo*: en su acepción 3: «Ruín y de malos sentimientos. *U.t.c.s. y como insulto*». Pérez Vidal (Can. Galdós, 1979), TLEC s. v. *hediondo*, caracteriza así el término: «(Con valor de dicterio) En Canarias, principalmente en GC, es muy corriente, en los bajos niveles sociales, este uso, entre despectivo e insultante, de *jediondo*».

²⁰⁵ [10/8/2018]

²⁰⁶ DLE [22/8/2012]

²⁰⁷ Remite *hediondo* a *jeyondo*.

²⁰⁸ [10/8/2018]

En el texto dramático se aplica al arcoíris que maneja Mané:

BARTOLO.- Pos rájate de una vez y esconde ese **jediondo** arcoíris, que lo que tienes que traer es una manguera. (51)

¡Jinojo!:

En Venceslada (1998), TLHA, s. v., registra: «*Interj. ¡Canastos!*». Millares (1932), TLEC s. v., anota: «Exclamación que denota más impaciencia que ira. De uso muy frecuente, sustituye a otras interjecciones crudas y mal sonantes». Véase la exclamación en la pieza teatral:

RAFAEL.- [...] (*Suena un cohete que asusta a maestro Rafael y hace tambalearse a Bartolo*).
¡Jinojos! (29)

Parva:

López Rodríguez (1992), TLHA s. v., anota: «Montón de objetos y cosas desordenados y revueltos». Este mismo sentido adopta en la pieza dramática:

FRASQUITA.- ¡Hasta luego, Dios vaya con ustedes! (*Después de contemplar los zapatos pendientes de arreglo*). ¡Vaya **parva** de zapatos arrimaos!, ¡como que no se puee ni limpiar la zapatería! [...] (62)

El DLE²⁰⁹ s. v. *parvo* también registra en su acepción 5 el mismo significado: «Montón o cantidad grande de algo». Las restantes acepciones que presenta el TLHA no coinciden con las de Canarias.

Payo:

El ALEA (II, 568: 303, H600), TLHA s. v., apunta: «Estómago de los animales»²¹⁰. López Rodríguez (1992), TLHA s. v.: «Morcón, embutido hecho con el intestino ciego del cerdo, de tamaño corto y grueso que contiene el lomo de este animal picado y adobado». El DHEHC anota s. v. el mismo significado que el ALEA y aporta el siguiente comentario: «Con igual sentido se emplea en Andalucía y Extremadura, desde donde también pudo haberse extendido a Canarias». El DBC registra s. v.: «Estómago del cerdo y, por extensión, el de otros animales y el de las personas». Frasquita usa la voz con un sentido hiperbólico:

FRASQUITA.- [...] ¡Quite pallá!, que con un cachito tocino y gofio escardao, se pone una la barriga común **pallo**. (36)

²⁰⁹ [20/3/2018]

²¹⁰ Vid. nuestra nota 168 para el significado recogido en el ALEICan.

Puñada (puñaa):

El ALEA²¹¹ registra la palabra, TLHA s. v. *puñadillo* y *puñado*, en zonas de Córdoba y Granada con el significado de «puñado de mies». El DEC y el DDEC s. v. *puñada* añaden también, por extensión semántica, «haz de hierba» y «porción de cualquier cosa que se puede contener en el puño»:

RAFAEL.- [...] (A Chanita) Tenga, mi jija, el cilantro, el pimentón y una **puñaa** de alfárfara [...] (19)

Rebusco:

El DDEC s. v. anota: «Conjunto de los residuos de algunos frutos o restos de comida». El DEC registra s. v. en su acepción 4: «Último hijo o el que nace tardíamente». Los mismos significados han sido recogidos en el TLHA s. v., aunque predominan las referencias a los residuos de los frutos de las viñas, destaca la acepción 6, tomada del ALEA s. v.: «Hijo menor nacido tardíamente». Más adelante, cuando comentamos el uso ofensivo de algunos de estos términos, explicamos con más detalle cómo se emplea esta voz en el texto dramático.

Represa:

El DLE, en sus acepciones 2 y 3, expresa s. v.: «Una obra, generalmente de hormigón armado, para contener o regular el curso de las aguas» y «el lugar donde las aguas están detenidas o almacenadas, natural o artificialmente»²¹². Guerra (1965), TLEC s. v., registra: «Estanque muy grande, mayor que el *albercón* (V), pero sin llegar a ser una “presa” o pantano. (Muy usado en Gran Canaria su empleo, aunque hay pocos ejemplares de ellas)». El TLHA recoge entre sus acepciones s. v., según zonas geográficas, las de «presa, torna, remanso, azud».

Extraemos el siguiente ejemplo de la obra dramática:

FRASQUITA.- ¿Y la vez que se estalló la **represa**? ¡Vale más no acordarse! [...] 54)

Sancochar:

Esta voz la recoge el TLHA s. v. con la misma acepción que los diccionarios del habla canaria: «Cocer». El DDEC y el DHECan indican s. v. su naturaleza de arcaísmo y señalan que en Canarias se refiere a «cocer, guisar los alimentos, especialmente papas, verduras y pescado». Lo comprobamos en la obra dramática:

²¹¹ Para el ALEICan vid. nuestra nota 174.

²¹² [29/3/2018]

RAFAEL.- No encomiences con calenturas, que puees **sancochar** los güevos. (27)

Seguidamente, señalaremos, de los 65 canarismos, aquellos que se han utilizado en el decurso para la caracterización física y psicológica de los personajes. Son voces que en su evolución sufrieron una transformación metafórica, o bien materializaron en símil determinadas cualidades con el objetivo de satirizar y ofender²¹³. En la obra también se caricaturizan los modelos tipo del teatro costumbrista, en paralelismo con el empleo real que han mantenido estas voces. Sin embargo, parece que el desarrollo de los medios de comunicación, las nuevas tecnologías de la información, el desarrollo de la interconexión entre las islas y otros factores han ido sustituyendo estos regionalismos, entre los más jóvenes, por términos panhispánicos. Esperamos que los estudios venideros acerca de la mortandad o pervivencia léxica nos delimiten con precisión su grado de vitalidad o mortandad:

Achicando (achicar), aparaa, arrebajía (revejida), carpetúa (carpetuda), durona, chacaronas, encharcas (encharcar), enroñaos (enroñar), enteado, fallía (fallida), galión, jediondo (hediondo), machango, manzana, maúra, palanquines (palanquín), rebusco, reñegar, retranca (echar la retranca), sochantre, soplaera (sopladera), templeaera (templadera), tollo, viren (virar), zorrocloco.

El carácter ofensivo con el que se emplean estas voces se puede comprobar, por ejemplo, con *galión* (67). Comenta el dramaturgo:

Un galión es un hambriento desconsiderado; alguien que parece querer comerse el mundo con las manos y con la boca, porque no sólo se le aplica al tragón desmedido, sino que por algunos lugares isleños se denomina también galión al pendenciero pica pleitos, hambriento también de meterse y buscar camorra con todo aquel que considere físicamente inferior (1981: 367).

El DDEC recoge s. v. la acepción «hombre aprovechado, oportunista» y el DEC s. v. aporta el significado de «hombre pendenciero y fanfarrón».

Palanquín (19) adopta en Canarias, DEC s. v., el significado de «persona maleducada, y especialmente el joven que carece de miramientos y le falta el respeto a los demás»²¹⁴. Sobre este término informan Hernández y Samper que pasa de ser una voz familiar para todos los encuestados de la tercera generación a ser completamente desconocida «para más de la mitad de los informantes menores de 35 años» (2000: 929). Exactamente lo mismo ocurre con la voz *enroñado* (2000: 929). Lo que indica el proceso de desgaste en la nómina léxica de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

²¹³ En las páginas anteriores ya hemos plasmado este carácter ofensivo en las definiciones de algunas voces (*achicar, arrebajía, rebusco...*).

²¹⁴ Vid. también la nota 167.

Añadimos *rebusco* a esta nómina de voces degradadoras. Como vimos más arriba, los diccionarios canarios²¹⁵ recogen varias acepciones. Aquí nos interesan las acepciones que se aplican a las personas con el matiz despectivo. El DEC s. v. registra: «Mazorca de maíz no desarrollada completamente» o «Conjunto de los residuos de algunos frutos o restos de comida» (que nadie quiere):

PANCHITA.- ¡Jee! Pues tan arrebajía no soy; más **rebusco** es su cuñao Lucas. (4)

El proceso de animalización ha dotado «de nuevas expresividades a las hablas populares de las Islas» (Alvar, 1993: 156). Es el caso de *chacaronas* (39), voz que denomina a un pez teleósteo, de la misma familia que el dentón, según el DEL s. v. Asimismo, nos dice el dramaturgo que adopta el siguiente valor: «Se aplica lo de *chacaronas* a la mujer, especialmente solterona que hace mucho tiempo que perdió de vista *sus quince*. O sea, una mujer que por muy virgen que la pobre sea, ya no apetece para tálamos ni himeneos» (1989: 153).

Con el término *machango* (22, 52) se produce este mismo proceso de animalización. El DBC²¹⁶ registra s. v. varias acepciones, entre ellas: «1. Persona de poco seso y ridícula. 2. Despectivamente, niño [...]». Orlando Hernández nos aclara el doble valor que tiene en la obra costumbrista estudiada: por un lado, señala a Mané como una «persona de poco seso y ridícula»; por otro lado, denomina de forma jocosa al órgano sexual femenino. Explica el dramaturgo:

En mi tragicomedia *Y llovió en Los Arbejales*, también existe esta doble intención del *machango* como órgano sexual, según se desprende del diálogo entre el alcalde y Mané, el bobo del pueblo:
BARTOLO.- (*Mirándolo*). ¡Qué bonito!
RAFAEL.- ¡No está pa menos el machango!
MANÉ.- El machango me lo tiene mi tía guardao en el ropero. Que me o echaron os Reyes...
(1989: 217)

Insistiendo en este mismo proceso con valor degradador, nos explica Orlando Hernández sobre *tollo* (8): «Tollos no son solamente las tirajas del cazón, sino como hemos visto, cualquier persona reseca, flacucha y tan larga como enteada» (1989: 333). Otra voz con rasgos negativos sería «zorrocloco»²¹⁷. En el TLHA s. v. aparece para referirse a una planta; sin embargo, obtenemos «zorrocloquear» y «zorrocloqueo» para indicar la realización de «carantoñas o arrumacos» y sus efectos, emparejándose con el sentido que recibe en Venezuela de «afecto, aprecio, cariño excesivo». Parece que la necesidad de afecto, ahora desplazado por la parturienta, es la que necesita también el «zorrocloco» canario.

²¹⁵ Vid. la nota 176.

²¹⁶ [30/3/2018]

²¹⁷ Vid. la nota 194.

4.3.3. Léxico popular no regional

Destacan también, como era de esperar al ser una pieza costumbrista, otros coloquialismos y modismos. Son voces generales del español que pronuncian todos los personajes y que debieron ser frecuentes por la década de los sesenta. Algunos ejemplos:

Aflojar ('por entregar dinero')²¹⁸, *bicoca*²¹⁹, *engatusar*²²⁰, *gasusa* (*gazuza*)²²¹, *perras* ('por dinero')²²², *pimpollo*²²³ y *magreo*²²⁴.

Comentando Orlando Hernández sobre los diferentes vocablos con que el canario se refiere al 'hambriento' —*jambriento*— y al 'hambre' —*jilorio*²²⁵, *gasusa*—, nos dice de *gasusa*²²⁶: «También se emplea mucho el arcaísmo castellano *gazua* (*sic*), que es también galleguismo, aunque transmutado a *gasusa*, que ingenuamente se ha creído canarismo. Y así fue corriente el dicho *tiene más gasua que un maestro escuela*, para dar a entender la penuria de alguien, comparable a la no poca en que malvivieron los profesionales de la Enseñanza» (1981: 184). En nuestra consulta al CORDE²²⁷ localizamos *gazuza* en una serie de textos, siendo la obra anónima *La vida y hechos de Estebanillo González*, de 1646, la de fecha más antigua.

Finalmente, un personaje interesante en la obra es Pipo. Como veremos más adelante, al hablar de él en el capítulo quinto (epígrafe 5.4.1.5.), el autor se preocupa de que en la acotación inicial quede bien distinguido de los demás personajes, tanto en sus modales como en su forma de hablar:

PIPO.- (Apareciendo en la puerta. Ni que decir tiene que trae todo el desenfado de un chulo porteño). ¿Hace falta que toque la campana? (39)

²¹⁸ En la obra con la acepción 2 que registra el DLE s. v.: «tr. coloq. Dicho de una persona: Entregar dinero u otra cosa, frecuentemente contra su voluntad». [6/9/2017]

«B: CHANITA.- (*Al padre*). Ya lo está oyendo, afloje. (*Por el dinero*)» (13).

²¹⁹ El DLE s. v.: «(Del it. *bicocca*, y este de *Bicocca*, población italiana al oeste de Milán, y nombre de la batalla que en este lugar libraron franceses y españoles en 1522). 1. f. coloq. Cosa de poca estima y aprecio. 2. f. coloq. ganga (|| cosa apreciable que se adquiere a poca costa)». [6/9/2017]

²²⁰ El DLE s. v.: «(De *engatar*). 1. tr. coloq. Ganar la voluntad de alguien con halagos para conseguir de él algo». [6/9/2017]

²²¹ El DLE s. v.: «Etim. Disc. 1. f. coloq. Hambre». [6/9/2017]

²²² El DLE s. v.: «9. f. coloq. Dinero, riqueza. U.m.en pl. *Tener perras*». [6/9/2017]

²²³ El DLE s. v.: «4. m. coloq. Niño o joven especialmente guapo, agraciado o bien vestido». [6/9/2017]

²²⁴ El DLE s. v.: «m. vulg. Acción de magrear (|| sobar)». [6/9/2017]

²²⁵ No está registrado en el DLE [6/9/2017].

Dice Orlando Hernández: «A diferencia del hambre, creemos que el *jilorio*, no es una situación permanente o creada por la necesidad, sino como si dijéramos un abrirse el apetito inesperadamente, bien porque se vaya haciendo la hora de comer o porque se comió ligeramente en la comida anterior. A este *jilorio* no le hemos podido encontrar el hilo etimológico; pero la realidad es que es un dicho hartamente frecuente, pronunciado casi tantas veces como el isleño *se esmaya* y quiere decirlo». (1981: 183-184)

²²⁶ El DLE s. v. *gazuza*: «Etim. disc. f. coloq. hambre» [6/9/2017].

²²⁷ [6/9/2017]

A partir de esta caracterización, los diálogos de Pipo se singularizan por el uso frecuente de voces de germanía y coloquialismos.

Como ejemplo de léxico de germanía valga el vocablo *fule*²²⁸:

PIPO.- Lo que pasa es que ustedes son tías **fules**; les convendría darse una vueltecita por el extranjero. (40)

PIPO.- ¡Qué **fule** eres! (41)

Un caso de locución adjetiva jergal es *de abute*²²⁹:

PIPO.- No hace falta que lo jure. Si las conociera, las tías extranjeras son **de abute**.

PANCHITA.- Yo no sé lo que será el **abute** ese, pero me lo figuro. (41)

PIPO.- ¡Que son **de abute**! ¡Vaya salcete se va a formar! (45)

PIPO.- [...] dicen los técnicos que han dao en el pozo ese con una madre de agua **de abute**. (70)

Los vocablos *chachi* y *salsete*²³⁰ nos sirven como ejemplos de modismos:

PIPO.- Quiere decir que son tías **chachi**. (41)

PIPO.- ¡Que son de abute! ¡Vaya **salcete** se va a formar! (45)

Ahondando en ello, dice Orlando Hernández sobre *salsete*:

Podríamos comenzar diciendo que la palabra *salsete* es la equivalencia de los más clásicos términos *parranda* y *tenderete*, pero en versión ye-ye, pop, o de melenudos, que es la moda que al parecer más ha durado en este constante trasiego de los últimos *ismos* juveniles (1981: 371).

El desparpajo que muestra en el trato con personas a las que acaba de ser presentado es una muestra de esa chulería y desenfado que trae del Puerto. Por eso al hablar con Panchita sobre el comportamiento que deben guardarse los novios, Pipo la considera a este respecto como una persona antigua, de otros tiempos, y la interpela con el término *mana*, aféresis de *hermana*, que se usaba «entre la gente de los barrios castizos de la capital», recogida por Guerra (1965), TLEC s. v. *mano*. Esta voz se empleaba, sin embargo, en las zonas rurales como fórmula de respeto y también como expresión de afecto hacia la persona a la que se dirigía:

PIPO.- ¡Qué atrasada estás, **mana**! (40)

Su compostura llega a corregir a la máxima autoridad pública de Los Arbejales, cuando el alcalde saluda con la fórmula clásica (*¡Muy buenas, señores!*), pero ya antigua para Pipo, como

²²⁸ El DHEHC s. v.: «adj. Malo. Doc. Siglo XX: “Lo que pasa es que ustedes son tías *fules*” (O. Hernández, *Arbejales*, 40); “-En verano no vienen sino ancianitas –añadió. –Al menos habrá godas, no seas *fule*” (L. León Barreto, *Fortuna*, 53). *Etim. De ful* (Voz de germanía.) “falso, fallido”, por paragoge de /e/. Con el mismo sentido se emplea también en América, desde donde pudo haberse extendido a Canarias».

Según el DLE s. v.: «ful. 1. adj. germ. Falso, fallido». [7/4/2012].

Según el TLCA: «fule. (De *fulero*). Adj. *Dicho de una cosa*: Mala o de poca monta || Con un significado relacionado en *Arg.*». También recoge la acepción que se aplica a personas en el sentido de ‘aguafiestas’. Además hacen referencia a documentación americana que presenta esta palabra como una forma truncada de «fulero».

²²⁹ El DLE s. v. *de buten*: «loc. adj. jerg. Excelente, estupendo. U. t. c. loc. adv.» [7/4/2012]

²³⁰ Se escribe erróneamente «salcete» en todos los textos.

hombre de mundo que es:

BARTOLO.- [...] (Reparando en el grupo). ¡**Muy buenas**, señores!
PIPO.- Ahora se dice ¡**hola!** (43)

Los términos que recogió el dramaturgo de la jerga juvenil debían tener plena vitalidad lingüística en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria por los años sesenta y al menos hasta la década de los ochenta se debieron seguir manejando. Ya menciona Hernández la popularidad que alcanzó este léxico cuando comenta *pibe*²³¹ y sus derivados, haciendo referencia además a *chachi*:

Y para encontrarle orígenes al vocablo *pibe* y sus derivados —hoy tan usual entre determinado sector juvenil populista capitalino— habría que sentarse junto a los malecones de los muelles, merodear por los mercados [...]. Corriente es escuchar en determinada jerga juvenil retablillos como éste:
—La *piba* es chachi (1981: 137-138).

En la obra encontramos *piba*:

PIPO.- [...] Lo que me gusta es divertirme y respetar también a la **piva**; pero si me da la lata, me doy el piro volando. (42)

En cuanto a expresiones coloquiales, seleccionamos dos²³²: *las tías son fenómeno* y *date el piro*.

PIPO.- ¡**Las tías son fenómeno!** (41)

PIPO.- [...] pero si me da la lata, **me doy el piro** volando (42)

PIPO.- ¡**Date el piro** de una vez, que estás retardando la lluvia! (45)

4.3.4. Fraseología y paremias

La obra dramática incluye una relevante colección de expresiones hechas y paremias propias del habla canaria y del español general.

²³¹ Se escribe erróneamente «piva» en todos los textos. El DAM s. v. registra: «l. 1. *PR, Bo, Ar, Ur*; m. *PR; Py*, p.u. Muchacho, joven. pop + cult → espon ^ afec.» y «a. ll ~. fôrm. *Ar, Ur*. juv. Se usa como vocativo genérico y carente de significado específico. pop + cult → espon.» [28/10/2017].

El TLCA s. v. recoge de Carbonell Basset (2000) s. v. y de Abad de Santillán s. v. (1976): «Chico o muchacho. || Lo mismo en *Arg., Bol., Chile, Par. y Ur*. [...] La presencia en Canarias e incluso en el español peninsular, allí generalmente como voz jergal (vid. CARBONELL BASSET), es desde luego por influencia americana. Y, como lo recoge más abajo ABAD DE SANTILLÁN para Argentina, también en Canarias el femenino *piba* suele usarse entre los jóvenes con el significado de novia».

²³² Sobre la primera expresión, dice el DLE s. v. *fenómeno* en su acepción 6: «adj. coloq. Muy bueno, magnífico, sensacional. *Es un tío fenómeno*. U. t. c. adv. *Lo pasamos fenómeno*» [28/10/2017]. Sobre «piro» dice el DLE s. v.: «m. colq. Acción y efecto de pirarse» y sobre «pirar» señala en su acepción 2: «pml. coloq. Fugarse, irse» [28/10/2017].

4.3.4.1. Invocaciones religiosas

El texto es un fiel reflejo de la sociedad de la época al transmitir un importante número de expresiones e interjecciones religiosas. La influencia de la religión cristiana en el ámbito hispánico ha sido importantísima en muchos aspectos sociales, culturales (tradiciones religiosas, romerías, fiestas, etc.), ideológicos, también en la formación de la lengua, apreciándose la variedad de vocabulario religioso como parte de nuestro discursar diario por el mundo y forjando toda el habla popular hispana. Como sabemos (Alcina y Blecua, 1980: 818), las interjecciones son aquellas voces que, formando parte de la tradición lingüística de cada lengua, expresan la impresión, repentina, que sucede en nuestro ánimo a causa de lo que sentimos, pensamos, queremos o recordamos. Formarán, por tanto, construcciones elementales y espontáneas que deben ser núcleos básicos en cualquier discurso dialogado oral impremeditado y en el discurso premeditado teatral con que el autor debe atestiguar la interioridad de los personajes de la obra en cuestión. Por este motivo, hemos querido resaltar algunas de las construcciones que forman parte de la tradición lingüística canaria y de otras que siendo comunes al acervo cultural hispano nos enseñen el proceso creativo de Hernández en la composición del mundo emocional que reside en la obra.

A. Dios

Las invocaciones a Dios ascienden a 21 ocurrencias. Estas invocaciones se presentan en aquellas construcciones que reclaman el cumplimiento de un deseo o expresan el sufrimiento que están padeciendo los personajes —por la intensidad del calor, por creer que le sucedía algo grave a otro personaje, etc.—:

FRASQUITA.- (Apareciendo asustada) ¿Qué pasará, **Dios mío**? (31)
FRASQUITA.- ¡Ay, **Dios mío**!, que ha sío ha salirseme la madre. (31)
PANCHITA.- ¡**Dios** te oiga, Rafaé! (Saliendo). (44)

Como fórmula de despedida:

RAFAEL.- **Dios** vaya con usted, mi jija (7)
BARTOLO.- ¡**Dios** quede con ustedes! (Sale). (32)
FRASQUITA.- ¡Está bien! ¡**Dios** vaya con ustedes y a losotras no los desampare! (32)

Incluidas dentro de un refrán:

RAFAEL.- [...] como dice el refrán que **Dios** los cría y ellos se ajuntan... (7)

B. Diablo

Las referencias a esta figura religiosa ascienden a 10 casos. 4 casos se incluyen en la frase

hecha *jijo / jijito el / er diablo*, la cual siempre muestra enfado y reniego en quien la pronuncia:

PANCHITA.- (Que ha estado soportando). ¡Ah, **jijito er diablo!** Pues ¿y usted cree que mi sobrina va a dir al cuartel? [...] (6)

FRASQUITA.- ¡Ah, **jijo er diablo!** Me voy por no verte [...] (10)

FRASQUITA.- ¡Ah **jijo er diablo!** De malagradecios está el infiesno lleno. (20)

FRASQUITA.- ¡Ah **jijo el diablo!** ¡Y lo dice tan tranquilo! [...] (63)

Cuando *diablo* no va incluida en la fórmula anterior, puede actuar como apelativo cariñoso o se incorpora a otras frases hechas²³³ para expresar sorpresa, admiración, maldad y afirmación general dirigida a las personas. Como apelativo cariñoso lo usa Rafael con su hija Chanita. Dorta (1989), TLEC s. v., testimonia este uso: «Apelativo cariñoso, aunque pronunciado con energía. Cuando le pedíamos dinero a nuestras madres para ir al cine, muchas veces la negativa era de esta forma: ¡Quíteseme delante, *diablo!*». En ...*Y llovió en Los Arbejales* también lo encontramos:

RAFAEL.- Corre de una vez, muchacha el **diablo**. (13)

En cuanto a las acepciones negativas, Alvar Ezquerria nos aclara: «Etimológicamente, *diablo* es el espíritu que calumnia, siembra cizaña y causa desavenencia entre las personas. En el cristianismo se le identificó con el mal, pues siendo un ángel se hizo malvado y lo sembró entre los demás, por lo que fue echado de los cielos [...]. Al travieso y malo decimos que es un diablo, y a todo lo que es dañoso y pernicioso, como “pesa como el diablo”, “amarga como el diablo”, etc.» (2014: 116-117).

De esta manera, se expresa el disgusto y hartazgo que siente Bartolo al no comprender lo que quiere decirle Mané:

BARTOLO.- ¿Qué tenique del **diablo** es ése? (69)

La sorpresa o admiración de Panchita por las anécdotas que cuenta Pepito:

PANCHITA.- ¡Este Pepito es el **diablo!** (39)

La maldad que tienen los perros y las personas:

FRASQUITA.- [...] ¿Tú sabes lo afilaos que tienen esos **diablos** los colmillos? (17)

PEPITO.- [...] Mocha la reverencia bor la cara tuya, bero bor detrás estar igual quel **diablo**. (59)

²³³ Son muchas las expresiones coloquiales, locuciones verbales, locuciones adverbiales, locuciones interjectivas, locuciones adjetivas que recoge s. v. *diablo* el DLE. Hemos seleccionado tres que creemos son las que explican las diferentes construcciones que aparecen en la obra:

«*diablo*, o *diablos* 1. interjs. coloqs. U. para expresar sorpresa, extrañeza, admiración o disgusto.

del diablo, o *de los diablos*, o *de mil diablos*, o *de todos los diablos* 1. locs. adjs. coloqs. Dicho de una cosa: Mala o incómoda.

el diablo que... 1. expr. coloq. U., seguido de una construcción con verbo en subjuntivo, para negar de manera enfática la posibilidad de que se cumpla lo expresado por el verbo». [5/8/2018]

Y la afirmación general, expresada de manera enfática, que se cumple en toda la isla:

FRASQUITA.- Pues entonces estará enfermo; porque por estos alrededores no hay un **diablo** que no se tiemple. (35)

C. Ve Mería

Esta invocación suma 4 ocurrencias. Se utiliza como interjección de sorpresa y desaprobación, sea por las palabras o actitudes de un personaje, sea por los sucesos que se están viviendo en escena (14, 18, 33, 40). El DEC s. v. *jaimería!* indica: «GC, LP, Lz y Tf. Denota pasmo, asombro, estupefacción o alegría. También puede expresar disgusto o malestar. VÉASE: ¡aymería!». También la recoge Guerra (1965), TLEC s. v. *jaymería!*: «De “Ave María”. Exclamación de asombro, sorpresa, etc.».

CHANITA.- ¡Ve Mería!, me moría del susto, cristiano. (14)

CHANITA.- ¡Ve Mería!, ¡lo que me faltaba! (18)

CHANITA.- ¡Ve Mería, cómo se pone! (33)

PANCHITA.- ¡Ve Mería!, si en mis tiempos me pide mi novio un beso delante de la gente, me muero de vergüenza. (40)

4.3.4.2. Paremias

El uso de refranes y sentencias es uno de los elementos definidores de la cultura popular. Estas sentencias, originadas por la experiencia vital, atestiguan una verdad dentro del proceso argumentativo, es decir, son una apoyatura para reforzar la argumentación del interlocutor. Hemos extraído las paremias de la obra dramática y las hemos consultado en el *Refranero Multilingüe* del Centro Virtual Cervantes²³⁴ y en los diccionarios del español y del habla canaria que mencionamos en el apartado correspondiente de la bibliografía. Especialmente se han manejado el diccionario de Ortega (*Léxico y fraseología de Gran Canaria*) y el de Ortega y González (*Diccionario de expresiones y refranes del español de Canarias*)²³⁵. Así no solo comprenderemos las acepciones de este tipo de construcciones lingüísticas, sino también podremos comprobar si son de conocimiento general en el mundo hispánico o más bien pertenecen al espacio geográfico del archipiélago canario o, incluso, específicamente a Gran Canaria:

²³⁴ En 2005 se inicia el proyecto *Refranero Multilingüe*. Forma parte del sitio de Internet creado y mantenido por el Instituto Cervantes. Vid. <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx>

²³⁵ Como venimos haciendo, para mencionar los diccionarios utilizaremos las siglas correspondientes, vid. «Anexo 1».

A. Dios los cría y ellos se ajuntan

En la obra costumbrista se escribe el refrán con la particularidad de la prótesis en *juntar*. En el *Refranero Multilingüe* viene recogido y puede aplicarse exactamente el significado que aporta al contexto en el que se enmarca en la obra: «Alude con cierta ironía a la inclinación natural que lleva a juntarse a los de un mismo genio y temperamento. Se aplica más bien a personas de conducta censurable»²³⁶. Aparece una variante en el DEREK s. v. *dios, Dios los cría y el diablo / Barrabás los (a)junta*, y la localiza en Gran Canaria y La Gomera, aunque en la obra costumbrista se encuentra solo la versión general.

Rafael alude a Panchita y Bartolo, novios eternos que no han cuajado en matrimonio:

RAFAEL.- [...] pero como dice el refrán que **Dios los cría y ellos se ajuntan...** (7)

B. El que compra viejo o ruin, compra dos veces

No obtenemos resultados en el *Refranero Multilingüe*²³⁷ ni en los diccionarios manejados. Por ello, pensamos que debía utilizarse con poca frecuencia en la zona rural de Gran Canaria. Este refrán es sinónimo de «lo barato, sale caro», que sí está registrado en el *Refranero Multilingüe* y que a su vez añade dos expresiones sinónimas más: «Quien se viste de mal/ruin paño, dos veces se viste al año» y «lo ruin y malo, de balde es caro».

Frasquita recomienda al comerciante árabe (Pepito) que se compre un coche de segunda mano para que no se agote con tanto caminar, pero Pepito prefiere uno nuevo porque lo viejo al final supone un gasto mayor:

FRASQUITA.- Ende luego, porque **el que compra viejo o ruín, compra dos veces**. Ansina decía mi agüela. (18)

C. Dime con quién andas y te diré quién sos / dime con quién andas y te diré lo que jaces

En boca de Panchita se dice este refrán general y una versión modificada, probablemente creada por el propio dramaturgo. En el refrán general encontramos un arcaísmo en el verbo *ser* (*sos*), rasgo caracterizador del modo de hablar de estos personajes. Este refrán y las diferentes alteraciones que ha sufrido vienen recogidos en el *Refranero Multilingüe*²³⁸; sin embargo, no se ofrece en los diccionarios consultados ninguna variante como la que extraemos de la obra.

Hernández modifica el refrán para adaptarlo a la situación dramática y así crear una nueva

²³⁶ [6/9/2016].

²³⁷ [6/9/2016]

²³⁸ [6/9/2016]

situación humorística. Panchita censura a Pipo, en presencia de Chanita, de forma maliciosa, que si él se reúne con mujeres extranjeras, entonces las dos ya saben lo que hace Pipo con ellas (el acto sexual). La disparidad cultural entre España y los países europeos democráticos en la década de los sesenta del siglo XX se manifiesta a través de estos refranes. Hernández expone no solo las diferencias entre Canarias y Europa, sino también las del mundo rural de Gran Canaria con la juventud de la capital. Una juventud que está en contacto con el flujo turístico europeo que llega a la isla y que conoce nuevos comportamientos y actitudes ante la vida:

PANCHITA.- No es eso, hombre, sino que como siempre hemos oído decir: **Dime con quién andas y te diré quién sos**; y como usted habló de mujeres extranjeras, pensó una: **Dime con quién andas y te diré lo que jaces**. (42)

D. *¡Después de sacristán jubilao y sin retiro, tan atrevió!*

Este refrán no está recogido en el *Refranero Multilingüe*²³⁹ ni en los diccionarios consultados. Creemos que debe tratarse de una paremia localizada en las zonas rurales de Gran Canaria y de uso poco frecuente.

Frasquita acusa a su marido, Rafael, que, ahora que es viejo y sin recursos económicos, lleva una vida licenciosa con mujeres. Ella lo dice porque se ha enterado de que han visto a Rafael con una sueca en la capital:

FRASQUITA.- Lo que te estoy echando en cara es tu poca vergüenza. **¡Después de sacristán jubilao y sin retiro, tan atrevió!** (64)

E. *Después de conejo día, palos a la madriguera*

No se obtienen resultados en la consulta al *Refranero Multilingüe*²⁴⁰ ni viene registrada en el DEREK. Está recogida s. v. *conejo* en el DDEC y en el DEC. El DEC incluye dos citas de dos obras de Hernández²⁴¹, entre otros autores, para atestiguar esta paremia. Ambos diccionarios aportan el mismo significado: «Frs. proverbs. con las que se advierte de la necesidad de hacer las cosas en su justo momento».

Pepito tuvo una novia y él le fue regalando todo el ajuar para la boda. Una vez que ella consiguió todo lo que necesitaba, le dijo a Pepito que ya no lo quería. Él fue varias veces a la casa de los padres de la novia para que le devolvieran los regalos, pero la novia y su padre amenazaron a Pepito con darle una paliza. Así sentencia Panchita la actuación de la novia y del padre de ella:

²³⁹ [6/9/2016]

²⁴⁰ [6/9/2016]

²⁴¹ Estas obras son *La promesa, fiesta en el pueblo* —teatro— y *Sancocho* —relatos cortos—.

PANCHITA.- ¡Qué fresco! **Después de conejo día, palos a la madriguera.** (61)

Sobre la paremia señala Orlando Hernández:

Puede que haya múltiples versiones y que la isleña no sea sino una adaptación del refranero castellano, que ya advierte: *Después de la liebre ida, palos a la cama.* O lo que es lo mismo: *Después de muerto el burro, la cebada al rabo.* O sea, que ida la oportunidad no queda sino arrancarse las greñas- O exprimiendo, que de nada valen atenciones cuando ya el destinatario se ha ido *pa' las plataneras*" (1981: 99).

Y más adelante comenta sobre su presencia en la tragicomedia: «Y como también le sucedió a Pepito el árabe en *Y llovió en Los Arbejales*, que aunque el hombre hable con su característico babeo, o sea, con la “b”, también se llevó un buen planchazo» (1981: 100). Para, tras la exposición de los parlamentos en que aparece la frase hecha, sentenciar: «Esta vez la ida del conejo fue doble» (1981: 101). El dramaturgo hace alusión al doble sentido que adquiere en ese contexto: se perdió la oportunidad de casarse con la chica de Arucas y se desvaneció el encuentro erótico.

F. Borracho y cochino no pierde el tino

No está registrado en el *Refranero Multilingüe*²⁴² ni en los diccionarios consultados. Sí aparece en algún medio de comunicación, blogs y Facebook de particulares. Por ejemplo, encontramos la paremia en el siguiente comentario realizado por Efidio Alonso en el diario *La opinión de Tenerife*²⁴³, con fecha de 3 de marzo de 2011: «Hay un refrán muy usado en Canarias que puede servir de compendio: “Borracho cochino nunca pierde el tino”, para así subrayar la responsabilidad que contrae el que está beodo y trata de escudarse en los efectos nocivos del alcohol para justificar una conducta caótica y desordenada».

FRASQUITA.- Ansina es, porque **borracho y cochino no pierde el tino.** Eso dice el dicho. (35)

4.3.4.3. Otras expresiones

A. Al moo / al modo

Esta locución está recogida en los diccionarios consultados y la localizan en Gran Canaria. El DEREK y el DDEC la parafrasean s. v. *modo* de la forma siguiente: «Por lo visto, al parecer». Expresión usada exclusivamente por los personajes que proceden del mundo rural, no la usan, por

²⁴² [6/9/2017]

²⁴³ <http://www.laopinion.es/opinion/2011/03/03/coplas-canarias-borrachera/332796.html> [6/9/2017]

tanto, ni Pipo ni Pepito el Árabe:

- PANCHITA.- Vieja, no; se conoce que **al móo** le puso suela baifa [...] (1)
RAFAEL.- [...] no ha venío a buscarlas, porque **al moo** no ha cobrao los cuartos de las cebollas.
(6)
RAFAEL.- Se conoce que hay resaca: **al móo** ayer hubo roniá. (8)
RAFAEL.- (A Bartolo). **Al moo** le parece poco (10)
BARTOLO.- Se conoce que tú los has probao; **al móo** deso será el dolor de la rabaílla. (50)

B. Agua floría

Significa «agua de colonia». Recoge la expresión el DBC²⁴⁴ s. v. *agua*:

- RAFAEL.- ¡Oh, mira a ver! Si en vez de ser del porrón es **agua floría** [...] (8)

RAFAEL.- ¡Yo creí que te estabas perfumando!
PANCHITA.- ¡Hubiá necesitao un barril de **agua floría**! (46)

C. ¡Amargos chochos!

Esta expresión la registra el DERECS s. v. *chocho* y la localiza en Gran Canaria, nos dice: «Expresión que denota fastidio y que se emplea para expresar el dolor o la contrariedad que provoca algo que no ha salido conforme a lo deseado».

Frasquita está muy molesta con el comportamiento de Rafael, últimamente ha salido con Pipo y cree que este está influyendo en su esposo para que venda la casa de Los Arbejales y se vaya a la capital:

- FRASQUITA.- [...] el Pipo ese me lo ha engatusao con sus cambulloneos, y va a querer viaje.
¡Amargos chochos! (60)

D. ¡No me pierdas la jembra!

Para descifrar la expresión acudimos al propio Hernández:

Como contraposición a los encendidos requiebros y excelencias que de la mujer se dicen, cuando alguien ha salido rana, se suelta el irónico: *¡No me pierdas la jembra!*, condensando todo lo contrario. [...] Pero también puede suceder que la **jembra** sea una verdadera birria, una fealdad completa, como un *coco* sin agua. Y entonces, el *¡no me pierdas la jembra!* es un piropo de pena ante tanta miseria (1981: 268-269).

En la obra Rafael dice esta expresión con el primer sentido que acabamos de recoger. Se refiere así a su propia esposa, Frasquita, con la que está dialogando sobre los amores que mantienen Pipo y su hija Chanita. Rafael no quiere saber nada de amores: «Yo pa tanto elegir no clavé bien

²⁴⁴ [5/12/2016]

el colmillo» (19). Lógicamente Frasquita se rebela: «Si tú encontraras otra como yo, podías darte con cuidiao, con un canto en el pecho» (20). Entonces aparece la ocasión para soltar la expresión:

RAFAEL.- ¡Masiao! ¡No me pierdas la jembra! (20)

El DEREK la registra s. v. *hembra* y la sitúa en Gran Canaria. La define como «frase irónica con que se desprecia a una persona por alguna cualidad negativa», coincidiendo con el primer sentido que nos explicaba Hernández.

E. Entregar la servilleta

En el DLE aparece recogida s. v. *entregar* la expresión *entregarla*²⁴⁵: «loc. verb. coloq. morir (llegar al término de la vida)». También en el DDEC se puede consultar s. v. *entregarse* con el mismo sentido en su acepción segunda y recoge este verbo con su conjugación diptongada (*entriego*).

En la obra costumbrista tiene ese mismo sentido y el verbo enseña la variante diptongada. Así se lo dice Frasquita a Pepito:

FRASQUITA.- Pues yo, Pepito, **entriego la servilleta** en Los Arbejales; a no ser que muera por el camino, cuando vaya a llevar los calaos. (37)

F. Máquina china

Está recogida s. v. *máquina* en el DDEC y en el DEC. Los dos diccionarios la sitúan en Gran Canaria y expresan las mismas acepciones: «Apisonadora de vapor» y «cosa pesada y peligrosa».

Con cualquiera de estos dos sentidos puede interpretarse en la obra:

RAFAEL.- Le das el papel pa que la apunte Mané, que a él puede cogesle los deos aunque sea la **máquina china**. (26)

G. ¡No me llenes la borrega!

Viene recogida en los diccionarios del habla canaria, en el DEREK, s. v. *borrega*, se le asignan diferentes verbos (*achucharle/apretarle/chingarle/llenarle* a alguien la *borrega*) para significar lo mismo: «Hartar a una persona con impertinencias, incomodidades o malas acciones»:

²⁴⁵ [6/12/2016]

FRASQUITA.- ¡Mira, hazme el favor! ¡No me llenes la borrega! [...] (33)
PEPITO.- Bero ella no quererme, ya el Bibo ese tenerla llena la borrega. (60)

H. *Serán boberías* (60)

La expresión *...y lo demás es/son bobería(s)*, como señala el DBC²⁴⁶ s. v. *bobería*, «se utiliza para realzar el valor de alguien o de algo con relación a las demás cosas o personas del mismo género o clase. *Esto sí es una verbena, y lo demás son boberías*». En el DEREK se recoge s. v. *bobería* la expresión *ser bobería* con los significados de «ser inútil, ser imposible, ser infructuoso: “Con él *es bobería*. Llevo diciéndoselo un montón de tiempo y no hace caso”». El DDEC s. v. *bobería* expresa en su acepción 2: «GC y Tf. Pequeñez, cosa sin importancia». En la obra la expresión *serán boberías* indica que lo que se acaba de mencionar son tonterías, no se le debe dar ninguna importancia.

Frasquita le cuenta a Panchita que Rafael quiere vender la casa de Los Arbejales para irse a la ciudad, Panchita le responde: «**Serán boberías**, muchacha» (60).

4.4. Conclusiones

Nuestro análisis sobre algunos aspectos morfosintácticos y léxicos en la obra costumbrista *...Y llovió en Los Arbejales* permite afirmar que nuestro dramaturgo creó una pieza en dialecto canario en su modalidad popular, ejemplo de la rusticidad y conservadurismo de los personajes que transitan en ella.

Destacamos, en lo concerniente a los aspectos morfosintácticos, la formación y uso de los diminutivos con los que el autor ha sabido representar la composición atenuante de un mundo trágico. Sobre cuestiones léxicas, el habla de los personajes está entrelazada de canarismos, registrados en Gran Canaria (expresiones: *Al moo, ¡amargos chochos!, ¡no me pierdas la jembra, máquina china*; voces: *cugujón, durón, enteado, galión*) y generales del Archipiélago (expresiones: *Agua floría, ¡no me llenes / chingues la borrega!*; voces: *aparaa, baifa, bernegal, cambullonero, chacarona, chola*, etc.). También destacan aquellas voces que son compartidas con otras zonas del mundo hispánico, como Andalucía (*achicar, buche, coyunda, hediondo*, etc.) y América (*piba, botar, fule, mano*). Todo ello nos muestra la riqueza lingüística de esta pieza, extrayendo, incluso, paremias y lexías que no han sido recogidas aún por los diccionarios sobre el habla canaria (*El que compra viejo o ruin, compra dos veces; ¡Después de sacristán jubilao y sin retiro, tan atrevío!*; *Borracho y cochino no pierde el tino*). Además, ha sabido caracterizar

²⁴⁶ [6/12/2016]

perfectamente dos geolectos: una variedad arcaizante (la rural) y otra innovadora (la capital y su puerto), como ya había propuesto Catalán (1960) al distinguir estas dos modalidades entre las cinco islas no capitalinas y algunas zonas de Tenerife frente a las dos capitales provinciales (Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria). Se convierte, por tanto, en un claro exponente de las tensiones lingüísticas y culturales que en la década de los sesenta del siglo pasado se estaban produciendo en dos espacios (campo y capital) de las islas capitalinas cada vez más divergentes.

CAPÍTULO QUINTO

ESTUDIO DEL PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE VARIANTES

5.1. DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS

Se analizan en este capítulo y en el que lleva por título «Edición crítica» las variantes que se producen en el texto mecanografiado —texto **A**—; en la primera edición (1968) —texto **B**— y en la edición del año 2000 —texto **C**— de la obra dramática ...*Y llovió en Los Arbejales*²⁴⁷. En el texto **A** estudiamos las variantes que el dramaturgo va anotando con la máquina de escribir y a bolígrafo azul o rojo; también encontramos casos en los que se tachan letras, vocablos y expresiones que se deben a incorrecciones tipográficas cometidas por el autor y otras veces, en lugar de tachar, se sobrescribe la letra o letras correctas: son casos como «balsa» por «basa» (= baza), «zuela» por «suela», «**de**» por «**se**», «tesno» por «yesno» (= yerno), etc. En el texto **B** se recogen los cambios finales que incorporó el propio dramaturgo. Mientras que la edición del texto **C** se basa en la anterior y no ofrece nuevas variantes²⁴⁸.

5.1.1. LA VERSIÓN MECANOGRAFIADA

El texto mecanografiado de la obra dramática, depositado en el Ayuntamiento de Agüimes, se conserva en una caja junto a otros textos mecanografiados de diferentes piezas teatrales. Contiene 44 folios de color beis, escritos con máquina de escribir por sus anversos; mientras que los reversos no contienen ningún tipo de anotación. Los folios quedan recogidos y grapados (salvo los tres últimos, que se encuentran desgrapados) en una pieza, también de color beis y más gruesa que los folios, que hace la labor de portada y contraportada, uniendo la parte superior e inferior de todo el texto dramático. Este conjunto constituye lo que hemos denominado texto **A**.

La portada, en su parte superior derecha, tiene tres grupos de números escritos a bolígrafo azul y rojo; los tres grupos están tachados. En la mitad superior, se lee: «Original de ... *y llovió en Los Arbejales* (aunque con las erratas, algunas corregidas por mi mano, cometidas por un mecanógrafo amigo)». Según esta afirmación Hernández considera este texto como el original de la obra; sin embargo, no sabemos con certeza si realmente existió el mecanógrafo amigo al que alude y si fuera así quién pudo ser. Quizás fuera una ironía más a las que tan dado era nuestro autor. No existe ninguna anotación más en toda la portada ni en la contraportada.

El documento se mantiene en buen estado, salvo las tres últimas hojas, que presentan ciertos cortes en los márgenes derecho e inferior, siendo este último el que se encuentra en una situación más delicada al estar doblado, lo que dificulta la lectura de la última línea escrita. En el resto de los folios aparecen algunas manchas anaranjadas, provocadas por la humedad, que no

²⁴⁷ Se respeta la ortografía del original. Vid. la nota 55.

²⁴⁸ Hasta ahora no ha habido más ediciones.

impiden su legibilidad. El lomo de la cubierta está roto por la parte central e inferior, esto puede acarrear una mayor fragilidad en la buena conservación de todo el conjunto.

Una amplia parte del texto no nos plantea problemas de comprensión al estar escrito con máquina de escribir, tampoco las correcciones hechas a mano, salvo unos pocos casos que hemos detallado en nota a pie de página en nuestro capítulo denominado «Edición crítica». Las correcciones y las variantes del texto **A** se realizan en la misma línea del texto que se corrige, o bien, en la línea inmediatamente superior o inferior. Tenemos variantes escritas en bolígrafo azul y otras en rojo. Las diferencias entre unas y otras es que el rojo lo utilizaba Hernández para aclarar con una letra más cuidadosa aquellas variantes que había escrito en azul y que podían ser difíciles de entender debido a su ortografía irregular.

El documento se ordena de la siguiente manera:

Portada y contraportada en una sola pieza.

Primer folio sin anotaciones.

Segundo folio: aparece el título de la obra y un texto, a modo de prólogo, en el que el autor señala cómo el humor socarrón lo utiliza el canario para evadirse de la realidad, así como las razones por las que prefirió acogerse a un costumbrismo ‘localizado’ y no ‘universal’ cuando creó esta farsa.

Tercer folio: aparece la relación de personajes y un texto aclaratorio con el cual justifica el uso de la escritura normativa en unos casos y no normativa en otros. Dice Hernández:

Hemos procurado seguir lo más fielmente posible, las formas de hablar del pueblo, intentando una mayor sensación de realismo. Como puede apreciarse, en unas ocasiones las mismas palabras van correctamente escritas, mientras que en otras lo están defectuosamente, porque creemos que así lo hace el pueblo.

La relación de personajes se incluirá en las ediciones; no así el texto que justifica el uso de estas expresiones y su diferente grafía.

Cuarto folio: Acto Primero. Se inicia la paginación. Consta de catorce folios numerados correlativamente. Se compone de 7 escenas.

Decimotavo folio: Acto Segundo. Se inicia de nuevo la paginación. Consta de catorce folios. Se compone de 8 escenas.

Trigésimo segundo folio: Acto Tercero. Se inicia de nuevo la paginación. Consta de trece folios. Se compone de 8 escenas.

5.1.1.1. Los tipos de correcciones y su representación

Para la representación de las variantes que hemos extraído de nuestros textos, hemos decidido utilizar los mismos signos convencionales que han utilizado otros reconocidos

especialistas en crítica textual, entre ellos, Hernández Cabrera (1993), para su estudio sobre la novela *El abuelo*, de don Benito Pérez Galdós, puesto que son signos que están consolidados y aceptados por los investigadores que han acometido ediciones críticas de obras literarias. Sin embargo, hemos tenido que añadir dos signos más que nos parecían apropiados a nuestras necesidades: dos barras verticales (||) para indicar aquello que aparecía en el texto mecanografiado y que se suprime en las ediciones; doble signo de barra vertical y ángulo (|< >|) para expresar lo que se añadió en el texto mecanografiado, pero que finalmente no se incluyó en las ediciones.

Las correcciones que se utilizan en el texto mecanografiado son variadas y a través de ellas podremos establecer el orden de las mismas en el proceso de construcción del texto definitivo. Pero no todas las modificaciones que se aprecian en este texto se consolidaron en la edición de 1968, ni todas las variaciones que existen en la edición son las mismas que las que se anotaron en el texto mecanografiado. Por ello, además de las correcciones que se produjeron en el mismo momento de la escritura del texto mecanografiado y en una relectura posterior, también se introdujeron nuevos cambios que se aplicaron en la edición (seguramente se hallarán en las galeradas correspondientes de las que no disponemos) y que se desarrollaron en el mismo momento en que fue a editarse la obra; incluso, una vez impreso el libro se corrigieron en algunos ejemplares las erratas que se habían cometido en algunos de los nombres de los personajes²⁴⁹ que introducían determinados parlamentos.

Esto nos hace suponer que hubo una primera fase de corrección sobre el texto mecanografiado y en la que se utilizó para estas correcciones la propia máquina de escribir, bien tachando, bien reescribiendo encima de la letra, grupo de letras o palabra incorrecta la forma correcta, o bien, sobre una palabra correctamente escrita una nueva variante (solo se ofrece algún caso esporádico). Esto último se puede comprobar a simple vista, ya que la tinta de las correcciones es bastante más intensa que la de las erratas o la palabra modificada. Seguidamente hubo de darse una segunda fase de corrección en la que se utilizó un bolígrafo azul, a veces se repite la modificación con uno rojo, para seguir subsanando erratas y para realizar los cambios que nuestro autor consideraba oportunos. Si los cambios de esta primera y segunda fase aportaban por un lado corrección de erratas y, por otro, variantes que destacan por otorgar al texto un carácter más localista (seguramente esto se debe a que estas modificaciones están vistas desde la perspectiva de la puesta en escena de la obra, tendríamos aquí lo que André Helbo, 1989, denomina ‘texto de producción’); sin embargo, en una tercera fase, que se debió acometer en 1968, cuando se va a publicar la primera edición de la obra, las nuevas variantes pretenden mejorar estilísticamente el

²⁴⁹ Vid. las páginas 9, 12 y 43 del ejemplar escaneado por la ULPGC (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) que se encuentra en *mdC (Memoria Digital de Canarias)*, <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/1254>. Más adelante detallamos las modificaciones producidas.

texto y hacerlo más comprensible para el lector (lo que denomina Helbo como ‘texto dramático’). Por último, hubo una última revisión, como dijimos más arriba, que se efectuó sobre la propia obra impresa, que corregía varias erratas en algunos de los nombres de los personajes que introducían los respectivos parlamentos. Vamos a especificar con más detenimiento estos cambios:

1) En algunos casos nos encontramos con tachaduras —que representamos entre corchetes— realizadas con la propia máquina de escribir sobre alguna letra de una palabra. Estas enmiendas debieron producirse en el mismo momento de escribir el texto:

A: Eso es mucha verda[**d**] (Acto I, 11)²⁵⁰

2) Otras correcciones se realizan al sobrescribir con la máquina de escribir la propia letra o el propio vocablo que modifica. Esto se representará como una tachadura e irá, por tanto, entre corchetes y al lado se escribirá el término elegido. Estas enmiendas también debieron producirse en el mismo momento de escribir la obra.

En esta ocasión se modifica la palabra por otro término sinónimo:

A: Y en los sancochos pasa lo [**mismo**] **igualito** (Acto I, 5)

La mayoría de las veces se sobrescribe la letra o grupo de letras que corrigen los errores que se han cometido al escribir la palabra. Estas correcciones no se han considerado en nuestro trabajo:

A: Pues las t[**i**]ristas **turistas** (Acto II, 9)

3) Otras correcciones se realizan a bolígrafo con tinta azul —a veces se repite esta modificación en rojo—, tachan la palabra o frase y presentan la expresión finalmente elegida a continuación de lo tachado (solo en aquel caso en que es la última palabra del parlamento del personaje) o entre líneas, que es la solución mayoritaria. La interpolación se presentará entre ángulos. Estas enmiendas son posteriores a las primeras, pues suponen que el autor ha releído el texto en un momento ulterior y ha de señalar el cambio entre líneas y a bolígrafo.

Algunos de estos ejemplos suponen una selección de palabras de significado distinto:

A: [**Entonces**] <yo lo que sé es que> los tacones (Acto I, 1)

²⁵⁰ La letra inicial en negrita expresa el texto al que corresponde la cita que viene a continuación. Después de la cita se escribe el número de acto y la página entre paréntesis, siempre que la cita corresponda al texto **A**, puesto que en cada acto se inicia la paginación. Sin embargo, para referirnos a las ediciones se escribirá la letra correspondiente (**B** / **C**) que identifica al texto y seguidamente a la propia cita solo aparecerá entre paréntesis el número de página.

Otras veces, se sustituye un canarismo por un sinónimo de amplio uso dentro del ámbito hispano:

A: tenía las narices sopláas [**común jigo brigazote.**] <como una breva> (Acto I, 2)

En otras ocasiones, el dramaturgo decide sustituir el término escrito correctamente según la norma del español por una forma más aproximada a la pronunciación del personaje:

A: [**hubieras**] <hubiás> sío peor que Pancho López (Acto I, 2)

En otros casos, el cambio deshace un sincretismo entre dos términos:

A: Pa[**l**] <el> lunes las tienes (Acto I, 4)

Encontramos nuevas correcciones de palabras que se han escrito mal. Estas enmiendas no han sido consideradas:

A: no pierde [**balsa**] <basa> (Acto I, 1)

4) Otras correcciones presentan dobles tachaduras. En estos casos, se tacha la palabra o frase mecanografiada y también se tacha el texto escrito a bolígrafo con tinta azul entre líneas que lo sustituía para volver a escribir el mismo texto a bolígrafo, con tinta roja, pero con una letra más legible y generalmente en la línea inferior. Para representar los términos tachados entre líneas se usará el doble corchete:

A: Y [[**en mis tiempos**]] <en mis tiempos> Rafaé se iba a romper (Acto II, 5)

A veces la repetición de la frase introduce un cambio de grafema, esto suele ocurrir en el habla peculiar de Pepito:

A: bero [[**lo que basa es que**]] <lo que pasa es que> desbués combrar (Acto I, 11)

5) Otro tipo de correcciones consiste en una adición entre líneas sin tachadura previa. Lo añadido se presentará también entre ángulos.

A: <**Bero te lo combra con el diente de blástico**> (Acto I, 10)

6) En la primera edición se han suprimido fragmentos de palabras, palabras o frases que se presentaban en el texto mecanografiado. Estas modificaciones son posteriores a las anteriores, puesto que no se han realizado sobre el texto mecanografiado, sino que han debido producirse en las galeradas. Estas supresiones se representan entre barras verticales.

Las supresiones se deben a variadas razones:

Para simplificar la frase:

A: |**Como que**| **dice** Manué (Acto I, 3)

Para representar algunas características fónicas:

A: sopla|**d**|era (Acto I, 3)

Para alternar la presencia y ausencia de los sufijos afectivos o para evitar ripios:

A: mi jij|**ita**| (acto I, 4)

Para eliminar rasgos populares:

A: |**a**|levanté (Acto I, 11)

7) En otras ocasiones, las letras, la palabra o frase que se han añadido no se han incluido en las ediciones. Esto irá enmarcado con el doble signo de barra vertical y ángulo. Igualmente, estas omisiones han debido producirse en las galeradas.

A: y no mira ni bor [**dentro**] [|**la cancela**]| <cancela>| (Acto I, 10)

8) En otros casos se insertan términos o enunciados en las ediciones que no se producen en el texto mecanografiado. Estas adiciones se reproducirán en cursiva. Son cambios que se hallarán en las galeradas correspondientes y que suponen los últimos momentos de fijación de la obra.

B: nombramiento del *nuevo* alcalde; *jesa sí es novelería!*
Y, ¿entoavía no se sabe quién va a ser? (21)

Las variantes halladas en el texto mecanografiado y en las ediciones podrán leerse a pie de página. La nota correspondiente se situará normalmente después de una palabra que servirá de llamada; en el caso de acotaciones iniciales que van tras el nombre del personaje, las notas irán justamente en ese mismo espacio. En aquellas que afecten a más de un vocablo, la nota se situará normalmente sobre la última palabra de ese sintagma, bloque o enunciado cambiados. La variante aparecerá en negrita, generalmente enmarcada por dos o más palabras en letra normal.

Si las mismas variantes se muestran en las dos ediciones, solo vendrán introducidas por la letra **B**. Cuando solo aparezca la variante en **C**, se indicará específicamente con esta letra. Si hubiera necesidad de especificar variantes diferentes en ambos textos, pondremos las dos letras (**B** / **C**). Las adiciones que aparecen en **B**, y que debieron realizarse en las galeradas, se incorporan en cursiva a pie de página; la nota correspondiente se colocará sobre la palabra o última palabra que se añadió. En el caso de que la adición afecte solo a grafemas de un vocablo, también aparecerá a pie de página y en cursiva el grafema o grafemas afectados.

Las dificultades encontradas en la fijación del texto vienen fundamentalmente derivadas unas veces por los errores que cometió el autor o el mecanógrafo con la máquina de escribir, esto puede crear cierta confusión entre lo que se considera error y lo que se considera alteración voluntaria de ese vocablo por parte del autor; otras veces la dificultad se encuentra en las tres últimas hojas del texto mecanografiado que aparecen bastante deterioradas en sus bordes derecho e inferior, a lo que hay que añadir el hecho de que se haya consumido parte de la tinta precisamente en estas mismas hojas. Para distinguir entre error y acto voluntario del autor hemos considerado que era claramente un acto voluntario cuando se repite el mismo fenómeno en otras partes del texto y cuando introduce cuestiones lingüísticas propias del dialecto canario, del habla rural o vulgarismos característicos, elementos todos ellos que estén reconocidos en los diferentes diccionarios consultados o en tratados y artículos que reflejen y estudien estas cuestiones.

5.1.2. LAS VERSIONES IMPRESAS

Hemos manejado la primera edición para el cotejo de variantes con la redacción del texto mecanografiado. Esta edición fue impresa en 1968 por la imprenta Arteara, calle Cebrián 19, Las Palmas de Gran Canaria. Como dijimos más arriba, constituye nuestro texto **B**. La comparación también abarca la edición del año 2000 (texto **C**), impresa en Tenerife, y publicada por el Centro de la Cultura Popular Canaria.

El ejemplar de la edición de 1968²⁵¹ que hemos utilizado para su cotejo contiene una sobrecubierta en la que se incluye un dibujo de Antonio Padrón, en él se observa a una persona con la cabeza y las manos levantadas hacia el cielo y unas gotas de lluvia cayendo. En la solapa de su parte delantera se incluye la opinión de José María Pemán sobre la creación literaria de Orlando Hernández. La parte trasera de la sobrecubierta presenta un retrato de nuestro dramaturgo y en la parte superior izquierda se lee la siguiente dedicatoria escrita a mano: «Al Quijote del periodismo. Alberto Martínez 67», justo debajo existe un dibujo que tiene forma de corazón y varios garabatos que parecen rúbricas. En la parte inferior, justo debajo del retrato de Hernández, aparece la firma de Julio Viera y a la izquierda se lee la siguiente dedicatoria (también escrita a mano): «Para el buen amigo Orlando Hernández con mi simple jovialidad. Madrid, 1967». Esta sobrecubierta también despliega una solapa en la que se ofrece una relación de las obras literarias de nuestro autor. La edición viene prologada por seis escritos.

²⁵¹ Orlando Hernández explica a Díaz Cutillas en la entrevista que este le hace en el *Diario de Las Palmas*, el 2 de abril de 1968, el motivo por el que se decide a publicar esta obra: «Lo he hecho porque me la han pedido de Venezuela y también de distintos grupos teatrales de esta isla y de Lanzarote».

Por otro lado, hay que destacar que en esta edición se produjeron tres errores en los nombres de los personajes. En la página 9 deben corregirse los dos últimos nombres (Bartolo y Rafael) con que finaliza la «Escena Segunda», donde pone BARTOLO debe decir RAFAEL y donde dice RAFAEL debe sustituirse por BARTOLO. En la página 12 se atribuye a Bartolo este parlamento: «¡Ah! ¿Pero ya te dice quería?»; esto debe modificarse porque corresponde a RAFAEL. Hernández corrigió un número indeterminado de ejemplares de esta edición: tachó los nombres erróneos a bolígrafo y añadió encima el nombre correcto. Consideramos que estas correcciones corresponden al propio autor por coincidir con la misma tipología de letra que aparece en el texto mecanografiado. Debió realizarlas en determinados ejemplares que él mismo iba a regalar. Estas correcciones las he podido comprobar en dos ejemplares: uno es propiedad de Vicente Hernández Méndez, trabajador del Ayuntamiento de Agüimes, que tuvo la amabilidad de prestarme; el otro pertenece al fondo de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en su versión digitalizada en *mdC (Memoria Digital de Canarias)*. Otra cantidad de ejemplares no fueron corregidos; por ejemplo, pueden consultarse dos de ellos pertenecientes a los fondos de la Biblioteca Pública del Estado en Las Palmas de Gran Canaria —signaturas *Canarias C-T HER yll* y *Canarias C-T HER yll 1508*—.

La edición del año 2000 contiene varias modificaciones respecto a la de 1968: no se edita con sobrecubierta, ahora la cubierta lleva el dibujo de Antonio Padrón; la contracubierta no contiene el dibujo de Julio Viera ni las dos dedicatorias que aparecían junto a este dibujo, sino que en su lugar aparece una reseña; los textos que prologaban la obra dramática se suprimen²⁵², salvo los que corresponden a Domingo Velázquez y a Orlando Hernández, y se añade un nuevo texto del escritor Antonio Lozano²⁵³; las páginas finales incluyen un índice y una biografía del autor; finalmente, esta edición corrige los errores en los nombres de los personajes en los que había incurrido la primera edición.

Las dos ediciones reflejan el mismo texto, salvo las siguientes cuestiones ortográficas que varían de uno a otro:

1) Algunas erratas cometidas en **B** han sido subsanadas en **C**. También se actualizan algunas cuestiones ortográficas en **C**:

En los parlamentos de los personajes:

B: PANCHITA.- ¡Jii! ¡Ni se con quién! (6)

C: PANCHITA.- ¡Jii! ¡Ni sé con quién! (20)

²⁵² Son los textos de Salvador Sagaseta y Jesús M^a de Arozamena.

²⁵³ Para más detalles vid. el epígrafe titulado «Prólogos».

B: RAFAEL.- ¡Menos mal que quea vergüenza (2)

C: RAFAEL.- ¡Menos mal que quea vergüenza (17)

B: PEPITO.- Yo a tí cobrarte el brecio (16)

C: PEPITO.- Yo a ti cobrarte el brecio (33)

En la siguiente acotación:

B: PEPITO.- (*Apareciendo en la puerta con el fardo a cuestras*) (34)

C: PEPITO.- (*Apareciendo en la puerta con el fardo a cuestras*) (54)

2) Las erratas producidas en el texto **B** en los nombres de los personajes que introducen sus parlamentos y que se corrigen a bolígrafo en algunos ejemplares de la primera edición se subsanan en **C**:

B: [BARTOLO] <RAFAEL>.- Sí; pero lo malo es que con la chispa (9)

C: RAFAEL.- Sí; pero lo malo es que con la chispa (24)

B: [RAFAEL] <BARTOLO>.- Pues yo que ustedes lo hubiá dejao dir (9)

C: BARTOLO.- Pues yo que ustedes lo hubiá dejao dir (24)

B: [PIPO] <BARTOLO>.- Pues nada, se hermosteará todo (43)

C: BARTOLO.- Pues nada, se hermosteará todo (64)

3) Los errores cometidos en el texto **A**, y que se repiten en **B**, en los nombres de los personajes que introducen sus parlamentos se corrigen a bolígrafo en algunos ejemplares de la primera edición. Se subsanan en **C**:

B: [BARTOLO] <RAFAEL>.- ¡Ah! ¿Pero ya te dice quería? (12)

C: RAFAEL.- ¡Ah! ¿Pero ya te dice quería? (28)

4) El texto **C** ofrece nuevos cambios y errores que no se daban en **B**:

C: BARTOLO.- Dios te oiga, Rafaé; y a mí me dé la alcardía. (26)

B: BARTOLO.- Dios te oiga, Rafaé; y a mí me de la alcardía. (11)

C: FRASQUITA.- ¡Jeef!, ¿entónces voy a pagar yo (33)

B: FRASQUITA.- ¡Jee!, ¿entónces voy a pagar yo (16)

C: CHANITA.- ¡Jeef! Y yo creí que eso no lo decían (35)

B: CHANITA.- ¡Jee! Y yo creí que eso no lo decían (18)

C: PEPITO.- que estar siempre tocando al biano (56)

B: PEPITO.- que estar siembre tocando al biano (35-36)

Por otro lado, se repiten en **C** algunos errores que se dan en el texto **B**, como ocurre en el siguiente parlamento:

B / C: FRASQUITA.- ¡Pues no recojen ni la semilla! (53 / 76)

5.2. VARIANTES EN LAS UNIDADES DE COMPOSICIÓN

Para García Barrientos (2001: 45-46)²⁵⁴ las acotaciones pueden definirse (desde una perspectiva teatral) «como la notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación virtual o actualizada, de un drama. Comprende todo lo que, en el texto, no es diálogo [...]». Por tanto, y parafraseando a García Barrientos, se incluyen en esta categoría el título de la obra; las especificaciones genéricas, estructurales, temáticas, estilísticas; el reparto; la asignación de la obra a un género teatral; la localización en el espacio y en el tiempo; toda clase de advertencias previas; las indicaciones de principio y final de las secuencias; los nombres de los personajes que preceden a las réplicas de estos y las descripciones del ambiente con las que comienza cada acto o cuadro.

Las acotaciones presentan unas características lingüísticas claramente diferenciadas de las del diálogo. Destaca García Barrientos (2001: 46) la impersonalidad, «como consecuencia de la inmediatez del “modo” dramático de representación»; los usos descriptivos del lenguaje o los propios de las «instrucciones de uso»; el dominio del tiempo presente y la ausencia de formas personales y de deícticos, salvo los referidos a la realidad escénica (como «lateral, fondo...—se entiende, del escenario»). En definitiva, se excluyen los usos interlocutivos (propios del diálogo) y los narrativos.

En nuestra obra destaca la diferenciación de registro entre las acotaciones y los parlamentos de los personajes. En las acotaciones tenemos un registro formal, estándar, debido a que esos mensajes corresponden a una voz objetivada por el mismo poeta (la primera y la segunda persona desaparecen en la acotación), como rasgo característico del texto teatral; en cambio, en los parlamentos abundan los dialectalismos canarios y expresiones que pertenecen al registro coloquial popular, que es el que predomina tanto por la caracterización de los personajes como por el contexto en el que transcurren las vivencias de esos personajes.

Para una mayor claridad expositiva hemos distinguido entre las acotaciones específicas que se refieren a la propia nomenclatura de los actos, escenas y parlamentos de aquellas acotaciones que se desarrollan dentro de estas unidades de composición y que completan la información

²⁵⁴ Para abordar este análisis hemos utilizado la nomenclatura y definiciones usadas por este teórico por parecernos completas y clarificadoras.

dramatúrgica de la obra. A estas últimas las hemos denominado específicamente acotaciones²⁵⁵, mientras que el resto vienen definidas por su propio nombre identificador (acto, escena, parlamento). Por supuesto, en esta sección se ofrecen todos aquellos cambios que alteran la propia estructura de la obra, su organización.

La obra consta de tres actos, que se distribuyen de la siguiente manera:

Acto Primero: siete escenas.

Segundo Acto: siete escenas.

Tercer Acto: ocho escenas.

Existe una composición perfectamente equilibrada y aunque el tercer acto contiene una escena más respecto a los actos anteriores, en realidad finaliza con dos escenas cortas en extensión que incrementan la tensión dramática de la obra.

Los tres actos se abren con su respectiva acotación. Las del primero y tercero presentan acotaciones largas, puesto que describen el ambiente (espacio y tiempo escenificado) en que se van a resolver las vivencias de los personajes. La acotación del segundo acto solamente señala que se repite la decoración y que ha pasado un día. El espacio en los tres es el mismo (un patio canario de una vivienda rural modesta), lo que ha cambiado es el tiempo, han transcurrido varios días, y ahora el calor es más sofocante y la sequía deja huella en los rostros de los personajes.

5.2.1. ACTOS. VARIANTES TERMINOLÓGICAS²⁵⁶

Existe falta de homogeneidad al denominar el orden de los actos en el texto mecanografiado (texto **A**), indicándose de dos maneras diferentes, o bien, con el adjetivo determinativo numeral ordinal, o bien, con números romanos: ACTO PRIMERO; ACTO II; TERCER ACTO. En la edición de 1968 (texto **B**), se regulariza la terminología, aquí se emplea el adjetivo ordinal, aunque cambia su colocación (pospuesto o antepuesto) respecto al sustantivo: ACTO PRIMERO, SEGUNDO ACTO, TERCER ACTO.

En el texto **A** el acto primero está compuesto por siete escenas que se denominan con el determinativo numeral ordinal correspondiente pospuesto a la palabra «escena». Exactamente igual aparece en el texto **B**. En **A** el segundo acto se divide en ocho escenas y su denominación es irregular: hay escenas que van seguidas del numeral ordinal; otras, en números romanos. En

²⁵⁵ Siguiendo a García Barrientos (2001), hemos mencionado los diferentes tipos de acotaciones según al elemento extra- o paraverbal al que se refieran: 1. Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público): a) Nominativas (nombran a los interlocutores); b) Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención...); c) Corporales: de apariencia (maquillaje, peinado, vestuario); de expresión (mímica, gesto, movimiento); d) Psicológicas (mundo interior, sentimientos, ideas...); e) Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar...). 2. Espaciales (decorado, iluminación, accesorios). 3. Temporales (ritmo, pausas, movimiento...). 4. Sonoras (música, ruidos).

²⁵⁶ Recordamos que todo lo que se diga sobre el texto **B** coincide con **C**, salvo que se especifique lo contrario.

cambio, en **B** este acto se organiza en siete escenas, al convertir las dos últimas en una sola, y se regulariza la denominación como en el acto primero. En ambos textos el tercer acto está formado por ocho escenas y se denominan todas ellas con el determinativo numeral ordinal. La escena con la que finalizan los tres actos en **A** no se denomina como el resto de las escenas, con el adjetivo ordinal o con números romanos, sino que se indica con la expresión «escena última»; sin embargo, en **B** se altera esta denominación en el segundo acto, llamándose, según su orden, «escena séptima».

5.2.2. ESCENAS

5.2.2.1. Transformaciones

La eliminación de la intervención de Maruca, que iniciaba la escena última del segundo acto en **A**, ha sido el desencadenante para que esta escena se integre en la escena séptima en **B**.

A: |(ESCENA ÚLTIMA)|
|MARUCA.- (APARECE EN LA PUERTA UNA MUCHACHA JOVEN, VIENE TOCADA CON LA MANTILLA CANARIA.) Maestro Rafaé, dígame a Chanita que se ande, que vamos a llegar tarde a las Rogativas. | (Acto II, 13)

Maruca solo interviene en esta ocasión en toda la obra, por tanto, su presencia es innecesaria, no obedece a ninguna razón dramática que la justifique. Al no alterarse la relación de personajes que intervenían en la escena anterior (ni el espacio, ni el tiempo), se elimina la acotación que señalaba una escena nueva.

5.2.3. ACOTACIONES. CAMBIOS EN LA ORGANIZACIÓN DE LAS ACOTACIONES

Las modificaciones estructurales en la disposición de las acotaciones en la obra y las supresiones, transformaciones y adiciones de acotaciones completas vienen motivadas fundamentalmente para evitar repeticiones innecesarias y comentarios superfluos; otras veces clarifican la lectura para evitar ambigüedades; otras expresan matices de pronunciación, rasgos psicológicos de los personajes y reacciones de estos ante las réplicas. Estas unidades no tienen valor artístico, sino que aportan indicaciones técnicas con un valor funcional.

5.2.3.1. Supresiones

1) La supresión de la intervención de Maruca provocará algunas transformaciones en las acotaciones y parlamentos.

En la relación de personajes (*dramatis personae*) del texto **A** se incluye el nombre de Maruca y seguidamente va acompañado de una acotación descriptiva. Esto se elidirá en **B**:

A: |**MARUCA, muchacha de la localidad**| (3ª hoja)²⁵⁷

2) Se suprimen dos acotaciones en el texto **A** por incumplir la formulación dramática que exige que una acotación nominativa introduzca la réplica del personaje en cuestión, no otra nueva acotación. Las acotaciones suprimidas corresponden a una didascalia nominativa de Pancha que introducía otra acotación de expresión en la que se señalaba un movimiento físico del personaje:

A: CHANITA.- (ENTRANDO POR LA PUERTA DE LA COCINA) Madre, ¿pos y esos pájaros están de banquete? |(REPARANDO) ¡Buenas tardes, Panchita!|

A: |**PANCHA.-**| |(SALUDA CON LA CABEZA)|

A: FRASCA.- Tiene razón, mi jija. (*A Pancha*). Vine a echasle unos quemones a los pájaros, y como los pusimos a conversar ni me acordé que había dejao la plancha caliente encima de la mesa. (Tercer Acto, 4)²⁵⁸

B: CHANITA.- (*En la puerta de la cocina*). Madre, ¿pos y que esos pájaros están de banquete?

B: FRASQUITA.- Tienes razón, mi jija. (*A Pancha*). Vine a echasle unos quemones a los pájaros, y como nos pusimos a conversar ni me acordé que había dejao la plancha caliente encima de la mesa. (54)

3) Se suprime una acotación sonora repetida:

Nos referimos a la acotación (**Canto infantil**), puesto que ya aparecía en intervenciones anteriores, correspondientes a la misma escena:

A: PANCHA.- Las x5:¿maldi?ciones²⁵⁹ se x14:¿cumplen siempre? (SE x28: ¿ESCUCHA |LEJANA| **CANCIÓN INFANTIL?**) (Tercer Acto, 11)

A: PEPITO.- No te imborte, yo seguir el camino que ya estar acostumbrado a todo |(CANTO INFANTIL)| Chanita, Bipo está en la blaza (Tercer Acto, 12)

B: ¡Las maldiciones se cumplen siempre! (Se escucha una **canción infantil**)

B: PEPITO.- No te imborte, yo seguir el camino, que ya estar acostumbrado a todo. Chanita, Bipo está en la blaza (68)

4) La acotación paraverbal y psicológica (**Equivocado**) del texto **A**, que denota que Rafael se siente extrañado de que Bartolo le diga que tiene planes, desaparece en **B**. Es una acotación superflua, ya que por el contexto lingüístico se deduce perfectamente:

²⁵⁷ Hoja sin numerar

²⁵⁸ Cuando varias citas corresponden a la misma página de cualquiera de los textos, solo se pone la numeración en la última cita.

²⁵⁹ Vid. el epígrafe «Signos convencionales», en el apartado «Edición crítica» (capítulo sexto).

A: BARTOLO.- Bueno, pues vamos a proyectar los planes.

A: RAFAEL.- |(EQUIVOCADO)| ¿Tienes alguno?

B: RAFAEL.- ¿Tienes alguno? (52)

A: BARTOLO.- ¡Los del proyeto! (Tercer Acto, 2)

5) Se suprime la acotación paraverbal y psicológica (**titubea**), que se refería a Bartolo, al haber sido eliminada la parte de su parlamento en la que deja un enunciado sin finalizar (**¡Yo quiero hacer...!**). Por tanto, la duda que remarca la acotación deja de tener razón de ser. Correcciones en los parlamentos implican en algunos casos correcciones en las acotaciones:

A: BARTOLO.- Otro, pero ¡este sí que va a ser sonao. ¡Se acabaron las penas de este pueblo, si me llega a salir el proyeto! Ahora sí que estoy decidío a hacer algo grande, común faraón con los ajitos, aunque no tengamos Nilo. ¡Yo quiero hacer...! (**TITUBEA**)|

A: |RAFAEL.-| |Ya se te fué el hilo.|

A: |BARTOLO.- | |Pero lo cojo, que la cosa va en serio. Quiero hacer de Los Arbejales un pueblo de abejas gordas, y construiré represas grandes y represas chicas| pá cosechar flores y frutos (Tercer Acto, 10)

B: BARTOLO.- Otro, pero... pa cosechar flores y frutos con tanta abundancia que pueda poner una plaza de mercao de baratillo (66)

5.2.3.2. Transformaciones

1) Se modifica la disposición de la acotación que estructuralmente venía expresada al inicio de la escena primera del acto primero en **A** para incluirla en la acotación general que abre el acto:

A: ESCENA PRIMERA

(Al levantarse el telón aparece Maestro Rafael clavando unas punteras. A poco entra Pancha.) (Acto I, 1)

B: Los personajes son todos conocidos unos de otros, como sucede en cualquier barrio pequeño. Al levantarse el telón aparece Maestro Rafael clavando unas punteras. A poco entra Pancha.

ESCENA PRIMERA (1)

2) Se sustituye la última acotación de la obra para indicar su final. Esta modificación utiliza una terminología más propiamente escenográfica:

A: (**FIN DE “Y LLOVIÓ EN LOS ARBEJALES**) (Tercer Acto, 13)

B: **TELÓN FINAL.** (70)

5.2.3.3. Adiciones

Las adiciones importantes se muestran en **B**, en **A** no las necesitaba el director escénico²⁶⁰, puesto que contaba con el asesoramiento del propio dramaturgo.

²⁶⁰ La obra fue dirigida por Domingo Velázquez.

1) La primera adición que observamos en **B** y que, sin embargo, no fue recogida en **C** es metadramática²⁶¹. Aparece en la misma cubierta del texto **B**, después del título de la obra, «...Y llovió en Los Arbejales: *Tragicomedia en tres actos*».

Didascalia interesante que nos manifiesta claramente la concepción clasificatoria en la que situaba la obra Hernández. El autor huye de denominaciones como sainete, cuadro costumbrista, etc., porque para él la obra desarrolla el drama local que palpita bajo la superficie del humor socarrón de estos personajes. No quiere que cualquiera de esas etiquetas confunda al espectador o lector, lo predisponga hacia una actitud que no consideraba la adecuada para comprender la obra.

2) Se incorporan en la edición determinadas acotaciones que sirven para señalar al personaje a quien se dirige el parlamento correspondiente. Así se deshacen las posibles ambigüedades que provocaría su ausencia:

A: RAFAEL.- Sí, mujer; ni que fueran pájaros palmeros. Tenga, mi jija, el cilantro, el pimentón y una puñáa de alfárfara que le |a|levanté a Manué, pa echársela a la machorra. (Acto Primero, 11)

B: RAFAEL.- Sí, mujer; ni que fueran pájaros palmeros. (*A Chanita*). Tenga, mi jija, el cilantro, el pimentón y una puñáa de alfárfara que le alevanté a Manué, pa echársela a la machorra (19)

Por el mismo motivo que el anterior, pero en este caso viene a continuación de una adición en parte del parlamento de Bartolo.

A: BARTOLO.- ¿Oyó, Pepito? Si no es sino por una noche, se puede acostar en la cárcel. (Acto II, 14)

B: BARTOLO.- *Déjalo, que yo lo entiendo. (A Pepito.)* ¿Oyó, Pepito? Si no es sino por una noche, se puede acostar en la cárcel. (46)

En el ejemplo que exponemos a continuación, la acotación viene obligada para deshacer posibles ambigüedades porque es Chanita la que interviene en el parlamento inmediatamente anterior a Frasquita, y esta ahora no replica directamente a aquella, sino que explica a Pancha su desgracia: Frasquita desearía ver a su hija como una señorita, con unas manos cuidadas; pero su condición social obliga a que Chanita trabaje en el hogar familiar tostando millo y fregando, entre otras ocupaciones, por lo que no debe entretenerse con ilusiones imposibles que solo la desgraciarían aún más:

A: FRASQUITA.- ¿Tú oyes esto? Cuando si fuera por mí la asentaba en un trono. Pero, ¿qué podemos jacer las madres sino aguantaslos viendo sufrir a los hijos? (Tercer Acto, 6)

B: FRASQUITA.- (*A Pancha*). ¿Tú oyes esto? Cuando si fuera por mí la asentaba en un trono. Pero, ¿qué podemos jacer las madres sino aguantarnos viendo sufrir a los hijos? (58)

²⁶¹ Tal y como dice García Barrientos (2001: 50): «Todavía, pecando de prolijo, se podría distinguir un tipo de acotación ‘metadramática’ para las acotaciones que se refieren al drama en cuanto tal, como las de la trilogía de la Villeggiatura de Goldoni que rezan “comedia de tres actos en prosa”».

3) Algunas acotaciones aclaran el matiz con que se pronuncia el parlamento, se trata de acotaciones paraverbales que transmiten rasgos psicológicos de los personajes y aclaran el sentido del parlamento.

Unas acotaciones inciden en el sarcasmo recalcitrante de los personajes como elemento clave de la idiosincrasia del isleño:

A: BARTOLO.- No mortifiques más a la mujer, que ya le estaba dando vergüenza (Acto Primero, 4)

B: BARTOLO.- (*Con sorna*) No mortifiques más a la mujer, que ya le estaba dando vergüenza. (8)

Otro caso:

A: RAFAEL.- Pero la noticia más grande es la del nombramiento del alcalde [[de barrio]] <del barrio>. ¿Entoavía no se sabe quién va a ser?

A: PANCHITA.- Rumores hay muchos y a mi parecer me estoy quemando. (Acto Primero, 12)

B: RAFAEL.- Pero la noticia más grande es la del nombramiento del nuevo alcalde; *¡esa sí es noveleería!* ¿Y entoavía no se sabe quién va a ser?

B: PANCHITA.- Rumores hay muchos (*intencionada*), y a mi parecer me estoy quemando. (21)

En el siguiente ejemplo se parodia un acto solemne: la toma de posesión de la alcaldía. La acotación paraverbal que completa la locución de Rafael incide en un proceso de degradación al incluir un requerimiento absurdo sobre las gallinas, como si fueran también súbditas del nuevo alcalde. La ridiculización de Bartolo y del acto social se recoge de las propias palabras que este pronuncia y se completa con la sorna de Rafael, que viene expresada en sus palabras, por su tono y por su actitud:

A: BARTOLO.- (*DESPUÉS DE EXAMINARLO CON VISIBLE EMOCIÓN*). ¡El discurso, Rafaé! ¡Y yo sin tomarme la clara de güevo pá aclararme la voz!

A: RAFAEL.- Por eso no te apures; ahora mismito se manda que tóas las gallinas de Los Arbejales pongan un güevo con dos ñemas. (Acto II, 2)

B: RAFAEL.- Por eso no te apures; ahora mismito se manda que tóas las gallinas de Los Arbejales pongan un güevo con dos ñemas. (*Esto lo dice como si leyera un edicto*). (27)

Otras acotaciones resaltan la relación de confianza entre los personajes. Frasquita adopta una determinada forma de expresarse (**confidencial**) ante Pepito:

A: FRASQUITA.- Oiga Pepito, esto aquí pá losotros; usté ganará sus buenas mascáas, duro paquí, duro pallí. (Acto Primero, 9)

B: FRASQUITA.- (*Confidencial*) Oiga Pepito, esto aquí pa losotros; usté ganará sus buenas mascáas, duro paquí, duro pallí. (16)

La misma intimidad queda señalada en la conversación que mantienen Frasquita y su marido (Rafael) cuando dialogan sobre las pretensiones amorosas que tiene Pepito hacia Chanita:

A: FRASQUITA.- ¿No sabes que vamos a tener un yesno árabe? (Acto Primero, 11)

B: FRASQUITA.- (*Confidencial*) ¿No sabes que vamos a tener un yesno árabe? (19)

4) Una nueva acotación define la caracterización psicológica del personaje, pero la particularidad de esta acotación es que nos revela la opinión que tienen los otros sobre ese personaje (Mané). Esto justifica el trato a veces deplorable, a veces afectuoso, que le muestran los demás. El participio tras el verbo copulativo (**es considerado**) guía claramente la justa interpretación de la figura de Mané (el bobo no tiene nada de bobo) que quiere el dramaturgo que tengamos, y se completa con su forma peculiar de hablar (**a media lengua**), lo que nos delata su diferencia respecto al resto de los vecinos:

A: MANÉ.- Maetro Rafaé, dice e 'paticante que si etán los apatos. (Acto Primero, 12)

B: MANÉ.- (*Es considerado bobo, el bobo del pueblo, y habla a media lengua*) Maetro Rafaé, dice e 'paticante que si etán los apatos. (21)

5) Algunas acotaciones reflejan el estado anímico de los personajes, incluso en los casos que son fácilmente deducibles por el contexto. Otras veces detallan sus reacciones, pero tras las cuales existen, igualmente, emociones:

El bobo, como personaje intrínseco al paisanaje de la isla, es muchas veces el destinatario del sarcasmo de los demás, viviendo una tragedia personal oculta; pero Mané se rebela en un determinado momento de los comentarios soeces que Bartolo y Rafael no dejan de hacerle y contesta de forma maleducada. Ahora el bobo se mofa de los otros. Mané deja de ser el arquetipo del bobo del teatro clásico español para humanizarse:

A: BARTOLO.- ¡Estos bobos están imposibles, ya se las saben tóas! Como no llueve no se encuentran ñames ni [la] <en> verdura.

A: MANÉ.- ¡Está claro!

A: RAFAEL.- Pues saca el arco iris, si quieres.

A: MANÉ.- Yo o saco cuando e parezca. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- (*Sublevándose*) Yo o saco cuando **me dé la gana**. (51)

Tras la insinuación de Pepito a Chanita —delante de la madre de esta— de que está enamorado de ella, se presenta, a través de la acotación (**ruborizada**), la reacción natural en una mujer joven y tímida. La acotación completa el perfil psicológico de Chanita:

A: PEPITO.- <Bero te lo combra con el diente de blástico> Bueno seniora, voy a seguir el camino. Bebito Bérez, bara todo lo que te ofrezca; y guarda bien a la hija. Yo te esbero siempre, Chanita.

B: PEPITO.- Bueno seniora, voy a seguir el camino. Bebito Bérez, bara todo lo que te ofrezca; y guarda bien a la hija. Yo te esbero siempre, Chanita.

A: CHANITA.- Está bueno. (Acto Primero, 10)

B: CHANITA.- (*Ruborizada*) Está bueno... (18)

En el siguiente caso la acotación detalla la reacción de Frasquita ante la confusión provocada por el ensayo que Bartolo y Rafael escenifican para la toma de posesión de la alcaldía. El espectador contempla la situación ridícula que se le ofrece en escena. Esta confusión de

situaciones y la degradación de un acto formal es un recurso humorístico más que utiliza Hernández:

A: BARTOLO.- (*LEYENDO*): “Yo quisiera pedir auxilio; si es necesario lo pediré a gritos pa que toos me oigan y me presten ayuda. Quiero que todos me ayuden a levantar al pueblo, a cargármelo a la pela. Y voy a gritar con permiso: ¡Auxilio! ¡Auxilio!”

A: FRASQUITA.- ¿Qué pasará, Dios mío? (Acto II, 4)

B: FRASQUITA.- (*Apareciendo asustada*) ¿Qué pasará, Dios mío? (31)

La nueva acotación (**enfadada**) refuerza la respuesta emocional de Chanita: su desilusión y amargura por no poder aspirar a una vida mejor que la que ha tenido su madre y su vecina Panchita. Se perciben las diferencias entre las dos generaciones: la madre no tiene ya las ilusiones de una mujer joven y sabe a lo que va a tener que enfrentarse Chanita. Frasquita quiere que sea consciente de su situación socioeconómica: para ganarse el pan tiene que trabajar y estropearse las manos. Las ilusiones no le van a dar de comer, la realidad se impone irremediabilmente al mundo intangible de las ilusiones:

A: PANCHITA.- (*A FRASCA*). Es que estábamos diciendo que con tanto trabajo se ponen las manos feas.

A: FRASCA.- Tú no le digas machangás, que me la echas a perder; porque pá tostar el millo y fregar no se puede andar con miramientos.

A: CHANITA.- ¡Ya salió! (Tercer Acto, 6)

B: CHANITA.- (*Enfadada*) ¡Ya salió! (57)

En esta ocasión, la acotación afecta a todos los personajes y crea el ambiente escénico de incertidumbre:

A: FRASCA.- ¿Quiere que le guise tila? (Acto Primero, 13)

B: FRASQUITA.- (*La expectación es general*) ¿Quieres que te guise tila? (23)

Ante la información que Pepito da a Chanita de que Pipo está en la plaza, Chanita responde al comerciante árabe con agradecimiento y siente lástima por él, ella no puede corresponderle porque no lo ama. Este agradecimiento debe tener un reflejo emocional, la acotación se encarga de completar ahora, lo que antes tendría que deducirse:

A: PEPITO.- No te imborte, yo seguir el camino, que ya estar acostumbrado a todo. |(CANTO INFANTIL)| Chanita, Bipo está en la blaza.

A: CHANITA.- ¡Gracias, Pepito, pase! (Tercer Acto, 12)

B: CHANITA.- (*Conmovida*) ¡Gracias, Pepito, pase! (68)

Mané se ríe porque se da cuenta de que Bartolo es nombrado alcalde por los regalos que ha enviado a las autoridades de la capital, por ello el bobo se burla de él. Una vez más da muestras de que es más listo de lo que el resto de los vecinos piensa. El autor tiene voluntad de precisar exactamente la reacción emocional de Mané, aunque no sea necesario:

A: MANÉ.- ¡Jii, jiii! Ya yo o sabía. (Acto Primero, 14)

B.- MANÉ.- (*Riendo*) ¡Ji, ji, ji, ji! Ya yo lo sabía. (23)

Siguiendo con la situación que acabamos de exponer, ahora se resalta la humillación que siente Bartolo al ser descubierto por Mané: su nombramiento de alcalde no se debe a sus capacidades ni virtudes, sino, como decíamos antes, a los regalos que ha enviado a las autoridades. Por ello, nuestro autor, acertadamente inserta la acotación:

A: MANÉ.- Porque yo llevé os gallos al coche. (Acto Primero, 14)

B: MANÉ.- Porque yo llevé os gallos que mandó de regalo pa Las Palmas (*Bartolo le mira indignado*). (23)

6) Algunas adiciones refieren las acciones y gestos que acometen los personajes. Por tanto, aquí incluimos las acotaciones operativas y quinésicas. La función es completar algunas cuestiones que se han dejado sin especificar en el texto mecanografiado. Con ello obtenemos una más completa caracterización de la acción que se vive en el escenario, sobre todo desde el plano literario de la obra, porque desde el plano de la representación escénica serían fácilmente solucionables estas faltas de acotaciones por las indicaciones del propio director escénico:

Se detalla el laboreo de Rafael mientras está dialogando con Bartolo. Con esta adición perfecciona el ambiente costumbrista y relaciona magistralmente el carácter de maestro Rafael con su oficio:

A: BARTOLO.- ¡Siempre estás tirando puntitas! (Acto Primero, 4)

B: BARTOLO.- ¡Siempre estás tirando puntitas! (*Esto lo dice mientras clava un tacón Maestro Rafael*). (6)

Se añaden acotaciones sobre las entradas y salidas del escenario de los personajes, para describir esos momentos que habían quedado en el aire al no ser anotados en A:

Se presenta el espacio en que se sitúa Pepito (la puerta de entrada de la casa —una puerta que está abierta a todo el mundo—) y se caracteriza al emigrante en su oficio de vendedor ambulante al mencionar el fardo que lleva sobre su espalda:

A: PEPITO.- ¿Se buede basar? (Acto II, 6)

B: PEPITO.- (*Apareciendo en la puerta con el fardo a cuestras.*) ¿Se buede basar? (34)

Se detalla la acción de Pepito (*Saliendo*) mientras se está despidiendo de los demás:

A: PEPITO.- Adiós, senior[e]<a>|s|. ¡Y no te olvide de la manta, Bancha! (Acto II, 9)

B: PEPITO.- (*Saliendo*) Adiós, saniora. ¡Y no te olvide de la manta, Bancha! (38)

En el siguiente caso, ocurre lo mismo, Frasquita se despide de Panchita y va saliendo de la escena:

A: FRASCA.- ¡Fuertes cascos! Una no sabe ya ni lo que jace. Dispénsame, Pancha. (Tercer Acto, 4)

B: FRASQUITA.- ¡Vaya cascos! Una no sabe ya ni lo que jace. (*Despidiéndose*). Dispénsame, Pancha. (55)

A: FRASCA.- ¡Ni el agua! Hasta ahorita, Pancha. (*ENTRA EN LAS HABITACIONES*). (Tercer Acto, 4)

B: FRASQUITA.- ¡Ni el agua! (*Yéndose*). Hasta ahorita, Pancha. (*Entra en las habitaciones*). (55)

Un caso de adición quinésica se produce cuando se presentan Bartolo y Pipo:

A: BARTOLO.- Dignísimas. (*REPRESENTÁNDOSE A PIPO*). Bartolo... mé, para servirle.

A: PIPO.- Pipo (Acto II, 12)

B: BARTOLO.- Dignísimas. (*Presentándose a Pipo*). Bartolo... mé, para servirle.

B: PIPO.- (*Dándole la mano*). Pipo. (43)

5.2.4. PARLAMENTOS. CAMBIOS EN LA ORGANIZACIÓN DE LOS PARLAMENTOS

5.2.4.1 Supresiones

1) Se suprime alguna intervención humorística de un personaje porque no incide en el diálogo o desarrollo de la acción. Sería un comentario gratuito que convertiría el sarcasmo en anodino y vulgar.

Esto es lo que ocurre con el comentario jocoso de Pepito, puesto que no conlleva una nueva réplica ni reacción en los demás personajes. El comentario implica la vulgarización de un profundo drama: la grave situación de paro que vive la isla en el sector agrícola y las alteraciones que acarrea el cambio de una sociedad agraria a una sociedad de servicios. Hernández decide eliminar la chanza.

A: PANCHITA.- ¡Y qué ganas tengo de que llueva de una vez a ver si se animan los labradores, porque la mayoría, aburríos, se están pasando pá la construcción; y cómo sigamos así vamos a tener que comer batatas de plástico.

A: [PEPITO.-] [A ver si te toca la una cruda.]

A: CHANITA.- ¡Cómo que todos los chicos nuevos se están marchando pá Las Palmas, pá meterse de camareros! (Acto II, 8)

B: PANCHITA.- ¡Y qué ganas tengo de que llueva de una vez a ver si se animan los labradores, porque la mayoría, aburríos, se están pasando pá la costrusión; y cómo sigamos así vamos a tener que comer batatas de cemento.

B: CHANITA.- ¡Cómo que todos los chicos nuevos se están marchando pa Las Palmas, pa meterse de camareros! (37)

2) Se suprimen gran parte de dos intervenciones de Bartolo y un parlamento completo de Rafael. En esta escena Bartolo explica a Rafael los grandes proyectos que tiene para el pueblo, las

partes de los parlamentos de Bartolo que derivan en disquisiciones innecesarias se eliminan, como sucede con la réplica de Rafael, otorgando una mayor fluidez y ritmo a los diálogos:

A: BARTOLO.- ¡Pos Rafaé, ¡tengo un proyeto!...

A: RAFAEL.- ¿Otro?

A: BARTOLO.- Otro, pero |**este sí que va a ser sonao. ¡Se acabaron las penas de este pueblo, si me llega a salir el proyeto! Ahora sí que estoy decidío a hacer algo grande, común faraón con los ajitos, aunque no tengamos Nilo. ¡Yo quiero hacer!... (TITUBEA)**|

A: |RAFAEL.-| **¡Ya se te fué el hilo.**|

A: |BARTOLO.- | **¡Pero lo cojo, que la cosa va en serio. Quiero hacer de Los Arbejales un pueblo de abejas gordas, y construiré represas grandes y represitas chicas|** pá cosechar flores y frutos (Tercer Acto, 10)

B: BARTOLO.- Pos Rafaé, tengo un proyecto...

B: RAFAEL.- ¿Otro?

B: BARTOLO.- Otro, pero... pa cosechar flores y frutos con tanta abundancia que pueda poner una plaza de mercao de baratillo (66)

5.2.4.2. Transformaciones

La nominación colectiva (**todos**) y el parlamento que le sigue se incorpora a la acotación del parlamento anterior en la que Rafael aclama a Bartolo por ser elegido alcalde. De esta manera se simplifica el texto dramático y se gana en ambientación escénica, se va a generar una algarabía mayor (**todos aplauden y contestan a los vítores [...], alborozo general**). Hemos pasado del plano de la dicción directa del personaje al plano de la acotación escénica.

A: RAFAEL.- (SE ACERCA A BARTOLO Y LO ABRAZA, MIENTRAS GRITA) ¡Viva Bartolo, el alcarde!

A: TODOS.- ¡Viva! ¡Viva! (BARTOLO ESTÁ VISIBLIMENTE EMOCIONADO EN LOS BRAZOS DE RAFAEL, MIENTRAS CAE EL TELÓN. (Acto Primero, 14)

B: RAFAEL.- (Se acerca a Bartolo y lo abraza, mientras grita:) ¡Viva Bartolo, el alcarde! (*Todos aplauden y contestan a los vítores. Bartolo está visiblemente emocionado en los brazos de Rafael, mientras cae el telón con el alborozo general.*) (23)

5.2.4.3. Adiciones

1) Se añaden dos intervenciones de Pepito —una, en el mismo texto **A**; la otra, en **B**— y una de Frasquita, en el paso del texto **A** al **B**. La función dramática que tienen las intervenciones de Pepito es doble: por un lado, exponer la desolada situación, emocional y económica, a la que irremediamente debe enfrentarse un emigrante; por otro, crear humor utilizando el recurso de la animalización —a la vieja se le atribuye la rabia en lugar de al perro— y continúa con el juego humorístico para que en caso de que Frasquita también se compre un perro —con la intención de ahuyentar al comerciante para no pagarle la deuda—, sea con dientes de plástico, que harán menos

daño. La intervención de Frasquita (**está bien**) concluye la anécdota humorística contada por Pepito:

A: FRASQUITA.- Le hubiá tenío que pagar el pra[c]ticante, y yo que usté cuando me hubiá curao le hubiá roto la cabeza.

A: [FRASQUITA.-] Ahora que mejor fué que no lo mordiera, porque de repente el perro tenía la rabia.

A: CHANITA.- Ende luego, y si lo trinca bien le digo yo un cuento.

B: FRASQUITA.- Le hubiá tenío que pagar el practicante, y yo que usté, después de curaa le hubiá roto la cabeza. Ahora que mejor fue que no le mordiera, porque de repente el perro tenía la rabia.

B: **PEPITO.- La que tener la rabia ser la vieja.**

B: CHANITA.- Pues si el perro lo llega a trincar bien, le digo yo un cuento.

[...]

A: PEPITO.- (QUE HA TERMINADO DE RECOGER EL FALDO). ¿Entonces no combra alguna cosa más, seniora?

A: FRASQUITA.- Ya está bien, hermanito; no sea que se ajunte mucho y tenga que comprarme un perro.

A: PEPITO.- <Bero |te| lo combra con el diente de blástico>. Bueno seniora, voy a seguir el camino. Bebito Bérez bara²⁶² todo lo que te ofrezca; y guarda bien a la hija. Yo te esbera siempre, Chanita. (Acto Primero, 10)

B: PEPITO.- (*Que ha terminado de recoger el fardo*) ¿Antonces, no combra la braga, la sostena o alguna cosa más, seniora?

B: FRASQUITA.- Ya está bien, hermanito; no sea que se ajunte mucho y tenga que comprarme un perro.

B: **PEPITO.-** Bero combrarlo con el diente de blástico.

B: **FRASQUITA.- Está bien.** (17)

B: PEPITO.- Bueno seniora, voy a seguir el camino. Bebito Bérez, bara todo lo que te ofrezca; y guarda bien a la hija. Yo te esbero siempre, Chanita. (18)

2) Se incorpora la réplica de Panchita (**sí, mujer**) a las palabras de Frasquita. Panchita disculpa a Frasquita porque esta se encuentra muy atareada por las labores del hogar y no puede atenderla, confirma que más tarde se verán en las rogativas:

A: FRASQUITA.- ¡Gracioso como él solo! Pero tú me dispensas porque si no, no lavo hoy. ¡En las rogativas los vemos! (ENTRA EN LAS HABITACIONES INTERIORES) (Segundo Acto, 9)

B: **PANCHITA.- Sí, mujer.** (39)

3) Se añaden dos intervenciones en las que se alude a la migración histórica que han sufrido los canarios. Estos nuevos parlamentos incrementan la tensión trágica e interrumpen el desarrollo cómico de la pieza. En la escena segunda del tercer acto confluyen los problemas más importantes que sufren los personajes: la falta de lluvia, los problemas estructurales de la agricultura y la emigración (única salida a la que se ha visto abocado el pueblo canario para intentar prosperar).

²⁶² Errata en A: hara

B: FRASQUITA.- *¡Venezuela, Venezuela!, qué bien ha tratao a los canarios siempre, pero bien de trabajito han pasao los pobres pa reunir el flete pa dirse.*

B: PANCHITA.- *Y cuántas familias se han amparao yéndose pallá. ¡Media isla!* (54)

4) Se incorpora un nuevo parlamento de Rafael en la escena segunda del segundo acto para reforzar el carácter sarcástico de su personalidad. Rafael explica a su esposa, a su hija y a la vecina (se habían asustado al oír los gritos de Bartolo) que todo ha sido un ensayo de salvamento y que no deben preocuparse. En realidad, estaba ayudando a Bartolo en el ensayo de la toma de posesión de la alcaldía:

B: RAFAEL.- *No se alarman, que esto no ha sío sino un ensayo de salvamento, como el que hace el cuerpo de bomberos pa prepararse.* (31)

5.3. VARIANTES EN LAS ACOTACIONES

En este bloque se estudiarán aquellas variantes que afectan a los elementos contenidos en las acotaciones durante el proceso creador de la obra.

5.3.1. SUPRESIONES

Se clasifican en cuatro tipos las variantes que se producen por la elisión de una parte de las acotaciones: quinésicas, estilísticas, por incoherencias entre las acotaciones y las situaciones escénicas, y por la caracterización de personajes.

5.3.1.1. Descripciones quinésicas

Al eliminar el gerundio (**entrando**), que indicaba el movimiento de entrada del personaje en el escenario (**entrando por la puerta de la cocina**), se convierte en una acotación espacial estática (**en la puerta de la cocina**). Hernández muestra una disposición distinta de los personajes (Frasquita, Panchita y Chanita) en el escenario; este cambio puede deberse a varios propósitos, según Canfield:

Ayudar al público a comprender la acción de la obra. Esto se puede hacer mediante arreglos escénicos que indiquen claramente las relaciones psicológicas entre personajes [...]. En cierto tipo de obras, la composición escénica puede emplearse también con fines puramente estéticos, para crear una serie de composiciones pictóricas que agraden a la vista y expresen el tono artístico o histórico de la obra. [...] Otro propósito que guía la escenificación es evitar la monotonía visual. El cansancio del público es causado por escasez de movimiento, por cuadros escénicos muy prolongados o por el uso demasiado frecuente de las mismas zonas del escenario, mientras otros se descuidan o abandonan por completo. (1995: 136-137)

Probablemente, alguna de estas razones o todas ellas incitaron a eliminar el gerundio de la acotación. En esta escena tercera del tercer acto no hay ninguna acotación más que señale movimiento o desplazamiento de Chanita; sin embargo, Frasquita entrará en las habitaciones — sale de la vista del espectador— y quedarán solas Chanita y Panchita. Se comprende que Chanita se moverá desde la puerta de la cocina al centro del patio, aunque esto no se mencione, donde continúa el diálogo:

A: CHANITA.- (|ENTRANDO| POR LA PUERTA DE LA COCINA) Madre, ¿pos y esos pájaros están de banquete? (|REPARANDO|) ¡Buanas tardes, Panchita! (Tercer Acto, 4)

B: CHANITA.- (En la puerta de la cocina) Madre, ¿pos y esos pájaros están de banquete? (54)

5.3.1.2. De carácter estilístico

Se suprime aquello que es innecesario o superfluo para la comprensión de la escena:

A: (Hasta las macetas del patio parecen tener las plantas mustias. Reina el máximo silencio, sólo roto por el zumbido de las avispas y un can que ladra de vez en cuando, |antes de que comiencen a hablar los personajes.|) (Tercer Acto, 1)

B: (Hasta las macetas del patio parecen tener las plantas mustias. Reina el máximo silencio, sólo roto por el zumbido de las avispas y un can que ladra de vez en vez, como ambiente de chicharra.) (49)

En este otro caso, Hernández elimina de la acotación un término redundante (el adverbio **antes**), puesto que la temporalidad que expresa ya viene indicada por la perífrasis verbal (**se había puesto a leer**). Bartolo leía el periódico con anterioridad al diálogo que inician Frasquita y Rafael:

A: FRASCA.- (ASOMANDO EN LA PUERTA DE LA COCINA). Ya está reunía la cocal.

A: RAFAEL.- La que faltaba, pá terminar de cagasla.

A: FRASCA.- ¿Y por qué la cago? Malcriao, que sós un malcriao.

A: BARTOLO.- (LEVANTANDO LOS OJOS DEL PERIÓDICO QUE SE HABÍA PUESTO |ANTES| A LEER) (Acto Primero, 5)

B: BARTOLO.- (Levantando los ojos del periódico que se había puesto a leer) (9)

5.3.1.3. Por incoherencias entre la acotación y la situación escénica

Estas supresiones se deben a que en determinadas acotaciones no se transmite una información referencial exacta con la situación escénica que se está produciendo.

Los personajes se encuentran en el patio de la casa; no es un espacio totalmente abierto, por ello, el adjetivo (**libre**), que acompaña al sustantivo (**aire**), no le parece acertado a nuestro dramaturgo:

A: MANÉ.- (LANZA EL ARCO IRIS AL AIRE |LIBRE| Y COMIENZA A INFLAR UNA SOPLADERA, MIRÁNDOLES). (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- (Lanza el arco iris al aire y comienza a inflar una sopladera, mirándoles con cuchufletas). (51)

En este otro caso desaparece el adverbio de posterioridad (**luego**) porque su presencia creaba cierta distorsión temporal entre la emoción (**se asusta**) y la reacción de Mané (**aplaude**), que debe ser instantánea:

A: RAFAEL.- (MANÉ SE ASUSTA Y |LUEGO| APLAUDE RABIOSAMENTE.) (Acto II, 4)

B: RAFAEL.- (Mané se asusta y aplaude rabiosamente.) (30)

5.3.1.4. Caracterización de personajes

La elisión de un término mejora la caracterización psicológica de los personajes:

El sustantivo (**devocionario**) se suprime porque a Hernández, en el momento de revisar la redacción del texto **B**, no le parece muy apropiado mantener ese término por la excesiva carga de religiosidad con que quedaría caracterizada Chanita, una muchacha joven (no olvidemos que en la relación de personajes que nos ofrece **A** la caracteriza con 20 años). En cambio, a Panchita (campesina solterona, 45 años) mantiene los elementos religiosos (**mantilla, rosario y demás**). El autor quiere indudablemente distinguir la educación religiosa y costumbres de estas dos mujeres que representan diferentes generaciones: la externa demostración religiosa, más recargada, de Panchita, se aminora en la joven Chanita.

A: |MARUCA.- (APARECE EN LA PUERTA UNA MUCHACHA JOVEN, VIENE TOCADA CON LA MANTILLA CANARIA). Maestro Rafaé, dígame a Chanita que se ande, que vamos a llegar tarde a las rogativas. |

A: CHANITA.- (APARECIENDO EN LA PUERTA. TAMBIÉN CON MANTILLA |Y DEVOCIONARIO|). (Acto II, 13)

B: CHANITA.- (Apareciendo en la puerta, tocada de mantilla.) (45)

B: PANCHITA.- (Apareciendo con mantilla, rosario y demás). (46)

5.3.2. TRANSFORMACIONES

Las didascalias sirven para completar la información al lector sobre los elementos dramáticos (la acción, el espacio, el tiempo y los personajes). La información que no nos pueden dar los parlamentos es incluida en las acotaciones, de ahí que el autor necesite modificar algunas de ellas en la redacción definitiva de la pieza para conseguir un mejor diseño de la situación dramática representada. Hemos abordado primero los cambios por sustitución que se refieren a cuestiones temporales, desarrollo de la acción y descripción de costumbres; seguidamente

trataremos las sustituciones de rango gramatical y estilístico, y, finalmente, las correspondientes al léxico.

5.3.2.1. Descripciones temporales

En la primera acotación del segundo acto se modifica la expresión temporal que señalaba la parte del día en que se desarrollaba la acción dramática (**es de tarde**), por otra en la que se indica el tiempo transcurrido desde el primer acto (**ha pasado un día**).

A: (La misma decoración del acto anterior. Parece más luminoso todo. **Es de tarde**) (Acto II, 1)

B: (La misma decoración del acto anterior. Parece más luminoso todo. **Ha pasado un día**) (25)

5.3.2.2. Desarrollo de la acción

Sintetiza varias acotaciones en una porque la acción afecta al mismo tiempo a todos los personajes presentes en la escena. Mientras que en **A** la reacción se especifica en instantes sucesivos en los personajes presentes, en **B** la reacción de estos es simultánea. Por tanto, con esta síntesis perfecciona y simplifica técnicamente el desarrollo de la acción, así no se dispersa, sino que unifica la misma reacción emocional en todos los agentes dramáticos:

Tras una de las anécdotas que le ha sucedido a Pepito el Árabe en la isla y que cuenta a las mujeres del pueblo, estas ríen:

A: FRASQUITA.- (**RIENDO**) ¡Estuvo bueno!

A: CHANITA.- (**RIENDO TAMBIÉN**) ¡Pedro el sochantre se quearía ronco al oíslo!

A: PANCHITA.- ¡Buen golpe! (Acto II, 8)

B: FRASQUITA.- (**Risas generales**) ¡Estuvo bueno!

B: CHANITA.- ¡Pedro el sochantre se quearía ronco al oíslo!

B: PANCHITA.- ¡Buen golpe! (38)

5.3.2.3. Transformaciones de carácter gramatical

1) Sufijos apreciativos:

En el texto **A** los nombres de los dos personajes femeninos principales (**Frasquita / Frasca; Panchita / Pancha**) se escriben unas veces con diminutivo y otras veces sin él en las acotaciones nominativas que introducen los parlamentos de estos personajes. En **B** se regularizan con la forma diminutiva:

A: **FRASCA**.- (Acto Primero, 5)

A: **FRASQUITA**.- (Acto Primero, 6)

B: **FRASQUITA**.- (9)

A: **PANCHITA**.- (Acto II, 9)

A: **PANCHA**.- (Acto II, 9)

B: **PANCHITA**.- (39)

En cambio, cuando aparecen estos nombres en el resto de las acotaciones se mantienen las dos denominaciones en los dos textos:

A: (Al levantarse el telón aparece Maestro Rafael clavando unas punteras. A poco entra **Pancha**.) (Acto Primero, 1)

B: (Al levantarse el telón aparece Maestro Rafael clavando unas punteras. A poco entra **Pancha**.) (1)

A: CHANITA.- Es bobo e lombre. (**PANCHITA LE DA UN CODAZO**) (Acto II, 12).

B: CHANITA.- ¡Es bobo el hombre! (**Panchita** le da un codazo) (43)

El autor establece una diferencia sustancial en la denominación de los personajes de uno y otro sexo: las mujeres se presentan en las acotaciones nominativas con diminutivo, mientras que los hombres no contienen este sufijo, salvo el emigrante árabe. Hernández caracteriza a los personajes más sacrificados y marginados de la sociedad rural de forma afectiva y enternecedora. La abundante presencia del diminutivo en toda la obra representa un rasgo característico del habla canaria²⁶³.

2) Morfemas del sustantivo:

Frasquita se dirige a la jaula que hay en el patio de la casa para echar quemones a los pájaros. Así se señala en la acotación del texto **A** que corresponde a la escena segunda del tercer acto. En el proceso de elaboración de **B**, Hernández cambia a singular el término **pájaros**, pero olvida realizar esta modificación en los parlamentos de Chanita y Frasquita, en la escena tercera de ese mismo acto, lo que produce una contradicción entre la acotación y lo que dicen los personajes. Esto debe tenerse en cuenta en las representaciones y ediciones futuras de la obra.

Acierta Hernández al variar el número gramatical del término, pues el colorido y canto de varios pájaros no se acomodan a la situación desesperada por la falta de lluvia que se vive en la escena. Además, parece evidente que el pájaro simboliza aquí el aislamiento del isleño en su jaula (isla), lo que proporcionará un efecto dramático más intenso un solo pájaro que varios.

²⁶³ En el capítulo cuarto, titulado «Análisis lingüísticos de fenómenos relevantes en la obra *...Y llovió en Los Arbejales*», vimos con más detalle este y otros fenómenos lingüísticos del habla canaria.

A: FRASQUITA.- (APARECE CON UN MANOJO DE QUEMONES PARA ECHÁRSELOS A LOS PÁJAROS QUE ESTÁN EN LA JAULA EN EL PATIO). (Tercer Acto, 3)

A: CHANITA.- ¿pos y esos pájaros están de banquete?

A: FRASCA.- Vine a echasle unos quemones a los pájaros (Tercer Acto, 4)

B: FRASQUITA.- (Aparece con un manajo de quemones para echárselos al pájaro que está en una jaula en el patio). (53)

B: CHANITA.- ¿pos y que esos pájaros están de banquete? (54)

B: FRASQUITA.- Vine a echasle unos quemones a los pájaros (54)

3) Adjetivos:

Algunas variaciones se producen por el intento de mejorar la expresión lingüística y eliminar lo que fácilmente se deduce de las intervenciones de los personajes.

Se simplifica la construcción **enfadada, con rubor** por el adjetivo **ruborizada**. En este ejemplo Hernández destaca el analfabetismo de Chanita y su inocencia al entregar a Bartolo una carta de Pipo, su pretendiente, para que se la lea. Esta inocencia se refleja en el rostro de Chanita por la vergüenza que siente al comentarle su padre, con sorpresa, que Pipo ya se atreva a llamarla **querida**:

A: BARTOLO.- Deja ver si yo me acuerdo entoavía de la letura. Tray pacá. (LEYENDO). “mi queri[d]a Chanita: Mea...

A: RAFAEL.- ¡Ah!, ¿pero ya te dice quería?

A: CHANITA.- (**ENFADADA, CON RUBOR LE QUITA LA CARTA**). Traiga pacá, ya buscaré yo quien me la lea y me la conteste. (Acto Primero, 7)

B: CHANITA.- (**Ruborizada**, le quita la carta). Traiga pacá, que ya buscaré yo quien me la lea y me la conteste. (12)

4) Pronombres:

Se sustituye el nombre de pila del personaje por el pronombre personal para evitar la repetición excesiva de aquel. Incluso, aunque la repetición se dé entre dos planos diferentes, el del parlamento del personaje y el de la acotación. En la sustitución podemos apreciar cómo el leísmo se manifiesta en el dramaturgo, cuestión que nos hace pensar que probablemente este fenómeno ya se hubiera afincado con anterioridad en la isla:

A: CHANITA.- (ENTRANDO) Madre, ya el cardo papas está floriao. (VIENDO A MANÉ) ¡Oh, Mané, qué guapo estás! (Acto Primero, 13)

B: CHANITA.- (Entrando) Madre, ya el cardo papas está floriao. (Viéndole) ¡Oh, Mané, qué guapo estás! (22)

5.3.2.4. Transformaciones léxicas

1) El dramaturgo modifica aquellos términos que considera que no son los más adecuados para señalar con exactitud las acciones que desarrollan los personajes.

A veces Hernández busca la palabra precisa para desvelarnos la acción que ejecuta el personaje a causa del estado emocional en que se encuentra. Es lo que ocurre cuando sustituye el verbo **ojear** por **hojear**. El matiz de nerviosismo que trasluce **hojear** al ir pasando las hojas «ligeramente» o «a la ligera»²⁶⁴ no lo contiene **ojear**. De esta manera el cambio verbal refleja la alteración emocional de Bartolo por haber recibido veinticuatro horas antes la notificación de su nombramiento como alcalde de Los Arbejales.

A: BARTOLO.- (APARECE SENTADO **OJEANDO** EL PERIÓDICO QUE LUEGO DEJA EN LA SILLA). ¡Te lo juro que yo no lo esperaba, Rafaé!. ¡El nombramiento vino solo! (Acto II, 1)

B: BARTOLO.- (Aparece sentado **hojeando** el periódico que luego deja en la silla). ¡Te lo juro que yo no lo esperaba, Rafaé! ¡El nombramiento vino solo! (25)

Otro ejemplo de esa búsqueda por encontrar el término que exponga con exactitud la acción que está ejecutando el personaje se puede apreciar cuando Mané está manipulando unos trapos de colores. El autor acierta al sustituir **manotear** por **maniobrar** porque el bobo intenta construir un arco iris con trapos, tal y como responde Mané, en lugar de dar golpes a los trapos, que sería el significado de **manotear**. Debemos recordar que el verbo **maniobrar** ya ha aparecido en la acotación inicial que abre este tercer acto para expresar lo que está elaborando Mané hasta esta nueva acotación, momento en que Bartolo y Rafael se dan cuenta de que el bobo los acompaña:

A: (Cuando ellas han desaparecido, entran Bartolo y Rafael, y luego Mané que viene detrás **maniobrando** unos trapos de colores, sin que estos se den cuenta de su presencia hasta determinado momento). (Tercer Acto, 1)

B: (Cuando ellas han desaparecido, entran Bartolo y Rafael, y luego Mané que viene detrás **maniobrando** unos trapos de colores, sin que estos se den cuenta de su presencia hasta un determinado momento). (49)

[...]

A: BARTOLO.- (VIÉNDOLE **MANOTEAR** CON LOS TRAJOS DE COLORES) Entonces, ¿estás haciendo una traperera, Mané?

B: BARTOLO.- (Viéndole **maniobrar** con trapos de colores). Entonces, ¿estás haciendo una traperera, Mané?

En otros casos, el dramaturgo sustituye un verbo por otro porque este último contiene un sema más acorde con la acción que quiere transmitir. Por ejemplo, la forma verbal «dejar» manifiesta cierto abandono o desdén al quitarse Pepito el fardo que lleva al hombro cuando llega

²⁶⁴ Entrecomilladas las palabras que usa el DLE y el DUE, respectivamente.

a la casa de Rafael y Frasquita; en cambio, «poner» señala voluntad de colocar el fardo en un sitio concreto, hay una matización de control, de voluntad, que no existe en «dejar».

A: PEPITO.- (**DEJA EL FARDO EN EL SUELO Y COMIENZA A DESENVOLVER**) (Acto Primero, 8)

B: PEPITO.- (**Pone** el fardo en el suelo y comienza a desenvolver) (14)

2) La variante evita la presencia de un término superfluo, porque se puede deducir perfectamente por la situación dramática o por el resto de las acotaciones que presenta la escena.

El adjetivo **lejana** que complementa a **canción** se sustituye por el determinante indefinido **una**, porque durante esta escena se ofrecen a continuación nuevas acotaciones que van especificando que va subiendo el sonido de la canción. Por tanto, no hace falta especificar en la primera acotación que la canción **se escucha lejana**.

La canción que comienza a oírse rompe con una situación trágica que vive el pueblo: la falta de lluvia. El cielo se nubla, se oscurece. Esto significa para Panchita y Frasquita un presagio de que algo malo va a ocurrir. Chanita, por el contrario, interpreta la alegría de la chiquillería como una premonición de lluvia, por eso apremia a su madre y a Frasquita para que estén alegres ante tal acontecimiento. Estas comienzan a empaparse del entusiasmo y optimismo de Chanita.

Esta escena eleva el clímax de la obra, en ella confluyen la angustia por la falta de lluvia y el sufrimiento que conlleva para las familias, la desesperanza de Panchita y Frasquita, la jovialidad y alegría de los chiquillos cantando, y la soledad trágica que aflige a Pepito. Es interesante destacar cómo el volumen de la canción va *in crescendo* a la par que crece la angustia en Pepito frente a la felicidad que sienten los otros personajes:

A: PANCHITA.- (SE ESCUCHA **LEJANA** CANCIÓN INFANTIL) (Tercer Acto, 11)

A: PANCHITA.- (SUBE LA CANCIÓN INFANTIL)

A: PEPITO.- (SIN PODER CONTENER LAS LÁGRIMAS DESAPARECE MIENTRAS SE ESCUCHA MÁS CERCANA LA CANCIÓN INFANTIL)

A: PANCHITA.- (Sube la canción infantil)

A: CHANITA.- (SUBE LA CANCIÓN INFANTIL MÁS CERCANA) (Tercer Acto, 12)

B: PANCHITA.- (Se escucha **una** canción infantil)

B: PANCHITA.- (Sube la canción infantil)

B: PEPITO.- (Sin poder contener las lágrimas desaparece, mientras se escucha más cercana la canción infantil)

B: PANCHITA.- (Sube la canción infantil) (68)

B: CHANITA.- (Sube la canción infantil más cercana) (69)

3) El dramaturgo corrige en **B** los errores léxicos que aparecen en el texto **A**.

Ante el nerviosismo que siente Bartolo por la toma de posesión de la alcaldía, en el ensayo general que viene realizando, se dice de él en **A**: «(el pulso le tiembla entre los dedos)». Será el

pliego, que contiene el discurso que va a leer, el que tiembla entre los dedos, no el pulso. Por ello, la corrección es necesaria:

A: BARTOLO.- (RESPIRA HONDO, EL **PULSO** LE TIEMBLA ENTRE LOS DEDOS Y COMIENZA A LEER MIENTRAS RAFAEL Y MANÉ LE CONTEMPLAN BEATÍFICOS). (Acto II, 3)

B: BARTOLO.- (Respira hondo, el **pliego** le tiembla entre los dedos y comienza a leer mientras Rafael y Mané le contemplan beatíficos). (30)

4) En la acotación inicial del tercer acto se sustituye la locución adverbial **de vez en cuando**, que expresa discontinuidad en el ladrar del perro, por otra sinónima **de vez en vez**:

A: (un can ladra **de vez en cuando**, antes de que comiencen a hablar los personajes.) (Tercer Acto, 1)

B: (un can que ladra **de vez en vez**, como ambiente de chicharra.) (49)

5.3.3. ADICIONES

Las inclusiones de nuevos fragmentos en las didascalias funcionan, como en las transformaciones, para completar el diseño de los elementos dramáticos. Destacan su aportación para crear una mayor tensión dramática, así como el perfeccionamiento en la caracterización de los personajes.

5.3.3.1. Descripción ambiental

Se completa la descripción literaria con la intención de conseguir un ambiente escénico con mayor dramatismo. Para ello se emplean signos icónicos, como los sonidos, al mantener una relación de semejanza con la realidad.

Tras las rogativas, la lluvia sigue sin aparecer. El drama se vive en el ambiente que se respira en el escenario: el silencio se rompe de vez en cuando por el zumbido de avispas y el can que ladra. Estos sonidos trasladan al espectador a un lugar donde el calor y la sequedad asfixian la vida, porque la reproducción de un determinado ambiente implica una determinada reacción psicológica en todos nosotros. Para completar la angustia irrespirable a la que se enfrentan los personajes, el autor añade el símil **como ambiente de chicharra**. La referencia al animal evoca el sonido monótono (la vida y el tiempo se detiene) que produce en días calurosos y rememora la destrucción de los campos a través de las plagas en épocas de extremo calor. De esta manera se ha completado el cuadro vital que acorrala a estos personajes y que reseca también su alma:

A: (Reina el máximo silencio sólo roto por el zumbido de las avispas y un can ladra de vez en cuando, antes de que comiencen a hablar los personajes.) (Tercer Acto, 1)

B: (Reina el máximo silencio sólo roto por el zumbido de las avispas y un can que ladra de vez en vez, *como ambiente de chicharra.*) (49)

5.3.3.2. Caracterización de personajes

Estas adiciones completan, fundamentalmente, los rasgos psicológicos de los personajes, configuran las emociones que sienten, los modales, y la forma de comportarse.

Bartolo está ensayando el discurso que debe pronunciar en la toma de posesión de la alcaldía. Los espectadores son Rafael y Mané. La parodia del acto solemne se ridiculiza cuando Bartolo lee el discurso y grita pidiendo auxilio al pueblo. Esos gritos los oyen Frasquita y Chanita. Frasquita se ha asustado de tal modo que se lamenta de que se le ha ido a salir la madre²⁶⁵, esto ha provocado el llanto en su hija Chanita, que a su vez implica el llanto de Mané. Evidentemente al incorporar en **B** la acotación que indica la respuesta emocional de Chanita (**llorando**) ante los gritos de la madre, el dramaturgo se ve obligado a añadir el adverbio **también** en la acotación siguiente para expresar que Mané llora al ver a Chanita:

A: FRASQUITA.- ¡Ay, Dios mío!, que ha sío a salirseme la madre.

A: CHANITA.- ¡Si se |me| llega a morir mi madre!

A: MANÉ.- (*LLORANDO*) ¡Guaa! ¡Guaa! ¡Too el mundo está llorando! (Acto II, 4)

B: CHANITA.- (*Llorando*) ¡Si se llega a morir mi madre! (31)

B: MANÉ.- (Llorando *también*) ¡Guaa! ¡Guaa! ¡Too el mundo está llorando! (32)

En este otro caso, Mané, harto de tanta humillación, se rebela a Bartolo y Rafael. Ahora es él quien se burla de ellos, ridiculizándolos **con cuchufletas**. La expresión «cuchufletas» no se refiere a lo que dice Mané para hacer reír a Bartolo o a Rafael, sino que designa gestos ridículos con los que denigra al alcalde y al maestro zapatero. El bobo claramente se mofa de ellos. Hernández dignifica la figura del bobo, no solo funciona como el gracioso, el donaire de nuestro teatro clásico, que rebaja la tensión dramática como anticlímax paralelo a la acción principal, sino que aquí su función es más profunda al representar la rebelión de los «tarados», símbolo del pueblo, contra los caciques de turno:

A: MANÉ.- Yo e pierdo, pero ya os bobos si acabaron. (LANZA EL ARCO IRIS AL AIRE |LIBRE| Y COMIENZA A INFLAR UNA SOPLADERA, MIRÁNDOLES) (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- Yo e pierdo, pero ya os bobos si acabaron. ¡Mucho cuidiao, eh! (Lanza el arco iris al aire y comienza a inflar una sopladera, mirándoles *con cuchufletas*²⁶⁶) (51)

²⁶⁵ El DBC s. v. registra en la acepción 5: «f. En la creencia popular, órgano o zona del estómago de la mujer que se descompone a consecuencia de un susto, disgusto u otras causas similares» [24/6/2017].

²⁶⁶ Según el DLE s. v.: «(De *chufleta*).1. f. coloq. Dicho o palabras de zumba o chanza» [1/8/2011].

La obra aporta las vivencias interiores de un emigrante árabe en sus relaciones con los isleños. Con la adición que exponemos a continuación el autor completa el drama vital del personaje al contraponer la alegría que siente el pueblo, porque presiente la lluvia, a la angustia de Pepito el Árabe. Esta angustia se desarrolla en toda la tragicomedia y viene condicionada por dos situaciones que se superponen: primero, por el sentimiento de desarraigo con el que vive todo emigrante; y segundo, por la amargura que sufre Pepito al no ser correspondido en amores por Chanita. La expresión **definitivamente desolado** culmina este proceso: la lluvia que anega su alma son sus mismas lágrimas. A continuación Mané dará la noticia de que los técnicos del Ayuntamiento han dado con agua en el lugar que dispuso Bartolo para que se abriera un pozo:

A: PEPITO.- (EN LA PUERTA) ¡Adiós, mochachas! Ya marcharme bara abajo. (Tercer Acto, 12)

B: PEPITO.- (En la puerta, **definitivamente desolado**) ¡Adiós mochachas! Ya marcharme bara abajo. (68)

La siguiente adición no solo completa la figura del personaje, sino que además contrapone dos universos (el puerto y el mundo rural) completamente dispares: por un lado, Hernández completa la caracterización de Pipo, arquetipo del joven porteño de la época, con sus modales, su carácter, hasta sus atrevidos andares (cambullonero, chulapo, vividor y desenvuelto); por otro, la adición nos introduce en un espacio cosmopolita, en una manera de ser del porteño radicalmente opuesta al mundo rural de Los Arbejales, arcaico y cerrado:

A: PIPO.- (APARECIENDO EN LA PUERTA) ¿Hace falta que toque la campana? (Acto II, 9)

B: PIPO.- (Apareciendo en la puerta. **Ni que decir tiene que trae todo el desenfado de un chulo porteño.**) ¿Hace falta que toque la campana? (39)

5.3.3.3. Descripciones quinésicas

Estas adiciones aclaran la posición física del personaje en escena o la manera en que se realiza una acción determinada. El autor pretende evitar posibles dudas que le puedan surgir al lector.

Se precisa la posición física del personaje en escena a través de una aposición explicativa:

A: (Al levantarse el telón aparece Maestro Rafael clavando unas punteras. A poco entra Pancha.) (Acto Primero, 1)

B: (Al levantarse el telón aparece Maestro Rafael, **sentado**, clavando unas punteras. A poco entra Pancha). (1)

Igualmente, la siguiente adición en una acotación operativa detalla cómo Bartolo realiza una acción determinada, según le había explicado Rafael:

A: BARTOLO.- Bueno, pues yo enseñó los dientes y jago lo que pueo. Allá voy. (SE DIRIGE A LA PUERTA DE ENTRADA Y LUEGO VUELVE ENSAYANDO UNA IMPOSIBLE SONRISA, Y HACIENDO REVERENCIAS A UN LADO Y OTRO, HASTA SUBIR AL CAJÓN). (Acto II, 3)

B: BARTOLO.- Bueno, pues yo enseñó los dientes y jago lo que pueo. Allá voy. (Se dirige a la puerta de entrada y luego vuelve ensayando una imposible sonrisa, y haciendo reverencias a un lado y otro, hasta subir al cajón *como se le había dicho*). (29)

5.3.3.4. De carácter estilístico

Estas adiciones precisan la función de un determinado objeto. Se produce un pleonasma al especificar lingüísticamente lo que la misma palabra (**tallas**) en sí aporta semánticamente. Quizás se deba este afán de remarcar que las **tallas** contienen agua a que en el ámbito urbano la palabra estuviera en retroceso o desuso. La otra posibilidad que registra el Diccionario de la Academia Canaria de la Lengua²⁶⁷, «en algunos lugares, se usaba también para conservar la carne del cerdo», no es la que utiliza el dramaturgo:

A: (A poco entran Frasquita y Chana que vienen de la calle con dos tallas a la cabeza, reflejando el drama de la sequía en sus rostros) (Tercer Acto, 1)

B: (A poco entran Frasquita y Chana que vienen de la calle con dos tallas *de agua* a la cabeza, reflejando el drama de la sequía en sus rostros) (49)

5.4. VARIANTES EN LOS PARLAMENTOS

La obra dramática está constituida por personajes que, desde el plano de la expresión, podríamos clasificar en tres grupos: el primero es el más numeroso, estaría conformado por aquellos que viven en el poblado rural (Los Arbejales), y además pertenecen al estrato sociocultural bajo; el segundo grupo correspondería a Pipo y Pepito, ellos también se incluyen en ese estrato sociocultural antes aludido, pero son elementos exógenos al mundo rural: Pepito es árabe y Pipo reside en la capital; el tercero se compone solo por Mané, aunque pertenece a Los Arbejales, su discapacidad mental y sus particulares características psicolingüísticas lo distinguen de sus paisanos.

Los personajes del primer grupo —Rafael, Bartolo, Frasquita, Panchita y Chanita— se caracterizan por los mismos rasgos diatópicos del mundo rural. En cuanto a los del segundo grupo, Pepito, el emigrante árabe, se distingue por una pronunciación marcada por su idioma nativo; mientras que Pipo (cambullonero de oficio, ha vivido en el extranjero y es un joven chulapo) muestra diferencias diatópicas, que se perciben en su idiolecto, y diastráticas, marcadas por cuestiones generacionales y culturales, que se reflejan en el uso de un registro juvenil, una jerga

²⁶⁷ [24/6/2017].

que los personajes del espacio rural no son capaces de entender. Respecto a Mané, sus rasgos fónicos representan la deformación de su espíritu, un adulto que en su forma de hablar recuerda a un niño.

La situación comunicativa no cambia en ningún momento en esta pieza ni se ve interrumpida por ningún elemento ajeno al ambiente en que se desenvuelve, ni cuando Pipo es presentado al nuevo alcalde de Los Arbejales se produce el paso de un contexto informal a otro formal. Todos ellos se expresan en la modalidad coloquial popular canaria. En este ambiente rural, informal y familiar se desenvuelven los personajes que, desnudos, se muestran con toda su crudeza física y espiritual.

5.4.1. CAMBIOS DEBIDOS A LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

5.4.1.1. Maestro Rafael

Es el personaje principal de la obra, de tal manera que los demás personajes confluyen en él. La casa de maestro Rafael, concretamente el patio, es el espacio central donde se desarrollan todas las acciones y los diálogos de la obra. Rafael es zapatero, pero más que arreglar zapatos, se dedica a poner «parches con la lengua» (1968: 10), así lo caracteriza su misma esposa (Frasquita). Su arma defensiva y ofensiva ante la realidad que le oprime es el sarcasmo, que utiliza como vía de evasión. A Rafael no le agobian todos los zapatos que tiene pendientes de arreglar, se preocupa más por tratar con sus vecinos los asuntos diarios y por ‘ronear’ que por sacar el trabajo. Quiere cambiar su realidad personal a través del halago y del engaño a los demás, bien sea arreglando zapatos, o bien, en aprovechar la relación de amistad que tiene con otros para beneficiarse de ellos.

El ejemplo siguiente refleja claramente la ambición de Rafael. Desea aprovecharse de la amistad que tiene con el alcalde para mejorar su situación económica. Rafael se queja de que otros se han aprovechado de la expansión urbanística, provocada por el desarrollismo turístico en la isla, para enriquecerse, mientras él no ha podido beneficiarse todavía de ello:

A: RAFAEL.- Está claro; pa comprárselo a otro me compras el mío, que los cuartos no los vas a pagar tú. (Tercer Acto, 1)

B: RAFAEL.- Está claro; pa comprárselo a otro me compras el mío, que los cuartos no los vas a pagar tú; *y yo hasta la fecha no he hecho ningún negocio de vivienda.* (50)

Para perfilar el carácter contundente, quisquilloso y arrebatado de maestro Rafael, el autor completa el parlamento del personaje con una expresión vulgar:

A: RAFAEL.- ¡Oh, lo que faltaba! <pa terminar de cagasla.> Pa el lunes las tienes sin falta. (Escena Segunda, Acto Primero, 4)

B: RAFAEL.- ¡Oh! lo que faltaba **pa terminar de cagasla**. Pa el lunes las tienes sin falta. (6)

Otro rasgo que define el carácter de Rafael se basa en la opinión que tiene sobre la mujer: la infravalora porque considera que tiene un carácter débil y mutante. Para él basta con unas caricias que se le haga a la mujer cuando llega la noche para que desaparezcan todos los males, las quejas y los sinsabores diarios. En el texto **A** lo importante era el paso del tiempo, según Rafael, para que a la mujer le desapareciera el enfado (**Ende que pasa la noche se han olvidado de tóo. ¡Si las conoceré yo!**); en **B** son las caricias las que doblégan su carácter. La adición, por tanto, completa el perfil psicológico de Rafael, su visión sobre la mujer se enmarca dentro de los patrones sociales de la época: un ser supeditado al hombre:

A: RAFAEL.- Ende que **pasa** la noche, se han olvidado de tóo, ¡Si las conoceré yo! (Acto Primero, 6)

B: RAFAEL.- Ende que **llegue** la noche, **se les pasa la mano** y se han olvidado de too, ¡Si las conoceré yo! (10)

En el anterior parlamento la sustitución del verbo **pasa** por **llegue** viene obligada para no reiterar el verbo, al añadir la expresión **se les pasa la mano**. Este cambio verbal introduce una variación en la especificación temporal de la acción y además añade un matiz semántico a todo el parlamento de Rafael, quedando catalogada la mujer como un simple ser decorativo.

Rafael solo piensa en él mismo, esta es la causa por la que se modifica la primera persona del plural, que ha sido usado como plural de modestia, por la primera del singular. En el talante psicológico de Rafael el «yo» nunca dará paso al «nosotros», salvo en aquellas situaciones en que no le quede más remedio, pero siempre pensando que puede sacar provecho de algo o de alguien:

A: RAFAEL.- No te enroñes, mujer, no seas ansina; que me da dentera cuando te veo enroñaá. ¡Echa pacá los chancos pa ver los que [**podemos**] <puedo> jace[r]<s>le<s> (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- No te enroñes, mujer, no seas ansina, que me da dentera cuando te veo enroñaá. ¡Echa pacá los chanclos pa ver lo que **puedo** jacerles. (3)

Modifica la tercera persona del plural por la primera del singular; pues es el propio Rafael quien se rocía con leche de tabaiba²⁶⁸. Aun así, no se le pega nada al cuerpo, habla metafóricamente, es decir, nada de dinero. Rafael continuamente se queja de su situación económica:

²⁶⁸ En Guerra (1965), TLEC s. v. *tabaiba*: «Uno de los euforbios canarios, con diversas variedades, que se cría en parajes áridos y montañosos. Al tocársele o pincharla expele un líquido blanco al que se le dice vulgarmente “leche de tabaiba”, de propiedades terapéuticas o tóxicas; el látex es de tipo cauchífero y sirve para hacer chicles, pero esto último sólo de la dulce [...] || Su leche se empleaba, como diversión salvaje: *empegostada* (V) en la cabeza, había que trasquilár allí a fondo, sin que ninguna otra forma le quitara el *pegote*. (V)».

A: PANCHITA.- Y usted es de los que menos pueen quejarse; porque tiene lo que gana zapateriando, el sueldo de sacristán y lo que se le pegará en las fiestillas, que también se le pegará algo...

A: RAFAEL.- En la sacristía son pocos los caídos, Pancha; porque si no hay lluvia no hay chicos, y si no hay chicos no hay bautizos. Y en lo de los festejos me tienen controlao [qués] <que es> un gusto, y no se me pega naa ni que me [rocíen] <rosíen> con leche <de> tabaiba. (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.- En la sacristía son pocos los caídos, Pancha; porque si no hay lluvia no hay chicos, y si no hay chicos no hay bautizos. Y en lo de los festejos me tienen controlao que es un gusto, y no se me pega naa ni que me **rocíe** con leche de tabaiba. (5)

5.4.1.2. Frasquita

La esposa de Rafael vive en una situación económica humilde, se queja permanentemente de lo poco que trabaja su marido y del poco dinero que le entrega. Va sobrellevando esta situación con la ayuda económica que le proporcionan los «calaos», que tanto ella como su hija Chanita bordan para venderlos en la capital. Frasquita, amargada ante esta situación, se mueve entre el sarcasmo y la invectiva. Esta actitud la aplica, especialmente la invectiva, hacia Rafael y Bartolo.

Solo encontramos una variante que se deba al carácter del personaje. Hernández añade el adverbio **bien** en el parlamento de Frasquita para ponderar la fealdad de Bartolo. Agudiza así la actitud vital que adopta Frasquita ante él:

A: FRASQUITA.- Oyes, Bartolo; más jocico de alpupús tienes tú. Se conoce que no te has visto en un espejo limpio. (Acto Primero, 5)

B: FRASQUITA.- Oyes, Bartolo; más jocico de alpupús tienes tú. Se conoce que no te has visto **bien** en un espejo limpio. (9)

5.4.1.3. Mané

Este personaje secundario representa al bobo del pueblo. Actúa como recadero de los demás y sirve como ayudante al alcalde. Se caracteriza por su media lengua, por ese hablar entrecortado y por alterar algunos sonidos de las palabras. Sin embargo, Hernández lo dota de una inteligencia y de una picardía que lo diferencia del mero gracioso. Por eso, en determinada ocasión Mané se rebela a Rafael y Bartolo ante el trato humillante que recibe de estos; así en la escena primera del tercer acto expresa Mané: *Yo e pierdo, pero ya os bobos si acabaron. ¡Mucho cuidiao, eh!*

Hernández mostrará diversas soluciones en la caracterización lingüística de este personaje al intentar representar su peculiar pronunciación: unas veces mantiene la grafía del fonema, otras veces la suprime e incluso ofrece una grafía distinta que corresponde a otra variante en la

realización sonora de ese fonema (es el caso del fonema /l/, unas veces se suprime y otras aparece con la grafía l).

En el texto **B** tiende más a la escritura normalizada que en **A**; así, por ejemplo, añade en algunos casos la consonante inicial que en **A** había suprimido. Probablemente estas modificaciones se deban a que el dramaturgo desea facilitar en cierto grado la lectura de los parlamentos de Mané:

A. Cuestiones fónicas

A.1. Las consonantes

Las consonantes iniciales que presentan alternancia entre su mantenimiento y su supresión en **A** son /θ/, /k/, /g/, /m/, /d/, /l/. En **B** se tiende a incorporar estas consonantes, menos /θ/, que se eliminará siempre:

-/θ/:

A: MANÉ.- Dice e paticante, Maestro Rafaé, que si están los **apatos**. (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- Dice e paticante, Maestro Rafaé, que si están los **apatos**. (21)

A: MANÉ.- el paticante me dijo e si estaban los **zapatós**; y como están (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- el paticante me dijo e si estaban los **apatos**; y como etán (22)

-/k/:

Se tacha a bolígrafo la consonante velar oclusiva sorda en posición inicial de palabra en **A**, pero se recupera en **B**. Este fenómeno se produce en la palabra **callao**, que ya anteriormente la pronunció Mané²⁶⁹ sin elidir la velar:

A: MANÉ.- ¡Yo, [c]allao! (Acto II, 3)

B: MANÉ.- ¡Yo, callao! (30)

-/g/:

Se suprime en **B**:

A: MANÉ.- Es que tengo **gana** e reime (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- Es que tengo **anas** de reirme (22)

Mantiene la misma solución para los dos textos:

²⁶⁹ **A:** Mané.- Yo as toco callao. (Acto II, 2).

A: MANÉ.- E **gustan** tóas. (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- E **gustan** tóas. (22)

A: MANÉ.- La **allina** de mi tía está cueca. (Acto II, 2)

B: MANÉ.- La **allina** de mi tía está clueca. (27)

A: MANÉ.- ¡A mí también me **usta** el vino! (Acto II, 3)

B: MANÉ.- ¡A mí también me **usta** el vino! (28)

-/m/:

Se añade en **B**:

A: MANÉ.- Yo o saco cuando **e** parezca. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- (Sublevándose). Yo os saco cuando **me** dé la gana. (52)

A: MANÉ.- Cuando Mané reviente va a haber mucho ruido en os Arbejales. Me **archo**. (Sacude el arco iris, se pone la sopladera en la boca y sale). (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- *Ya reventaré; pero cuando Mané reviente va a haber mucho ruido en os Arbejales. ¿Estamos? Me **marcho**.* (Sacude el arco iris, se pone la sopladera en la boca y sale). (52)

En una ocasión se mantiene en **B** la supresión:

A: MANÉ.- Yo **e** pierdo, pero ya os bobos si acabaron. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- Yo **e** pierdo, pero ya os bobos si acabaron. (51)

-/d/:

Mané la suprime a veces en la preposición **de** en el texto **A**, en **B** la incorpora:

A: MANÉ.- Es que tengo |g|ana **e** reime (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- Es que tengo anas **de** reirme (22)

En otros casos se mantiene la supresión en los dos textos.

A: MANÉ.- Estoy haciendo un acoíri pá colgaslo el techo **e** mi tía (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- Estoy haciendo un acoíri pa colgaslo el techo **e** mi tía (51)

En cambio, no se suprime con la forma **del**:

A: MANÉ.- Pero ella tiene un novio **del** puerto. (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- [...] Pero ella tiene un novio **del** puerto. (22)

Con el adverbio **después** se incorpora la consonante en **B**:

A: MANÉ.- Estoy haciendo un acoíri pa colgaslo el techo e mi tía, **espués** que llueva. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- Estoy haciendo un acoíri pa colgaslo el techo e mi tía, **después** que llueva. (51)

-/l/:

Se muestran variaciones entre la presencia y ausencia de esta consonante en los pronombres personales átonos y en los artículos determinantes.

Casos en los que no aparece /l/ en **A**, pero se retoma en **B**:

A: MANÉ.- Ya yo **o** sabía. (Acto Primero, 14)

B: MANÉ.- Ya yo **lo** sabía. (23)

A: MANÉ.- El machango **o** tiene mi tía gardao en e e'ropero. Me o echaron os Reyes. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- El machango *me lo* tiene mi tía *guardao* en e ropero. Me o echaron os Reyes. (52)

Se mantiene la ausencia en los dos textos:

A: MANÉ.- Porque yo llevé **os** gallos (Acto Primero, 14)

B: MANÉ.- Porque yo llevé **os** gallos (23)

Casos en la que está presente en los dos textos:

A: MANÉ.- dicen **lo** mismo [...] piensan **lo** mismo. (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- [...] dicen **lo** mismo [...] piensan **lo** mismo. (22)

A veces incorpora el símbolo ['] en **B** para señalar la ausencia del sonido, en otras ocasiones elimina este símbolo que sí estaba en **A**:

A: MANÉ.- ¡Yo **as** toco! (Acto II, 2)

B: MANÉ.- ¡Yo 'as toco! (28)

A: MANÉ.- El machango o tiene mi tía gardao en e'l]ropero. Me o echaron os Reyes. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- El machango *me lo* tiene mi tía *guardao* en e ropero. Me o echaron os Reyes. (52)

-/s/:

En posición implosiva en interior de palabra, esta consonante viene alternando su presencia y ausencia con el verbo **estar**. En algunos fragmentos se mantiene la misma solución en los dos textos, en otras ocasiones varía. No parece que siga ninguna condición para mantener o modificar la sibilante en los dos textos:

Ejemplo en que se mantiene la misma solución en los dos textos:

A: MANÉ.- que si **etán** los apatos. (Acto Primero, 12)

B: MANÉ.- que si **etán** los apatos. (21)

A: MANÉ.- que si **están** los apatos. (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- que si **están** los apatos. (21)

Ejemplos en que no se respeta la solución del texto **A**:

A: MANÉ.- Pero ¿**Etán**? (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- Pero, ¿**están**? (21)

A: MANÉ.- ¡E|s|tá claro! (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- ¡**Etá** claro! (22)

-/b/:

En **B** no se modifican las variantes que presenta el texto **A**. En determinados casos se escribe a inicio de palabra el símbolo que representa la falta de un sonido, fenómeno que se ofrece en los dos textos:

A: MANÉ.- (Saliendo). ¡Allá '**oy**! (Acto II, 5)

B: MANÉ.- (Saliendo). ¡Allá '**oy**! (32)

A: MANÉ.- Yo no '**usco** náa, sino e me deje tranquilo. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- Yo no '**usco** náa, sino e me deje tranquilo. (51)

En otros casos se mantienen las grafías **v** o **b**:

A: MANÉ.- Pos ya me **voy**. (Acto primero, 13)

B: MANÉ.- Pos ya me **voy**. (22)

A: MANÉ.- (Apurado). ¿Está don **Bartolo**...mé? (Tercer Acto, 12)

B: MANÉ.- (Apurado). ¿Está don **Bartolo**...mé? (69)

A.1.1. Combinación de consonantes

-/kl/: la consonante lateral que no aparecía en **A**, se añade en la edición:

A: MANÉ.- La allina de mi tía está **cueca**. (Acto II, 2)

B: MANÉ.- La allina de mi tía está **c/ueca**. (27)

/mb/: ahora, por el contrario, se suprime la oclusiva bilabial sorda en **B** para representar el vulgarismo general «tamién» (Alvar, 1959: 95):

A: MANÉ.- ¡A mí **tam|b|ién** me usta el vino! (Acto II, 3)

B: MANÉ.- ¡A mí **tamién** me usta el vino! (28)

A.2. Las vocales

Se añade la vocal en el verbo que se había suprimido:

A: MANÉ.- El machango o tiene mi tía **gardao** en e e'ropero. Me o echaron os Reyes. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- El machango *me lo* tiene mi tía **guardao** en e ropero. Me o echaron os Reyes. (52)

5.4.1.4. Pepito

Pepito es una figura ajena al tipismo de los personajes que solía aparecer en una obra costumbrista. El inmigrante árabe se dedica a la venta ambulante para ganarse la vida. Esta figura literaria es reconocida como un personaje real que transitó por toda Gran Canaria con su mercancía. Pepito plantea una visión diferente del mundo a la del resto de los personajes: cuenta las penas que va padeciendo por los pueblos y caminos de la isla; conoce la maldad de algunos isleños, que se aprovechan de su bondad para no pagarle. Lo mismo le sucede en el tema amoroso: una chica de Arucas le saca todo el ajuar de boda para, una vez conseguido, rechazarlo y casarse con uno de Guanarteme; cuando el comerciante solicita a la muchacha que le devuelva el ajuar que le ha regalado, esta y el padre se niegan a devolvérselo y lo amenazan con pegarle.

Pepito expone la soledad del migrante y la dureza de enfrentarse a una sociedad, a una cultura y a una lengua diferentes a la de su origen. Este personaje humilde es uno de los hallazgos más importantes de la obra, el único elemento exógeno que deambula por este universo cerrado y hermético.

Los rasgos lingüísticos que caracterizan el habla de Pepito provienen de su idioma nativo o de una visión folclórica de las diferencias entre los dos idiomas. De aquí proceden determinados rasgos fónicos, entre ellos, como señala Corriente (1980: 21), la falta de la pareja de fonemas **b** y **p** en árabe (solo existe el fonema /b/, que como en español es oclusiva bilabial sorda) provoca la confusión entre estos sonidos; algunas cuestiones morfológicas, como el uso del infinitivo en lugar de las formas verbales conjugadas, las variaciones de género en algunos sustantivos y otras cuestiones semánticas que, a través de juegos de palabras, sirven en general para crear situaciones humorísticas.

A. Cuestiones fónicas

A.1 Las consonantes

-/p/:

La oclusiva bilabial sorda /p/ se escribe generalmente como **b** en los dos textos, en alguna ocasión como **p**, para reflejar la pronunciación del emigrante, que no distingue entre estos sonidos.

Ejemplos en los que se mantiene su grafía normativa en **A** y que, sin embargo, se modifica en **B**:

A: PEPITO.- Y si yo llevar una zagaleja bara venderla **por** cien besetos, cuando ve una muchacha **pobre**, le baja la zagaleja todo lo que buede. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- Y si yo llevar una zagaleja bara venderla **bor** cien besetas, cuando ve una mochacha **bobre**, le baja la zagaleja todo lo que buede. (35)

En otros casos, se invierte la solución anterior, poniendo ahora la grafía normativa en **B**. Probablemente estos cambios se deban a no complicar en exceso la lectura de la obra:

A: PEPITO.- No **imborta**, al blazo. (Acto Primero, 8)

B: PEPITO.- No **importa**, al blazo. (14)

A: PEPITO.- Bero la borracha [[alegre]] se marea; boreso yo no toma la vino ni **brueba** la jalufa. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- Bero la borracha alegre se marea; bor eso yo no tama la vino ni **aprueba** la jalufa. (35)

A: PEPITO.- La vinoso no sirve bara nada, te bone tontona la cabeza y te vacía la cartera, como el hijo de mi baisano **Bedro**, questá siembre tocando al biano, y borracha alegre bor la calle. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- La vinoso no sirve bara nada, te bone tontona la cabeza y te vacía la cartero, como el hijo de mi baisano **Pedro**, questá siembre tocando al biano, y borracha alegre bor la calle. (35-36)

Además, con este recurso fónico, Hernández consigue un juego de confusiones semánticas que ayudan a potenciar la hilaridad del personaje (**baño / paño**). En el ejemplo siguiente veremos cómo se modifica en el texto **B** la consonante **b** en **p**, en la preposición, para escribir la grafía normativa; sin embargo, en el vocablo **baño** se mantiene la confusión:

A: PEPITO.- yo tengo buena ojo **bara** conocer el **baño**. (Acto Primero, 8)

B: PEPITO.- yo tengo buena ojo **para** conocer el **baño**. (14)

Más ejemplos en los que el autor escribe la consonante /p/ con su grafía normativa en el paso del texto mecanografiado al texto **B**; por tanto, al revisar el texto para su edición aminoró en cierto grado la confusión de las dos consonantes:

A: PEPITO.- ¿**Bara** qué querer la firme si no bagar desbués? Los valores [...] estar **bara** las fiestas. (Acto Primero, 9)

B: PEPITO.- ¿**Para** qué querer la firme si no bagar desbués? Los valores [...] estar **para** las fiestas. (15)

El adverbio **siempre** combina también en **B** las diferentes posibilidades:

Se modifica a su forma normativa:

A: PEPITO.- Tú bagarme dos duros semanal, buntualmente, y **siembre** amigos. (Acto Primero, 9)

B: PEPITO.- Tú bagarme dos duros semanal, buntualmente, y **siempre** amigos. (15)

A: PEPITO.- Si no basó nada. [...] entra bor la Beregrina, y Bedro **siem[b]<p>re** cantando atrás. (Segundo Acto, 8)

B: PEPITO.- Si no basó nada. [...] entra bor la Beregrina, y Bedro **siempre** con la libro cantando atrás. (38)

Se modifica la forma normativa que aparecía en **A**, ahora se escribe con **b**:

A: PEPITO.- y yo **siempre** triste. (Acto Primero, 10)

B: PEPITO.- y yo **siembre** triste. (17)

Se mantiene la forma normativa en los dos textos:

A: PEPITO.- Yo te esbera **siempre**, Chanita. (Acto Primero, 10)

B: PEPITO.- Yo te esbero **siempre**, Chanita. (18)

-/r/:

La combinación de dos alteraciones fónicas, como son la síncopa de la vibrante y la confusión fónica entre /p/ y /b/, en la misma palabra crea una expresión metafórica de importante valor imaginativo y cómico. La dualidad imaginaria a la que nos traslada la expresión esperada, con su representación gráfico-fónica recta (**partir el corazón**), y la expresión resultante, modificada por fenómenos fónicos (**batir el corazón**), es de una violencia tremenda. Chocan una situación de amargura y tristeza por la miseria que existe en el campo, a esto hace realmente referencia Pepito, con una expresión objetual, simplificada a una actividad del hogar, donde inconscientemente el personaje crea una expresión alternativa para designar el dolor humano. Como ya señalábamos en el epígrafe 2.3, bajo el título «Manifestaciones de lo cómico», del capítulo segundo de este trabajo, el propio lenguaje se manipula como recurso cómico. En Pepito confluyen, con este caso se puede comprobar claramente, la marginación (cultural, lingüística, social), la soledad, el drama, en definitiva, con la gracia y lo cómico, surgidos desde la alteración del lenguaje y de sus cuentos o anécdotas, basados en sus experiencias vividas:

A: PEPITO.- ¡Bor Dios! A mí **ba|r|tirme** el corazón (Acto II, 6)

B: PEPITO.- ¡Bor Dios! A mí **batirme** el corazón (35)

-Las palatales:

La representación de la palatal /ll/ con la grafía *li* (/lj/) y *ll* en los dos textos, muestra variantes en la pronunciación de Pepito:

A: PEPITO.- si te rombe la **costilia**, la clínica salir más caro (Acto Primero, 8)

B: PEPITO.- si te rombe la **costilla**, la clínica salirte más caro (14)

A: PEPITO.- Yo tengo brecio de **baratillo**. (Acto Primero, 9)

B: PEPITO.- Yo tengo brecio de **baratilio**. (15)

No entendemos a qué razón se deben las modificaciones que realiza el autor en el paso del texto **A** al **B**, quizás se deban a las propias dudas que pudiera tener Hernández en las representaciones gráficas de estos fenómenos.

A.2. Las vocales

Una particularidad lingüística de Pepito, bien atendida por el dramaturgo, es la inestabilidad de las vocales. Esto se debe a que el árabe tiene tres vocales frente a las cinco del español, por lo que es corriente que se produzcan estas alteraciones. Pepito confunde entre las vocales palatales y velares (**A**: carretera > **B**: carretora); entre centrales y velares (**A**: esbera > **B**: esbero; **A**: besetos > **B**: besetas; **A**: toma > **B**: tama; **A**: mochacha > **B**: machacha) entre palatales y centrales (**A**: seniora > **B**: saniora), entre velares (**A**: muchacha > **B**: mochacha). No se produce confusión entre las palatales.

Por supuesto, esto tiene la doble función dramática de caracterizar al personaje y la de conseguir los efectos cómicos oportunos. El propio lenguaje se parodia a sí mismo a través de Pepito en su doble naturaleza, como significante y significado.

Unas veces mantendrá la edición la solución del texto **A**; otras, se modificará:

Casos en los que en **B** se impone el vocablo normativo:

/e/ > o:

A: PEPITO.- Bara lavar y blanchar te combra el blazo la **lavadera** y la blanca (Acto Primero, 8)

B: PEPITO.- Bara lavar y blanchar te combra al blazo la **lavadora** y la blanca (15)

Es probable que el dramaturgo de nuevo creara una nueva confusión fonética (en la pieza teatral no se produce la confusión generalizada entre las vocales **e / o**), y léxica entre **lavadera / lavadora**. **Lavadera** es un canarismo que significa ‘palangana’, está recogida, por ejemplo, en el ALEICan²⁷⁰, TLEC s. v., y en el DBC²⁷¹ s. v.. En el texto **B** el autor se decidió por la solución **lavadora** deshaciendo el juego fónico-léxico que remitía a dos objetos que pertenecen a épocas y sociedades diferentes (la rural frente a la industrial).

²⁷⁰ Localiza la forma léxica en GC.

²⁷¹ El DBC la localiza en Tenerife y La Palma [7/8/2018].

/a/ > o:

A: PEPITO.- Yo te **esbera** siempre, Chanita. (Acto Primero, 10)

B: PEPITO.- Yo te **esbero** siempre, Chanita. (18)

/a/ > e:

A: PEPITO.- No hay vergüenza, s[e]<a>niora. (Acto Primero, 9)

B: PEPITO.- No hay vergüenza, **seniora**. (16)

/o// > a:

A: PEPITO.- Y si yo llevar una zagaleja bara venderla por cien **besetos** (Acto II, 7)

B: PEPITO.- Y si yo llevar una zagaleja bara venderla bor cien **besetas** (35)

Otras veces el cambio en **B** adopta una forma no ortodoxa:

/o/ > a:

A: PEPITO.- Bero la borracha [[alegre]] se marea; boreso yo no **toma** la vino ni brueba la jalufa. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- Bero la borracha alegre se marea; bor eso yo no **tama** la vino ni aprueba la jalufa. (35)

/u/ > o > a:

Se altera la vocal cerrada y grave /u/, anterior a la tónica, para consolidarse como una [o] cerrada ante la alveolopalatal africada sorda /ç/.

A: PEPITO.-Tranquila **muchacha**, si te rombe la costilla (Acto Primero, 8)

B: PEPITO.-Tranquila **mochacha**, si te rombe la costilla (14)

A: PEPITO.- Eso decirlo todo el mundo, **muchacha** (Acto Primero, 11)

B: PEPITO.- Eso decirlo todo el mundo, **mochacha** (18)

A: PEPITO.- cuando ve una **muchacha** pobre, le baja la zagaleja todo lo que buede. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- cuando ve una **mochacha** bobre, le baja la zagaleja todo lo que buede. (35)

Se extrema la abertura de la vocal cerrada:

A: PEPITO.- Yo no me acuerda deso, **mochacha**. (Acto II, 8)

B: PEPITO.- Yo no me acuerda deso, **machacha**. (38)

A: PEPITO.- Bueno, ¡hasta otro día **mochacha**! (Escena V, Acto II, 9)

B: PEPITO.- Bueno, ¡hasta otro día, **machacha**! (39)

/e/ > a:

En el texto **A** se mantiene la forma correcta y en las ediciones se opta por la abertura.

A: PEPITO.- Borque no quedar otro remedio, **seniora**. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- Borque no quedar otro remedio, **saniora**. (36)

En «entonces» la confusión es más generalizada al producirse también en Frasquita:

A: PEPITO.- ¿**Entonces**, no combra alguna cosa más, seniora? (Acto Primero, 10)

B: PEPITO.- ¿**Antonces**, ¿no combra la braga, la sostena, o alguna cosa más, seniora? (17)

Input: Textbox-1; Execution time: 0.032 s. /

Output lines: 4 / Sort: OFF / Pattern:[1]: #antonces#; Lower-upper case distinction: OFF

Op	Pattern	10 letters	Anterior context	Item	Posterior context	Ip
1	#antonces#	-OTIPEP	PEPITO.-	Antonces	buedes dedicarte bor la lucha libre.	206
2	#antonces#	-ATIQUQA	FRASQUITA.-	Antonces	se le puee echar un fia. (A Pepito). Pero ¿hay q*	219
3	#antonces#	-ATIQUQA	FRASQUITA.-	Antonces	, ¿cómo es eso?	221
4	#antonces#	¿.)odraf	PEPITO.- (Que ha terminado de recoger el fardo). ¿	Antonces	, no combra la braga, la sostena o alguna cosa más*	253

Tabla 33. Casos de “antonces” en el texto **B**

/e/ > o:

A: PEPITO.- bara no dejar el tornillo bor la **carretera**. (Acto Primero, 10)

B: PEPITO.- bara no dejar el tornillo bor la **carretora**. (18)

/a/ > o:

A: PEPITO.- La vinoso no sirve bara nada, te bone tontona la cabeza y te vacía la **cartera** (Acto II, 7)

B: PEPITO.- La vinoso no sirve bara nada, te bone tontona la cabeza y te vacía la **cartero** (35-36)

Otra característica del personaje, aunque menos usual, es la adición de vocales protéticas:

A: PEPITO.- Bero la borracha [[alegre]] se marea; boreso yo no toma la vino ni **brueba** la jalufa. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- Bero la borracha alegre se marea; bor eso yo no tama la vino ni **apruueba** la jalufa. (35)

B. Cuestiones gramaticales

Hernández agudiza en **B** las características del habla de Pepito: se aprecia en la falta de concordancia nominal en el género y el uso predominante del infinitivo como forma plena conjugada.

B.1. Alteraciones en la concordancia

Se incorpora en **B** el artículo discordante en género con el sustantivo que determina:

A: PEPITO.- ¿Cóma? ¿Tú creer que yo estar **bandido**? (Acto II, 14)

B: PEPITO.- ¿Cóma? ¿Tú creer que yo estar **la bandido**? (47)

Apréciese en el siguiente ejemplo la discordancia de género del sustantivo con el artículo y adjetivo que lo complementan:

A: PEPITO.- Bero mucho lo inventa la gente. Bero cuando yo viene más desbacio te jabla de **la cuento**. (*Levantándose*.) (Acto II, 9)

B: PEPITO.- Mucho lo inventa la gente. Bero cuando yo viene más desbacio te jabla de **la cuento buena**. (*Levantándose*) (38)

B.2. Verbo

Pepito usa el infinitivo por la forma verbal conjugada del español. Lógicamente es la forma más sencilla de expresar los verbos en español ante la complejidad de estas formas, a ello se añade la dificultad que tiene cualquier hablante árabe de aprender un sistema desinencial radicalmente diferente a su lengua materna.

A: PEPITO.- Si acostumbrarte no **basa** nada (Acto Primero, 8)

B: PEPITO.- Si acostumbrarte no **basar** nada (14)

También observamos en los dos textos una neutralización en las desinencias verbales de persona. Se utiliza la desinencia de la 3ª persona del singular en lugar de la 1ª persona del singular del presente de indicativo: «vende» (16); «gana» (16); «mira» (17); «tiene» (35); «queda» (35); «ve» (35); «baja» (35); «aprueba» (35):

Algunos ejemplos en contexto:

B: PEPITO.- Duro me tengo que boner con tanto sablaso. Si **vende** cinco vestidos, no cobrar sino tres. (16)

B: PEPITO.- No hay vergüenza, seniora. Mucha trambosa no barga ni la suela del camino. Bero lo boco que **gana** con una, ayuda bara la tramba de la otra. (16)

B: PEPITO.- Una vieja de Fontanales, ¡mal rayo la barta! Yo ahora basar bor la buerta y no **mira** ni bara dentro. (17)

En algún caso usa la 3ª persona del singular por la 2ª del singular en el presente de indicativo: «cruza» (35):

B: PEPITO.- Con la bena también se buede vender, borque si te **cruza** la brazo te muere en la esquina; y la vida mocho buena, seniora.

En otros casos la neutralización abarca a los tiempos verbales, por ejemplo, usa el presente de indicativo en lugar del pretérito perfecto simple: «falta» (58); «bega» (58); «marcha» (59); también aparece el verbo en presente de subjuntivo, «coma» (58), cuando debiera ir el pretérito imperfecto de subjuntivo:

B: PEPITO.- Poco **falta** bara que me coma. Yo no **bega** la ojo en toda la noche, ¡bor Dios! (58)

B: PEPITO.- Yo creerlo y le vende todo, que casi vaciarme la faldo; desbués **marcha** toda la semana al cobro y decirme la criada (59)

B: FRASQUITA.- ¡El infeliz! ¡Si se lo llegan a comer!

PEPITO.- Poco falta bara que me **coma**. Yo no bega la ojo en toda la noche, ¡bor Dios! (58)

C. Cuestiones léxicas

Las variantes léxicas se deben al origen de Pepito, a su cultura, su religión y a lo que ha aprendido de oír a los isleños. Sobre esto último, usará frases hechas que sentencian de forma somera una visión pesimista del mundo.

C.1. Su origen árabe limita su vocabulario

En el texto **A** se tacha el adverbio **dentro** y se añade a bolígrafo azul **la cancela**, después se tacha esta anotación con bolígrafo rojo y se vuelve a escribir con este mismo color. Finalmente en **B** se consolida la solución primera (**bara dentro**), quizás porque le pareciera excesivo a nuestro autor que Pepito tuviera tanta precisión léxica:

A: PEPITO.- Yo ahora basar bor la buerta y no mira ni bor [**dentro**] [[**la cancela**]] |<cancela>|
(Acto Primero, 10)

B: PEPITO.- Yo ahora basar bor la buerta y no mira ni **bara dentro**. (17)

C.2. Por la cultura y religión del personaje

Hernández estaba indeciso en añadir el adjetivo **alegre** a **borracha** / **borrachera**. Pero al final se decide por su inserción. Acierta el autor al incluirlo para matizar la doble naturaleza de la bebida alcohólica: alegre y daña a la persona. Puede alegrar, exaltar el ánimo, pero también marear y provocar la pérdida de conciencia. Sin lugar a dudas la influencia de su religión se manifiesta en la visión negativa que tiene de la bebida alcohólica:

A: PEPITO.- Bero la borracha [[**alegre**]] se marea; boreso yo no toma la vino ni brueba la jalufa. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- Bero la borrachera **alegre** se marea; bor eso yo no tama la vino ni aprueba la jalufa. (35)

C.3. Por el oficio

El propio oficio de vendedor ambulante influye en la manera de expresarse. Uno de los recursos más utilizados por los vendedores es la insistencia y la reiteración en las cualidades ‘benditas’ y positivas del artículo en cuestión. Del mismo modo, Pepito reitera el adjetivo **igual** para intensificar la belleza del vestido al compararlo con un bosque. En definitiva, intenta convencer a Chanita de que lo compre:

A: PEPITO.- Esto mucho brecioso, igual quél bosque. (Acto Primero, 8)

B: PEPITO.- Esto mucho brecioso, igual, **igual**, quél bosque. (14)

C.4. Paremias

Pepito declara a Frasquita que desea a su hija Chanita como esposa, pero Frasquita le aclara que eso parece imposible (**no ha náa que rascar**), ya tiene novio (Pipo). La réplica de Pepito a la respuesta de Frasquita en el texto A (**yo esbera con <el> beine**) debe entenderse teniendo en consideración las siguientes cuestiones: Pepito, como ya sabemos, pronuncia los fonemas /b/ y /p/ generalmente como [b], **beine**, por tanto, hará referencia evidentemente a «peine». La expresión sería: «yo espero con el peine». Sin embargo, si pensamos que Pepito no entiende el sentido trasladado de las paremias —como **no ha náa que rascar**—, sino que recoge su significado literal, esto nos aclararía la razón de su réplica, ya que podemos comprobar que cuando él responde ‘yo espero con el peine’, está indicando que esperará a Chanita con el utensilio que se utiliza para frotar la piel o desenredar el pelo y componerlo. En definitiva, Pepito está preparado con el peine para rascar a Chanita, si tiene la oportunidad. Tampoco parecería insólito pensar, ya lo estamos comprobando a lo largo de la pieza teatral, en las palabras parónimas ‘beine / peine / pene’, que el comerciante árabe no detecta, pero que el lector y el espectador relacionarían por el contexto en el que se pronuncia: la declaración amorosa del comerciante. La carga erótica sería evidente: ‘Yo espero con el peine / pene’.

Hernández modifica toda esa locución del texto A (**yo esbera con <el> beine**) por la expresión lexicalizada **¡Qué le va a jacer! Yo no me va a begar el tiro**, que es la que aparece definitivamente en la edición. Seguramente porque creyera que el lector o el espectador no alcanzase a comprender las razones por las que el árabe la decía. Como la edición fue posterior a

la representación, no nos debe extrañar que sucediera que donde el autor esperaba una carcajada, hubiera un mutis del público.

Hernández no acertó con este cambio, nos parece mucho más rica la primera propuesta por su sugerencia de significados, y porque realmente responde más a la tipología de Pepito. Su desconocimiento del idioma le lleva a interpretar los enunciados de forma literal²⁷², especialmente las paremias, lo que produce una variedad de respuestas inesperadas que ponen el punto de mira en el manejo del idioma como material cómico y en el contraste entre situaciones y lenguaje utilizado.

Con la modificación realizada en **B**, Pepito pone el énfasis en una visión práctica de la realidad —es un comerciante, no lo olvidemos—, puesto que ante la imposibilidad de una respuesta afectiva y positiva por parte de Chanita, él no se desespera. Sin embargo, comprobamos que esta actitud no es del todo cierta, solo hay que leer el final de la obra²⁷³ para entender todo su drama vital:

A: PEPITO.- ¡Bacencia seniora!, **yo esbera con <el> beine.** (Segundo Acto II, 7)

B: PEPITO.- ¡Bacencia seniora! **¡Qué le va a jacer! Yo no me va a begar el tiro.** (36)

5.4.1.5. Pipo

Recordamos que Pipo es un joven de profesión cambullonero. Emigró durante dos años y medio a Suecia y ejerció de camarero. Pipo visita Los Arbejales porque se ha comprometido con Chanita. Estos condicionantes conforman un ser atrevido, chulesco, distanciado de las tradiciones rurales, y con actitudes rebeldes que implican la ruptura de prejuicios y normas morales. Pipo se distingue de los demás personajes canarios porque no presenta rasgos dialectales, sino que son las variables sociales (nivel de instrucción, edad, sexo y profesión) las que explican su forma de hablar. Pipo usa la jerga joven porteña, de abundantes modismos y neologismos, que se convierte en incomprensible para los personajes del mundo rural. Esto materializa dos universos lingüísticamente opuestos dentro de la isla: el rural frente al de los barrios de la capital.

²⁷² Se aprecia en otras partes del texto: vid., v. gr., lo que ocurre con ‘zagalejo’ en «§5.4.2.2.2. Gramaticales», página 210.

²⁷³ Así se despide Pepito de Chanita cuando esta le invita a pasar a la casa familiar: «No jace falta, yo seguir solo».

A. Cuestiones fónicas

A.1. Consonantes

-/d/:

En dos ocurrencias, Hernández añade en el texto **B** la **-/d/-** intervocálica y la **-/d/** final que había suprimido en **A**. Es probable que nuestro dramaturgo quisiera reflejar factores estilísticos para enfatizar las diferencias profundas (en el habla, en las relaciones interpersonales, en los comportamientos sociales, los condicionantes laborales, etc.) entre la sociedad rural y la capital:

A: PIPO.- Pero, ¡láncense de una vez, que se van a **quear** sin campana (Acto II, 14)

B: PIPO.- Pero, ¡láncense de una vez, que se van a **quedar** sin campana (47)

A: PIPO.- ¿Mucho? ¡de qué!, lo necesario. (*A Pancha*). ¿**Usté** no ha estao en Suecia? (Acto II, 10)

B: PIPO.- ¿Mucho? ¡de qué!, lo necesario. (*A Panchita*) ¿**Usted** no ha estao en Suecia? (41)

Pipo no elide la **-/d/-** intervocálica en palabras donde los demás personajes generalmente sí lo hacen:

B: *nada* (40, 42); *todo* (41), *todas* (41), *todos* (40), *atrasada* (40), *equivocadas* (42); *han salvado* (70)

En cuatro ocasiones la elide:

A: PIPO.- ¿Mucho? ¡de qué!, lo necesario. (*A Pancha*). ¿Usté no **ha estao** en Suecia? (Acto II, 10)

B: PIPO.- ¿Mucho? ¡de qué!, lo necesario. (*A Panchita*) ¿Usted no **ha estao** en Suecia? (41)

A: PIPO.- Le **habrá entrao** la gripe. (*Suena el canto de un gallo*) (Acto II, 13)

B: PIPO.- Le **habrá entrao** la gripe. (*Suena el canto de un gallo*) (45)

A: PIPO.- ¡Cambullonero y gracias! ¡Lo que pasa es que la gente del campo es más mal **pensáa!** (Acto II, 11)

B: PIPO.- ¡Cambullonero, y gracias! ¡Lo que pasa es que la gente del campo es más mal **pensáa!** (42)

A: PIPO.- Sin prisas, mano; no se boten. Pero se han salvado, dicen los técnicos que **han dao** en ese pozo con una madre de agua de abute (Tercer Acto, 13)

B: PIPO.- Sin prisas, mano; no se boten. Pero se han salvado, dicen los técnicos que **han dao** en el pozo ése con una madre de agua de abute (70)

5.4.1.6. Chanita

Chanita está enamorada de Pipo, ayuda en las labores del hogar familiar, hace «calaos» en casa para venderlos en la capital y es prácticamente analfabeta, pues le pide a su padre que le lea la carta de su pretendiente. Se produce un monólogo al final de la escena cuarta del acto primero con el que descubrimos los anhelos íntimos de la joven: desea que su padre acepte a Pipo como su prometido e idealiza al joven porteño cuando su físico le recuerda a un actor de cine en una película que vio acompañada de su tía la de Schaman. Chanita está educada para ser ama de casa; aunque se queja del papel de la mujer en la sociedad canaria. Esa rebeldía²⁷⁴ se queda en una confesión entre Chanita y Panchita, no se convierte en el inicio de una protesta de mayor calado social.

Hernández ahonda en los prejuicios sociales que condicionan la vida del mundo rural cuando Pipo propone a Chanita dar un paseo; ella le responde que tienen que esperar a que termine su madre de lavar o a que vengan las amigas para que los acompañen. La adición **pa no ir sola** aclara las ataduras que impiden a Chanita salir con un hombre a solas. Ella, como cualquier mujer de pueblo, se siente atada a las convenciones sociales. Los novios no pueden ir solos de paseo, ello supondría un escándalo social:

A: CHANITA.- Sí, pero espera un momento a ver si termina mi madre, o vienen mis amigas.
(Acto II, 11)

B: CHANITA.- Sí, pero espera un momento a ver si termina *de lavar* mi madre, o vienen mis amigas, **pa no ir sola**. (42)

5.4.1.7. Panchita

Panchita es una solterona que se dedica al cuidado de sus sobrinos y cuyo único entretenimiento es informarse de lo que sucede en el pueblo para ir propagándolo por la vecindad. Desilusionada y amargada, su juventud la ha pasado esperando a que Bartolo le propusiera matrimonio, por eso aconseja a Chanita cómo debe comportarse con los hombres para que pueda casarse y no se convierta, como ella, en una solterona seca y estéril. Panchita ha sido víctima del papel secundario de la mujer de pueblo que somete su vida a la decisión del hombre.

Panchita y Rafael hablan de la necesidad de lluvia que tienen todos. Ella solicita que el pueblo organice unas rogativas para que se produzca el milagro. En el texto **B** se sustituye la vocal **o** por **e** en la palabra **rogativas** con el objetivo de parodiar el propio lenguaje. Si «rogativa» es la oración pública hecha a Dios para conseguir el remedio a una grave necesidad²⁷⁵, definición del DLE s. v., lo apropiado será «regativa» cuando la necesidad es de agua, para beneficiar a la tierra

²⁷⁴ Puede apreciarse en la escena sexta, segundo acto.

²⁷⁵ [7/4/2016]

y a un pueblo. Esta creación lingüística se debe a Hernández, no corresponde a Panchita; no hay ninguna otra ocasión en la cual ella se singularice por su capacidad creativa con el lenguaje. De tal manera es así que los demás personajes no aluden a este juego de palabras y de significados.

A: PANCHITA.- Pues el pueblo debía organizar unas **rogativas** pidiendo agüita, que un año lo hicimos así, y llovió como con manguera.

B: PANCHITA.- Pues el pueblo debía organizar unas **regativas** pidiendo agüita, que un año lo hicimos así, y llovió como con manguera. (5)

En el siguiente ejemplo, se añade en el texto **B** la expresión lexicalizada **echar la retranca** para sintetizar la educación moral de la solterona Panchita. En una sociedad clasista como la rural, sobre la mujer recae el honor de la familia, esto se sustenta en conservar la virginidad hasta el matrimonio. La mujer debe mantener una posición de distanciamiento en las relaciones con los hombres, ella tiene el papel principal de llevar la casa y la familia, es su principal responsabilidad, por eso le dice Panchita a Chanita: **somos mujeres de casa**. Ante las dudas de Chanita de cómo debe comportarse con los hombres, le aconseja Panchita: **echar la retranca**. La mujer debe refrenar sus instintos sexuales y los del hombre, si no quiere verse condenada para siempre por toda la comunidad:

A: CHANITA.- ¡Que no sabe una ni lo que hacer!

A: PANCHITA.- ¡Abrir el ojo, Chana, que portándose |una| bien, si uno se |le| va el otro viene! (Tercer Acto, 5)

B: PANCHITA.- ¡Abrir el ojo, Chana, *y echar la retranca*; que portándose bien, si uno se va, el otro viene! (56)

5.4.2. CAMBIOS GENERALES

Aquí exponemos las variantes que no dependen estrictamente de la naturaleza de los personajes, sino de otros motivos muy diversos. Algunos de ellos se deben a que se quiere precisar de forma más exacta la referencia aludida o evitar reiteraciones léxicas, otros se enmarcan dentro del nivel coloquial popular que utilizan los personajes o también por su condicionamiento dialectal.

5.4.2.1. SUPRESIONES

Las supresiones que se realizan en el paso del texto **A** al **B** suelen mejorar la pieza dramática al evitar repeticiones innecesarias y términos superfluos; otras supresiones fónicas remarcán el carácter rústico de los personajes y la pronunciación dialectal. En cuanto al léxico, las supresiones simplifican los parlamentos, facilitan su comprensión y mejoran el ritmo dramático.

5.4.2.1.1. Cuestiones fónicas

Se reproducen fenómenos característicos del habla rural. El texto **B** suprime de forma generalizada las siguientes consonantes a final de palabra: la **d** y la lateral **l** en los antropónimos. Hay que tener en cuenta que el primer caso es un rasgo general en el ámbito hispánico; mientras que el segundo es un fenómeno que se produce en las clases sociales ‘populares’. También se elide la dental en posición intervocálica. Estos rasgos son comunes a todos los personajes (salvo Mané, que es un caso especial, y Pipo y Pepito, que mantienen características propias). Por tanto, se regularizan y se agudizan estos procesos fónicos en el texto **B**. Por otro lado, una vez se reducen los grupos consonánticos en **B**—en otros casos se mantienen—, igualmente ocurre con las vocales protéticas y la reduplicación de vocales a final de palabra por la elisión de la /-d-/intervocálica.

5.4.2.1.1.1. Consonantes

-/d/:

1) En posición intervocálica:

Se manifiesta gráficamente la alternancia entre su presencia y ausencia en **A**. En el texto **B** se regulariza la elisión:

A: MANÉ.- **Toas** las chicas e dicen lo mismo, y yo e **to|d|as** pienso lo mismo. (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- **Toas** las chicas e dicen lo mismo, y yo e **tóas** pienso lo mismo. (22)

A: RAFAEL.- como una **sopla|d|era**. (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.- como una **soplaera**. (5)

A: RAFAEL.- que ya me encuentro **cria|d|ito**. (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.- que aunque esté flaco me encuentro **criaíto**. (5)

A: FRASQUITA.- Pues entonces estará enfermo; porque por estos **alre|d|edores** no hay un diablo que no se tiemple. (Acto II, 7)

B: FRASQUITA.- Pues entonces estará enfermo; porque por estos **alreedores** no hay un diablo que no se tiemple. (35)

A: PANCHITA.- y venía más **abriga|d|ito**? (Acto II, 9)

B: PANCHITA.- y venía más **abrigaíto**? (40)

A: BARTOLO.- Del techo no se pueen colgar **colga|d|úras** ni banderas (Tercer Acto, 2)

B: BARTOLO.- Del techo no se pueen colgar **colgaúras** ni banderas (51)

A: PANCHITA.- Eso no, tú déjate respetar, que si tenemos la desgracia de no ser leí|**d**|as, somos mujeres de casa, que en caa vez van quedando menos. (Tercer Acto, 5)

B: PANCHITA.- Eso no, tú déjate respetar, que si tenemos la desgracia de no ser **leías**, somos mujeres de casa, que en caa vez van quedando menos. (56)

2) En posición final de palabra:

Se elide en los dos textos:

A: CHANITA.- Eso es mucha verdá|**d**| (Acto Primero, 11)

B: CHANITA.- Eso es mucha **verdá**. (18)

A: RAFAEL.- ¿No tienes nenguna **novedá**|**d**|? (Acto Primero, 12)

B: RAFAEL.- ¿no tienes nenguna **novedá**? (20)

En otras ocasiones, no se altera en el texto **A**, pero sí se suprime en **B**:

A: BARTOLO.- pa ensayar con tóa **tranquilida**|**d**|. (Acto II, 5)

B: BARTOLO.- pa ensayar con tóa **tranquilidá**. (32)

A: BARTOLO.- Muy sencillo; que tenemos el proyecto de eregir una estatua apinsapada al plátano canario, y como **usté**|**d**| habrá visto muchos monumentos por esos mundos (Acto II, 12)

B: BARTOLO.- Muy sencillo; que tenemos el proyecto de eregir una estatua apinsapada al plátano canario, que con el turismo es el que nos está dando las divisas, y como **usté** habrá visto muchos monumentos por esos mundos (43-44)

En las siguientes tablas se puede comprobar el incremento de supresiones de la /-d/ final de palabra en el texto **B** (58 casos) respecto al texto **A** (50 casos):

Op	Item	All
1	usté	39
2	edá	4
3	verdá	5
4	ciudá	2

Tabla 34. Frecuencia absoluta de palabras sin *d*- final (texto A)

Op	Item	All
1	usté	43
2	edá	4
3	verdá	7
4	novedá	1
5	tranquilidá	1
6	caridá	1
7	ciudá	1

Tabla 35. Frecuencia absoluta de palabras sin *-d* final (texto B)

-l/:

Catalán (1964: 265-266) relaciona la pérdida o mantenimiento de la consonante *-l* según las localidades a las que pertenecen los hablantes encuestados (v. gr., domina la pérdida de *-r* y *-l* en San Mateo; en el pago de Juan Grande la pérdida es excepcional). En la obra de Orlando Hernández la pérdida solo se efectúa de forma sistemática en los antropónimos. En el texto **A** se elide a final de palabra; si por error aparece, se tacha la consonante, como ocurre con el antropónimo «Rafael» en el siguiente parlamento de Panchita.

A: PANCHITA.- Y que estás tan hermoso, **Rafae[l]** (Acto Primero, 3)

B: PANCHITA.- Y que estás tan hermoso, **Rafaé** (5)

En el único caso en que se mantiene en **A**, se elide en la edición:

A: BARTOLO.- Pero **Rafaé[l]**, es que los técnicos (Tercer Acto, 1)

B: BARTOLO.- Pero **Rafaé**, es que los técnicos (50)

-s/:

En la revisión al texto **A** Hernández añade la sibilante en la locución verbal **entrar en quintas**, acorde con la escritura normativa. Sin embargo, en **B** se suprimirá, probablemente sea una errata del texto, puesto que apenas se ofrecen casos de este tipo:

A: RAFAEL.- pa entrar en **quinta<s>**²⁷⁶ no pudieron daslo ni por inúte (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- pa entrar en **quinta** no pudieron daslo ni por inute (4)

Sin embargo, en el siguiente ejemplo el dramaturgo suprime la *-s* implosiva de **les** en **A** — y sin esta consonante aparece en **B**—. Aquí sí parece que está considerando la aspiración o total pérdida de la sibilante:

A: Déje[l]<s>e [los] <de> plátanos [a] [x6: ¿la CRUZ?] y dígame **di** una vez qué jago con los dichosos zapatos.

A: RAFAEL.- **Hazle[s]** la permanente si te parece. (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- **Hasle** la permanente, si te parece. (3)

-Combinación de consonantes:

En la edición nos encontramos con dos posibilidades: la de simplificación de los grupos consonánticos cultos para dar cuenta de la pronunciación de hablantes rurales y la del

²⁷⁶ Entre las definiciones que aporta el DLE s. v. *quinta*¹, registra: «entrar en quintas. 1. loc. verb. En el servicio militar, llegar a la edad en que se sortea» [30/8/2011].

mantenimiento de estos grupos consonánticos, incluso reponiendo la consonante que había elidido en **A**²⁷⁷:

1) Reducción de los grupos consonánticos cultos:

/kθ/ > θ:

A: BARTOLO.- Sí, pero ¿y si viene una ispe|c|ción? (Acto II, 1)

B: BARTOLO.- Sí, pero ¿y si viene una **ispeci**ón? (26)

/kt/ > t:

En el grupo **/kt/**²⁷⁸ se mantiene la elisión de la velar en los dos textos:

A: PANCHITA.- La de mi hermana, no va a ser la del **praticante**. (Acto Primero, 12)

B: PANCHITA.- La de mi hermana, no va a ser la del **praticante**. (20)

Se manifiesta, como explica Navarro Tomás (1980: 178), el debilitamiento y la neutralización; pero no el fenómeno de la sonorización.

/mb/ > m:

A: RAFAEL.- Por eso no, porque **tam[b]i**én lo podríamos colocar encima de una lata de carburo. (Acto II, 12)

B: RAFAEL.- Por eso no, porque **tami**én lo podríamos colocar encima de una lata de carburo. (44)

5.4.2.1.1.2.Vocales

1) En posición inicial de palabra:

La vocal protética que representa la forma popular y rústica del verbo «levantar» en **A** se modifica en un caso por la forma normativa en **B**:

A: RAFAEL.- una puñaá de alfarfara que le |a|**levanté** a Manué (Acto Primero, 11)

B: RAFAEL.- una puñaá de alfarfara que le **levanté** a Manué (19)

²⁷⁷ Más adelante, en el apartado «Adiciones» veremos ejemplos de esto.

²⁷⁸ Especifica Almeida (1989: 67) sobre las distintas soluciones del grupo *-kt*: «*-kt*: presenta distintas soluciones que incluso varían dentro del mismo hablante: a) Pérdida de la velar implosiva, que es la solución más extendida. [...] dotó “doctor” (Do). b) Mantenimiento de la velar, que es la solución normativa en castellano: *ahpego* “aspectos” (Jl). c) Palatalización de la velar, que no tiene una extensión tan grande como las anteriores soluciones [...]: *reito* “recto” (Jo). d) Asimilación de la velar con la consonante siguiente al tiempo que aparece una vocal palatal, casos estos ya extrañísimos: *esaidto*. e) Aspiración de la velar: *trahtorsiyo* “tractorcillo” (Er)».

En el resto de la obra predomina la forma con la vocal protética, aunque también aparece alguna forma sin ella:

A: **alevntamos** (Acto II, 2); **levantar** (Acto II, 4).

B: **alevntas** (22); **alevntamos** (27); **alevnta** (28); **alevntar** (30); **levantar** (31)

2) La duplicación de vocales:

En algunos casos elide la duplicación de vocales en el texto **B**, que se reproducía en el texto mecanografiado como muestra del alargamiento de la vocal al eliminarse la pronunciación de la -/d/- intervocálica. Esta elisión de vocal quizás se deba al descuido o, como tantos otros fenómenos, sigue la misma norma que impuso el autor: mostrar las diferentes posibilidades de pronunciación en el medio rural. Mantiene la duplicación de forma generalizada:

Ejemplo de supresión de la vocal:

A: PANCHITA.- las narices **sopláas** (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- las narices **soplás** (2)

Ejemplo en que se mantiene:

A: RAFAEL.- ¡Jumaserá!, pero no pasa **náa**; no se asusten. (Acto II, 4)

B: RAFAEL.- ¡Jumaserá!, pero no pasa **náa**; no se asusten. (31)

5.4.2.1.2. Cuestiones gramaticales

5.4.2.1.2.1. Sufijos apreciativos

Estos sufijos abundan en la pieza teatral como característica predominante del habla canaria. En alguna ocasión el dramaturgo suprimió este tipo de sufijos para evitar que se produjera un ripio dentro del parlamento del personaje:

A: RAFAEL.- Dios vaya con usted, mi jij|**ita**!; pero eche por la sombrita. (Acto Primero, 4)

B: RAFAEL.- Dios vaya con usted, mi **jija**; pero eche por la sombrita. (7)

5.4.2.1.2.2. Pronombres Personales

Un fenómeno característico del registro coloquial es la presencia del dativo de interés o enfático. Este rasgo se muestra en el texto **A**; sin embargo, se suprimirá en **B**:

A: RAFAEL.- Ende que te haigas subió le pego fuego a la traca preparáa al efecto, si es que no se |**me**| retrasa el dichoso mechero. (Acto II, 3)

B: RAFAEL.- Ende que te haigas subió le pego fuego a la traca preparáa al efecto, si es que no se retrasa el dichoso mechero. (29)

A: CHANITA.- ¡Si se **|me|** llega a morir mi madre! (Acto II, 4)

B: CHANITA.- ¡Si se llega a morir mi madre! (31)

5.4.2.1.2.3. Verbos

Se suprime la forma auxiliar de la perífrasis verbal para corregir un error:

A: PIPO.- Pues están equivocadas, porque sobar es **|irse a|** dormir. (Acto II, 11)

B: PIPO.- Pues están equivocadas, porque sobar es dormir. (42)

5.4.2.1.2.4. Nexos

La supresión de estos vocablos se debe al intento de evitar su reiteración en el parlamento y lograr una mayor fluidez y ritmo en el diálogo dramático.

Para agilizar el ritmo del diálogo dramático y otorgarle una mayor espontaneidad:

A: RAFAEL.- Pos, ¿**|Y|** qué jace aquí este soquete? (Tercer Acto, 2)

B: RAFAEL.- Pos, ¿qué jace aquí este soquete? (51)

Lo mismo ocurre en el siguiente ejemplo con la conjunción causal **porque**:

A: FRASQUITA.- ¡Gracioso como él solo! Pero tú me dispensas **|porque|** si no, no lavo hoy. ¡En las rogativas los vemos! (Acto II, 9)

B: FRASQUITA.- ¡Gracioso como él solo! Pero tú me dispensas, Pancha, si no, no lavo hoy. ¡En las rogativas los vemos! (39)

La conjunción adversativa **pero** se suprime para no repetirla en el mismo parlamento:

A: PEPITO.- **|Bero|** mucho lo inventa la gente. Bero cuando yo viene más desbacio te jabla (Acto II, 9)

B: PEPITO.- Mucho lo inventa la gente. Bero cuando yo viene más desbacio te jabla (38)

La construcción superlativa absoluta y enfatizadora *Pronombre demostrativo + verbo copulativo + de + lo + más + (sustantivo) o (adjetivo)* se simplifica al elidir la preposición **de**. Probablemente se deba a una razón rítmica: aporta mayor fluidez al discurso.

A: BARTOLO.- ¿Minuencia? ¡Eso es **|de|** lo más principá! (Acto II, 4)

B: BARTOLO.- ¿Minuencia? ¡Esto es lo más principal! (30)

5.4.2.1.3. Cuestiones léxicas

1) Generalmente la supresión de ciertos vocablos tiene como finalidad aclarar el sentido del enunciado y evitar posibles dificultades que puedan darse en la comprensión del texto.

Se elide el vocablo **coche**, es innecesario, puesto que se ha modificado el parlamento de Mané para aclarar cómo Bartolo compra voluntades en la capital con la intención de que lo nombren alcalde:

A: MANÉ.- Porque yo llevé os gallos al |**coche**|. (Acto Primero, 14)

B: MANÉ.- Porque yo llevé os gallos *que mandó de regalo pa Las Palmas*. (23)

2) Se corrige una expresión que no es acorde con la idea que manifiesta el personaje. En la expresión **caseta de taslatana** se elimina **taslatana**²⁷⁹, este término indica un material concreto con el que, según Frasquita, debería cubrirse Pepito para protegerse de la lluvia. En realidad, una caseta de tarlatana no es en absoluto el material apropiado para protegerse de la lluvia.

A: FRASQUITA.- ¡O se jace la caseta |**de taslatana**|; porque como Dios los oiga, con las Rogativas, va a haber agua pal rato! (Acto II, 8)

B: FRASQUITA.- ¡O se jace una caseta!, porque como Dios los oiga, con las Rogativas va a haber agua pa el rato! (37)

3) También las supresiones evitan repetir la misma palabra en los parlamentos de los personajes. Verbigracia, se suprime **viejo** en el parlamento de Rafael, porque Bartolo lo reitera en su réplica a este. La analogía que establece Rafael entre Bartolo y tollo se basa en la siguiente semejanza física: si los tollos son secos y flacos, y los viejos son secos y flacos, entonces los viejos son también tollos:

A: RAFAEL.- No te cases, que te estás poniendo |**viejo**| común tollo²⁸⁰ sin venta.

A: BARTOLO.- Ya está uno **viejo** pá esas cosas. [...] (Acto Primero, 4)

²⁷⁹ Según el DLE s. v. *tarlatana*: «(del fr. *tarlatane*). 1. f. Tejido ralo de algodón, semejante a la muselina, pero de mayor consistencia que esta y más fino que el linón.» [13/12/2012]. Orlando Hernández refleja la aspiración regional popular de -r ante -l con la grafía s.

Hemos consultado algunas voces y expresiones que se encuentran en la obra a cuatro personas nacidas en Agüimes para intentar aportar mayor claridad sobre su significado. Estos cuatro informantes son Eugenia Suárez Artiles, nacida en 1929; Fernando Artiles Mena, nacido en 1935; Teresa Ruano Suárez, nacida en 1935 y Rafael Bordón Santana, nacido en 1933. Los informantes corresponden a la misma generación que Orlando Hernández. Las entrevistas se produjeron el 24 de febrero de 2012 y fueron grabadas. Según la consulta realizada a Fernando Artiles Mena sobre la “tarlatana”, dice: «Tarlatana es una tela parecida al tul». La misma consulta ha sido realizada al matrimonio Teresa Ruano Suárez y Rafael Bordón Santana: «La tarlatana es una tela que se usaba para hacer los trajes de carnaval; también se utilizaba para hacer las enramadas de mayo a la Virgen del Rosario, se adornaba la Virgen con nubes. Es como una gasa barata, un poco tiesa, de colores blancos y azules».

²⁸⁰ En Millares (1932), TLEC s. v. *tollo*: «De su sentido recto ‘tira de cazón. Seca y endurecida por la acción del sol y del aire’, ha pasado, igual que el *bacalao* y la *jarea*, a usarse como término de comparación de seco y enjuto, aplicado especialmente a las personas».

B: RAFAEL.- No te cases, que te estás poniendo como un tolo sin venta.

B: BARTOLO.- Ya está uno **viejo** pa esas cosas. (8)

En este otro caso se evita la repetición de **poco** en el mismo parlamento:

A: FRASQUITA.- Los quehaceres son pocos, que son dos mujeres solteras y con **|poco|** ná se remedian. (Tercer Acto, 4)

B: FRASQUITA.- Los quehaceres son pocos, que son dos mujeres solteras y con naa se remedian. (55)

4) Elide un topónimo de la isla (**Doramas**) en una estructura comparativa. Chanita está mirando varias batas que vende Pepito y elige una que tiene estampados de flores, por eso Pepito compara la belleza de la bata que ha elegido Chanita con el **Parque Doramas**. Pierde la obra referencia localista y fuerza expresiva, puesto que ahora se generaliza la comparación. Podemos pensar que quizás el autor pretende deslocalizar la obra; sin embargo, en otras ocasiones no suprime determinados topónimos referentes a Gran Canaria, como lo son Playa de Arinaga y Maspalomas:

A: PEPITO.- Tu gusto buena; la de las flores mucho breciosa, como el Barque **|Doramas|** Bero tú mucho más breciosa, ¡bor Dios Santo! (Acto Primero, 9)

B: PEPITO.- Tu gusto buena; la de las flores mucho breciosa, como el Barque. Bero tú mucho más breciosa, ¡bor Dios Santo! (16)

5) Orlando Hernández elimina el enunciado que considera superfluo para el desarrollo de la propia acción dramática:

A: RAFAEL.- De vaquita, mi jija, y una vaca tan carpetúa como ella sola. [**Como que la tuvieron que matarla de dos veces pa que se muriera**] (Acto Primero, 1)

B: RAFAEL.- De vaquita, mi jija, y una vaca tan carpetúa como ella sola. (1)

Tras la supresión anterior se ve obligado a eliminar en la contestación de Panchita la alusión que esta hacía sobre la calidad del material de los zapatos. En esta réplica, ella, siguiendo el sarcasmo de Rafael, hacía referencia a que los zapatos se debieron romper por la zona más débil de la vaca, que es, en su opinión, la primera parte del animal en morir:

A: PANCHITA.- [Entonces] <yo lo que sé es que> los tacones de mi sobrina Maruca [**se los puso de la parte que se murió primero, porque**] no le han durao naíta. (Acto Primero, 1)

B: PANCHITA.- Yo lo que sé es que los tacones de mi sobrina Maruca no le han durao naita. (1)

5.4.2.2. TRANSFORMACIONES

5.4.2.2.1. Cuestiones fónicas

5.4.2.2.1.1. Consonantes

-La aspiración

La aspiración de la /f-/ inicial latina:

El grafema **j** representa la aspiración de la *h* que procede de la antigua F- latina y que aparece al inicio de palabra. En la obra que aquí estudiamos se da cuenta de forma general de este fenómeno estereotipado en la variedad canaria, más frecuente en épocas anteriores y que se mantuvo en zonas rurales; algunos ejemplos de esto: *jiguera* (13, 47); *jigueras* (2, 39); *jaser* (2, 23, 50); *jija* (1, 7, 11, 13); *jincar* (28, 50); *juyen* (61). En otras ocasiones, se escribe la palabra con la grafía **h** para representar la ausencia de aspiración; por ejemplo: *hija* (2, 17, 39); *hijos* (58, 63), *hace* (6, 31, 39). Por tanto, en los textos se ofrece una alternancia en la representación del rasgo aspirado y no aspirado en los mismos vocablos, siendo mayoritaria la solución aspirada:

En **B** se presentan cambios para mostrar la aspiración:

A: PANCHITA.- por la calle pa **h**acer equilibrio (Acto Primero, 1)

B: PANCHITA.- por la calle, pa **j**aser equilibrio (2)

A: PANCHITA.- Pues tenemos que **h**acer unas rogativas (Acto Primero, 3)

B: PANCHITA.- Pues tenemos que **j**acer unas rogativas (4)

A: BARTOLO.- No **h**ace falta (Acto Primero, 13)

B: BARTOLO.- No **j**ace falta (23)

Por el contrario, en el siguiente ejemplo se produce el proceso inverso: la aspiración que se atestigua en **A** se pierde al sustituirse por la grafía normativa en **B**:

A: PANCHITA.- No mi **j**ija (Acto II, 9)

B: PANCHITA.- No mi **h**ija (39)

La aspiración de la vibrante:

La aspiración de la vibrante en posición implosiva delante del pronombre clítico y ante las consonantes *-l* y *-n* la específica con el grafema **s**. En varios casos este grafema se sustituirá por

su consonante normativa en el texto **B**, por lo que la edición, en lo que respecta a este fenómeno, tenderá a la representación del español estándar al disminuir los casos de aspiración:

A: PANCHITA.- la gente con tal de **dasle** a la lengua (Acto Primero, 1)

B: PANCHITA.- la gente con tal de **darle** a la lengua (2)

A: RAFAEL.- no ha venío a **buscaslas** porque al móo no ha cobrao los cuartos de las cebollas. (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.- no ha venío a **buscarlas** porque al móo no ha cobrao los cuartos de las cebollas. (6)

A: CHANITA.- Padre fué a **buscaslo**, y ha de venir ahorita. (Acto Primero, 9)

B: CHANITA.- Padre fue a **buscarlo**, y ha de venir ahorita. (15)

Ocurrencias en las que Hernández modifica en el mismo texto **A** la vibrante simple implosiva por **s**; sin embargo, en **B** decide mantener la vibrante:

A: RAFAEL.- Echa pacá los chancos pa ver lo que puedo **jace[r]<s>le<s>**. (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- ¡Echa pacá los chanclos pa ver lo que puedo **jacerles!** (3)

Casos en los que la representación de la aspiración de la vibrante simple ante *-n* se sustituye por la grafía normativa:

A: RAFAEL.- tienen sus **tesnos** de lana y too negocio (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.- tienen sus **ternos** de lana y too negocio (6)

A: RAFAEL.- Entraíto en **casne** estás (Acto Primero, 4)

B: RAFAEL.- Entraíto en **carne** estás (7)

-Las consonantes líquidas:

Apenas se presenta en los dos textos un fenómeno vulgar muy común como es el intercambio de las consonantes líquidas en posición implosiva²⁸¹. Exponemos a continuación algunos de los pocos ejemplos que encontramos:

A: PANCHITA.- ¡Lo que me **fartaba** era metesla de legionario! (Acto Primero, 3)

B: PANCHITA.- ¡Lo que me **fartaba** era metesla de legionario! (6).

²⁸¹ Vid. Navarro Carrasco (1991: 69-70).

Señala Catalán: «También es característica ciudadana la indistinción entre [-r] y [-l] postvocálicas [...]. En las islas centrales, las dos capitales, Las Palmas en Gran Canaria y Santa Cruz en Tenerife constituyen el centro de la pronunciación neológica: argodón, cárdó (caldo) [...]. Indudablemente sólo en el habla popular se llega a la total indistinción que ejemplifican los casos citados (y en algún caso a la vocalización: aiguito “algo+-ito”, Caimen [9.6] o a la pérdida total en posición final: muhé [12.2].» (1964: 244). Sobre la vocalización no se ofrece en Hernández ningún ejemplo. Añade Catalán en la nota 9.2: «En Gran Canaria. Pancho Guerra, *Memorias de Pepe Monagas*, Madrid, 1958, cae en la típica actitud de los remedadores del habla popular al sustituir sistemáticamente -r por -l y -l por -r en las frases que parodia (“el olden de los fartores no artera el producto”, pág. 25; “cuelpo”, pág. 18; “ulbano”, pág. 33 [...]), pero su testimonio respecto a la existencia de la neutralización es decisivo» (1964: 265-266).

A: RAFAEL.- Deja ver. (*Leyendo despacio*). “Bartolomé Rodríguez del Pino quea nombrao **alcarde**”. (Acto Primero, 14)

B: RAFAEL.- Deja ver. (*Leyendo despacio*): “Por disposición de quien lo puee jaser, Bartolomé Rodríguez del Pino quea nombrao **alcarde**”. (23)

A: BARTOLO.-¡Como no se calle el pico, le voy a soltar las dos primeras pataas de mi **alcardía**! (Acto II, 2)

B: BARTOLO.-¡Como no se calle el pico, le voy a jincar las dos primeras pataas de mi **alcardía**! (28).

Incluso, la confusión de /-l/ y /-r/ implosivas que se mantiene en el texto **A**, desaparece en este ejemplo en **B**:

A: RAFAEL.- les voy a traer pimentón pá **arbiar**²⁸² un cuarto. (Acto Primero, 7)

B: RAFAEL.- les voy a traer pimentón pa **albiar** un cuarto. (13)

En cambio, en el siguiente comentario de Bartolo se sustituye la lateral por la vibrante en **B**:

A: BARTOLO.- ¡Qué desastre con esta sequía, y que uno sea el **alcalde** y no pueda poner remedio! (Tercer Acto, 1)

B: BARTOLO.- ¡Qué desastre con esta sequía, y que uno sea el **alcarde** y no pueda poner remedio! (49)

-El seseo:

Nuestro dramaturgo no adoptará la representación del seseo de forma sistemática ni se decidirá por la grafía normativa, sino que alternará las dos representaciones con los grafemas correspondientes **s** / **c-z**, tanto en el texto **A** como en **B**. Esto es una de las incongruencias que comete el autor. Teniendo en cuenta que todos los personajes pertenecen a la clase social ‘popular’ (ya sabemos que lo que los distingue en cuanto al habla de los personajes es su procedencia — campo / ciudad; Gran Canaria / árabe norteafricano—), la razón, entonces, aquí no es la distinción social que delimitaría el uso del seseo, como han hecho otros costumbristas²⁸³. Puede ser que la razón estribe en que Hernández considerase que generalizar la **s** podría complicar la lectura e interpretación del texto al unirse en el mismo vocablo otras representaciones gráficas ajenas a la

²⁸² Según el DLE s. v. *albear*: «(De *alba*). 1. tr. *And.* y *Can.* Enjalbegar las paredes. 2. intr. blanquear (l mostrar una cosa su blancura). 3. intr. blanquear (l tirar a blanco)» [30/8/2011].

En Maffiotte (1993), TLEC s. v. *albear* o *albiar*: «v.a. Enjalbegar, y no sólo blanquear las paredes, sino pintarlas de cualquier color. Ej. *Una pared albiada de amarillo*, se oye a las personas más cultas, o que pasan por serlo».

En Millares (1932), TLEC s. v. *albear* o *albiar*: «De albo, *albear* como de blanco, blanquear. Es un arcaísmo, al que no ha desbancado jamás el actual enjabelgar. El canario mandará siempre *albear* su casa y nunca enjabelgarla ni blanquearla».

²⁸³ Por ejemplo, Pancho Guerra, el teatro de los hermanos Machado o los Álvarez Quintero. Sobre esta cuestión, pueden consultarse los trabajos siguientes: Samper y Hernández (2002); Navarro Carrasco (1991); Mondéjar (1990); Muñoz (1987).

norma. De ahí las dudas que le podrían asaltar entre la representación normativa o una representación más fonética:

1) Ejemplos de sustitución en los que pasa de representar el seseo a escribir con la grafía normativa:

A: PANCHITA.- la gente con tal de darle a la lengua no pierde[n] [**balsa**] <**basa**>. (Acto Primero, 1)

B: PANCHITA.- la gente con tal de darle a la lengua no pierde **baza**. (2)

A: RAFAEL.- ni que me **ro**[c]<**s**>**ie**[n] con leche tabaiba. (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.- ni que me **rocíe** con leche tabaiba. (5)

A: RAFAEL.- ¿Y es conocio el nuevo **moso**? (Acto Primero, 11)

B: RAFAEL.- ¿Y es conocio el nuevo **mozo**? (19)

A: BARTOLO.- ¿**Encomienso**? (Acto II, 2)

B: BARTOLO.- ¿**Encomienzo**? (27)

A: BARTOLO.- ¡Ni que se hubían puesto de acuerdo pa saludarte, los **ordenansas municipales**! (Acto II, 3)

B: BARTOLO.- ¡Ni que se hubían puesto de acuerdo pa saludarme, los **ordenanzas municipales**! (29)

A: RAFAEL.- ¡Muy bien! ¡Palmotea **soquete**, que parece que tienes la cría muerta! (Acto II, 4)

B: RAFAEL.- ¡Muy bien! ¡Palmotea **zoquete**, que parece que tienes la cría muerta! (30)

En el siguiente ejemplo evita repetir la **s** en dos vocablos seguidos que son parónimos (**sercaos** tan **secos**):

A: PANCHITA.- por que están los **sercaos** tan secos (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- porque los **cercaos** están tan secos (4)

También cambia la **s** en posición implosiva por la grafía normativa:

A: FRASQUITA.- y la **lesna** aparáa! (Acto Primero, 6)

B: FRASQUITA.- y la **lezna** aparáa! (10)

A: FRASQUITA.- ¡Mira, **hasme** el favor! (Acto II, 5)

B: FRASQUITA.- ¡Mira, **hazme** el favor! (33)

Como la inmensa mayoría de los autores costumbristas, tampoco Hernández da cuenta del fenómeno articulatorio del debilitamiento de la consonante en posición final de sílaba: su aspiración, su asimilación a la consonante siguiente o su elisión. Hernández era consciente de este debilitamiento, pero probablemente no quiso confundir al lector al colocar la grafía **s** como reflejo de seseo o como representación de la aspiración (como dijimos anteriormente, así refleja la aspiración de la vibrante ante el pronombre clítico y ante *-l* y *-n*) y por esta razón escribe la palabra

con su grafía normativa. Sin embargo, podría haber usado las grafías **h** o **j** para haber distinguido el sonido aspirado y evitar la confusión con el seseo, pero, como otros costumbristas, finalmente, decide no representar este sonido. Seguramente, por la misma razón que dijimos más arriba y que aportan también Samper y Hernández para Guerra: «El empleo de la grafía *h* (o la *j*, que a veces se utiliza en la literatura costumbrista para representar el mismo sonido), en lugar de *s*, deforma mucho, para la lectura, la imagen de la palabra española» (2002: 481)²⁸⁴.

2) En otros casos, será en **B** donde se sustituyen las grafías *z/c* por **s** para representar el seseo:

A: PANCHITA.- y la entaconáa por la calle pa **hacer** equilibrio (Escena Primera, Acto Primero, 1)

B: PANCHITA.- y la entaconáa por la calle, pa **jaser** equilibrio (2)

A: FRASQUITA.- Aquí tiene su **zapatería** (Acto Primero, 10)

B: FRASQUITA.- aquí tiene su **sapatería** (18)

A: RAFAEL.- ¡El bobo tiene **razón!** (Acto Primero, 13)

B: RAFAEL.- ¡El bobo tiene **rasón!** (22)

A: MANÉ.- Ero mi mare **ice** que me va a echar una (Acto Primero, 13)

B: MANÉ.- Ero mi mare **ise** que me va a echar una (22)

A: PANCHITA.- se están pasando pa la **costru|c|ción**; y cómo sigamos así vamos a tener que comer batatas de plástico. (Acto II, 8)

B: PANCHITA.- se están pasando pa la **costrusión**; y cómo sigamos así vamos a tener que comer batatas de cemento. (37)

5.4.2.2.1.2. Vocales

La irregularidad en la pronunciación de las vocales en el habla popular y coloquial se muestra en los dos textos. Esa falta de delimitación en las vocales conlleva una profusión de alternativas. El autor propone soluciones variadas: diptongaciones, monoptongaciones, etc. En los cambios que introduce en **B** unas veces se decide por la variante normativa, mientras otras prefiere la no normativa. La representación de estos fenómenos populares, que se convierten en estereotipos del estrato social bajo, es corriente en las obras costumbristas hispánicas. Ejemplo de todo ello lo tenemos en los románticos andaluces, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y sus continuadores (Carriscondo, 1999).

²⁸⁴ Aunque en tres entremeses se mantiene esa falta de representación de la aspiración, en otros reproduce «en ciertas ocasiones la aspiración en sílaba interior mediante la grafía *h*» (Samper y Hernández, 2002: 484).

-Cierre de vocales:

/a/ > e:

Se cierra la vocal *a* de forma reiterada en una interjección impropia. La razón parece responder a la fidelidad con que quiere el dramaturgo reflejar la pronunciación de esta expresión fija:

A: CHANITA.- ¡Ve **María**, cómo se pone! (Acto II, 5)

B: CHANITA.- ¡Ve **Mería**, cómo se pone! (33)

A: PANCHITA.- ¡Ve **María**! (Acto II, 10)

B: PANCHITA.- ¡Ve **Mería**! (40)

/e/ > i:

El timbre de las vocales en algunos casos se altera por disimilación fonética. La vocal media se cierra:

A: RAFAEL.- tenesla que **enyesar**, como le jicieron a la jija de Juana Rodríguez (Acto Primero, 1)

B: RAFAEL.- tenesla que **inyesar** como le jicieron a la jija de Juana Rodríguez (2)

Esta misma vocal se cierra en dos ocasiones en la preposición **de** en el texto **A**. Pero en **B** adopta la solución normativa:

A: PANCHITA.- dígame **di** una vez (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- dígame **de** una vez (3)

A: RAFAEL.- pa enteraslos **di** una vez. (Acto Primero, 13)

B: RAFAEL.- pa enteraslos **de** una vez. (23)

En otros casos, modifica la vocal para representar la variante normativa en el propio texto **A**; sin embargo, la solución definitiva en **B** será la variante popular:

A: PANCHITA.- en los años **d[i]<e> antes** (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- en los años **diantes** (4)

-Sustitución de una vocal media por otra vocal media:

/e/ > /o/:

A: BARTOLO.- porque los enjaulo como pájaros **capirotos**. (Acto II, 1)

B: BARTOLO.- porque los enjaulo como a pájaros **capirotos**. (25)

-Diptongación:

/e/ > ie (A) > e (B):

Diptonga la vocal media en el texto **A**; sin embargo, repondrá su forma normativa en **B**. Quizás se diera cuenta de que era una exageración, poco acorde con la realidad:

A: FRASQUITA.- con lo que me **entriegas** semanal (Acto Primero, 6)

B: FRASQUITA.- con lo que me **entregas** semanal (10)

/ue/ > o (A) > ue (B):

- Monoptongación:

La monoptongación de **pues**, que da como resultado la forma popular rural **pos** en **A**, desaparece para reponer la forma normativa en **B**. Se logra con estos cambios en **B** un equilibrio en el número de ocurrencias (38) en las dos formas:

A: FRASQUITA.- **Pos** ábrela con cuidao. (Acto Primero, 13)

B: FRASQUITA.- **Pues** ábrela con cuidao. (23)

A: FRASQUITA.- ¡**Pos** no recogen ni la semilla! (Tercer Acto, 3)

B: FRASQUITA.- ¡**Pues** no recogen ni la semilla! (53)

-Hiatos convertidos en diptongos:

A: PANCHITA.- una jarca de años que no **cae** una gota (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- una jarca de años que no **cay** una gota (4)

5.4.2.2.1.3. Sincretismos

Los sincretismos abundan en el texto mecanografiado; sin embargo, en la edición se rompen de forma general. Por lo tanto, la revisión del texto mecanografiado para su edición supuso cierta regularización normativa, aminorando los casos en los que se intentaba en **A** una escritura cercana a la pronunciación real de los hablantes. Muchos de los casos suponen la unión de dos vocales del mismo timbre (*e+e*), una unión normal en la oralidad y que, por tanto, no hacía falta insistir en ella porque los actores realizarían la unión con naturalidad.

Seguidamente presentamos una variedad de casos según la naturaleza morfológica de los vocablos intervinientes:

-Entre conjunciones y pronombres:

A: RAFAEL.- ¡Y **questo** va pa largo! (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- ¡Y **que esto** va pa largo! (4)

A: FRASQUITA.- Di tú **questo** es una maldición (Tercer Acto, 3)

B: FRASQUITA.- Di tú **que esto** es una maldición (53)

A: CHANITA.- ¡Jee! Y yo creí **queso** no lo decían las agüelas de Los Arbejales. (Acto Primero, 11)

B: CHANITA.- ¡Jee! Y yo creí **que eso** no lo decían sino las agüelas de Los Arbejales. (18)

-Entre conjunciones y artículos:

A: BARTOLO.- La emoción del momento me atranca la garganta, igualito **quel** caso del cantor mejicano que perdió la voz. (Acto II, 4)

B: BARTOLO.- La emoción del momento me atranca la garganta, igualito **que el** caso del cantor mejicano que perdió la voz. (31)

A: RAFAEL.- te estás poniendo viejo **común** tollo sin venta. (Acto Primero, 4)

B: RAFAEL.- te estás poniendo **como un** tollo sin venta. (8)

A: FRASQUITA.- te tengo tan atravesao **comuna** pipa durazno. (Acto Primero, 6)

B: FRASQUITA.- te tengo tan atravesao **como una** pipa de durazno. (10)

A: RAFAEL.- (Recordando) ¿Cómo dijo, muchacho? ¡Ah, ya recuerdo! ¡**Común** Faraón de Los Arbejales! (Tercer Acto, 1)

B: RAFAEL.- (Recordando) ¿Cómo dijo, muchacho? ¡Ah, ya recuerdo! ¡**Como un** Faraón de Los Arbejales! (50)

-Entre conjunciones y preposiciones:

A: RAFAEL.- ahora **quen** amores, allá ellos (Acto Primero, 11)

B: RAFAEL.- ahora **que en** amores, allá ellos (19)

-Entre conjunciones y el verbo «ser» o el verbo «estar»:

A: PEPITO.- La vinoso no sirve bara nada, te bone tontona la cabeza y te vacía la cartera, como el hijo de mi baisano Bedro, **questá** siembre tocando al biano, y borracha alegre bor la calle. (Acto II, 7)

B: PEPITO.- La vinoso no sirve bara nada, te bone tontona la cabeza y te vacía la cartero, como el hijo de mi baisano Pedro, **que estar** siembre tocando al biano, y borracha alegre bor la calle. (35-36)

A: PEPITO.- Si no basó nada. Resolta que murió un baisano mío **questar** cristiano y como no tener amigos bara el entierro (Acto II, 8)

B: PEPITO.- Si no basó nada. Resolta que murió un baisano **que estar** cristiano y como no tener amigos bara el entierro (38)

A: FRASQUITA.- debía comprarse un cochito que dice **questán** tan baratos (Acto Primero, 10)

B: FRASQUITA.- debía comprarse un cochito que dice **que están** tan baratos (18)

A: BARTOLO.- ¿Se puee saber **qués** lo que le pasa a Mané? (Acto II, 4)

B: BARTOLO.- ¿Se puee saber **qué es** lo que le pasa a Mané? (31)

A: PANCHITA.- **queran** los de la primera Comunión? (Acto Primero, 12)

B: PANCHITA.- **que eran** los de la Primera Comunión? (20)

A: RAFAEL.- lo que pasa es que creí **queran** los de la chica. (Acto Primero, 12)

B: RAFAEL.- lo que pasa es que creí **que eran** los de la chica. (20)

-Entre preposiciones y pronombres:

A: RAFAEL.- Si **desta** no te duermes (Acto II, 4)

B: RAFAEL.- Si **de esta** no te duermes (31)

-Entre preposiciones y artículos:

A: FRASQUITA.- ¡O se jace la caseta de taslatana; porque como Dios los oiga, con las Rogativas, va a haber agua **pal** rato! (Acto II, 8)

B: FRASQUITA.- ¡O se jace una caseta!, porque como Dios los oiga, con las Rogativas va a haber agua **pa el** rato! (37)

-Alterna la eliminación de la amalgama y su conservación en el mismo parlamento del personaje:

A: RAFAEL.- Si es **questán** enroñaos, no hablemos más **deso**. (Acto Primero, 4)

B: RAFAEL.- Si es **que están** enroñaos, no hablemos más **deso**. (7)

5.4.2.2.2. Cuestiones gramaticales

5.4.2.2.2.1. Sustantivos

1) Se transforma el número plural del sustantivo **fiestas**, que engloba el conjunto de celebraciones de Los Arbejales, por el singular, para referirse a su fiesta mayor:

A: PANCHITA.- Pos toitos damos pa **las fiestas**. (Acto Primero, 3)

B: PANCHITA.- Pos toitos damos pa **la fiesta**. (5)

En intervenciones anteriores nuestros personajes aluden de forma general a las «fiestillas» y a los «festejos» del pueblo; pero Panchita ahora hace referencia a una fiesta concreta (la fiesta mayor del pueblo). Durante el mes de junio se celebran en Los Arbejales las fiestas patronales que están dedicadas al Sagrado Corazón de Jesús. Se organizan una gran verbena por la noche, la feria de ganado por la mañana, y a las doce se celebra la misa y la procesión de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús por las calles del barrio.

2) En ciertos momentos se sustituye un sustantivo por el pronombre personal para evitar repeticiones. En uno de los diálogos entre Frasquita y Pepito, ella paga dos duros a este, porque se los debe por la bata que compró a Chanita. Seguidamente Frasquita le recuerda que apunte el dinero que le entrega porque hay placistas que no lo hacen y le sacan el dinero a cualquiera. Pepito le responde que cuando ve a una muchacha pobre le baja el precio de la **zagaleja** («zagalejo») todo lo que puede porque le da pena. Esta respuesta del comerciante árabe le sirve a Frasquita para crear el chiste picante: la elipsis nominal de **precio** en «bajar el precio del zagalejo» produce la expresión ambigua «bajar el zagalejo» (‘refajo de las lugareñas’), que, sin embargo, Pepito no llega a comprender. En la edición, la respuesta de Frasquita, en la que crea el chiste, se sustituye el sustantivo **zagalejo** por el pronombre anafórico **lo** para así evitar la repetición del término:

A: PEPITO.- Yo no sacarle la ojo a nadie. [...] Y si lo llevar una **zagaleja** bara venderla por cien besetos, cuando ve una muchacha pobre, le baja la **zagaleja** todo lo que buede. (Acto II, 6-7)

B: PEPITO.- Yo no sacarle la ojo a nadie. [...] Y si lo llevar una **zagaleja** bara venderla bor cien besetos, cuando ve una mochacha bobre, le baja la **zagaleja** todo lo que buede. (35)

A: FRASQUITA.- ¡Pues no **le** abaje mucho **el zagalejo**²⁸⁵, que la deja desnúa! (Acto II, 7)

B: FRASQUITA.- ¡Pues no **se lo** abaje mucho que la deja desnúa! (35)

5.4.2.2.2. Verbos

Las variantes que se introducen en los verbos vienen motivadas para evitar la excesiva reiteración de formas, cuestión que empobrecería el aspecto sonoro de la obra de teatro. Otras veces corrige los usos estilísticos que no se empleaban adecuadamente en el texto mecanografiado:

El autor modifica una subordinada temporal introducida por **cuando** por otra construcción equivalente introducida por **después de**. Este cambio de estructuras sintácticas altera la forma verbal, evitando su reiteración en el mismo parlamento («hubía curao» / «hubía roto»): **cuando me había curao > después de curáa**:

A: FRASQUITA.- y yo que usté **cuando me había curao** le hubíá roto la cabeza (Acto Primero, 10)

B: FRASQUITA.- y yo que usté, **después de curáa** le hubíá roto la cabeza (17)

Bartolo envió gallos a la capital con la intención de comprar ciertas voluntades que debían nombrar al nuevo alcalde de Los Arbejales. Como los **gallos** llegaron a su destino antes de la conversación que mantienen Rafael y Bartolo sobre el nombramiento del nuevo alcalde, se sustituye el tiempo verbal de futuro **sabrán** en el parlamento de Bartolo por el condicional **sabrían**

²⁸⁵ Registra el DLE s. v.: «(Del dim. de *zagal*). 1. m. Refajo que usan las lugareñas» [26/3/2012].

Guerra (1965), TLEC s. v.: «Refajo, combinación de cintura hacia abajo, pero de lana generalmente roja y basta (Denominación general y corriente) [...]». Santiago (1965), TLEC s. v.: «Enaguas, refajo. Fig.: andar con mujeres».

para remitirnos a un hecho probable, ocurrido en un momento pretérito, en lugar de mantener el uso trasladado del futuro para hechos probables en el presente. Como señala Díaz Peralta: «Tradicionalmente, se han reconocido en el futuro de indicativo dos significados: la expresión de la temporalidad y la expresión de la probabilidad en el presente» (2000: 56). Nuestro autor corrige el tiempo verbal que erróneamente había puesto en boca de Bartolo:

A: BARTOLO.- ¿Tú crees que los gallos **sabrán** recomendar a Bartolo? Pa mí que no. (Acto Primero, 6)

B: BARTOLO.- ¿Tú crees que los gallos **sabrían** recomendar a Bartolo? Pa mí que no. (11)

Rafael y Bartolo mantienen una conversación sobre las consecuencias que está padeciendo el pueblo por la falta de lluvia: los vecinos se ven obligados a vender sus animales para el matadero y los productos agrícolas se encarecen. Rafael trae a colación sobre el tema la opinión de Manué, un vecino. La cita la introduce con el verbo de dicción en presente (**dice**) en **A**; sin embargo, en **B** contextualiza exactamente el tiempo (**ayer**) en que se produjo la afirmación de Manué, por eso cambia el tiempo verbal al pretérito imperfecto (**decía**):

A: RAFAEL.- Como que los labradores han tenío que vender tóos los animales ¡Fuerte sequía del diablo! |Como que| **dice** Manué, el boyero de los Rodrigue[s]<z>, que este año las papas se van a [poner] <vender> tan caras como si fueran relojes de pulso. (Acto Primero, 2-3)

B: RAFAEL.- Como que los labradores han tenío que vender tóos los animales ¡Fuerte sequía del diablo! **Decía** ayer Manué, el boyero de los Rodríguez, que este año las papas se van a vender tan caras como si fueran relojes de pulso. (4)

Frasquita le pide a Chanita que le traiga pimentón y cilantro para echárselo al caldo de papas que está preparando para el almuerzo. Chanita le pide dinero a su padre para comprar las especias, pero Bartolo le informa de que Manué tiene cilantro en la huerta. Ambos deciden ir hasta la casa de Manué para pedirle un poco de cilantro. Pero Chanita, que conoce a los dos, avisa al padre de que no se entretenga bebiendo, tal y como acostumbra. En este contexto Hernández cambia el presente de indicativo de «quedar» (**quea**) por el futuro simple de indicativo (**queará**), que aporta el matiz de obligatoriedad que incorpora ese tiempo a la acción de enredarse, es decir, de entretenerse:

A: RAFAEL.- Si trompico con una enreaera, no **quea** otro remedio, jija. (Acto Primero, 8)

B: RAFAEL.- Si trompico en una enreaera, no me **queará** otro remedio, jija. (13)

5.4.2.2.3. Pronombres personales

5.4.2.2.3.1. Formas pronominales arcaicas

El pronombre de primera persona del plural (**nosotros**, **nosotras**, **nos**) se reproduce de forma regular como **losotros**, **losotras**, **los**, respectivamente²⁸⁶, en los dos textos, para reflejar un canario rural y arcaico:

A: FRASQUITA.- Oiga Pepito, esto aquí pá **losotros** (Acto Primero, 9)

B: FRASQUITA.- Oiga Pepito, esto aquí pa **losotros** (16)

A: RAFAEL.- podía **decislos** donde caía mejor la estatua al plátano. (Acto II, 12)

B: RAFAEL.- podía **decislos** dónde caería mejor la estatua del plátano. (43)

A: BARTOLO.- podría **decislos** dónde le parece mejor que la coloquemos. (Acto II, 12)

B: BARTOLO.- podría **decislos** dónde le parece mejor que la coloquemos. (44)

A: BARTOLO.- porque cuando **losotros** abajábamos (Acto II, 12)

B: BARTOLO.- porque cuando **losotros** abajábamos (45)

En una ocasión se sustituye en los dos textos la variante popular por la forma normativa:

A: PANCHITA.- se apiada de [l]**osotros** <n>**osotros**. (Acto Primero, 3)

B: PANCHITA.- se apiada de **nosotros**. (4)

En **B** encontramos algunas modificaciones de estas formas populares por las variantes normativas:

A: PANCHITA.- que cuando venimos a **daslos** de cuenta, ¡más aceite da un ladrillo! (Acto II, 9)

B: PANCHITA.- que cuando venimos a **dasnos** de cuenta, ¡más aceite da un ladrillo! (39)

A RAFAEL.- Lo que **los** faltaba pa que los dieran la medalla. (Tercer Acto, 2)

B: RAFAEL.- Lo que **nos** faltaba pa que los dieran la medalla *de Oro de la suidá*. (52)

A: PANCHITA.- ¡Qué rayos sabemos **losotras**! (Tercer Acto, 3)

B: PANCHITA.- ¡Qué rayos sabemos **nosotras**! (54)

A: FRASQUITA.- ¡Dios **los** libre de otra como esa! (Tercer Acto, 3-4)

B: FRASQUITA.- ¡Dios **nos** libre de otra como aquella! (54)

²⁸⁶ Este cambio de [n-] por [l-], que ocurre en otras zonas de Hispanoamérica y de España, se explica, según Kany, por analogía con la gran cantidad de pronombres que empiezan por [l-] (1994: 131-132).

5.4.2.2.2.3.2. Átonos

El léísmo es la razón de los siguientes cambios sufridos en **B**. Hernández sustituye la forma etimológica **lo**, en función de complemento directo y cuyo referente es una persona, por la forma propia del complemento indirecto **le / les**. Apenas tiene relevancia este fenómeno al reducirse solo a estos casos:

A: FRASQUITA.- Ahora que mejor fué que no **lo** mordiera [...] (Acto Primero, 10)

B: FRASQUITA.- Ahora que mejor fue que no **le** mordiera [...] (17)

A: PANCHITA.- Di tú que a los campesinos **los** persigue too [...] (Tercer Acto, 3)

B: PANCHITA.- Di tú que a los campesinos **les** persigue too [...] (53)

Otros cambios corrigen los despistes que el autor cometió en alguna ocasión con la fórmula de tratamiento que empleaba un personaje para dirigirse a otro: Frasquita tutea a Bartolo durante toda la obra, por eso se modifica el tratamiento formal que aparecía en una ocasión en **A**:

A: FRASQUITA.- ¿**Quiere** que **le** guise tila? (Acto Primero, 13)

B: FRASQUITA.- ¿**Quieres** que **te** guise tila? 23)

5.4.2.2.2.3.3. Tónicos

Igualmente que en el caso anterior se modifica de nuevo la fórmula de tratamiento. Panchita siempre se dirige a Rafael de **usted**, por eso cambia el tuteo que se ofrecía en **A**:

A: PANCHITA.- como si no pasaran por **ti** los años. (Acto Primero, 3)

B: PANCHITA.- como si no pasaran por **usté** los años. (5)

5.4.2.2.2.4. Nexos

1) Se reemplazan el nexo causal (**porque**) y la partícula discursiva (**pues**) por el nexo adversativo (**pero**), que indica un matiz de contraste más acertado con el contexto y cotexto del diálogo.

El primer cambio de nexo responde al parlamento anterior en el que Bartolo expresa la desesperanza de que sus regalos («huevos frescos y siete gallos») consigan el efecto deseado (persuadir al destinatario de esos regalos para que lo nombre alcalde). Su interlocutor, Rafael, matiza esta actitud de Bartolo al considerar que los animales habrán cantando algo, de lo que se deduce que servirá para conseguir sus pretensiones. En el comentario de Rafael no dejamos de detectar su sagaz socarronería:

A: RAFAEL.- Dilo al revés pa que te entiendan. Tú sí que has mandao pa Las Palmas buenos cestos de güevos frescos, y más de siete gallos con la cresta bien encasnáa.

A: BARTOLO.- Alguna cosilla se ha mandao, pero sin esperanzas.

A: RAFAEL.- ¡Cualquiera sabe! **porque** si tanto gallo llegó vivo, algo los habrán cantao. (Acto Primero, 6)

B: RAFAEL.- ¡Cualquiera sabe!, **pero** si tanto gallo llegó vivo, algo les habrán cantao. (11)

En el segundo cambio, Pepito reclama a Panchita que le compre una manta porque le queda poco por cancelar la deuda que tiene con él por unas bragas que adquirió hace tiempo; Panchita contrapone las ansias por vender del comerciante a su falta de prisa, pues hay tiempo para todo:

A: PEPITO.- ¡Oh, Bancha! ¿Cuándo va a combrarme la manta?

A: PANCHITA.- ¡Deje que le pague primero la media docena de bragas!

A: PEPITO.- ¿Bero todavía no la has roto? ¡Ya quedarte boco bara terminar el bago!

A: PANCHITA.- **Pues** no se apure, que tiempo queda. (Acto II, 8)

B: PANCHITA.- **Pero** no se apure, que tiempo queda. (37)

En ambos casos se presentan objeciones a las actitudes que adoptan Bartolo y Pepito. Sin embargo, en el ejemplo que acabamos de poner, el autor podría haber mantenido la partícula **pues** al utilizarse esta también como réplica en la que se expresa cierta oposición al argumento del otro interlocutor. Este uso lo señala el *Diccionario de partículas discursivas del español* (DPDE)²⁸⁷ en el apartado «Otros usos» en «pues¹»:

En estos casos, además de resaltar una información nueva, indica una relación entre los enunciados que une basada en una cierta oposición marcada por un cambio en la línea de argumentación (por ejemplo, el hablante muestra su desacuerdo ante las palabras de su interlocutor o una crítica) (Briz, Pons y Pórtoles, 2008)

Es probable que Hernández pensara que con la partícula **pero** remarcaría esa oposición de Panchita.

2) A veces los cambios vienen exigidos por aquellas intervenciones que se han añadido. Esto requiere la transformación oportuna en el parlamento que va a continuación para adaptarse al nuevo sentido del texto. Por eso, Chanita cambia la locución adverbial **ende luego**, que sirve para reafirmar la misma opinión (con las modificaciones en **B**, esta locución no tiene sentido ahora), por la ilativa **pues**, que está muy presente en los diálogos de los personajes y cuya función general es iniciar sus intervenciones:

A: FRASQUITA.- Ahora que mejor fué que no lo mordiera, porque de repente el perro tenía la rabia.

A: CHANITA.- **Ende luego**, y si lo trinca bien le digo yo un cuento. (Acto Primero, 10)

²⁸⁷ [29/6/2018].

B: FRASQUITA.- Ahora que mejor fue que no le mordiera, porque de repente el perro tenía la rabia.

B: PEPITO.- *La que tener la rabia ser la vieja.*

B: CHANITA.- **Pues** si el perro lo llega a trincar bien, le digo yo un cuento. (17)

En el DPDE²⁸⁸ podemos leer sobre este uso: «**Pues** aparece también como primer elemento de un acto de comunicación: “Pues venía a pedirle un favor”» (2008).

3) El nexos en algunos casos no es necesario en su función de iniciador de un enunciado que relacione el sentido que introduce con el del enunciado anterior al reponerse el sujeto que es común para los dos enunciados.

Ejemplo de esa modificación es la sustitución de la conjunción copulativa **y**, en la intervención de Rafael, por el sintagma sujeto (**el pozo**), que ya se encontraba en el parlamento anterior de Bartolo. La función del nexos de iniciar el enunciado para unirlo al sentido general de la intervención anterior ya no es necesaria:

A: BARTOLO.- Pues el pozo hay que hacerlo

A: RAFAEL.- ¡|Y| se hará, pero en otro sitio más cerca! (Tercer Acto, 1)

B: RAFAEL.- ¡**El pozo** se hará, pero en otro sitio más cerca! (50)

4) Cambio en el nexos comparativo «igual que» por «igual a»:²⁸⁹

A: PANCHITA.- Yo en ca vez que me miro soltera y durona ya, **me veo igualito que** las jigüeras en inviesno (Acto II, 9)

B: PANCHITA.- Yo en ca vez que me miro soltera y durona ya, **me veo igualita a** las jigüeras en inviesno (39)

5.4.2.2.2.5. El orden de las palabras

1) Se altera el orden del sujeto:

A) Se antepone el sujeto al verbo, probablemente porque gana en naturalidad compositiva y rítmica:

A: PANCHITA.- porque están **los sercaos** tan secos (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- porque **los cercaos** están tan secos (4)

B) El sujeto generalizador **uno** se coloca tras la conjunción **como**, por el mismo motivo que se ha expuesto en el ejemplo anterior:

²⁸⁸ [29/6/2018].

²⁸⁹ Según Almeida, coexisten las dos construcciones: «Lo normal es que las comparativas de igualdad se construyan con “igual que”, “lo mismo que”, la primera de las cuales puede ser sustituida por “igual a”» (1989: 169).

A: PANCHITA.- Pero **una como** no sabe desenvolverse se los tiene que vender al primero que pase. (Acto II, 6)

B: PANCHITA.- Pero **como una** no sabe desenvolverse se los tiene que vender al primero que pase. (34)

2) Se altera el orden de la conjunción:

La variación que se realiza en el texto **B** en cuanto al orden de la conjunción copulativa de negación, más la supresión del adverbio de negación, matiza el significado del parlamento de Bartolo: en la primera versión es la dentadura postiza la causa por la que Bartolo no puede comer «cochafisco»; mientras que en la posterior corrección expresa que ni antes, que apenas le quedaría algún mal diente en la boca, ni ahora, que le han puesto dentadura postiza, puede comer «cochafisco». La conjunción copulativa en **B** expresa el límite lamentable al que ha llegado Bartolo por los efectos de la vejez:

A: BARTOLO.- Como que con la entaúra postiza <no> pueo ya comer <ni> cochafisco (Acto Primero, 4)

B: BARTOLO.- Como que **ni** con entaúra postiza pueo ya comer cochafisco (8)

3) Se altera el orden del adverbio:

El adverbio de tiempo **ya** cambia su posición para acercarse más al verbo que lo rige, parece que aquí predominan cuestiones rítmicas y enfáticas:

A: BARTOLO.- **Ya** a mi edá di lo que tenía que dar. (Acto Primero, 5)

B: BARTOLO.- A mi edá **ya** di lo que tenía que dar. (9)

4) Se altera el orden de una aposición intensiva:

Coloca la aposición, que iba al final del enunciado, inmediatamente después del sujeto, quedando en el interior de la locución. Se intensifica el ambiente de calor al romperse el enunciado con la respectiva pausa apositiva y quedar el sintagma **con tanto calor** aislado y destacado sobre el resto:

A: FRASQUITA.- ¡Cómo que las papas se habrán salío del cardero, **con tanto calor!** (Acto Primero, 11)

B: FRASQUITA.- ¡Como que las papas, **con tanto calor**, se habrán salío del cardero! (19)

5.4.2.2.2.6. Transformaciones de construcciones sintácticas

La transformación de la construcción pasiva refleja en voz activa conlleva que el sujeto de la pasiva (**las cebollas**) se convierta en complemento verbal y el sujeto de la activa sea **nosotros**. El drama irresoluble del agricultor, que no obtiene beneficio por su cosecha ni por su trabajo, se

hace patente directamente en el sujeto (**nosotros**) de la perífrasis (**tuvimos que tirar**). El drama se hace carne en ese sujeto, se humaniza, en definitiva, frente a un sujeto cosificado, fruto de la cosecha.

A: FRASQUITA.- ¡Como un año que **se tuvieron que tirar** las cebollas por las laderas! (Tercer Acto, 3)

B: FRASQUITA.- ¡Como un año que **tuvimos que tirar** las cebollas por las laderas *porque nadie las quería!* (53)

La figura de Pipo es ensalzada por Rafael a través de una construcción lingüística formada por un sintagma nominal, cuyo núcleo es el sustantivo **hombre** acompañado del demostrativo **este**, y una proposición subordinada de relativo explicativa (**que ha estao pa fuera**). Pero Hernández no parece estar contento con la solución propuesta e intenta, a través de la transformación de esa construcción, resaltar el prejuicio de la sociedad isleña de que un hombre que ha estado unos años por Europa posee más cultura que los lugareños. Para ello el determinante se convierte en pronombre demostrativo y lo complementa la construcción de relativo; de esta manera refuerza el valor deíctico de **este**:

Determinante demostrativo + sustantivo + proposición subordinada de relativo apositiva explicativa + SV > pronombre demostrativo + proposición subordinada de relativo compleja enfatizadora + SV.

La proposición subordinada de relativo compleja enfatizadora incluye dos antecedentes y dos pronombres relativos: **Este que es hombre que ha estao pa fuera**

A: RAFAEL.- **Este hombre, que ha estao pa fuera**, podía decislos dónde caía mejor la estatua al plátano. (Acto II, 12)

B: RAFAEL.- **Este que es hombre que ha estao pa fuera**, podía decislos dónde caería mejor la estatua del plátano. (43)

5.4.2.2.3. Cuestiones léxicas

5.4.2.2.3.1. Vulgarismos

La transformación léxica de **medicina** en **melesina (melecina)** es un vulgarismo léxico muy extendido en el español. Aparece recogido en el DLE²⁹⁰.

A: PANCHITA.- ni pá una **me[d]<l>e[c]<s>ina** (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- ni pa una **melesina** (4)

²⁹⁰ [23/7/2018]

5.4.2.2.3.2. Coloquialismos

Algunos cambios tienen como finalidad que la intervención del interlocutor sea más acorde a lo que expresa la acotación del personaje. Es lo que sucede con la nueva expresión (**me da la gana**), que incorpora un lenguaje irreverente y despreciativo que no tiene (**e parezca**). De esta manera el parlamento de Mané, cansado de tanto abuso a que ha sido sometido por Rafael y Bartolo, se acomoda a su acotación (**sublevándose**) que se había incorporado en la edición y que precisaba la reacción del personaje, consiguiéndose una mayor tensión dramática:

A: MANÉ.- Yo os saco cuando **e parezca**. (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- (*Sublevándose*) Yo os saco cuando **me da la gana**. (51)

En otros casos se sustituye una expresión neutra por otra que está cargada de una valoración connotativa. Se perfecciona así la caracterización del personaje. En el siguiente ejemplo, Rafael sustituye la denominación oficial, neutra (**los de la Heredad de aguas**), con que se refiere a la clase social alta por una variante coloquial (**los cuatro de la peña de ricachos**), con lo que nos muestra la actitud despreciativa hacia este grupo social. El numeral incide en una valoración subjetiva despectiva más que en el número exacto de personas e igualmente se consolida esta actitud con el sufijo apreciativo *-acho* en la voz **ricachos**:

A: RAFAEL.- Pues seguimos a la derecha de las cajas y bien pegaítos a ti pa que no puean alegar por lo bajo, se coloca a la gente del casino y **a los de la Heredá de aguas**, que son casi los mismos y los más duros de pelar. (Acto II, 2)

B: RAFAEL.- Pues seguimos a la derecha de las cajas y bien pegaítos a ti pa que no puean alegar por lo bajo, se coloca a la gente del casino y **a los cuatro de la peña de ricachos** que son casi los mismos y los más duros de pelar. (28)

5.4.2.2.3.3. Variantes correctoras

Estos cambios tienen como objetivo primordial evitar repeticiones de vocablos que empobrecen la obra dramática y repeticiones de sonidos que provocan una rima no deseada, desagradable para la sonoridad del texto. Esto se consigue a través de sinónimos, el texto resultante tendrá mayor variedad léxica y mejora la oralidad al evitar ripios innecesarios.

A) Para evitar repeticiones léxicas

La repetición del verbo **estar** en el mismo parlamento se sustituye por otro verbo de significado semejante:

A: PANCHITA.- Usáa tenía que estar, porque dice la chiquita que ayer, cuando iba con el novio, estaba avergonzáa, porque el tacón izquierdo **estaba** tan gastao (Acto Primero, 1)

B: PANCHITA.- Usáa tenía que estar, porque dice la chiquita que ayer, cuando iba con el novio, estaba avergonzáa, porque el tacón izquierdo **lo llevaba** tan gastao (1)

En el siguiente caso se produce una adición en el texto **A**: se escribe con bolígrafo azul y ajustado al margen derecho la expresión **en mis tiempos**; pero al leerse con dificultad la palabra **tiempos**, se vuelve a escribir la misma expresión debajo del parlamento de Frasquita con bolígrafo rojo y letra clara. La inserción aclara el mensaje de Frasquita, ya que está comparando lo que Rafael era capaz de hacer por ir a verla, cuando ellos eran novios, frente al amor que de manera tan débil se demuestra entre Chanita y Pipo en los tiempos contemporáneos a la representación. Pero en la edición, se sustituye la expresión temporal **en mis tiempos** por otra sinónima (**en mi época**) para evitar la repetición que se produciría al contestar Panchita que **eran otros tiempos**:

A: FRASQUITA.- dice que no viene a vesla los domingos, porque la carretera no está bien alquitranáa. Y **[[en mis tiempos]] <En mis tiempos>**, Rafaé se iba a romper el pobre.

A: PANCHITA.- Eran otros tiempos, mujer. (Acto II, 5)

B: FRASQUITA.- dice que no viene a vesla los domingos, porque la carretera no está bien alquitranáa. Y **en mi época**, Rafaé se iba a romper el pobre.

B: PANCHITA.- Eran otros tiempos, mujer. (33)

En el siguiente ejemplo el adjetivo **pobre** se emplea como una dilogía para caracterizar a Lucas (cuñado de Rafael) —del cual están hablando el zapatero y Panchita—, por las penurias económicas (gazusa) que ha pasado y por ser ‘de suerte adversa, bondadoso y apocado’. En la réplica de Panchita volvía a repetirse el mismo adjetivo, lo que explica que se sustituya por **infeliz**:

A: RAFAEL.- Pero eso es el colmo, mujer; si cuando fueron a medislo pa entrar en quinta<s> no pudieron daslo ni por inute, porque no llegaba ni a estrecho de pecho. Ahora que, ¿tú crees que ha sío poca la gazusa que ha pasao el **pobre**? (Acto Primero, 2)

A: PANCHITA.- Ya lo sé; llevamos muy malos años de lluvia, y al **pobre** lo ha cogío de lleno (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- Pero eso es el colmo, mujer; si cuando fueron a medislo pa entrar en quinta no pudieron daslo ni por inute, porque no llegaba ni a estrecho de pecho. Ahora que, ¿tú crees que ha sío poca la gazusa que ha pasao el pobre?¿tú crees que ha sío poca la gazusa que ha pasao el **pobre**? (4)

B: PANCHITA.- Ya lo sé; llevamos muy malos años de lluvia, y al **infeliz** lo ha cogío de lleno (4)

Para evitar la repetición del vocablo **ahora** en el parlamento de Rafael se sustituye la primera aparición de la voz por otra sinónima (**hoy**). Se comprueba fácilmente que el primer **ahora** es un adverbio que señala la referencia temporal, DLE s. v.: «en el tiempo actual»; mientras que el segundo **ahora** funciona como una conjunción adversativa. De todas formas, la repetición gráfica de la misma palabra no agrada al autor, a lo que habría que añadir que la oralidad en el arte dramático es un elemento clave para su consecución artística, lo cual Hernández tiene claramente

presente con los cambios que introduce. Teniendo en cuenta esto, no nos extraña que Hernández evite estas disonancias en un texto que está fijando tanto para la representación escénica como para la lectura:

A: RAFAEL.- Pos haberte casao, que edá has tenío y no hubiás andao **ahora** arrastrando sobrinos. **Ahora** que entoavía hay tiempo. (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.- Pos haberte casao, que edá has tenío y no hubiás andao **hoy** arrastrando sobrinos. **Ahora** que entoavía hay tiempo. (6)

Sustituye el verbo declarativo **decir** por un sinónimo. Este verbo abunda en la obra porque los personajes introducen abundantemente en sus parlamentos citas de otros personajes aludidos, o bien, porque recuerdan lo que ellos mismos expresaron en otro momento. El verbo **decir** aparece con nueve ocurrencias en los once parlamentos inmediatamente anteriores al que expongo a continuación:

A: CHANITA.- A mí me parece que nada te **he dicho**. Pa que ahora te pongas ansí. (Acto II, 11)

B: CHANITA.- A mí me parece que nada te **he hecho**. Pa que ahora te pongas ansí. (42)

La sustitución de determinada expresión viene condicionada por las modificaciones hechas anteriormente. Se trata de no repetir la expresión **dar la gana**, que al introducirla en la réplica de Mané, se repetiría en Rafael. Hernández se ve obligado a sustituirla en la réplica de este por otra expresión sinónima (**haz lo que quieras**):

A: MANÉ.- Yo o saco cuando **e parezca**.

A: RAFAEL.- Pues haz lo que **te dé la gana**, ¡jinojos! (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- (*Sublevándose*). Yo os saco cuando **me da la gana**.

B: RAFAEL.- Pues haz lo que **quieras**, ¡jinojos! (51)

B) Por cuestiones de rima

La sonoridad del texto dramático importa a todo creador, pues ella revela la sustancia rítmico-poética (la acción dramática representada) que implicará el acoplamiento de la obra con el público o el rechazo de este. No debemos olvidar que, además, ayudará a que se cumpla la finalidad o intención exacta que el autor se ha propuesto.

Esas son las razones que explican el cambio que acomete Hernández en el siguiente fragmento. A través de los diálogos de Panchita y Frasquita se testimonian los efectos que se derivan de los cambios en los sistemas de producción económica en la isla, se pasa de la explotación agrícola de la tierra al consumo del espacio por la industria turística. Estos efectos se pueden resumir en los movimientos migratorios internos que se dirigen hacia el sur de la isla y hacia la capital, así como las transformaciones sociales que van iniciándose en el espacio rural.

Son cuestiones importantes que no admiten parodia alguna para el autor, quizás por eso y por ganar en calidad literaria, modifica el vocablo **corazón** por **alma** y así evita el ripio que se formaría entre **peón** y **corazón** en los dos parlamentos de Panchita. Aportan ambos sustantivos el mismo significado dentro del enunciado en el cual se insertan: el hijo de Lola abandona las labores en las tierras de su familia para trabajar en la construcción, lo que martirizará profundamente a su madre.

A: PANCHA.- Como que ahora mismo acaba de decirme el [j]<h>ijo más viejo de Lola, que va a dejar esto pa meterse a **peón**.

B: PANCHITA.- Como que ahora mismo acaba de decirme el hijo más viejo de Lola, que va a dejar esto pa meterse de **peón**.

A: FRASCA.- Pero él, que no ha trabajao nunca a jornal con nadie sino en lo dél, no se va a mañar.

B: FRASQUITA.- Pero él, que no ha trabajao nunca a jornal con nadie sino con los padres, no se va a amañar.

A: PANCHA.- A la madre se le va a partir el **corazón** cuando lo vea salir a trabajar con otro, pero otro remedio no le quea sino hacerse, que en este mundo hay que acostumbrarse a too. (Tercer Acto, 4)

B: PANCHITA.- A la madre se le va a partir el **alma** cuando lo vea salir a trabajar con otro, pero otro remedio no le quea sino hacerse, que en este mundo hay que acostumbrarse a too. *Antes se dían pa Venezuela, y ahora se van del campo pa la suidá.* (54)

5.4.2.2.3.4. Variantes clarificadoras

Aquí se engloban aquellos cambios que el autor considera que por diversos motivos pueden dificultar la comprensión de la obra, sea a través de la lectura o de la representación escénica. Se incluyen arcaísmos que irían perdiendo vitalidad en la época que germina el texto y canarismos que por su especialización designativa no son de conocimiento general por los hablantes isleños.

A) Disminución de arcaísmos

El dramaturgo agüimense sustituye la voz **chancos**²⁹¹ por **chanclos**. Las dos proceden del mismo étimo y tienen las mismas acepciones. Quizás el autor considerase al primer vocablo como un arcaísmo²⁹² y al publicar el texto quisiera usar un término pretendidamente normativo o más actual:

²⁹¹ Según el DLE s. v.: «(De *chanca*¹). 1. m. ant. chapín (|| chanclo de corcho).» [30/8/2011].

Fue recogida por Galdós (1860-1861) en su libreta-índice cuando estudiaba bachillerato en el colegio de San Agustín con las acepciones de «1. Zapato viejo. // 2. Persona despreciable.» (Hernández y Samper, 2003b).

Teresa Ruano Suárez y Rafael Bordón Santana señalan que ellos dicen la palabra “chancos” y que designa «a unos zapatos viejos estropeados o alpargatas viejas».

²⁹² El DUE s. v. considera este término como «antiguo».

A: RAFAEL.- Echa pacá los **chancos** pa ver lo que puedo jacerles (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- ¡Echa pacá los **chanclos** pa ver lo que puedo jacerles! (3)

B) Depuración de canarismos especializados en un campo semántico determinado

El dramaturgo sustituye la denominación regional **jigo brigazote**, un término rural especializado, por **breva**, de uso y conocimiento general para facilitar la comprensión del texto:

A: PANCHITA.- tenía las narices sopláas [**común jigo brigazote.**]²⁹³ <como una breva> (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- tenía las narices soplás **como una breva** (2)

Este cambio viene obligado por el anterior:

A: RAFAEL.- ¿Un [**jigo**] <Una breva> náa más? (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- ¿Una breva náa más? (2)

5.4.2.2.3.5. Variantes precisadoras

Señalaremos aquí las transformaciones que buscan la exactitud léxica en los mensajes de los distintos personajes.

Si Bartolo identifica a las mujeres con la cigarra, no se debe al «insecto de color verdoso, que en tiempo de calor produce ese ruido característico», sino a «la temible langosta que el isleño denomina **cigarra**, es ese insecto ortóptero, de color gris amarillento, que vive de vegetales y en determinadas circunstancias se multiplica increíblemente, formando espesas nubes que arrasan cuanto trincan» (Hernández, 1981: 369). Frasquita y la mujer en general, según Bartolo, tienen la misma capacidad de devorar que la cigarra, especialmente consumen el dinero y todo lo que cae en sus manos. Pero si en el texto A, Rafael cree que Bartolo se ha quedado corto en la metaforización de la mujer con el insecto (**¿La cigarra? ¡Mucho pior!**); en B usa un canarismo para culminar el proceso extremo con que se identifica la esencia del género femenino: especifica una variedad de tunera (**los indios**)²⁹⁴ que considera aun más peligrosa que el insecto. Esta variante proporciona un mayor colorido local a la obra, y contrariamente al cambio analizado en el punto anterior (**jigo brigazote**), el canarismo introducido debía de ser de conocimiento general en Gran Canaria.

²⁹³ higo brigazote: No está recogida esta expresión en el DLE [7/9/2011].

El DEC registra s. v. *higo* la siguiente definición: «~ bergazote. (Del port. bergaçote.) Fv, Go, Hi, LP, Lz y Tf. Variedad de higo que tiene forma de pera, cáscara dura y negra, y pulpa de color rojo carmesí, muy dulce».

²⁹⁴ En el DC s. v. *indio* se recoge la siguiente definición: «Se dice de una variedad de tunera que se caracteriza por sus largas espinas amarillas, y del fruto de color púrpura que produce».

A: BARTOLO.- Dímelo a mí, son peor que la cigarra. (Acto Primero, 6)

A: RAFAEL.- ¿La cigarra? ¡**Mucho peor!** (Acto Primero, 6)

B: RAFAEL.- ¿La cigarra? ¡**Los indios!** (10)

En el siguiente caso la variante que utiliza en la edición es un arcaísmo que se ha mantenido plenamente activo en la isla. Acierta Hernández al cambiar un verbo descontextualizado geográficamente (**pasar**) por otro de profundo vigor regional (**sancochar**):

A: RAFAEL.- No comiences con calenturas, que pues **pasar** los güevos. (Acto II, 2)

B: RAFAEL.- No encomiences con calenturas, que puees **sancochar** los güevos. (27)

Por el mismo motivo, la nueva voz aporta mayor rusticidad en el habla de Bartolo:

A: BARTOLO.- ¡Cómo no se calle el pico, le voy a **soltar** las dos primeras patáas de mi alcardía! (Acto II, 2)

B: BARTOLO.- ¡Cómo no se calle el pico, le voy a **jincar**²⁹⁵ las dos primeras patáas de mi alcardía! (28)

En la siguiente variante modifica la capacidad que tiene Rafael de leer una carta manuscrita, que conlleva cierta dificultad según la grafía del autor de la carta, por la pérdida de visión que afecta al zapatero. El texto mejora indudablemente con la variante porque perfecciona la caracterización del maestro zapatero cuando le añade el deterioro de salud que ha sufrido por la edad y su oficio:

A: CHANITA.- Padre, ¿usted **sabe** leer bien la letra de carta?, ¿verdad? (Acto Primero, 6)

B: CHANITA.- Padre, ¿usted **ve pa** leer bien la letra de carta?, ¿verdá? (11)

Aquí el cambio de verbo **llevar** por **pegar** responde exactamente a la idea que expresaba Frasquita: Los planchazos son los desaires que se lleva Chanita por las acciones o el desinterés de Pipo:

A: FRASQUITA.- ¡Las nivedades son los planchazos que **te pega!** (Acto II, 5)

B: FRASQUITA.- ¡Las novedades son los planchazos que **tú te llevas!** (33)

Hernández acierta plenamente al sustituir el vocablo **plástico** por **cemento**. La variante aporta los cambios radicales que se están produciendo en la estructura socio-económica de la isla. Esta variante permite que el razonamiento lógico de Panchita obtenga la consecuencia correcta: si los labradores, que cosechan batatas, se convierten en albañiles, que cosechan o manipulan cemento, entonces las batatas, tubérculo comestible, se transformarán en cemento, el mismo material que manipulan los albañiles. El abandono del campo por parte de los labradores para trabajar en la construcción se debe a una prolongada sequía que está obligando a las familias a

²⁹⁵ Vid. nuestra nota 161.

tener que buscarse el sustento en otro sector económico (la construcción) en auge por el desarrollo del turismo:

A: PANCHITA.- ¡Y qué ganas tengo de que llueva de una vez a ver si se animan los labradores, porque la mayoría, aburríos, se están pasando pa la construcción; y cómo sigamos así vamos a tener que comer batatas de **plástico**. (Acto II, 8)

B: PANCHITA.- ¡Y qué ganas tengo de que llueva de una vez a ver si se animan los labradores, porque la mayoría, aburríos, se están pasando pa la construcción; y cómo sigamos así vamos a tener que comer batatas de **cemento**. (37)

Se modifica el adverbio de negación que indica —en un enunciado interrogativo— una intención aseverativa en un contexto con matiz de sorpresa, enfado e inquietud por parte de Panchita (ante la tardanza de Chanita y de Frasquita en aviarse para ir a las rogativas), por el adverbio de tiempo **ya**, que enfatiza más la duda y decrece la sorpresa y el enfado. Además, el adverbio de negación aparece de forma reiterada en el parlamento anterior de Rafael y en el posterior de Chanita, lo que pudo parecer excesivo a nuestro autor:

A: PANCHITA.- ¿**No** están preparaas? Porque vamos a llegar cuando esté terminao. (Acto II, 13)

B: PANCHITA.- ¿**Ya** están preparaas? Porque vamos a llegar cuando esté tóo terminao. (46)

Se sustituye el sustantivo **señas**, que incluye dentro de sus posibles acepciones el de gesto que hace una persona para dar a entender algo, por **señal**, que en este caso conlleva el matiz de indicio natural no realizado por una persona, sino por una gallina que emite un cloquido:

A: BARTOLO.- (*Escuchando*). ¡Ese es el gallo de María, la de mi primo Manuel!; lo conozco por el cloquío.(Acto II, 13)

A: RAFAEL.- Pues eso es **señas** de cambio de tiempo, ¡y yo soy el que pago las consecuencias! (Acto II, 13)

B: RAFAEL.- Pues esa es **señal** de cambio de tiempo, ¡y yo soy el que pago las consecuencias! (45)

Nuestro autor cambia **horario**, que denota el cuadro de horas laborales habitual en un trabajo, de significado más genérico, por **hora**, que precisa el momento en que el agricultor comienza y termina su faena laboral:

A: PANCHITA.- Como que no tienen **horario** ni de pega ni de suelta (Tercer Acto, 3)

B: PANCHITA.- Como que no tienen **hora** ni de pega ni de suelta (53)

Se sustituye el verbo comodín **poner** por **vender**. Hernández prefiere este vocablo, aunque suponga repetirlo en el mismo parlamento del personaje, al incluir en su significado el semema de intercambio comercial:

A: RAFAEL.- Como que los labradores han tenío que vender toos los animales pa el matadero. ¡Fuerte sequía del diablo! Como que dice Manué, el boyero de los Rodríguez[s]<z>, que este año las papas se van a **[poner] <vender>** tan caras (Acto Primero, 2-3)

B: RAFAEL.- Como que los labradores han tenío que vender toos los animales pa el matadero. ¡Fuerte sequía del diablo! Decía ayer Manué, el boyero de los Rodríguez, que este año las papas se van a **vender** tan caras (4)

Un término que había usado el autor de manera inexacta en su acepción canaria se corrige en los dos textos. En Los Arbejales solo existe un taller de reparación de zapatos (**zapatería**), el de Rafael; no sabemos si existe una **peletería**:

A: RAFAEL.- ¡Los llevas a la **[peletería]**²⁹⁶ <**zapatería**> de enfrente! (Acto Primero, 2)

B: RAFAEL.- ¡Los llevas a la **zapatería** de enfrente! (3)

El autor sustituye el vocablo **puntos**, en la acusación que Rafael le dirige a Bartolo al indicarle que se gasta todo el dinero, por el término **semana**. Con el cambio Rafael afirma que Bartolo no sólo se «mama» unas perras que proceden de un origen determinado, sino todas las que se han conseguido durante la semana independientemente de su origen. El carácter acusador y exagerado de Rafael se perfecciona con estas transformaciones:

A: RAFAEL.- Te mamas las perras de los **puntos**²⁹⁷ y tres o cuatro pagas extraordinarias. (Acto Primero, 5)

B: RAFAEL.- Te mamas las perras de la **semana** y tres o cuatro pagas extraordinarias. (8)

Se sustituye el nombre de una empresa que alude a una destilería de ron en Tenerife (**Cocal**) y que, al emplearlo en el parlamento de Frasquita, traslada su significado por metonimia a un término colectivo que designa a un grupo de amigos que le gusta en demasía la bebida, especialmente el ron, por la expresión **Cooperativa del Aguardiente, Sociedad Anónima**. **Cocal** es una voz tan específica en las dos islas capitalinas que puede ser desconocida por el espectador o lector canario más joven o de otras islas, o bien, porque pasado el tiempo desaparezca la empresa, lo que le restaría la carga sarcástica que contiene. Ante esto, nuestro autor se inclina por una expresión definitiva y deslocalizada para que cualquier receptor comprenda la aguda mordacidad del personaje:

A: FRASQUITA.- Ya está reunía la **cocal**²⁹⁸. (Acto Primero, 5)

B: FRASQUITA.- ¡Ya está reunía la **Cooperativa del Aguardiente, Sociedad Anónima!** (9)

²⁹⁶ Guerra (1965), TLEC s. v. *peletería*, registra: «Tienda de calzado. (En las Islas, “zapatería” es el taller de reparación o confección, y “peletería”, la tienda de venta».

²⁹⁷ El sistema de puntos era el método de racionamiento que implantó el gobierno franquista tras la Guerra Civil española. Consistía en asignar un puntaje (valor) a determinados artículos de consumo, dando cierta cantidad de puntos a cada consumidor en forma de cupones para ser canjeados por los bienes racionados.

²⁹⁸ Cocal: Destilerías San Bartolomé de Tejina S.A., Destilerías Cocal, es el referente en la fabricación ronera en Canarias. Implantada en las Islas desde 1948. Vid. Destilerías San Bartolomé de Tejina, <http://www.destileriasanbartolomedetejina.es> [26/8/2015]; una reseña histórica de la fábrica se puede consultar en <http://www.madeincanaryislands.com/es/productores/index/index/id/46/comp/1> [26/8/2015].

La expresión que indica una posibilidad deseada por el personaje (**¡A lo mejor llueve!**) se sustituye por una expresión que incluye los rasgos de intermediación y sorpresa y el significado dialectal «tal vez», «a lo mejor» (**de repente llueve**), con lo que consigue una mayor tensión dramática acorde a la necesidad de agua en que se sitúan los personajes de la tragicomedia:

A: RAFAEL.- ¡Quién sabe! **¡A lo mejor llueve!** (Tercer Acto, 3)

B: RAFAEL.- ¡Quién sabe! **¡De repente llueve!** (52)

5.4.2.2.3.6. Expresiones lexicalizadas

En este caso se sustituye una construcción lexicalizada por otra sinónima, parece que las dos se empleaban tanto en Gran Canaria como en el resto de España. En la escena se encuentran Frasquita, Rafael y Bartolo; el matrimonio discute porque ella se queja del poco dinero que le entrega Rafael a la semana y de lo poco que trabaja el esposo, mientras que él le responde que parece una «lima sorda», que todo lo consume. Finalmente, tras una sucesión de ofensas, Frasquita sale del patio y entra en las habitaciones para no discutir más, entonces Bartolo advierte a Rafael de que la discusión no se quedará en «agua y cerrajas».

Esta última expresión se transforma en **agua de borrajas**²⁹⁹. Seguramente el cambio se deba a que la considerase más universal, menos localista, y, por tanto, de fácil interpretación para el público en general. También debemos tener en cuenta que en el mismo fragmento (Escena Tercera, Acto Primero) encontramos en **A** tres voces parónimas «surriago (zurriago), cigarra, cerrajas». No sería descabellado pensar que esa sonoridad del texto dramático llevara al dramaturgo a decidirse por la nueva construcción sinonímica **agua de borrajas** para evitar cierta resonancia un tanto rimbombante:

A: BARTOLO.- ¿Tú crees que se quea en **agua y cerrajas**? (Acto Primero, 6)

B: BARTOLO.- ¿Tú crees que se quea en **agua de borrajas**? (10)

Se cambia la expresión **no echa fuego con bostas** por **no es fofo caca** en el parlamento en el que Rafael aconseja a Chanita que esta obedezca inmediatamente a su madre (esta llama a la hija para que se dé prisa y lleguen a tiempo a las rogativas). Las dos frases parecen indicar lo

²⁹⁹ En *Decires Canarios* Orlando Hernández habla sobre las expresiones «niño, mi niño, niñito» e incluye el siguiente comentario sobre la expresión «agua de serrajas»: «Pero por más que habló de denuncias, todo quedó luego en agua de *serrajas*. ¡Eran cosas de niños!» (1981: 264).

El DLE s. v. *agua* recoge: «Agua de borrajas. 1. f. cosa de poca o ninguna importancia, especialmente cuando en un principio parecía tenerla. U. m. en la frase *quedar algo en agua de borrajas*». El mismo diccionario s. v. sobre *agua de cerrajas* registra: «1. f. agua que se saca de la hierba cerraja. 2. f. agua de borrajas» [12/8/2018].

Eugenia Suárez Artilles expresa que en Agüimes se dice «agua y cerrajas», que significa «No me la vas a dar o que no se queda en nada»; Teresa Ruano Suárez y Rafael Bordón Santana expresan que en Agüimes se dice «agua y cerrajas, y que las “cerrajas” es una hierba comestible».

mismo: si te llama tu madre, ve pronto, porque ella, Frasquita, es de las mujeres de carácter que cumplen con lo que dicen o, lo que es lo mismo, no te entretengas o prepárate a las consecuencias. Ahora bien, a Hernández le pareció probablemente más acertada en el contexto de la obra la segunda expresión que la primera, seguramente por el significado de “blando y poca consistencia” (DLE) que aporta la palabra **fofo**:

A: RAFAEL.- Corre pa dentro, **mia que tu madre no echa fuego con bostas**. (Acto II, 12)

B: RAFAEL.- Corre pa dentro, **mia que tu madre no es fofo caca**. (44)

El término «fofo», incluido en el léxico que recopiló Galdós en su listado de voces canarias, fue bien desechado en el estudio que hicieron Hernández y Samper sobre ese listado. Como dicen los investigadores:

No aparecen datos³⁰⁰ de las palabras *enfurruñado*, *fofo*, *gangoso* ni *traspuesto*, porque, a pesar de que fueron recogidas por Galdós dentro de su colección de voces y frases canarias, tienen (y han tenido) una distribución diatópica que excede claramente el marco insular y pueden ser consideradas propiamente como vocablos del español general. (2000: 927)

Tras consultar «fofo» y «bostas» en el CORDE³⁰¹, hemos obtenido de la primera un cómputo de 118 casos en 78 documentos, no encontrando la expresión «fofo caca». Sobre «bostas» resultan 10 casos en 9 documentos sin que aparezca la expresión «echar fuego con bostas». Las dos expresiones parecen ser recogidas por el dramaturgo del habla rural de Gran Canaria, muy probablemente de Agüimes³⁰². Ninguna de las dos expresiones las hemos encontrado en ninguno de los diccionarios consultados, ni en el Refranero Multilingüe ni en Internet.

Bartolo decide colocar el pozo en unos terrenos —según Rafael están demasiado lejos— para salvar al pueblo de la grave sequía que sufre, porque no va a dejar que la población se muera **como si estuviera en el infierno**. Esta construcción se sustituye por una más coloquial (**que los mata del viaje**), y además evita la repetición del mismo tipo de imagen («quema, aire caliente, horno») que menciona en parlamentos inmediatos. Anteriormente, en el mismo acto y escena, Rafael se queja de que «el aire parece que quema» y le pregunta a Bartolo: «¿Tú no notabas por el

³⁰⁰ Se refieren los investigadores a las encuestas que realizaron a 40 hablantes con el objetivo de saber el grado de vitalidad o de desgaste de una selección de voces canarias que aparecen en el listado de Galdós.

³⁰¹ Las dos consultas sobre *fofo* y *bostas*: CORDE [8/9/2017].

³⁰² Los informantes Teresa Ruano Suárez y Rafael Bordón Santana respondieron: «Fuego con bostas significa miseria o persona espabilada. Bostas es la caca de vaca, se secaba, se recogía y con ella cocinaban las familias más humildes» y «fofo caca es un tío atrevido, que no es tonto. También se usa cuando se advierte a otra persona» Fernando Artilles Mena: «La gente de dinero hacía fuego con madera y los otros con bostas secas» y sobre fofo caca (cuando se aplica a personas): «No es blanda, que es recta, dura». Eugenia Suárez Artilles: «Fuego con bostas sirve para calentar la comida y también significa hacer una cosa mala» y de fofo caca dice: «Te va a pegar tu madre; no es alguien cualquiera».

El DLE registra s. v. *fofo*: «(De *bofo*). 1. adj. Esponjoso, blando y de poca consistencia» [19/12/2011]. Por lo tanto, aquí vendría a ser una advertencia que se hace a otra persona, por lo que significaría *tu madre no es una persona blanda y de poca consistencia; sino que es dura y severa*

camino las bocanáas de aire caliente, que parecía que venían de un hosno?»; en cambio, la expresión que finalmente decide incluir el autor en la edición consiste en una construcción consecutiva e intensificadora, la sequía es de tal magnitud que si continúa, **los mata del viaje**, es decir, mata a todos de golpe, al instante³⁰³:

A: BARTOLO.- Pues el pozo hay que hacerlo, porque no vamos a dejar morir a un pueblo de sequía, **como si estuvieran en el infierno**. (Tercer Acto, 1)

B: BARTOLO.- Pues el pozo hay que hacerlo, porque no vamos a dejar morir a un pueblo de sequía, **que los mata del viaje**. *Que se muera poco a poco, que se nota menos*. (50)

La expresión **de viaje** se emplea en otras partes del texto con el mismo significado de «al instante», así dice:

B: BARTOLO.- ¡Bien **relimpriáa** arvertencia!, porque si me doy un lomaso, **se acabaron del viaje las sonrisas** y encomienzan las risitas. (29)

En el diálogo de la Escena Segunda, Acto Tercero, entre Frasquita y Panchita, las dos mujeres se lamentan de los males que acucian al pueblo de Los Arbejales y en especial a los campesinos, como si sufrieran las maldiciones bíblicas (sol que abrasa o lluvias torrenciales que traen desgracias y muertes). Seguidamente en la siguiente escena, irrumpe Chanita para avisar a la madre de que apagó la plancha que esta se había dejado encendida, porque empezó a oler a quemado. Entonces responde Frasquita con la construcción ponderativa **¡Fuertes cascos!** para expresar la pérdida de sentido y de memoria que ella misma padece. Pero en el texto **B** se reemplaza **fuertes** por la interjección impropia **vaya** para expresar la misma ponderación exclamativa. El DC dice sobre **fuerte**: «Voz que antepuesta a un nombre, y en construcción exclamativa, pondera los atributos característicos de este». A lo largo de la obra se alternan estas construcciones con la presencia de uno u otro término³⁰⁴. En esta Escena Tercera se expone la situación dramática en que viven estas mujeres: son ninguneadas por los maridos, trabajan en los quehaceres de la casa y en las labores de los calados porque hay que sacar dinero para sobrevivir y, además, sufren, como todos, la sequía que envuelve a la isla, especialmente a Los Arbejales:

A: CHANITA.- No se quemó porque quité la plancha cuando empezó a dar olor a quemao, Si no, a estas alturas, hubiamos tenío que llamar a los bomberos.

A: FRASQUITA.- **¡Fuertes cascos!** Una no sabe ya ni lo que jace. Dispénsame, Pancha. (Tercer Acto, 4)

B: FRASQUITA.- **¡Vaya cascos!** Una no sabe ya ni lo que jace (*Despidiéndose*) Dispénsame, Pancha. (55)

³⁰³ Así lo explica Hernández en sus *Decires canarios*: «Al igual dice **lo mató del viaje**, por del golpe, o al instante» (1981: 240).

³⁰⁴ B: «¡Fuerte lomazo alcanzó la pobre!» (2); «¡Fuerte sequía del diablo!» (4); «¡Fuerte cara!» (6); «¡Fuertes cascos!» (40); «¡Fuerte inteligencia!» (44); «¡Vaya tragaeras, compadre!» (8); «¡Vaya palabrita, compadre!» (31); «¡Vaya levante, el aire parece que quema!» (49); «¡Vaya solajero, Dios santo!» (53); «¡Vaya pena!» (53); «¡Vaya parva de zapatos arrimaos!» (62); «¡Vaya farol!» (65); «¡Vaya suerte, viejos!» (70).

Hernández acierta al reemplazar en el parlamento de Panchita la locución verbal **echando chispas** por el canarismo **reñegada**³⁰⁵, por lo que el texto gana en sabor popular y es reflejo del conservadurismo lingüístico propio del ámbito rural:

A: PANCHITA.- Descuida, mujer; mi sobrina Maruca estará también **echando chispas**. (Tercer Acto, 4)

B: PANCHITA.- Descuida, mujer; mi sobrina Maruca estará también **reñegaa**. (55)

Bartolo le ha encargado a Rosendo el discurso que va a dar en la toma de posesión de alcalde. Rosendo fue seminarista, pero ahora se dedica a hacer de abogado para engañar a quien se preste. La expresión comparativa en la que se establece la analogía entre la situación laboral de Rosendo y los pájaros que se han quedado sin lugar donde poner los huevos se reemplaza por la expresión directa que describe exactamente la situación de desempleo del citado personaje. Hernández prefiere simplificar la expresión rural que aparece en **A**, aunque ello signifique, como en este caso, sacrificar la riqueza lingüística y los matices rústicos que distinguen a estos personajes. Podríamos pensar que estos cambios los hace el autor después de que se representara la obra y observara el efecto de ciertas expresiones en el público. Parece probable que los espectadores no entendieran la expresión «pájaro sin nial» por la deformación de «nidal»:

A: BARTOLO.- ¡El tóo es que se ha queao en Teró **común pájaro sin nial!** (Acto II, 1-2)

B: BARTOLO.- ¡El tóo es que se ha queao en Teró, **sin trabajo**, y *dádoselas de abogao con too pobre que trinca!* (26)

5.4.2.2.3.7. Fórmulas afectivas

El nombre del interlocutor empleado como vocativo se sustituye por el sustantivo **hermano** que denota afecto y confianza en el registro coloquial:

A: FRASQUITA.- **Pepito**, pa poder comprar lo que jace falta es que llueva. (Acto II, 8)

B: FRASQUITA.- Pa poder comprar, **hermano**, lo que jace falta es que llueva. (37)

5.4.2.2.3.8. Juegos de palabras

Pipo ha ido a Los Arbejales para visitar a su novia Chanita. En el diálogo que mantiene con Chanita y Panchita, él le propone a su novia «dar una vueltecita por ahí». Pero ella le responde que espere a que termine de lavar su madre o a que vengan las amigas para no ir sola con él (es el comportamiento a que obliga la moralidad de la época). Panchita enseguida entiende la carga erótica que conlleva lo de dar una vueltecita y apoya la respuesta de Chanita. Es en este parlamento

³⁰⁵ Vid. la nota 177.

de Panchita donde el dramaturgo sustituye **tropezón** por **trompicón** para evitar la políptoton (tropezarse / tropezón) y aportar un carácter claramente erótico. Si segmentamos este término, como si estuviera formado por dos lexemas, parece aludir a «tromp-/a», y «picón». Si esto lo matiza el actor con una entonación enfática, la provocación sexual estaría perfectamente conseguida. Ya en el Diccionario de Autoridades (1984) se encuentra sobre «tropiezo, tropezón, trompico» la referencia a la falta o culpa que comete alguien «en materia de deshonestidad³⁰⁶».

A: PANCHITA.- Pero mire, es que en Las Palmas se puee salir solos porque hay más claridad. Pero aquí sin luz y con tanto castañero puede cualquiera **tropezarse**. Lo hacemos por el **tropezón**. (Acto II, 11)

B: PANCHITA.- Pero mire, es que en Las Palmas se puee salir solos porque hay más claridad. Pero aquí sin luz y con tanto castañero puede cualquiera **tropezarse**. Lo hacemos por el **trompicón**. (42)

5.4.2.3. ADICIONES

5.4.2.3.1. Cuestiones fónicas

En el texto **A** abundan rasgos populares, como es el caso de la elisión de determinadas consonantes en las voces correspondientes. En el proceso de revisión del texto para su posterior edición, el autor incorporó algunos de los elementos que había suprimido, resultando así un texto más normativo y menos exagerado. En otras ocasiones dichas adiciones mostraban rasgos rústicos (v. gr. «diba» o «dir»).

5.4.2.3.1.1. Consonantes

-/d/:

1) En posición inicial se repone:

A: BARTOLO.- ¡Otra como esa! Cuando pidió la cuenta cuasito lo **espluman**. (Acto Primero, 5)

B: BARTOLO.- ¡Otra como esa! Cuando pidió la cuenta cuasito lo **despluman**. (8)

³⁰⁶ El DA s. v. remite *tropezón* a *tropiezo* y *trompicón* a *tropezón*, nos ofrece la definición y seguidamente presenta un ejemplo de P. Bartholomé Alcázar: «Como el encuentro o golpe que dado con el pie contra algún estorbo o impedimento»; después señala: «TROPIEZO. En sentido moral se usa por falta, culpa, ò yerro. Comúnmente se entiende por la culpa en materia de deshonestidad ALCAZ. Chron. Decad. 2. Año 4. cap. 2. §. I. De un *tropiezo*, que tuvo con una señora noble Toledana, le resultó un hijo natural». El DEC s. v. *trompezón*: «(Arc.) *Hi* y *Tf*. Tropezón o tropiezo».

Se inserta la **d** protética en el verbo «ir» para materializar un rasgo caracterizador del habla rural de Gran Canaria. En realidad es un fenómeno general del español rústico³⁰⁷:

A: RAFAEL.- como le jicieron a la [j]<h>ija de Juana Rodríguez, la que **iba** en el coche que chocó en Moya. (Acto Primero, 1)

B: RAFAEL.- como le jicieron a la hija de Juana Rodríguez, la que **di**ba en el coche que chocó en Moya. (2)

A: PANCHITA.- Ustedes me dispensan, que tengo que vestirme pa **ir** a las Rogativas. (Acto II, 12)

B: PANCHITA.- Ustedes me dispensan, que tengo que vestirme pa **dir** a las Rogativas. (44)

2) En posición interior de palabra:

Hernández la repone solo en algunas ocasiones, manteniendo mayoritariamente su elisión.

A: RAFAEL.- Aquí se pondrán las fuerzas vivas y los **invitaos** de honor (Acto II, 3)

B: RAFAEL.- Aquí se pondrán las fuerzas vivas y los **invitados** de honor (28)

A: CHANITA.- Al móo quiere que me **quee** soltera; ¡pa pasar jijos! (Acto II, 9)

B: CHANITA.- Al móo quiere que me **quede** soltera; ¡pa pasar jijos! (39)

A: PANCHITA.- Pues tenga mucho **cuidao** con lo que jace. (Acto II, 10)

B: PANCHITA.- Pues tenga mucho **cuidado** con lo que jace. (41)

A: BARTOLO.- “Mi queri[**d**]a Chanita: Mea... (Acto Primero, 7)

B: BARTOLO.- “Mi queri**da** Chanita: Mea... (12)

Exponemos en la tabla siguiente el número de ocurrencias con elisión y sin ella³⁰⁸. Los casos en los que suprime la **-d/-** corresponden todos a la estructura formada por la vocal acentuada inmediata (*toDo*) en palabras paroxítonas:

³⁰⁷ Afirma Almeida: «Ir. Las principales anomalías en este verbo son las referentes a la aparición de una [d-] inicial para las formas nominales y para el imperfecto:

“Ya eso sitioh puei dir por un riego y puei dir por una tubería” (D)

[...]

“Toh dían derecho allí” (X)» (1989: 125-126).

Seguidamente Almeida incluye la nota 87: «Todas estas formas con [d-] están muy extendidas por el español rústico». (1989: 126)

³⁰⁸ No hemos tenido en cuenta las ocurrencias de las acotaciones.

Formas	Ocurrencias con elisión	Ocurrencias sin elisión
aDo	141	17
aDa	77	23
oDo	51	19
eDa	31	23
oDa	18	18
eDo	12	4
iDa	3	15
iDo	0	11
uDo	0	3
uDa	0	9
TOTAL	333	142

Tabla 36. Resultados en los parlamentos (texto B)

El porcentaje de ocurrencias con elisión asciende al 70%, que contrasta con el 30% en las que se conserva. Los condicionantes lingüísticos que impulsan la desaparición de la consonante son las vocales antepuestas [á], [ó], [é] y las pospuestas [o] y [a]. Las tres primeras formas de la tabla (*aDo*, *aDa*, *oDo*) son las más abundantes y asimismo las que propician más la elisión. Hay que tener en cuenta que la alta frecuencia de las palabras «nada» (*naa*) y «todo» (*too*) incide en el alto número de pérdidas en esas estructuras. La combinación *eDo* triplica el número de ocurrencias en las que se elide la consonante (12) frente a las formas que la mantienen (4); pero, como vemos, el total de esta terminación es muy bajo (16) respecto al número total de ocurrencias de las tres primeras formas. Las restantes combinaciones tienen muy baja presencia en la obra; estas se pueden subdividir en dos grupos: un primer grupo estaría compuesto por las combinaciones *eDa*, *oDa*, en ellas se muestra cierto equilibrio entre su conservación y elisión; el segundo grupo lo compondría *iDa*, *iDo*, *uDo*, *uDa*, en ellas predomina la conservación, no dándose en las tres combinaciones últimas ningún caso de elisión de la consonante.

Numerosos estudios han indagado sobre este fenómeno, especialmente dos proyectos panhispánicos: el PRESEEA («Proyecto de estudio sociolingüístico del español de España y América») y el «Proyecto de estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica» (rebautizado como «Proyecto de la norma

culta hispánica Juan M. Lope Blanch»). Samper y Hernández (2010) realizaron un estudio en el que cotejaron los materiales obtenidos en ambos proyectos.

Ya en el estudio cuantitativo de Samper (1990: 257-282) sobre *-d/-* en Las Palmas se concluía que la conservación de la dental era mayoritaria en la ciudad, pero atestiguaba un índice relevante de elisiones (38%), que contradecía las informaciones del mantenimiento casi absoluto de esta consonante en la ciudad. Más tarde, el mismo investigador (1996) estudió esta variable entre los hablantes cultos en la misma ciudad, donde obtenía un importante grado de conservación de *-d/-*, registrándose solo un 16% de elisión. En las conclusiones de un estudio posterior de Samper y Hernández (2010: 527-538) sobre este mismo fenómeno, se destaca la relevancia del factor sociocultural para explicar la variación de la dental intervocálica, revelando el alto grado de mantenimiento en el sociolecto alto de Las Palmas. Entre los condicionantes lingüísticos, se demuestra que el estatus gramatical y las vocales antepuestas [á], [ó] y la pospuesta [o] impulsan «el cero fonético». Finalmente, el estudio subraya, entre los factores extralingüísticos, el sexo como un factor determinante, propiciando los hombres la pérdida frente al conservadurismo femenino, mientras que la edad de los hablantes no incide tanto como el sexo.

Tras el análisis de la obra parece evidente que para el dramaturgo la elisión o la imperceptible audición de la consonante dental intervocálica era rasgo común del habla popular de Gran Canaria. Podemos subrayar que en nuestro análisis de la obra del dramaturgo agüimense el contexto lingüístico en el interior de la palabra (vocales antepuestas y pospuestas) coincide con los resultados del estudio de los dos investigadores citados anteriormente como factor impulsor para la elisión del fonema. Los otros factores sociolingüísticos no se pueden apreciar en la pieza dramática, puesto que salvo Pipo (con poca intervención en la acción) y Pepito (emigrante árabe), todos los demás personajes pertenecen al mundo rural. El sexo y la edad de los personajes no parecen ser tampoco factores condicionantes.

3) En posición final de palabra se repone solo en esta ocasión:

A: PIPO.- ¿Usté no ha estao en Suecia? (Acto II, 10)

B: PIPO.- ¿Usted no ha estao en Suecia? (41)

-La grafía *j*:

La grafía *j* en posición final de palabra, que se había eliminado en A, se incorpora en esta ocasión en B:

A: CHANITA.- Qué **reló** de pulso (Acto Primero, 8)

B: CHANITA.- Qué **reloj** de pulso (13)

-Las líquidas:

Estas consonantes que en posición final de palabra se habían suprimido en el texto **A** se recuperan en la edición de forma sistemática:

A: FRASQUITA.- Manué el **Pastó**. (Acto Primero, 5)

B: FRASQUITA.- Manué, el **pastor**. (9)

A: BARTOLO.- ¿Minuencia? ¡Eso es de lo más **principá!**

B: BARTOLO.- ¿Minuencia? ¡Esto es lo más **principal!**

A: BARTOLO.- Voy a repetir ahora pa **ensayá** aquello de los grandes aplausos. (Acto II, 4)

B: BARTOLO.- Voy a repetir ahora pa **ensayar** aquello de los grandes aplausos. (30)

-/s/:

En aquellos pocos casos en que no aparecía a final de palabra en **A**, se regulariza su presencia en la edición. Serían los actores los que producirían de forma natural la aspiración o la pérdida de la -s:

A: PEPITO.- Mira Bebito, **vamo** a la entierra (Acto II, 8)

B: PEPITO.- Mira Bebito, **vamos** a la entierra (38)

A: PEPITO.- **Mucha gracia**, bero marchar bronto (Acto II, 6)

B: PEPITO.- **Muchas gracias**, bero marchar bronto (35)

5.4.2.3.1.1.1. Combinación de consonantes

-Grupo -/kt/-:

De forma general la /k/ implosiva se había eliminado del grupo consonántico **/-kt-/** en el texto **A**. Sin embargo, se recupera mayoritariamente en **B**. Probablemente esta reposición intentaba no exagerar el carácter popular y rural del texto. He aquí algunos ejemplos de esto:

A: FRASQUITA.- La hubiá tenió que pagar el **pra[c]ticante** (Acto Primero, 10)

B: FRASQUITA.- La hubiá tenió que pagar el **practicante** (17)

A: BARTOLO.- Bueno, pues vamos a **proyetar** los planes. (Tercer Acto, 2)

B: BARTOLO.- Bueno, pues vamos a **proyectar** los planes. (52)

A: BARTOLO.- y jace un rato colocaron los **ténicos** el motor. (Tercer Acto, 11)

B: BARTOLO.- y jace un rato colocaron los **técnicos** el motor. (66)

5.4.2.3.1.2. Vocales y formas varias

-Prótesis:

Se añade una vocal protética en el pronombre interrogativo *cuál* para ofrecernos la variante vulgar. Panchita pregunta a Rafael por un tal Pancho López con la intención de confirmar la identidad de este:

A: PANCHITA.- ¿<A>**cual**? ¿El de los cantares? (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- ¿**Acuál**? ¿El de los cantares? (3)

La misma vocal se inserta en una forma verbal:

A: RAFAEL.- ¡Se la **levantas** (Acto Primero, 13)

B: RAFAEL.- ¡Se la **aleventas** (22)

Se añade la partícula protética *en-* al verbo «comenzar» en los dos textos; en **B** se presenta la adición en algún caso más:

A: RAFAEL.- No **comiencas** con calenturas (Acto II, 2)

B: RAFAEL.- No **encomiencas** con calenturas (27)

A: BARTOLO.- y <en>**comienzan** las risitas. (Acto II, 3)

B: BARTOLO.- y **encomienzan** las risitas. (29)

-Epéntesis:

Se produce la adición de la vocal cerrada *-i-* por asimilación con la del diptongo anterior:

A: RAFAEL.- podías darte con **cuidao** (Acto Primero, 11)

B: RAFAEL.- podías darte con **cuidíao** (20)

A: RAFAEL.- ¡Dios vaya contigo, Pancha! ¡Ten **cuidao** no te mojes! (Acto II, 12)

B: RAFAEL.- ¡Dios vaya contigo, Pancha! ¡Y ten **cuidíao** no te mojes! (44)

En **B** se recupera la vocal elidida en la terminación del participio de la primera conjugación para señalar el alargamiento de la vocal. Cuando hay síncope de la *-d-* del participio, el mantenimiento de las dos vocales finales es regular en la edición:

A: PANCHITA.- pero losotras estamos tan **atrincás** como cajas de caudales (Acto II, 9)

B: PANCHITA.- pero losotras estamos tan **atrincáas** como cajas de caudales (39)

5.4.2.3.2. Cuestiones gramaticales

5.4.2.3.2.1. Determinantes y pronombres

Bartolo y Rafael se entretienen bebiendo ron y hostigan con su sarcasmo a los demás. El determinante indefinido³⁰⁹ que se incluye enfatiza la aversión de Frasquita hacia Bartolo:

A: FRASQUITA.- Es que le tengo ganas... (Acto Primero, 5)

B: FRASQUITA.- Es que le tengo *unas* ganas... (9)

El dativo ético, rasgo general del español en la modalidad coloquial, enfatiza la pesadumbre que siente Frasquita cuando Bartolo se lleva a Rafael a beber ron. Estas salidas de los dos amigos tienen como consecuencia principal que el maestro no trabaje, por lo que no habrá ingresos económicos para la familia:

A: FRASQUITA.- No, si a ustedes no les jace falta alfarfara, que están too el santo día pegaos a la botella de|| ron. (*A Bartolo*). Y si fueras solo, menos mal; pero te llevas a este surriago (Acto Primero, 6)

B: FRASQUITA.- No, si a ustedes no les jace falta alfarfara, que están too el santo día pegaos a la botella de ron. (*A Bartolo*). Y si fueras solo, menos mal; pero te *me* llevas a este zurriago (10)

Rafael y Bartolo van a buscar cilantro y pimentón, especias que necesita Frasquita para la comida. Chanita avisa a su padre de que no **se enrede**, es decir, que no se entretenga bebiendo con los amigos como suele hacer. Rafael le contesta con un juego de vocablos y significados en donde «enredarse» arrastra a «enredadera» (de la misma familia léxica y que adopta su significado original), para elevarse en forma de alegoría hacia un destino inquebrantable del cual no pueden escaparse los personajes de esta farsa, especialmente el **me** identificador de Rafael:

A: RAFAEL.- (*Levantándose*). Pos vamos, a ver si los da un puño, y pa que se callen les voy a traer pimentón pa arbiar un cuarto.

A: BARTOLO.- Claro, vamos pallá.

A: RAFAEL.- Tira palantre, Bartolo. (*Salen después de que Rafael se ha quitado el delantal de zapatero*).

A: CHANITA.- Mire ver si ahora va enrearse como usté acostumbra.

A: RAFAEL.- Si trompico con una enreaera, no quea otro remedio, jija. (Acto Primero, 8)

³⁰⁹ Dice Gili Gaya: «Los artículos *un, una, unos, unas*, representan un segundo grado de indeterminación. [...] Pueden usarse con énfasis para indicar que el sustantivo se considera en todas sus cualidades más características: *No podían atreverse a competir con un Lope de Vega; Vuestra conducta es incomprensible en unos estudiantes*. Significación enfática semejante tienen cuando se aplican a un sustantivo acompañado de adjetivo, para encarecer o intensificar la cualidad. Compárese la diferencia expresiva entre *tenía una gracia sorprendente* y *tenía gracia sorprendente; era de un valor indomable* y *era de valor indomable*» (1987: 242). En nuestro ejemplo también tiene esa significación enfática, pero ahora se aplica a una locución verbal coloquial. Según el DLE s. v. *gana*: «*tenerle ganas* a alguien. 1. *loc. verb. coloq.* Desear que llegue la ocasión de hacerle mal» [12/8/2018].

B: RAFAEL.- Si trompico en una enreaera, no *me* queará otro remedio, jija. (13)

Con la adición del pronombre indefinido **todos** (toos) se remarca el deseo de Bartolo de que el pueblo esté perfectamente controlado en el acto de toma de posesión de la alcaldía. Bartolo comienza a aprender en qué consiste el oficio de alcalde:

A: BARTOLO.- ¡Buena idea! Ansina los tenemos controlaos. (Acto II, 2)

B: BARTOLO.- ¡Buena idea! Ansina los tenemos *a toos* controlaos. (28)

Ahora **tóo** enfatiza el nerviosismo de Panchita ante la posibilidad de que no llegue a tiempo a las rogativas que se van a celebrar en Los Arbejales para pedir la lluvia:

A: PANCHITA.- ¿No están preparaas? Porque vamos a llegar cuando esté terminao. (Acto II, 13)

B: PANCHITA.- ¿Ya están preparaas? Porque vamos a llegar cuando esté *tóo* terminao. (46)

El **se** aporta carácter reflexivo con valor causativo:

A: FRASQUITA.- ¿Y la vez que estalló la represa? ¡Vale más no acordarse! (Tercer Acto, 4)

B: FRASQUITA.- ¿Y la vez que *se* estalló la represa? ¡Vale más no acordarse! (54)

5.4.2.3.2.2. Nexos

La incorporación de nexos ilativos e interjectivos atiende a su alta presencia en la modalidad coloquial popular. El autor acierta con la inclusión de estos soportes conversacionales³¹⁰:

-El «que» interjectivo:

A: CHANITA.- Traiga pacá, ya buscaré yo quién me la lea y me la conteste. (Acto Primero, 7)

B: CHANITA.- Traiga pacá, *que* ya buscaré yo quién me la lea y me la conteste. (12)

-La conjunción «y»:

A: BARTOLO.- Yo quisiera pedir auxilio; si es necesario lo pediré (Acto II, 4)

B: BARTOLO.- Yo quisiera pedir auxilio; *y* si es necesario lo pediré (31)

A: RAFAEL.- ¡Dios vaya contigo, Pancha! ¡Ten cuidao no te mojes! (Acto II, 12)

B: RAFAEL.- ¡Dios vaya contigo, Pancha! ¡*Y* ten cuidao no te mojes! (44)

A: FRASQUITA.- Muchas gracias, Pepito. Aquí tiene su zapatería pa lo que guste (Acto Primero, 10)

B: FRASQUITA.- Muchas gracias, Pepito, *y* aquí tiene su sapatería pa lo que guste. (18)

³¹⁰ Como dicen Ferrer y Sánchez Lanza, los soportes coloquiales son «las palabras o construcciones por lo general carentes de significado con que los hablantes van sosteniendo la estructura del discurso, articulan la secuencia temática y mantienen abierto el canal de comunicación» (1996: 636)

-Las preposiciones:

La consabida propiedad de la economía del lenguaje se manifiesta también en la ausencia de preposiciones en el texto **A**, que además sirve de espejo acertadísimo de la modalidad coloquial popular, donde lo que se sobreentiende se elimina; pero en ocasiones Hernández las añade para fijar un texto más correcto desde el punto de vista normativo:

Se añaden en el propio texto **A** y se consolidan en **B**:

A: RAFAEL.- con leche <de> tabaiba. (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.- con leche **de** tabaiba. (5)

A: BARTOLO.- Mira <a> ver (Acto Primero, 4)

B: BARTOLO.- Mira **a** ver (6)

No se incluye en el texto **A**; pero sí, en **B**:

A: RAFAEL.- ¡Oh, mira ver! (Acto Primero, 5)

B: RAFAEL.- ¡Oh, mira **a** ver! (8)

A: BARTOLO.- pero pa contestasla te buscas otro. (Acto Primero, 7)

B: BARTOLO.- pero pa contestasla te buscas **a** otro. (12)

A: CHANITA.- Mire ver si ahora va enrearse como usted acostumbra. (Acto Primero, 8)

B: CHANITA.- Mire **a** ver si ahora va **a** enrearse como usted acostumbra. (13)

A: FRASQUITA.- pero te tengo tan atravesao comuna pipa durazno. (Acto Primero, 6)

B: FRASQUITA.- pero te tengo tan atravesao como una pipa **de** durazno. (10)

5.4.2.3.2.3. Interjecciones

Orlando Hernández presenta un buen número de interjecciones para ajustar el texto escrito lo máximo posible a la función expresiva que caracteriza el diálogo.

-Interjecciones secundarias o impropias:

Las expresiones lexicalizadas interjectivas que reafirman la identidad de algún personaje que se acaba de mencionar aportan naturalidad y espontaneidad al diálogo. Así, cuando Rafael pregunta a Frasquita por la identidad del nuevo pretendiente de Chanita, responde Frasquita:

A: FRASQUITA.- ¡Pepito, el que viene vendiendo! (Acto Primero, 11)

B: FRASQUITA.- ¡**Sí, hombre!** ¡Pepito, el que viene vendiendo! (19)

-Interjecciones primarias o propias:

Panchita entra en escena enfadada porque las suelas que les puso Rafael a los zapatos de su sobrina apenas le han durado. Rafael reacciona con sorna y utiliza la interjección para detener bruscamente el enfado de Panchita:

A: RAFAEL.- Sin calenturas, <¡eh!>, que te pones vieja. (Acto Primero, 1)

B: RAFAEL.- Sin calenturas, ¡eh!, que te pones vieja. (1)

Se añade la interjección expletiva en Bartolo para enfatizar lo que acaba de decir este: las cajas de coñac, que se utilizarán de tarima en la toma de posesión de la alcaldía, deben estar bien fuertes para que no se caiga Bartolo y así no hacer el ridículo ante todo el pueblo:

A: BARTOLO.- Pero que estén bien fuertitas, porque cuando se jicieron las comedias últimas (Acto II, 2)

B: BARTOLO.- Pero que estén bien fuertitas, ¿eh?, porque cuando se jicieron las comedias últimas (27)

El DPDE³¹¹ (2008) s. v. ¿eh?^l aclara sobre este uso de la partícula en el apartado «Otros usos»: «Cuando la partícula ¿eh? sigue a enunciados con valor exhortativo (órdenes, advertencias, etc.) es más evidente el valor intensificador. El hablante solicita un cambio de actitud o una respuesta no necesariamente verbal: A: ¡ye cuidao con las hormigas! ¿eh?». Este uso es el que nos muestra la obra dramática en los dos ejemplos anteriores.

5.4.2.3.3. Cuestiones léxicas

5.4.2.3.3.1. Adiciones debidas a la naturaleza de la técnica dialogal

El diálogo tiene, además de la función referencial, la función apelativa y exclamativa como funciones básicas en el desarrollo de la comunicación. Estas dos últimas funciones se incrementan en **B** a través de vocativos y fórmulas afectivas.

5.4.2.3.3.1.1. Vocativos

La llamada al interlocutor es en ocasiones a través del nombre propio; en otras, a través del pronombre personal correspondiente. El texto **B** aporta más recursos conversacionales de este tipo que el texto mecanografiado:

³¹¹ [29/6/2018].

A: PANCHITA.- La cosa pa los labradores está muy mal, porque llevamos jarca d[i]<e> años que no cae un<a> got[o]<a> d[i]<e> agua ni pa una me[d]<e>[c]<s>ina (Acto Primero, 2)

B: PANCHITA.- La cosa pa los labradores está muy mal, *maestro Rafaé*, porque llevamos una jarca de años que no cay una gota de agua ni pa una melecina (4)

A: BARTOLO.- ¿Y cómo digo yo esto? (Acto II, 3)

B: BARTOLO.- ¿Y cómo digo yo esto, *Rafael*? (30)

A: FRASQUITA.- ¡Gracioso como él solo! Pero tú me dispensas porque si no, no lavo hoy. ¡En las rogativas los vemos! (Acto II, 9)

B: FRASQUITA.- ¡Gracioso como él solo! Pero tú me dispensas, *Pancha*, si no, no lavo hoy. ¡En las rogativas los vemos! (39)

A: FRASQUITA.- ¿Y por qué no se casa? (Acto, II, 7)

B: FRASQUITA.- ¿Y por qué no se casa, *usté*? (36)

5.4.2.3.3.1.2. Fórmulas afectivas

El dramaturgo perfecciona los diálogos al añadir expresiones que nos revelan los diferentes estados emocionales de los personajes.

-Fórmulas de cortesía:

Frasquita transmite a Pepito cordialidad y afecto a través de una fórmula de cortesía:

A: FRASQUITA.- Muchas gracias, Pepito. Aquí tiene su zapatería <pa lo que guste>, pero pa tanta pata debía comprarse un cochito que dice que están tan baratos; aunque sea de los de segunda mano. (Acto Primero, 10)

B: FRASQUITA.- Muchas gracias, Pepito, y aquí tiene su zapatería **pa lo que guste**. Pero pa tanta pata debía comprarse un cochito que dice que están tan baratos; aunque sea de los de segunda mano. (18)

-Reiteración del léxico:

En el intercambio conversacional, cuando un personaje responde a otro repitiendo determinadas palabras que este acaba de expresar puede indicar el estado emocional de aquel. En nuestro ejemplo, Rafael expresa asombro e incredulidad ante los nuevos proyectos de Bartolo:

A: BARTOLO.- Bueno, pues vamos a proyectar los planes.

A: RAFAEL.- (**EQUIVOCADO**)¿Tienes alguno?

A: BARTOLO.- ¡Los del proyecto!

A: RAFAEL.- (Rascándose la cabeza) ¡Bueno! (Tercer Acto, 2)

B: RAFAEL.- (Rascándose la cabeza) ¡Bueno! *¡Más proyectos!* (52)

Mané reitera el verbo «reventar», que es el mismo con el que ha finalizado Bartolo el parlamento anterior, pero modifica su sentido para reincidir sobre el malestar que siente por el desprecio con el que es tratado por Bartolo y Rafael. Este parlamento en el que el bobo declara su

rebeldía se construye lingüísticamente con el adverbio **ya** seguido del verbo en tiempo futuro (**Ya reventaré**)³¹², a continuación constata la amenaza (**cuando Mané reviente va a haber mucho ruido en os Arbejales**) y se completará con la interrogación retórica (**¿Estamos?**), que utiliza para asegurar a sus dos interlocutores su determinación en ejecutar la amenaza:

A: BARTOLO.- ¡Yo te hubiá echao un saco de dinamita, pa que reventaras!

A: MANÉ.- Cuando Mané reviente va a haber mucho ruido en os Arbejales. Me archo. (Sacude el arco iris, se pone la sopladera en la boca y sale). (Tercer Acto, 2)

B: MANÉ.- **Ya reventaré; pero** cuando Mané reviente va a haber mucho ruido en os Arbejales. **¿Estamos?** Me *marcho*. (Sacude el arco iris, se pone la sopladera en la boca y sale). (52)

5.4.2.3.3.2. Adiciones perfeccionadoras

5.4.2.3.3.2.1. Para aportar un mayor sabor localista y popular

Estas adiciones enriquecen la obra porque incorporan expresiones populares del habla canaria y del ámbito panhispánico, completando el perfil psicológico de los personajes. La pieza dramática gana en colorido lingüístico:

Resaltan alguna de las acciones de los personajes aludidos. Estos no intervienen en el escenario físicamente, pero forman parte del devenir vital de Los Arbejales puesto que son presencias vivas que discurren por las mentes del resto de los personajes. Bartolo, hablando sobre el pasado de Rosendo, el de Teror, destaca la sabiduría de este cuando decidió dejar el seminario:

A: BARTOLO.- ¡Cosa seria! ¡Cómo que se echó fuera faltándole poco pa que le jicieran la coronilla! (Acto Primero, 1)

B: BARTOLO.- ¡Cosa seria! ¡Cómo que se echó fuera faltándole poco pa que le jicieran la coronilla!; **¡fijate si sabe!** (26)

La ampliación en el parlamento del personaje retrata de forma más completa su estado emocional, penetramos en los vericuetos psicológicos que perfilan su talla humana. Chanita está enfadada por las confesiones que Pipo, su novio, está haciendo a Panchita. Confesiones como la de salir casi todas las noches a las salas de fiesta de la capital:

A: CHANITA.- ¡Él sabrá! (Enfadada). ¡Pero déjelo usted! (Acto II, 11)

B: CHANITA.- ¡Él sabrá! (Enfadada). ¡Pero déjelo, **que ya le pesará!** (42)

Panchita le rebate a Chanita la opinión de que es la mujer la que elige pretendiente y no el hombre. Según le aclara Panchita, el hombre acepta cualquier mujer para «magrear»; pero para

³¹² Sobre el uso de las perífrasis verbales (*ir a + infinitivo*) y el futuro en *ré* con los adverbios temporales en los hablantes cultos de Las Palmas de Gran Canaria, vid. (Troya, 1998: 97-100).

casarse la analiza bien. El vulgarismo «magreo» aporta un retrato sociológico más completo del personaje:

A: PANCHITA.- ¡Eso te crees tú!, de palabras está too bueno; pero a la hora de casarse, miran bien lo que les conviene. ¡Fíjate que ni siquiera les gustan las mujeres que haigan tenío novio de mucho tiempo! Continás... (Tercer Acto, 5)

B: PANCHITA.- ¡Eso te crees tú!, de palabras está too bueno *pa el magreo*; pero a la hora de casarse, miran bien lo que les conviene. ¡Fíjate que ni siquiera les gustan las mujeres que haigan tenío novio de mucho tiempo! Continás... (56)

La adición expresa cierto resquemor acusativo que siente Bartolo con aquellos a los que les había pedido presupuesto para realizar un monumento dedicado al plátano canario:

A: BARTOLO.- ¡Chóquela hay³¹³! Es el único que no me ha propuesto gastarse muchos cuartos, porque los demás han sío a arruinarme el presupuesto. (Acto II, 12)

B: BARTOLO.- ¡Chóquela hay! Es el único que no me ha propuesto gastarme muchos cuartos, porque los demás han sío a arruinarme el presupuesto municipal. *¡Estos artistas!* (44)

Rafael alude a su gran perspicacia e inteligencia natural en la resolución de problemas y, en concreto, en la genial idea que ha tenido sobre dónde colocar la estatua del plátano. Por ello, la incorporación de la expresión **¡Vaya secretario se perdió!** conforma una mirada, casi exclusiva, hacia su interior. A Rafael lo que verdaderamente le importa es él mismo. Cree que si la vida le hubiera dado oportunidades, hubiera llegado a ser un secretario de ayuntamiento magnífico. La idea que tiene Rafael de sí mismo no tiene desperdicio:

A: RAFAEL.- ¡Y eso que en mis tiempos no habían becas, Bartolo! (Acto II, 12)

B: RAFAEL.- ¡Y eso que en mis tiempos no habían becas, Bartolo! *¡Vaya secretario se perdió!* (44)

La construcción **¡esa sí es novelería!** resalta el interés acuciante de Rafael en conocer quién será el nuevo alcalde, a su vez incrementa la tensión dramática de la obra. Más tarde descubriremos cuál es la razón: aprovecharse personalmente de la situación para lucrarse. La expresión es muy corriente en el habla popular del Archipiélago³¹⁴:

A: RAFAEL.- Pero la noticia más grande es la del nombramiento del alcalde [[de barrio]] |del barrio| ¿En toavía no se sabe quién va a ser? (Acto Primero, 12)

B: RAFAEL.- Pero la noticia más grande es la del nombramiento del *nuevo* alcalde; *¡esa sí es novelería!* Y, ¿entoavía no se sabe quién va a ser? (21)

³¹³ El dramaturgo escribe «hay» en lugar de «ahí» para reflejar la diptongación. Vid. «Observaciones a nuestra edición» en el capítulo sexto.

³¹⁴ Al recogerla Pancho Guerra, debía ser popular. Guerra, TLEC s. v. *novelería*: «Motivo de curiosidad excepcional. (La llegada de “indianos”, por ejemplo, era una novelería, lo mismo que una boda sonada, etc. En castellano tiene sentido semejante)».

También es general del español, con la misma definición la recoge el DLE s. v.: «f. Afición o inclinación a novedades» [24/8/2011].

Las animalizaciones lingüísticas³¹⁵ perfeccionan la caracterización de los personajes, muestran su arraigo rural y mejora el ambiente costumbrista. Se puede apreciar en el siguiente ejemplo, donde los «**pichones emplumaos**» están revestidos o decorados con sus bellas plumas magnificando el momento amoroso de los amantes:

A: FRASQUITA.- Por mí, que se piquen como pichones, pero que no me vuelvan loca mis cascos. (Acto II, 5)

B: FRASQUITA.- Por mí, que se piquen como pichones *emplumaos*, pero que no me vuelvan loca mis cascos. (33)

Otra expresión popular de este tipo es «llenar la borrega»³¹⁶:

A: FRASQUITA.- ¡Mira, hasme el favor! ¡Yo creí quera otra cosa! (Acto II, 5)

B: FRASQUITA.- ¡Mira, hasme el favor! ¡*No me llenes la borrega!* ¡Yo creí que era otra cosa! (33)

También se usa en Canarias la frase hecha «llenar la cachimba» con el mismo significado que la anterior. La cachimba, que significa ‘pipa de fumar’, se lexicaliza para expresar el hartazgo de una persona por las impertinencias o malas acciones de otra.

Dotar de vida a un concepto a través de la transfusión de emociones es un recurso más que se utiliza por los personajes en la descripción de la vida diaria. Panchita pierde el sentido del tiempo (**horas volaas**) de tanto lamentarse:

A: PANCHITA.- Es que se pone una a lamentarse, y se [lleva] <le van> las horas. (Tercer Acto, 4)

B: PANCHITA.- Es que se pone una a lamentarse, y se le van las horas *volaas*. (55)

En referencia a los «calaos»³¹⁷ que venden Frasquita, Chanita y Panchita a un comerciante de Las Palmas, ellas declaran que están hartas de que el citado comerciante se aproveche de su

³¹⁵ Señala Alvar: «Así, pues, la imaginación popular se ha enriquecido fuertemente con la presencia de toda clase de animales y aún busca en ellos una carga de expresividad cuando dice en la fraseología ordinaria que *se le fue el baifo* [= ‘cabrito’] a quien cometió una pifia, que sea una *alpispa* (literalmente, ‘aguzanieves’) quien anda dando saltos o que llamen *aguillilla* a la ‘mujer irascible, suelta de lengua y de manos’» (1993: 157).

³¹⁶ DEREK registra s. v. *borrega*: «*achucharle/apretarle/chingarle/llenarle* a alguien la *borrega*. GC., Fv. Hartar a una persona con impertinencias, incomodidades o malas acciones. Con los verbos *llenar* y *chingar* se usa bajo las formas *no me chingues/llenes la borrega* y *ya me chingaste/me llenaste la borrega*».

El DBC registra s. v. *cachimba*: «*llenarle* a alguien la *cachimba (de tierra)*. Frase que se dirige a alguien que molesta o cansa por su comportamiento inconveniente o su insistencia» [21/7/2018].

El DEC s. v. *cachimba* recoge en su acepción 3: «*llenar* alguien la ~. fr. GC. Meter la pata o equivocarse» y en su acepción 6: «*tener* alguien la ~ *llena*. GC y Tf. Estar harto».

³¹⁷ Comenta Hernández lo siguiente sobre estas labores: «Labor hondamente arraigada en las islas, puesto que los calados canarios tienen merecida fama internacional. Característica es la estampa de la mujer isleña, especialmente las sureñas por lo que respecta a nuestra isla, sentada en el patio de la casa, o en una de las modestas habitaciones, calando pacientemente sobre el rústico telar [...] Hasta hace muy poco no existía la mínima organización laboral, sino que las distintas caladoras trabajaban cada una por su cuenta, como entretenimiento familiar y casero, no sólo para matar las horas muertas, sino como ayuda económica, que en el caso de solteronas y viudas llegó a constituir

trabajo, les paga muy poco. Frasquita le da algunas referencias a Panchita sobre un nuevo comerciante al que le está vendiendo sus «calaos» y por los que recibe bastante más dinero. La cosificación de una parte del cuerpo a través de un símil transmite un estado físico y emocional profundo. Los **ojos** se asemejan a **chochos**, término popular, con el que se conoce al fruto del altramuz y que en las islas se come mucho como tapa o «enyesque»³¹⁸. Esa imagen física de los ojos transfigurándose en la mente del lector o espectador en chochos crea un conglomerado de atributos lógicos y emocionales cargados de sufrimiento, semejante al que conlleva ese trabajo:

A: FRASQUITA.- Los mismitos, Pancha; ven pa enseñártelos. (Acto II, 6)

B: FRASQUITA.- Los mismitos, Pancha; *ojos como chochos sin trabajo maldecío*. Ven pa enseñártelos. (34)

5.4.2.3.3.2. Para conseguir un estilo más elaborado

Se amplía la carta que lee Rafael, en la que se comunica que Bartolo es nombrado alcalde, con un formulismo jurídico. De esta manera, Hernández aporta mayor verosimilitud a la situación dramática vivida por los personajes y, a su vez, contrapone esa situación formal con la pronunciación coloquial popular de Rafael al leer dicha carta:

A: RAFAEL.- Deja ver (Leyendo despacio). Bartolomé Rodríguez del Pino, quea nombrao alcarde. (Acto Primero, 14)

B: RAFAEL.- Deja ver (Leyendo despacio). *Por disposición de quien lo puee jaser*, Bartolomé Rodríguez del Pino, quea nombrao alcarde. (23)

5.4.2.3.3.3. Para corregir

Estas variantes se utilizan para completar los parlamentos de los personajes, a veces inconclusos y otras demasiado genéricos.

En la Escena I, Acto Primero, se produce un encadenamiento de razonamientos de causa-consecuencia (falta de lluvia > no nacen niños > disminución de bautizos > menores ingresos para Rafael —actúa de sacristán—) y la transposición metafórica en que «los que arministran» son los que «maman» del biberón (los que gobiernan se aprovechan del cargo para beneficiarse económicamente) y no quieren dejar de seguir haciéndolo. En esta sucesión de razones se encuadra la adición **aunque esté flaco** que se incluye en el parlamento de Rafael, así alega que él no tiene necesidad de biberón, pese a esta delgadez, porque ya está «criaíto», es decir, ya no es un niño

la única entrada o salario, luego compensado con subsidios, retiros por enfermedad y otros caídos oficiales» (1981: 352).

³¹⁸ Los chochos se preparan en sal y agua para quitarle el amargor, de ahí deriva el significado que adopta de contratiempos ocurridos, penas o amarguras que suceden y se sufren.

para mamar del biberón. Este doble uso del lenguaje por los personajes, entre la transposición metafórica y el significado literal es constante en la pieza:

A: RAFAEL.- Yo biberones no quiero, Pancha, que <ya> me encuentre criadito. (Acto Primero, 3)

B: RAFAEL.-Yo biberones no quiero, Pancha, que *aunque esté flaco* me encuentre criadito. (5)

Se añade el término **de fealdá** para concretar que el sarcasmo de Frasquita sobre Bartolo se refiere a su físico, a lo poco agraciado de su rostro, sobre todo cuando no se afeita:

A: FRASQUITA.- porque con un poco más metes mieu a la gente. (Acto Primero, 5)

B: FRASQUITA.- porque con un poco más *de fealdá*, metes mieu a la gente. (9)

Bartolo replica a Frasquita continuando la misma línea de sarcasmo que ha iniciado ella. Ahora completa una expresión hecha que se había quedado inacabada (**Yo soy un coco**) en el texto A. Hernández nos aclara la expresión «¡no me pierdas la jembra!» en sus «Decires canarios» y, al hilo de esto, incluye otra expresión que es la que nos interesa aquí: «¡coco sin agua». Sobre ella dice: «Pero también puede suceder que la jembra sea una verdadera birria, una fealdad completa, como un coco sin agua.» (1981: 269).

A: FRASQUITA.- Pos no lo creas, porque con un poco más metes mieu a la gente.

B: FRASQUITA.- Pos no lo creas, porque con un poco más *de fealdá*, metes mieu a la gente.

A: BARTOLO.- Yo soy un coco, pero de los de la Guinea. (Acto Primero, 5)

B: BARTOLO.- Yo soy un coco, pero de los de la Guinea, *sin agua*. (9)

La adición en el texto A precisa la persona a la que se refiere Rafael (**la chica <más chica>**), porque sin esta adición no tendría sentido que apareciera esa misma expresión en la respuesta posterior de Panchita:

A: RAFAEL.- ¡Cieguito, no!, lo que pasa es que creí que eran los de la chica <más chica>.

A: PANCHITA.- Pos ¿y qué chica más chica, si mi cuñado murió en la guerra? (Acto Primero, 12)

B: RAFAEL.- ¡Cieguito, no!, lo que pasa es que creí que eran los de la chica más chica. (20)

Se indica una referencia espacial, **guerra España**, para aclarar la guerra a la que alude Panchita; antes quedaba la expresión demasiado genérica e imprecisa:

A: PANCHITA.- Pos ¿y qué chica más chica, si mi cuñado murió en la guerra? (Acto Primero, 12)

B: PANCHITA.- Pos ¿y qué chica más chica, si mi cuñado murió en la guerra *España*? (20)

Se añade **dejarme** en el texto B para completar la locución verbal que se había quedado sin el primer término de su estructura —procedimiento este que es corriente en la modalidad coloquial popular—; así evita cierta dificultad en la comprensión de las palabras de Rafael:

A: RAFAEL.- Pero aquello está muy lejos, Bartolo; si de la caminaa traigo un dolor pegao a la rabailla, que ha sío a no llegar. (Tercer Acto, 1)

B: RAFAEL.- Pero aquello está muy lejos, Bartolo; si de la caminaa traigo un dolor pegao a la rabailla, que ha sío a no *dejarme* llegar. (49)

Se corrige una construcción en **A** que aclara el sentido del parlamento de Bartolo. La palabra **una** podría entenderse como un indefinido que alude a ‘una mujer’ o podría establecer una referencia anafórica con **comedias**. El primer sentido sería el correcto, pero el segundo significaría que fue una comedia la que metió la pata por la tabla del escenario y se lastimó de forma grave, en lugar de la actriz:

A: BARTOLO.- Pero que estén bien fuertitas, porque cuando se jicieron las comedias últimas, metió una la pata por una tabla flojilla, y cuasito la saca sin tobillo. (Acto II, 2)

B: BARTOLO.- Pero que estén bien fuertitas, ¿eh?, porque cuando se jicieron las comedias últimas, metió una *de las que trabajaban* la pata por una tabla flojilla, y cuasito la saca sin tobillo. (27)

En el texto **B** se consolida la conjunción **bero** («pero»), que aparecía en **A**, y se incluye el sujeto generalizador (**cada uno**). De esta manera el autor se decide por la solución más sencilla:

A: PEPITO.- Eso decirlo todo el mundo, muchacha; [**bero**] [[**lo que basa es que**]] |**lo que pasa es que**| desbués combrar según el bolsillo. (Acto Primero, 11)

B: PEPITO.- Eso decirlo todo el mundo, mochacha; bero desbués *cada uno* combrar según su bolsillo. (18)

En determinadas ocasiones el dramaturgo peca de prolijo, prefiere incorporar el término preciso, aunque no sea necesario porque puede deducirse fácilmente por el contexto situacional:

A: BARTOLO.- ¡Chóquela hay! Es el único que no me ha propuesto gastarse muchos cuartos, por que los demás han sío a arruinarme el presupuesto. (Acto II, 12)

B: BARTOLO.- ¡Chóquela hay! Es el único que no me ha propuesto gastarme muchos cuartos, por que los demás han sío a arruinarme el presupuesto *municipal*. ¡Estos artistas! (44)

Otro caso más del mismo tipo:

A: BARTOLO.- Es que me parece que a tu mujer la tengo apuntáa ya como viuda sesentaria, pa que cobre el retiro y el suicidio. (Acto II, 1)

B: BARTOLO.- Es que me parece que a tu mujer la tengo apuntáa ya como viuda sesentaria, pa que cobre el retiro *de vejez* y el suicidio. (26)

La nueva adición completa el inconcluso parlamento de Rafael, que se quedaba vacío de contenido, y muestra el ácido sarcasmo, que raya con el desprecio, del zapatero sobre la figura del bobo:

A: BARTOLO.- (*A Rafael*). Si no fuera bobo, lo nombraba secretario.

A: RAFAEL.- Lo que los faltaba pa que los dieran la medalla. (Tercer Acto, 2)

B: RAFAEL.- Lo que los faltaba pa que los dieran la medalla *de Oro de la suidá*. (52)

Panchita expresa uno de los males que sufre el agricultor: unas veces la escasez de frutos por recolectar, otras veces el exceso de producción. Frasquita le recuerda lo que tuvieron que hacer un año ante la abundante cosecha de cebollas. La adición aclara el motivo: abundantes cosechas implican precios muy bajos, nadie las quiere y hay que deshacerse de ellas:

A: PANCHITA.- Como que no tienen horario ni de pega ni de suelta; y cuando hay poco fruto, valen mucho las cosas; pero no hay que vender. Y cuando hay cosecha que es cuando se pueden desquitar un algo, hay que malbaratarla porque nadie la quiere.

A: FRASQUITA.- ¡Como un año que tuvimos que tirar las cebollas por las laderas! (Tercer Acto, 3)

B: FRASQUITA.- ¡Como un año que tuvimos que tirar las cebollas por las laderas *porque nadie las quería!* (53)

Pepito detalla algunas de las mercancías que lleva para intentar vender:

A: PEPITO.- ¿Entonces, no compra alguna cosa más, señora? (Acto Primero, 10)

B: PEPITO.- ¿Antonces, ¿no compra *la braga, la sostena, o* alguna cosa más, señora? (17)

El enunciado que se incorpora en Bartolo señala el sarcasmo con que se caracteriza a los personajes de la obra. Rafael ha entendido perfectamente que Pepito ha perdido el último coche de hora para Las Palmas y que, por tanto, tiene que quedarse a dormir en Los Arbejales; pero se hace el desentendido (**¿Y qué quiere este ahora?**). Sin embargo, a Bartolo se le ocurre, con cierta mala idea, la peor solución para Pepito (**se puede acostar en la cárcel**). El comerciante árabe (hombre honrado, miedoso y prudente) no quiere entrar ahí bajo ninguna circunstancia; piensa en los comentarios negativos que suscitará en la vecindad y que más vale no tentar demasiado a la suerte: si entra en la cárcel, quién sabe cuándo pueda salir. Pepito rechaza la oferta de Bartolo:

A: PEPITO.- (*En la puerta*). ¡Muy buena! ¿No saber si hay alguna fonda bor aquí?, porque ya la última cocha de hora marchó para Las Palmas.

A: BARTOLO.- ¡Lo que faltaba!

A: FRASQUITA.- ¡El pobre Pepito!

A: RAFAEL.- ¿Y qué quiere este ahora?

A: BARTOLO.- ¿Oyó Pepito? Si no es sino por una noche, se puede acostar en la cárcel. (Acto II, 14)

B: BARTOLO.- ***Déjalo que yo lo entiendo.*** (A Pepito) ¿Oyó Pepito? Si no es sino por una noche, se puede acostar en la cárcel. (46)

Se completa el parlamento del personaje para deshacer las probables dudas que se le presentarían al lector o espectador sobre las acciones que aquel acomete, ya que el contexto de la situación escénica no las delimita por sí solo. Chanita declara a Pipo que espere un momento a que termine la madre de ella de hacer algo (se supone alguna labor del hogar) o a que vengan las amigas para poder salir a dar una vuelta. Pero la madre no está en escena y no sabemos exactamente qué está haciendo, por ello la adición termina de perfilar la acción de la madre (**lavar**):

A: CHANITA.- Sí, pero espera un momento a ver si termina mi madre, o vienen mis amigas. (Acto II, 11)

B: CHANITA.- Sí, pero espera un momento a ver si termina *de lavar* mi madre, o vienen mis amigas, *pa no ir sola*. (42)

5.4.2.3.3.2.4. Para completar el contexto histórico e ideológico en que se desarrolla la acción dramática

Estas adiciones dibujan con más intensidad el estado de crisis ideológica en que se encuentra la sociedad contemporánea: una sociedad inserta en el sector primario con graves problemas de agua e infraestructuras, pero también una sociedad que ve en el turismo una tabla de salvación para su economía, aunque ello implique un choque frontal ideológico. La agricultura impone un arraigo a la tierra y al pasado; el turismo es un elemento exógeno que exige cambios estructurales en la planificación del territorio y en las relaciones culturales. En ese trasvase de recursos humanos y materiales de un sector a otro salta la crisis ideológica.

Bartolo y Rafael tienen la duda sobre dónde colocar el monumento al plátano que el nuevo alcalde (Bartolo) va a mandar a construir para embellecer el pueblo y homenajear al producto que, junto con el turismo, está dando las divisas a la isla. Los dos amigos están en esa disyuntiva cuando llegan Pipo, Chanita y Panchita a la casa de Rafael. Momento que aprovechan el nuevo alcalde y su amigo para preguntarle a Pipo su opinión sobre este asunto. Pipo opina una cosa y Rafael, otra. Las dos opiniones son majaderías que se les han ocurrido sin sentido alguno. Rafael propone colocar el plátano (símbolo de la madurez natural) encima de la lata de carburo, que representa el progreso (la madurez artificial). La superposición de un símbolo por otro explica las transformaciones sociales que están viviendo estos personajes:

A: BARTOLO.- Muy sencillo; que tenemos el proyecto de erigir una estatua apinsapada al plátano canario, y como usted habrá visto muchos monumentos por esos mundos, podría decílos dónde le parece mejor que la coloquemos. (Acto II, 12)

B: BARTOLO.- Muy sencillo; que tenemos el proyecto de erigir una estatua apinsapada al plátano canario, *que con el turismo es el que nos está dando las divisas*, y como usted habrá visto muchos monumentos por esos mundos, podría decílos dónde le parece mejor que la coloquemos. (43-44)

A: RAFAEL.- Por eso no, porque también lo podríamos colocar encima de una lata de carburo. (Acto II, 12)

B: RAFAEL.- Por eso no, porque también lo podríamos colocar encima de una lata de carburo. *Símbolo de la madurez artificial*. (44)

Se detalla la trágica situación del canario que se ha visto obligado históricamente a emigrar para buscarse el sustento propio y el de su familia. En los años sesenta abunda la emigración interior, se abandona el campo (la falta de porvenir en la agricultura) por la ciudad (donde hay trabajo en la construcción y el turismo). En definitiva, un drama paralelo sigue persistiendo:

A: PANCHITA.- A la madre se le va a partir el corazón cuando lo vea salir a trabajar con otro, pero otro remedio no le quea sino hacerse, que en este mundo hay que acostumbrarse a too. (Tercer Acto, 4)

B: PANCHITA.- A la madre se le va a partir el alma cuando lo vea salir a trabajar con otro, pero otro remedio no le quea sino hacerse, que en este mundo hay que acostumbrarse a too. *Antes se dían pa Venezuela, y ahora se van del campo pa la suidá.* (54)

Se inserta una información que alude al tiempo en que Chanita iba a aprender a leer, después de haber estado bordando calados. Esto nos muestra la amarga situación social de una mujer joven que se cría en el mundo rural: mucho trabajo y analfabetismo.

A: BARTOLO.- Pues, ¿y tú no sabes leer? ¿No estuviste con las alfabetas? (Acto Primero, 7)

B: BARTOLO.- Pues, ¿y tú no sabes leer? ¿No estuviste *de noche* con las alfabetas? (12)

La adición en el parlamento de Bartolo nos aclara que Rosendo es otro personaje que ha elegido los derroteros de la picaresca para subsistir en una sociedad en crisis:

A: BARTOLO.- ¡El tóo es que se ha queao en Teró común pájaro sin nial! (Segundo Acto II, 1-2)

B: BARTOLO.- ¡El tóo es que se ha queao en Teró, sin trabajo, y *dándoselas de abogado con too pobre que trinca!* (26)

Bartolo ya ejerce de alcalde y desde esa posición de responsabilidad se queja de la impotencia que siente por no encontrar una solución a los problemas de sequía que abate a Los Arbejales. De la impotencia nace el emparejamiento entre «pueblo» y «nubes» en un símil en el que el rasgo común es la desobediencia de ambos:

A: BARTOLO.- ¡Qué desastre con esta sequía, y que uno sea el alcalde y no pueda poner remedio! (Tercer Acto, 1)

B: BARTOLO.- ¡Qué desastre con esta sequía, y que uno sea el alcarde y no pueda poner remedio! *¡Las nubes hacen menos caso que el pueblo!* (49)

5.5. PRÓLOGOS

5.5.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Entre el 30 de marzo y el 1 de abril de 1968 salió a la venta ...*Y llovió en Los Arbejales*³¹⁹ en las librerías de Gran Canaria. La publicación de la obra tuvo eco en los medios de comunicación a través de entrevistas, críticas y notas de prensa. En ellas se recuerda que Hernández la ha catalogado como tragicomedia y el éxito que ha obtenido con los numerosos montajes que se han venido realizando en los escenarios de Canarias desde su primera aparición el 2 de abril de 1965.

³¹⁹ Sobre la fecha en que salió a la venta y la acogida que tuvo en la prensa de Gran Canaria, vid. *El Eco de Canarias*, 31 de marzo de 1968; *La Provincia*, 31 de marzo de 1968; *Diario de Las Palmas*, 2 de abril de 1968.

Un artículo de opinión de José Luis Morales³²⁰ (1968), paisano del autor, aporta críticas y alabanzas a la obra de teatro, en la que considera que es «una valiosa aportación» al teatro costumbrista canario y destaca «la identificación, un tanto jocosa y extremada, que esta obra ha tenido con nuestro pueblo, con nuestras gentes y con nuestras desafortunadas y entibiadas costumbres».

La identificación de Orlando Hernández con un teatro menor, como se venía clasificando el teatro costumbrista, debió de ser el motivo por el que el dramaturgo decidiera incluir en la edición de 1968 dos textos que abordaban el resto de su producción literaria (poesía, teatro y prosa): por un lado, recoge la opinión que le merece al escritor José María Pemán el libro de poemas *Claridad doliente*, la prosa costumbrista de *Sancocho* y la pieza teatral *Tierra de cuervos* y, por otro, incluye un escrito del periodista Salvador Sagasetta³²¹, en el que recorre la trayectoria dramática del autor agüimense a través de cuatro de sus obras dramáticas representadas (...Y llovió en *Los Arbejales*; *Tierra de cuervos*; *La escandalosa* y *Fantasia para tres*) y que corresponden a diferentes subgéneros. Esta necesidad de superar el encasillamiento de su creación literaria lo expresa el dramaturgo en una entrevista que le hizo Díaz Cutillas³²² en el *Diario de Las Palmas*, el 2 de abril de 1968, al recordarle este que en una ocasión Hernández le dijo que «el costumbrismo había acabado para él»: «No es eso exactamente. Me molestaba que algunos me encasillaran en el género, rebajándome. Pensé en no tocar más esta faceta, pero la verdad es que tengo “tela” para editar más obras de ambiente costumbrista».

Y vuelve a insistir el periodista sobre la misma cuestión:

—¿No temes, entonces al costumbrismo?

—En absoluto. Si dije que no iba a escribir más sobre costumbrismo fue por lo que te indiqué antes. Y es que el mal del canario es su complejo inexplicable hasta para lo suyo.

Seguidamente escribe Díaz Cutillas en la misma entrevista: «Se lamenta Orlando Hernández de que su teatro “del absurdo” no tendría auditorio posiblemente. Crear sin dar a conocer lo que se crea es dejar sin cumplir una de las misiones artísticas». Por tanto, el dramaturgo se enfrenta a dos problemas en lo que concierne a su creación dramática: la desvalorización artística del teatro costumbrista y la falta de público para atender otros géneros dramáticos, como el teatro del absurdo.

³²⁰ José Luis Morales Suárez (Agüimes, 1944) es periodista y escritor. Ha publicado ensayos y libros sobre periodismo de investigación. Su obra narrativa publicada la conforman los siguientes títulos: *Sima Jinámar*; *Largo de zafra en las tierras del sur* y *El delirio de los naufragos*.

³²¹ Salvador Sagasetta (Las Palmas de Gran Canaria, 1947-2010) Ejerció de periodista en el *Diario de Las Palmas* y colaboró con el diario *La Provincia*.

³²² Vid. la nota 16.

No en vano pensamos que por la misma razón debió solicitar a su amigo Jesús M^a de Arozamena³²³ un texto, cuyo título es *Opina un testigo de excepción*, en el que expresara su opinión sobre la pieza que aquí estudiamos para añadirlo a la edición de 1968. Arozamena ensalza esta obra costumbrista, pues, según él, se diferenciaba de las de su género en una novedad: la inclusión de crítica social ante la «gazmoñería» y «la dureza inhóspita de vida» de sus paisanos.

5.5.2. ESTUDIO DE LAS VARIANTES

El texto mecanografiado viene precedido por dos escritos aclaratorios sobre la obra, que se distribuyen entre los anversos del segundo y tercer folio. En el segundo folio se presenta el escrito, cuyo título lleva *Y llovió en Los Arbejales*, que se publicará en los programas del estreno. Por lo tanto, debió formalizarse al finalizar la escritura de la obra o en fechas cercanas a su estreno.

En el tercer folio se presenta la relación de los personajes y un nuevo texto del autor en el que se justifican las expresiones elegidas y la grafía que se ha utilizado. Este texto se escribió después del estreno y Hernández lo concibió como nota aclaratoria para los lectores con motivo de la edición de la obra. Por ello afirma: «Corresponde al director artístico y a los actores crear “ese clima” que tal vez no pueda desprenderse de la lectura, pero que se consigue totalmente en la representación, como ya se ha podido comprobar en su estreno».

En la edición de 1968 contamos con seis escritos que a manera de prólogo nos introducen en la obra dramática que se publica, reseñan las características del teatro de nuestro autor y su trayectoria dramática. En la solapa delantera de la sobrecubierta se incluye el escrito titulado *Una opinión de D. José María Pemán*, ya citado anteriormente. Después de la portada aparece el resto de los escritos: el primero está firmado por Domingo Velázquez³²⁴, con el título *Notas en torno a mi puesta en escena de “...Y llovió en los Arbejales”*, donde nos expone las reservas que tuvo sobre la temática que desarrollaba la obra y sobre las dificultades escénicas y de interpretación que fue encontrando y que fueron salvándose gracias a la vigorización del diálogo y a la corrección de ciertos movimientos escénicos. El siguiente escrito lo firma Salvador Sagasetta, *Notas al teatro de Orlando Hernández, con motivo del estreno de “Fantasía para tres”* (citado más arriba), con fecha de noviembre de 1966. Dice Sagasetta sobre el dramaturgo y la pieza *Fantasía para tres*:

³²³ Jesús María de Arozamena (San Sebastián, 1918-1972). Ha sido autor teatral y guionista de cine (Información extraída de la web *Filmoteca Vasca*, <http://www.filmotecavasca.com/es/jesus-maria-arozamena-berastegui> [6/6/2017]).

³²⁴ Domingo Velázquez Cabrera (Casillas del Ángel -Fuerteventura-, 1911-1999). Dirigió la obra dramática *...Y llovió en Los Arbejales* en su estreno. Fundó la revista de literatura *Fablas* (1969-1979). Su obra poética se incluye en dos libros publicados: *Poemas del sueño errante* y *Los caminos*.

Rompe con las influencias lorquianas y se divorcia de las estructuras clásicas en aras del vanguardismo [...]. “Fantasía para tres” fue escrita hace cinco años³²⁵, hace algún tiempo, pues, que existía en Orlando un escritor de vanguardia; el escritor que muchos no conformes con su orientación clásica dicen recientemente que debiere ser.

A continuación aparece el escrito que abre el texto mecanografiado o texto **A**, cuyo título es *Y llovió en Los Arbejales*, y que aquí viene especificado como *Texto aparecido en los programas del estreno firmado por el autor de la obra*. Termina esta serie de prólogos con el que lleva por título *Opina un testigo de excepción*, firmado por Jesús M^a de Arozamena, que, como dijimos antes, testimonia la crítica social presente en la obra. Estos textos, por tanto, se insertan aquí con la finalidad de que el público tuviera un mayor conocimiento de la trayectoria literaria de Hernández. El segundo escrito, que a forma también de prólogo se presenta en **A** y que aclara algunas cuestiones sobre los diálogos de los personajes y su representación escrita, no se incluye en esta impresión.

La edición del año 2000 (texto **C**), ya muerto nuestro autor, incluye los siguientes escritos: un *Prólogo*, firmado por Antonio Lozano³²⁶, donde revaloriza la figura y la obra literaria de Orlando Hernández; el texto de Domingo Velázquez, *Notas en torno a la puesta en escena de “... Y llovió en los Arbejales”*, que aparecía en la edición de 1968, y *Notas del autor*, que corresponde al que en la primera edición se intitula *Texto aparecido en los programas del estreno firmado por el autor de la obra*. El resto de los escritos que aparecían en **B** se eliminaron, igual que el segundo escrito que a manera de prólogo se presentaba en **A**.

Para la exposición de variantes, seguimos la clasificación que hemos venido abordando para la obra dramática.

5.5.2.1. SUPRESIONES

La reducción que efectuó el autor en los textos preliminares que se incluyeron en el edición de 1968 consistió en eliminar cuestiones que no eran necesarias para la comprensión de la obra dramática: una frase, que aparecía en el díptico que se repartió en las representaciones de 1965, sobre el humor del pueblo canario; las indicaciones del oficio y edad de cada personaje y, finalmente, el texto que justificaba la forma de hablar de los personajes y las razones por las que una palabras iban defectuosamente escritas y otras iban correctamente. La edición de 1968 ya iba cargada de textos que preludivan la obra como para incorporar más datos y aclaraciones sobre ella. La edición de 2000 simplificó la edición excluyendo varios de estos textos.

³²⁵ Es decir, en 1961.

³²⁶ Antonio Lozano González (Tánger, 1956). Director del *Festival del Sur—Encuentro Teatral Tres Continentes*. Ha publicado varias novelas, entre ellas: *Harraga, Donde mueren los ríos, El caso Sankara, Las cenizas de Bagdad*.

En el texto B se ha eliminado del prólogo titulado *Texto aparecido en los programas del estreno firmado por el autor de la obra* la frase **por medio de la escala de su humor socarrón**. No entendemos la razón de esta supresión, puesto que los personajes se evaden de la tragedia durante toda la obra a través de ese tipo de humor, y es precisamente este rasgo del pueblo canario el que quiere destacar el autor. Además, no suprime la frase que viene a continuación **a veces hiriente porque viene herido**, y que se refiere precisamente al humor socarrón, lo cual dificulta su comprensión.

En la edición de 1968 aparecerá la relación de personajes, pero se suprimirá la información que viene a continuación de cada nombre. En ella se identificaba la edad, el oficio u otra característica:

- A: MAESTRO RAFAEL, |zapatero de 50 a 55 años|
B: Maestro Rafael Domingo Melián
A: FRASQUITA, |su mujer, 45 a 50 años|
B: Frasquita Ana María Peñate
A: CHANITA, |hija de ambos, muchacha de 20 años|
B: Chanita³²⁷ Tony Rebollo
A: PANCHITA, campesina solterona. 45 años.
B: Antonia Tony Sánchez
A: BARTOLO, |campesino, luego alcalde de barrio, 45 a 50 años|
B: Bartolo Domingo Calderín
A: PEPITO EL ÁRABE, |vendedor ambulante de 30 años|
B: Pepito, el árabe Orlando Hernández
A: MANÉ, |bobo del barrio, 30 años|
B: Mané, el bobo Antonio Barrera
A: PIPO, |joven porteño, 25 años|
B: Pipo, el del Puerto Paco Acosta
A: |MARUCHA, muchacha de la localidad|

También, como dijimos anteriormente, se suprimirá el escrito que viene a continuación de la relación de personajes en A.

En cuanto a la edición del año 2000, se suprime el encabezamiento **A MANERA DE PRÓLOGO** que antecedió al título del texto firmado por Domingo Velázquez: *Notas en torno a mi puesta en escena de "... y llovió en Los Arbejales"*. También se suprimen los siguientes textos:

- 1º) *Una opinión de D. José María Pemán*
- 2º) *Notas al teatro de Orlando Hernández, con motivo del estreno de "Fantasía para tres"*
- 3º) *Opina un testigo de excepción*

³²⁷ Aparecerá después de Pipo en el orden de la relación de nombres del texto B.

5.5.2.2. TRANSFORMACIONES

Las dos únicas sustituciones que se observan se deben al texto C:

1º) La modificación se produce en el título del prólogo que firma Domingo Velázquez, se sustituye el determinante posesivo «mi» por «la»:

B: Notas en torno a **mi** puesta en escena de "... y llovió en Los Arbejales"

C: Notas en torno a **la** puesta en escena de "... y llovió en Los Arbejales"

2º) Se sustituye el título del texto que firma Hernández:

B: (Texto aparecido en los programas del estreno firmado por el autor de la obra)

C: Notas del autor

5.5.2.3. ADICIONES

En la relación de personajes de las dos ediciones se añaden otras informaciones parateatrales sobre el estreno:

B: *Efectos especiales Luis Falcón*

B: *Apuntador Miguel Díaz*

B: *Decorados Carlos Morón*

B: *Dirección Domingo Velázquez*

En el texto mecanografiado, tras la relación de los personajes, aparece, como hemos dicho más arriba, un escrito que justifica las expresiones y la grafía elegida; pues bien, es interesante destacar una adición que el autor hace a bolígrafo y que la escribe justo encima de la primera línea de este texto y continúa al final de la última. Dice así:

A: *Las palabras no representativas del [¿?]³²⁸ las hemos dejado en castellano, aunque no se pronuncien. Modismos solo para el "clímax"³²⁹».*

Esto parece significar que el autor es consciente de que ha tamizado el habla canaria, presentando formas normativas castellanas que, sin embargo, no se pronuncian realmente en el habla rural canaria. Será en la puesta en escena de la obra donde las modalidades coloquial popular y rural canaria se apreciarán de manera más precisa. Por último, se reitera en esta misma aclaración la principal intención del autor que consiste en desvelar la raíz «perniciosa» del canario sobre muchos de los problemas que le acucian.

³²⁸ Palabra ilegible.

³²⁹ Estas tres palabras se escriben al final del tercer folio: *para el x4: "clímax?"*.

En la edición de 1968 se incluye en la portada, y a continuación del título, la calificación de la obra como *Tragicomedia en tres actos*. Seguidamente, se debió añadir en las galeradas el siguiente texto, que antecede a la relación de personajes:

B: *Esta obra se estrenó con éxito total de público y crítica, el 2 de abril de 1965, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, recorriendo luego con igual éxito otros escenarios de la capital y la casi totalidad de los pueblos de la isla, con arreglo al siguiente reparto:*

Además, como mencionamos más arriba, se completó esta edición con los siguientes prólogos:

B: *Una opinión de D. José María Pemán; Notas en torno a mi puesta en escena de “...y llovió en los Arbejales” (de Domingo Velázquez); Notas al teatro de Orlando Hernández, con motivo del estreno de “Fantasía para tres” (de Salvador Sagasetta); Opina un testigo de excepción (de Jesús M^a de Arozamena).*

La única adición que se produce en la edición del año 2000 (texto C) respecto a los prólogos es la inclusión del escrito firmado por Antonio Lozano, citado anteriormente.

5.6. CONCLUSIONES

De todo lo dicho hasta aquí, podemos concluir con los siguientes puntos que creemos son fundamentales para la comprensión del teatro de Orlando Hernández Martín:

El teatro costumbrista viene desarrollándose desde el siglo XIX en Canarias de forma paralela a como se produjo en el resto de las regiones de España. El interés por comprender la naturaleza propia del pueblo canario supone que muchos autores indaguen en la especificidad de sus costumbres y de su habla. Será, entonces, el género teatral costumbrista el que se utilice para reflejar de forma mimética las tradiciones del pueblo y sus formas de expresión. Estas manifestaciones literarias populares contienen un propósito estético e instructivo, siguiendo la máxima horaciana de «instruir deleitando», igual que los costumbristas románticos y sus continuadores. Orlando Hernández se inicia en la literatura con la creación de este tipo de obras. Después se dará en él un «desdoblamiento» creativo: por un lado, continúa cultivando el costumbrismo, con el que consigue el éxito teatral en sus representaciones; por otro, crea obras de índole vanguardista y de mayor lirismo, donde aborda de forma más compleja temas universales del género humano.

Este estudio ha pretendido mostrar las variantes que Orlando Hernández introdujo en la que fue su tercera obra costumbrista y, por tanto, desentrañar el proceso creativo de su teatro. Junto a ello se ha intentado demostrar la importancia de esta tragicomedia dentro del teatro costumbrista como una obra dialectal, válida y representativa de los fenómenos más característicos del español en Canarias y no solo del español vulgar. ...*Y llovió en Los Arbejales* fue la pieza más representada

por el autor, según se puede deducir por las noticias que hemos ido extrayendo de la prensa de la época. Después de ella se dedica a crear un teatro vanguardista, el autor pretende ser reconocido fuera de las islas con un teatro más universal, destacan títulos como *La ventana*, *Prometeo y los hippies*, *El encuentro*, *Zarandajas*, *Teo juega al tenis con las galaxias*, y escribe fuera del género teatral sus dos novelas más representativas, *Catalina Park y Máscaras y tierra*. A finales de los ochenta y durante los noventa retoma la creación y puesta en escena de nuevas obras costumbristas: *En mi pueblo mando yo*; *La promesa, fiesta en el pueblo* y *La verbena de Maspalomas*.

La intención del escritor agüimense al crear ... *Y llovió en Los Arbejales* ha sido sin lugar a dudas presentarnos el espíritu específico del isleño, en el que predomina una visión sarcástica que trasciende la realidad estéril que le envuelve, y para conseguirlo nos muestra la vida diaria que late en una localidad rural de Gran Canaria, *Los Arbejales*. Los personajes están caracterizados por su habla coloquial, repleta de fenómenos populares y dialectalismos, de la que nuestro autor ha seleccionado una serie de rasgos pertinentes para crear ese cuadro de costumbres que identifica con Canarias. Estas peculiaridades lingüísticas vienen enmarcadas por el contexto rural donde se desenvuelve la acción y por un bajo nivel cultural y socioeconómico de todos los personajes. Entre las diferencias diatópicas es interesante la que se establece entre dos microcosmos que se oponen: por un lado, el rural, conservador y arraigado en las enseñanzas de los antepasados; por otro, el urbano-portuario de la capital, con una cosmovisión abierta al exterior —distanciada de lo rural—, donde se producen transformaciones sociales y donde el habla presenta innovaciones lingüísticas (neologismos, modismos) que no se atestiguan en el mundo rural.

Esto último supone una novedad interesante frente al modelo tradicional que han desarrollado las obras costumbristas. Estas, generalmente, atestiguan las diferencias sociales entre los personajes por el nivel culto y el nivel vulgar empleado, incluso por el argot utilizado por un personaje que forma parte de un determinado grupo social³³⁰. Sin embargo, esto no se ofrece en la obra aquí estudiada, la razón fundamental es que no aparece ningún personaje que pertenezca a un nivel socio-cultural medio o alto. El autor no desea presentar esta disparidad social en un ambiente rural, sino la vida y costumbres de esa sociedad local, y también las diferencias que se observan en el modo de vivir y a su vez la diversidad en las manifestaciones lingüísticas de los dos mundos opuestos: el rural y el urbano. Ya Diego Catalán en sus trabajos, *El español canario. Entre Europa y América* y *El español de Canarias* expuso las diferencias entre las modalidades lingüísticas del español de Canarias, lo que supuso la delimitación de dos estratos —uno conservador y otro innovador—. En la tragicomedia se pueden apreciar precisamente estos dos estratos perfectamente

³³⁰ Esto se puede detectar en las obras de los hermanos Álvarez Quintero. Por ejemplo, en la pieza *El genio alegre*, donde la marquesa, doña Sacramento, usa un registro culto frente a los múltiples vulgarismos y al ceceo (rasgo dialectal) que emplea la Chacha Pepa. Vid. también a los Machado, por ejemplo, en el habla de la gitanilla Rocío frente a la duquesa Reyes, en la pieza *La duquesa de Benamejí*.

diferenciados en todos los planos lingüísticos del estudio, desde el fonético hasta el sintáctico y, por supuesto, el léxico.

Por consiguiente, como hemos podido demostrar a lo largo de todo el capítulo dedicado al estudio de las variantes, el texto contempla tanto rasgos meridionales y específicos del español de Canarias como cuestiones generales en el mundo hispánico. Por otro lado, muestra algunas incongruencias en la representación de fenómenos permanentes como el seseo. Son evidentes las dudas que le surgen al autor sobre cómo representar los diferentes procesos fónicos. Aun así, los rasgos fónicos que se recogen en la obra coinciden con los que han sido subrayados por los investigadores como aspectos caracterizadores del habla rural y coloquial popular de Gran Canaria. Asimismo aspectos morfológicos, como el paradigma pronominal —el uso de «ustedes» tanto para el tratamiento de confianza como para el de cortesía—, y léxicos se hallan de forma abundante en los diálogos de los personajes, por lo que podemos definir ... *Y llovió en Los Arbejales* como teatro dialectal, y no como definió Alvar el teatro de los Quintero: «Sus notas dialectales — ¡tantas!— son imprecisas, inexactas, tímidas. Se limitan a alterar un poco la lengua oficial, buscando —no más— el detalle de la gracia local, la nota ambientadora..., pero poco, muy poco, para la consideración rigurosa del investigador» (1965: 35).

La publicación de la obra fue la principal causa de muchos de los cambios que el autor realizó. Hay que tener en cuenta que la tragicomedia se representó antes de su edición, lo que tendría en consideración Hernández para corregir aquellos errores o dificultades que en la puesta en escena hubieran detectado tanto él como el director escénico y los propios actores. Muchos de estos cambios se justifican porque facilitan la comprensión del texto para el lector, además de fijar la pieza definitivamente para que pueda ser representada por cualquier compañía de teatro. En el año 2000 se vuelve a editar por el Centro de la Cultura Popular Canaria y para ello reproduce la publicación de 1968 sin apenas cambios y sin consultar el texto mecanografiado que Hernández calificó como «original». Esos cambios se deben a la corrección de erratas; en otros casos se cometen nuevas erratas.

El cotejo de la edición de 1968 con el texto mecanografiado nos ha permitido analizar las variantes que introdujo el dramaturgo y nos ha mostrado el proceso creador que transforma el primer texto escrito, cuya finalidad consistía en poder ser representado, al texto definitivo, cuya finalidad era fijarlo para ser editado.

Las dificultades con las que nos hemos enfrentado en este cotejo han sido fundamentalmente las derivadas de una escritura que intenta reflejar la pronunciación del dialecto canario y fenómenos puramente populares, lo que nos obligaba a reflexionar sobre las características fónicas que el dramaturgo deseaba exponer. También el léxico ha tenido que ser consultado con asiduidad en los diccionarios citados en la bibliografía, básicamente las consultas

se han debido a canarismos, modismos y expresiones hechas que desconocíamos, o bien, para averiguar la acepción que exactamente correspondía a esa situación escenificada. La delimitación de los conceptos *dialectal*, *coloquial*, *popular* y *vulgar* resulta, como es sabido, muy compleja y supuso un gran esfuerzo para llegar a decisiones coherentes en la clasificación de los distintos fenómenos analizados. Finalmente, tanto la letra del escritor como las tachaduras no han supuesto obstáculos importantes para analizar profundamente el texto, salvo en casos puntuales.

Tras el cotejo realizado entre los textos **A** y **B** podemos confirmar o negar la tesis de la que partíamos en la introducción de este trabajo de investigación. Recordamos que nuestra hipótesis afirmaba que los cambios lingüísticos efectuados en el paso del borrador a la edición de 1968 tuvieron como intención la conversión de fenómenos característicos del dialecto canario a un español estándar. Pues bien, las variantes introducidas en el texto **B** han supuesto la reducción de diferentes fenómenos fónicos del dialecto canario (como es el caso de la aminoración en la representación de la aspiración de la vibrante que se produce en posición implosiva delante del pronombre clítico y ante las consonantes *-l* y *-n*); sin embargo, se intensifica la representación de la aspiración que procede de la F- latina inicial de palabra, mientras que un fenómeno general como es el seseo no se regulariza y se mantiene una alternancia entre su representación y la grafía normativa del español. En cuanto a los fenómenos populares y rústicos que se reproducen en todos los planos de la lengua se reducen en el texto **B** (*v. gr.* los sincretismos y las formas «losotros», «losotras», «los»). Los aspectos morfosintácticos propios del dialecto canario se mantienen en los dos textos, mientras que las variantes producidas en el léxico incorporan más voces y expresiones dialectales en **B**. En definitiva, hemos demostrado que la tesis de la que partíamos queda refutada y se demuestra que la revisión del texto **A** para su edición supuso un texto más dialectal y con menor presencia de vulgarismos.

CAPÍTULO SEXTO

EDICIÓN CRÍTICA

6.1. OBSERVACIONES SOBRE NUESTRA EDICIÓN

El texto base que hemos tomado para esta edición crítica es la edición de 1968, que hemos denominado texto **B**.

Para nuestra edición hemos tomado las siguientes decisiones:

1º No se han tenido en cuenta aquellos errores ortográficos que se ofrecían en el texto mecanografiado (texto **A**), salvo los que a nuestro parecer se han considerado cambios ortográficos realizados a conciencia por el autor para reflejar determinados rasgos rurales, coloquiales o no normativos, así como la pronunciación del habla canaria, o bien, para exagerar determinadas cuestiones lingüísticas que puedan caracterizar al personaje indicado. Hemos subsanado los errores tipográficos que se producen en los textos **B** y **C**, además de indicar en nota a pie de página cómo aparecían en estos textos dichos errores.

2º En aquellas palabras en las que el texto base ha mantenido varias posibilidades de pronunciación, por ejemplo, como hiato y como diptongo, hemos mantenido esta alternancia porque así quiso reflejar el autor las variantes de pronunciación de formas como «mira», y del auxiliar «haber» en el pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo, cuando en ambas se suprime la vibrante simple intervocálica:

B: RAFAEL.- ¡Jesús, mujer, que se **hubiá** agarrao! (2)

B: PANCHITA.- Lo que faltaba, pa que le **hubián** sacao el cuero criticándola. (2)

B: RAFAEL.- Está bueno, Pancha; que si **hubiás** sío macho, **hubiás** sío peor que Pancho López. (3)

B: RAFAEL.- Pero bien pagaos, ques una tierra coloraa como si la **hubían** pintao. (50-51)

B: CHANITA.- No se quemó porque quité la plancha cuando empezó a dar olor a quemao, Si no, a estas alturas, **hubíamos** tenío que llamar a los bomberos. (55)

En otros casos mantiene en **B** la forma plena normativa de «haber» en el tiempo y modo indicado anteriormente:

B: RAFAEL.- ¡Menos mal que quea vergüenza, porque ya no se ve por ningún lao! Ahora, que peor **hubiera** sío tenesla que inyesar (2)

B: PANCHITA.- ¡Tiene que ser, porque las garrapatas estaban cebaas como si las **hubieran** estao engordando pa el matadero! (58)

En determinados casos las soluciones del texto **B** cambian la forma elegida en **A**. Nosotros mantenemos la solución de **B**:

B: PANCHITA.- ¡**Miá** si lo sabe! (2)

A: PANCHITA.- ¡**Mía** si lo sabe! (Acto Primero, 1)

B: RAFAEL.- Está bueno, Pancha; que si **hubiás** sío macho, **hubiás** sío peor que Pancho López. (3)

A: Está bueno, Pancha; que si **hubías** sío macho, [**hubieras**] <**hubiás**> sío peor que Pancho López.

B: BARTOLO.- **Miá** cómo lo sabes, galión! (67)

A: BARTOLO.- **Mía** cómo lo sabes, galión! (Acto II, 11)

3° La omisión de la «-d-» intervocálica en la última sílaba de la palabra provoca la combinación de dos vocales que quedan en contacto. El autor mantiene generalmente las dos vocales y coloca la tilde sobre la penúltima vocal. Solo en unos pocos casos el autor ha omitido una de las vocales. Nosotros hemos respetado la solución mayoritaria de mantenerlas, hemos repuesto la vocal eliminada en aquellos casos en que se omitió y hemos suprimido la tilde.

4° El texto no atiende de forma regular la representación gráfica del seseo. Nosotros hemos mantenido siempre la solución normativa, pero hemos añadido en nota los casos en que Orlando Hernández representaba con la grafía «s» el seseo de los personajes.

5° El adverbio «ahí» adopta la forma «hay» para representar la pronunciación diptongada. Nosotros hemos cambiado esta forma por su escritura normativa, pero no colocamos la tilde para respetar la diptongación que quiere reflejar el autor.

6° Los personajes de Pepito el Árabe y Mané tienen una pronunciación peculiar. Hemos respetado las variantes que escribió el autor para caracterizar a estos dos personajes. En Pepito se escribe generalmente «ni» en lugar de «ñ» en los dos textos, nosotros hemos regularizado la solución mayoritaria para todos los casos.

6.2. SIGNOS CONVENCIONALES

< >: adición entre líneas o sobre una palabra en el texto **A**.

cursiva: enunciado, vocablo o letra que aparece en la edición de 1968 (texto **B**) y que no se encuentra en el texto **A**.

| |: vocablo o fragmento que aparecía en el texto **A** y que se ha suprimido en el texto **B**.

< > |: vocablo o fragmento añadido entre líneas que finalmente no ha sido incorporado en la edición.

[]: supresiones de vocablos o fragmentos que se han tachado en el renglón a bolígrafo o con la máquina de escribir en el texto **A**.

[[]]: fragmento entre líneas tachado.

x-n°: fragmento o vocablo tachado y que no ha podido ser descifrado. La cifra que sigue a **x** aporta información sobre el número aproximado de caracteres que contiene la tachadura ilegible.

x-n° ¿ ? : la interrogación enmarca la(s) palabra(s) que, sin seguridad en nuestra interpretación, pueden corresponder al fragmento tachado.

Puede leerse información más detallada sobre estos signos en el apartado 5.1.1.1., titulado «Descripción de los textos», que se desarrolla en el capítulo quinto «El estudio del proceso de creación de la obra dramática. Análisis de variantes».

Las variantes halladas en el texto mecanografiado y en las ediciones podrán leerse a pie de página y se escriben siempre en letra negrita. En ocasiones algunos caracteres están entrecortados o faltan en algunas palabras porque el texto llega hasta el final de los bordes derecho e inferior; pues bien, cuando no se restituyen o completan en la línea siguiente estos caracteres, nosotros lo hemos señalado a pie de página.

Se han actualizado la acentuación y la ortografía, según la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). Las erratas cometidas por Orlando Hernández y por las ediciones vienen señaladas a pie de página.

Orlando Hernández

...Y llovió en Los Arbejales
(Tragicomedia en tres actos)³³¹

³³¹ B: *Tragicomedia en tres actos*
En C se suprime la calificación de la obra.

Una opinión de D. José María Pemán³³²

El ilustre académico don José María Pemán, habiendo conocido algunas de las obras de Orlando Hernández, opinó entre otras cosas: «Me han gustado extraordinariamente. “Claridad doliente” está lleno de humanidad profunda y seguridad de expresión estética. “Sancocho” sigue siendo poesía con su humilde apariencia popular y humorística. Pero quizás lo que me ha llamado más la atención es la seguridad dramática de “Tierra de cuervos”: tiene muchas situaciones taladrantes, que no se pierden ni esfuman por el sentido lírico de la palabra». Esta opinión del ilustre escritor gaditano la imaginamos válida para la más popular pieza teatral de Orlando Hernández, desconocida aún por el insigne escritor, ya que en este “...y llovió en Los Arbejales” que hoy brindamos impresa, se mezclan por iguales dosis, humor crítico y conmovedora ternura.

³³² Este texto no se incluye en C.

PRÓLOGO³³³

La extensa obra de Orlando Hernández Martín ha sido con frecuencia objeto de controversia. Algunos, en efecto, han venido manifestando un cierto desprecio hacia su producción literaria, encasillándola en lo que consideraban un género menor, el costumbrismo. Muchos son los que —víctimas del cliché de moda— se horrorizan, o hacen los que se horrorizan, a menudo sin saber muy bien por qué, ante la simple mención de la palabra costumbrismo. Este no es más, sin embargo, que el término con el que se designa a la atención prestada en la obra literaria a las costumbres propias de un lugar determinado. No cabe duda de que parte de la obra de Orlando Hernández debe ser encuadrada en la literatura costumbrista, algo que en absoluto tiene por qué ir en detrimento ni del valor ni de la calidad de su actividad creativa. Orlando Hernández era ante todo un enamorado de su tierra y, en una época en la que desde las instancias oficiales se procuraba por todos los medios reducir al folclorismo las diferencias culturales entre los diferentes pueblos del Estado español, no cesó de adentrarse en lo más profundo de la cultura popular canaria y de ofrecernos a través de su obra todo lo que rescataba su labor investigadora. En este sentido, el magnífico trabajo que sobre el habla canaria realiza en sus «Decires canarios», es, sin duda alguna, uno de los de mayor valor realizados en Canarias en ese campo.

Quien pretenda reducir el costumbrismo de Orlando Hernández a una mirada superficial sobre los aspectos pintorescos de nuestra manera de ser, o no ha leído su obra, o no la ha entendido. En efecto, en toda la obra del autor agüimense se trasluce una preocupación constante por desentrañar los resortes de la psicología isleña. Los personajes de sus comedias costumbristas no son en absoluto caricaturas del modo de ser canario, sino que representan —eso sí, en clave de humor— los rasgos esenciales de la psicología popular. La obra que ahora se reedita, es buen ejemplo de ello.

Por otra parte, el costumbrismo no es sino una de las facetas de la obra de Orlando Hernández. Lejos de limitarse a él, se adentró en los géneros y en las temáticas más variados, y si bien lo canario ocupa parte importante de su obra literaria, fundamentalmente en sus facetas de dramaturgo, de novelista, de ensayista y de periodista, su poesía y buena parte de su teatro son un claro exponente del valor universal de su creación literaria.

Con la marcha de Orlando Hernández, Agüimes no solo pierde a uno de sus creadores más importantes, sino también a un personaje entrañable e insustituible en el paisaje humano de nuestra villa. Su estilo bohemio, su enorme vitalidad, su disponibilidad para estar ahí donde fuera

³³³ Este prólogo es el primer texto que encabeza C.

requerida su colaboración, el amor a su pueblo, hicieron de él una de esas figuras que se hacen por derecho propio un hueco en la historia de una comunidad. Tanto que, aunque ya no volvamos a ver su perfil inconfundible recorrer las calles de Agüimes, su recuerdo permanece vivo entre nosotros, en cualquier rincón de la villa, en sus canciones, en la que —merced a un acuerdo entre el Ayuntamiento y su familia— será su Casa-Museo, en la ilusión que su Auto de los Reyes Magos, escenificado ininterrumpidamente desde hace cuarenta y tres años por la Asociación Cultural La Salle, despierta entre los niños y los adultos de Agüimes.

Antonio Lozano

Notas en torno a mi³³⁵ puesta en escena de «... Y llovió en Los Arbejales»

Cuando Orlando Hernández me pidió que dirigiera su obra «...Y llovió en Los Arbejales» para el estreno de la misma en el teatro «Pérez Galdós», de Las Palmas, aunque condicioné la aceptación al resultado de mi lectura de aquella, confieso que no pude ocultar mi satisfacción. Orlando había estado hablándome, sin apenas respirar y con su proverbial vehemencia, una hora larga, de los personajes fundamentales de la pieza y sus esenciales movimientos. Y de tal modo me contagié su entusiasmo que al siguiente día, casi sin darme cuenta, me hallaba navegando en la aventura del teatro.

Mis reservas eran solo respecto de la temática de la obra y del trato específico que el autor pudiera haberle dado. Por lo demás, no le faltaba —ya lo había demostrado en su «Tierra de cuervos»— ni visión escénica ni ingenio para salir airoso de su empresa, como así sucedió: «...Y llovió en Los Arbejales» se estrenó con el éxito más ruidoso y auténtico que, de autor canario, haya podido darse en el «Pérez Galdós» en los últimos tiempos. Sin embargo, se me presentaron dificultades poco menos que insalvables, allanándose casi milagrosamente gracias a la vigorización, en determinados y precisos momentos, del diálogo, y a la corrección de ciertos movimientos escénicos. Desde el primer ojeo de la obra me di cuenta de que tenía en mis manos una sátira social de primer orden. Tal vez la más completa y densa del teatro canario. Pero me enfrentaba con la presencia de personajes accidentales, creados por el autor para guiones radiofónicos —«PEPITO EL ÁRABE» y «MAESTRO RAFAEL»—, que gozaban del aplauso popular hasta tal extremo que amenazaban con torcer la atención del público, arrastrándole hacia planos sentimentaloides que hacían palidecer, cuando no anulaban, la verdadera intención satírica de la pieza. Una vez resueltas estas dificultades, la obra cobró su exacta dimensión.

Esta pieza teatral pudiera parecer al espectador distraído solo una comedia costumbrista, ya que exige del mismo, su atención constante e intencionada, dado el disimulo con que, progresivamente, va exteriorizándose su trazo satirizante. No hay altisonantes frases hechas, ni diálogo forzado; los parlamentos se deslizan con toda naturalidad. No se llega a la situación cómica o bien dramática por el fácil camino de la pirueta prefabricada, sino que cada personaje vive, dentro

³³⁴ B: *A manera de prólogo*

En C se suprime este título

³³⁵ C: a **la** puesta

de estas situaciones, la parcela que le ha correspondido. Y este es, a mi modo de ver, el mayor logro del autor.

La pieza tiene perfiles que aparentan limitar su montaje: el puerto, los turistas, la escasez de lluvia, etc.; pero todo esto resulta fácilmente salvable, inconsistente ante su vibrante y aleccionador mensaje. En mi opinión, la obra puede representarse en cualquier sitio; pero los éxitos más espectaculares y clamorosos han de buscarse en lugares en donde haya alcaldes, adulones y pueblo. Sobre todo, pueblo.

Domingo Velázquez

Notas al teatro de Orlando Hernández, con motivo del estreno de «Fantasía para tres»³³⁶

Sin más subvención que la de su propio empeño, sin más celo que el de su propia vocación. Con periodicidad, con autodisciplina, con espíritu de milicia, Orlando Hernández es el único autor isleño que puede mostrar un quehacer ininterrumpido en su producción dramática. Esta circunstancia indiscutible, obliga ya a considerársele, máxime si tenemos en cuenta que para realizar una labor de teatro en Las Palmas, es preciso agotar todas las energías y los optimismos y situarse ya en la línea del heroísmo. Orlando Hernández conoce ante todo, los sinsabores de la escena; los tropiezos de un empeño positivo frente a una realidad poco menos que indestructible: la frialdad de un público lejano totalmente al teatro o deseoso de representaciones infrateatrales; de un seudo teatro comercial y de consumo.

Conocedor de cuatro obras de Orlando —«...Y llovió en Los Arbejales», «Tierra de cuervos», «La escandalosa» y «Fantasía para tres»—, acaso pueda trazar a grandes rasgos las características de nuestro dramaturgo. Un escritor que es pueblo y tiene vocación de pueblo. Nacido en Agüimes, queda a él como a su villa, el pobre y retrospectivo consuelo de hablar de tiempos si no mejores, más aparatosos. De aquellos tiempos en que se olvidaba la sequía y se admiraba la belleza del campo. Tiempos esos, desafortunadamente aún vivos en individualidades humanas, prestas al recreo retrospectivo. Pero Orlando es joven y permanece fiel a su época. Sin más fórmulas preconcebidas; sin intenciones ulteriores, al escribir sus obras ha bailado sobre las cuartillas el pueblo; las gentes de su «tierra de cuervos», enlutadas casi íntegramente: luto en el cuerpo y en las almas; luto también por el ánimo capitulado y por el masoquismo, así como símbolo desconciente³³⁷ de una posibilidad de auténtica convivencia apuñalada por seculares diferencias de la más artificial arquitectura.

Hoy por hoy, Orlando Hernández lo es todo o casi todo en el teatro isleño. Muestra inequívoca de que vale y de que su teatro es responsable la tenemos en el hecho mismo de que muchos le desconocen. Los condicionamientos para el éxito teatral en una sociedad de consumo; en una sociedad que no quiere comprometerse, son la frivolidad y el humorismo a ultranza. El humor negro. Porque negras son las risotadas extemporáneas que pudieran haber callado para que la voz se hiciera crónica de Larra, riendo y educando; trazando la caricatura grotesca; los perfiles de nuestro propio esperpento; que es el espejo más honrado e imprescindible para que conozcamos lo que debemos de transformar. Yo diría que Orlando, con estructura lorquiana, busca fines

³³⁶ Este texto no está incluido en C.

³³⁷ B: desconciente

valleinclanescos. Y diría también que su pueblo no es el pueblo del variable Arniches, o de esa aguda inteligencia comercial que es Alfonso Paso, o Miguel Mihura. El pueblo de Orlando es el más auténtico. Él le fotografía y retoca sus perfiles, no como el pintor de las antiguas cortes que ignoraba las deficiencias estéticas del retrato para ganar a cambio de su poca objetividad el aplauso del que siente reflejado como un ser perfecto. Cuando Orlando Hernández mira hacia el pueblo lo hace desligado de compromisos, sin intereses que le hagan ver perfecciones donde lo que más abunda es materia de reforma.

Nuestro escritor sabe mucho, porque los ha vivido, de esos símbolos ambulantes; caricaturas nómadas de los defectos isleños, que pasean inconscientemente su calidad de símbolos en esos ñoños paseos domingueros que se inician en la plaza a la salida de misa de doce y acaban en la gasolinera de la entrada del pueblo. Iglesia y bares, son los vasos comunicantes por los que circula la gente rural; el pueblo más auténtico, aquel cuya sofisticación es tan antigua que ya ha perdido su carácter impersonal para adherírseles como una característica inevitable y definitiva.

Así, en «Tierra de cuervos», Orlando nos sitúa al pueblo dentro de su propia realidad; acentúa las frágiles murallas, donde, sin embargo, él se da el mamporrazo, y deja entrever su esperanza de que a fuerza de chafarse muchas narices contra esas murallas, algún día lleguen a derrumbarse. Pero Orlando no es un soñador de quimeras, ni un iluso. Sabe que «esta tierra seguirá siendo de cuervos» por muchos años; sabe que esos surcos seguirán sedientos y habrán de conformarse aún con la humedad de muchas escarchas antes de que llegue la lluvia definitiva. Entonces nos presenta la desesperación... y a veces, cuando su teatro se hace terriblemente pesimista; cuando su pluma se sofoca bajo intuiciones kierkegaardianas, entonces nos ofrece una estampa que pretende despertar a los soñadores. Y enfrentarlos con su propio descorazonamiento. A mi juicio, «La escandalosa» es más pesimista, menos positiva. Acaso, signifique un paso atrás, si la juzgamos desde un punto de vista social. Tiene, es verdad, algo de folletinesco, que no se presenta nunca, por ejemplo, en «Tierra de cuervos», un drama muy logrado; un drama de costumbres, pero no una perogrullada costumbrista como hay tantas en el teatro nacional. En «La escandalosa», Orlando nos lleva de la mano desde el primero al tercer acto, a un desenlace fatalista, e inevitable. Acaso el drama de Luisa, la protagonista, sea la de haberse incluido en una sociedad rural de cánones primitivos y de ferocidad feudal. Orlando debió, a nuestro juicio, haber hecho de ese personaje un látigo para fustigar a ese vicio desgraciadamente tan castizo del chismorreó. De esa manera, la obra hubiera ganado en consecuencias para el público. Cosa bien distinta es, a nuestro juicio, «Tierra de cuervos» y, sobre todo, «... Y llovió en Los Arbejales», la cual la estimamos obra cumbre; la culminación de una labor. «... Y llovió en Los Arbejales» es, decimos, su mejor y más incomprendida obra. Apenas ver como es irreflexiva la sonrisa del público que presencia las evoluciones de ese «bobo» del pueblo; bobo en el que Orlando representa con intenso

dramatismo, y con crueldad, la realidad de un pueblo que se inhibe, que actúa en masa, que se masifica inconscientemente. Cuando Orlando escribe para que el pueblo se ría, trabaja el esperpento con afanes reformadores, pero no piensa en la taquilla, como aquellos «clowns» de la escena que se llevan la palma de los públicos ya deformados y en ininterrumpida deformación. Podemos decir, sin temor a exagerar la nota, que Orlando Hernández, con su «... Y llovió en Los Arbejales», obra perfectamente construida por demás, ha superado incluso a la producción de los Quintero. Su teatro es genuinamente popular. Su autenticidad arranca de la misma procedencia del escritor; procedencia popular y vida de pueblo. Y nadie puede pensar, si quiere ser justo, que arrimamos el ascua a nuestra sardina. Orlando Hernández no conoce tendencias políticas, ni de partidos ni de partidismo. Él no escribe para ganar el aplauso de minorías políticas definitivas, ni mayorías absentistas y amorfas. Él escribe para trazar la realidad. Acaso no para indicar caminos que seguir, lo cual, de hacerlo, y de hacerlo con la objetividad que preside su obra, sería el complemento absoluto... aunque ya sabemos que el escritor no ha de dar obligadamente soluciones.

Pero no es el momento de hacer un análisis general de la obra de Orlando. Ni el tiempo disponible ni mis conocimientos permiten este análisis, que de ser hecho por plumas más introducidas en la escena, habría de resultar del máximo interés. Finalizaremos con unos apresurados conceptos de la obra que vamos a presenciar: «Fantasía para tres». Obra que, sin duda, es una variante de interés en el teatro de este dramaturgo. Una pieza breve, en un solo acto, donde él rompe con las influencias lorquianas y se divorcia de las estructuras clásicas en aras del vanguardismo. Es preciso aclarar que «Fantasía para tres» fue escrita hace cinco años. Hace algún tiempo, pues, que existía en Orlando un escritor de vanguardia; el escritor que muchos, no conformes con su orientación clásica, dicen recientemente que debiere ser.

En «Fantasía para tres» el pueblo vuelve a estar presente. Se advierte su presencia desde la primera escena. Indudablemente, el pueblo no es don Amador con sus prejuicios³³⁸ burgueses, y con su felicidad electrodoméstica, ignorante de las miserias populares, ni tampoco es el pueblo esa señora que toma «licor de polo», y prefiere el Antártico, y que gusta de las lluvias artificiales de agua mineral que le ofrece don Amador, ni tampoco es el pueblo ese criado adocenado, que ha perdido su concepto de clase para identificarse con la comodidad artificial de su señor, hasta el punto de decir «nosotros» en vez de «él». Pero es precisamente gracias a estos personajes por lo que el pueblo, el pueblo auténtico, está presente. Sin duda, esa no es la vida ni esas son las pretensiones de la masa. Y aunque ella grita al final, su grito está reprimido desde que se alza el telón y tampoco le contiene al final unos cheques distribuidos caritativamente a ver si con eso de

³³⁸ B: prejuicios

«a barriga llena, corazón feliz». Orlando vuelve a hablar desde su experiencia de pueblo: hace falta algo más que dinero para que la convivencia sea feliz; para que exista realmente. Y entonces, antes de que caiga el telón, el dramaturgo esboza una palabra tópica: el pueblo quiere comprensión.

Nos parece una lástima que Orlando no continúe esta pieza; que no la haga más concreta al final. Pues lo concreto no es siempre lo breve y lo profundo. Nos agradecería ver a Orlando ahondando en esa comprensión que, tras la ambición numismática, es la reivindicación quizá inconsciente del pueblo.

Y queden por hoy esos conceptos a modo de preámbulo de una representación. Creo, de verdad, que bien se merece Orlando y ese grupo de magníficos aficionados, el aplauso de los jóvenes estudiantes. Un aplauso, no anticipado, por lo que vamos a ver, sino atrasado, por lo que ya hemos visto, o debiéramos haber visto.

Noviembre de 1966

Salvador Sagaseta

(Texto aparecido en los programas del estreno firmado por el autor de la obra)³³⁹

Cuando el drama llega a su punto culminante, la tensión desemboca forzosamente en tragedia. Y nuestro «... Y llovió en Los Arbejales» se encontraría en estas circunstancias, en esta encrucijada, si no fuese por la idiosincrasia³⁴⁰ perniciosa del isleño, que le hace evadirse conformista, aun en los momentos extremos³⁴¹, a veces hiriente porque viene herido. En «... Y llovió en Los Arbejales» se dicen las cosas llanamente, porque esperamos que la comprensión esté por encima de formulismos, ya que la razón no los necesita. La tragedia palpita posada en cada persona, aunque se evadan, cazurros, porque no saben hacerlo de otra manera. Al escribir esta farsa me vi ante el dilema de tener que elegir entre el costumbrismo localizado, y el «costumbrismo universal», y acabé ciñéndome a mi isla, que es hoy mi punto de apoyo, dejando las aspiraciones de vuelo para cuando se nos hayan desarrollado las alas. Que estamos desgraciadamente muy lejos del teatro del absurdo, aunque el absurdo pueda ser precisamente nuestro teatro. Espero quieran comprenderme y disculparme al menos por la deseada buena voluntad, que al fin, pensando en Montaigne: «En el más elevado trono del mundo solo podemos sentarnos sobre nuestras posaderas». Y en «... Y llovió en Los Arbejales» he pretendido ser lo más eficaz posible, los escenarios más humildes de la isla han podido comprobar la humanidad de estos personajes puestos en pie, si aparentemente no se ha logrado el juego teatral, el que más ha cortado sus alas ha sido el autor.

*Orlando Hernández*³⁴²

³³⁹ C: **Notas del autor**

A: **Y LLOVIÓ EN LOS ARBEJALES**

³⁴⁰ A: idiosincrasia.

El mismo error ortográfico se mantiene en las ediciones.

³⁴¹ A: en los momentos extremos, **[por medio de la escala de su humor socarrón]**, a veces hiriente porque viene herido.

³⁴² C: *Orlando Hernández*

Opina un testigo de excepción³⁴³

Orlando Hernández ha escrito y estrenado y ahora publica, una obra teatral admirable, de costumbrismo funcional, donde se unen la problemática de los seres —de sus seres de carne y hueso— con la compleja inquietud del mundo que los rodea. Es imposible pensar en un Teatro que no refleje la hora en que se escribe. En teatro, como en periodismo, lo que no es de hoy es arqueología.

El autor es un periodista que echa a volar sobre la tierra calcinada de la noticia para atisbar en ella un brote mínimo de orquestación lírica, de poesía, de enseñanza. Y en ese magisterio que cumple con generosa y rabiosa puntualidad, se sirve aquí del dialogo, de los tipos, del escenario para decir lo que de otro modo sería imposible. Abnegadamente bucea en la vida de los hombres y de las mujeres de su tierra canaria que él conoce tan bien, la universalidad de sus preocupaciones. Unas veces esas preocupaciones son domésticas, otras, pertenecen a su modo de ser y de vida. Todo ello es costumbre, noble costumbre que hace Historia. Porque Orlando Hernández al presentarnos sus personajes de ancha estimación popular está poniendo los pilares y fundamentos de la historia canaria de los días en que vive.

Burla burlando, junto a la limpia carcajada que brota de la agudeza y de la socarronería del decir, de la frase oportuna, está la severidad de una reprimenda a tal o cual uso anacrónico que al autor le gustaría ver desterrado de su pueblo. Surge inmediatamente la preocupación social. «... Y llovió en Los Arbejales» tiene una carga social que la hace primera en su género, en apariencia leve y hecha para entretener. La autojustificación social está en ese inconformismo del autor con la gazmoñería y con la dureza inhóspita de vida. ¡No!, parece decir en cada frase. Un **no** brutal que nace de quien ha arrancado las chispas de su ingenio y de su insobornable vocación literaria de la tierra sin lluvia de su origen canario, de tierra dura de labor. Orlando Hernández no es el canario que conoce las necesidades de su pueblo por referencias preocupacionales, sino por haberlas sentido en su carne y en la de los suyos.

Autor teatral ante todo y sobre todo, «... Y llovió en Los Arbejales», lluvia de trabajo y esperanza es un testimonio de lágrimas y de risas, sombra y sol del ruedo teatral y humano cuya lectura ha de proporcionar las emociones que llevó a quien tuvo la fortuna, que cupo también a quien estas líneas escribe, de asistir a su representación.

Jesús M^a de Arozamena

³⁴³ Este texto no se incluye en C.

Esta obra se estrenó con éxito total de público y crítica, el 2 de abril de 1965, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas³⁴⁴, recorriendo luego con igual éxito otros escenarios de la capital y la casi totalidad de los pueblos de la isla, con arreglo al siguiente reparto³⁴⁵:

<i>Maestro Rafael</i>	Domingo Melián
<i>Frasquita</i>	Ana María Peñate
<i>Antonia</i> ³⁴⁶	Tony Sánchez
<i>Bartolo</i>	Domingo Calderín
<i>Pepito, el árabe</i>	Orlando Hernández
<i>Mané, el bobo</i>	Antonio Barrera
<i>Pipo, el del puerto</i>	Paco Acosta
<i>Chanita</i>	Tony Rebollo
Efectos especiales	Luis Falcón
Apuntador	Miguel Díaz
Decorados ³⁴⁷	Carlos Morón
Dirección	Domingo Velázquez

³⁴⁴ C: en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas *de Gran Canaria*

³⁴⁵ Este texto en el que se incluyen los «dramatis personae» se presenta en las ediciones.

³⁴⁶ El nombre de Antonia solo aparece en esta relación de nombres que incluyen las ediciones y corresponde al nombre de Panchita en el texto mecanografiado. En los parlamentos del texto mecanografiado y de las ediciones solo se presenta el nombre de Panchita.

³⁴⁷ C: Decorador

PERSONAJES³⁴⁸

MAESTRO RAFAEL, zapatero de 50 a 55 años

FRASQUITA, su mujer, 45 a 50 años

CHANITA, hija de ambos, muchacha de 20 años

BARTOLO, campesino, luego alcalde de barrio, 45 a 50 años

PEPITO EL ÁRABE, vendedor ambulante de 30 años

PANCHITA, campesina solterona, 45 años

MANÉ, bobo del barrio, 30 años

PIPO, joven porteño, 25 años

MARUCA³⁴⁹, muchacha de la localidad

La acción se desarrolla en Los Arbejales, aunque pudiera situarse en cualquier otro lugar de la isla.

En cuanto a las expresiones³⁵⁰ y estructura del diálogo, hemos procurado seguir lo más fielmente posible, las formas de hablar del pueblo, intentando una mayor sensación de realismo.

Como puede apreciarse, en unas ocasiones las mismas palabras van correctamente escritas, mientras que en otras lo están defectuosamente, porque creemos que así lo hace el pueblo. Corresponde al director artístico y a los actores crear «ese clima» que tal vez no pueda desprenderse de la lectura, pero que se consigue totalmente en la representación, como ya se ha podido comprobar en su estreno.

Ni que decir tiene que los personajes son simbólicos, y pretenden llegar a la raíz perniciosa de muchas cosas. El afán ha sido con el mejor empeño, con los más nobles deseos. Por eso, para ser más fieles, hemos escogido estas expresiones, que bien pudimos traducir en farsa a escala nacional, sin otras dificultades que el privar a nuestro teatro de una pieza esencialmente localista, son sus formas y modos, que era la manera que creíamos más apropiada para que se supiera que los problemas son nuestros y de aquí.

EL AUTOR

³⁴⁸ Este texto, que aparece tras la relación de personajes, solo aparece en A.

³⁴⁹ Vid. «5.2.3.1. Supresiones».

³⁵⁰ A: <Las palabras no representativas del x4 las hemos dejado en castellano, aunque no se pronuncien. Modismos solo para el “clímax”>

Este fragmento se añade antes del inicio del texto y termina con las tres últimas palabras (*para el climax*) debajo de la firma “EL AUTOR”.



El pintor Carlos Morón tras un concienzudo estudio con el autor de la pieza, logró unos decorados totalmente compenetrados con la temática a desarrollar. Un patio canario, en el que la naturaleza es el más claro signo de liberación. La higuera patriarcal en el centro es como un grito de vida, frente a la doble sed de los personajes.

ACTO PRIMERO

La escena representa el³⁵¹ patio canario³⁵² de una vivienda rural modesta. Al fondo, un bernegal; a los lados, plantas y flores. En el lateral derecho³⁵³, una puerta que comunica con las habitaciones interiores; en el izquierdo y³⁵⁴ en primer término, la puerta de la cocina. Al fondo, en el rincón derecho³⁵⁵, bajo un sobradillo, una³⁵⁶ mesa de zapatero con todas sus herramientas. Por el suelo, numerosos zapatos y el imprescindible rollo de suela. Es la³⁵⁷ tarde. Los personajes son todos conocidos unos de otros, como sucede en cualquier barrio pequeño.

Al levantarse el telón aparece maestro Rafael, sentado³⁵⁸, clavando unas punteras. A poco entra Pancha³⁵⁹.

ESCENA PRIMERA

PANCHITA³⁶⁰.- (*Entrando; señala unos zapatos que trae en la mano*). Pero, ¿usté cree que estos son unos tacones puestos no hay un mes?

RAFAEL.- ¡Oh, mira ver si son dos veroles!

PANCHITA.- ¡Déjese de bromas, porque yo estoy reñegaa!

RAFAEL.- Sin calenturas, ¡eh!³⁶¹, que te pones vieja.

PANCHITA.- Vieja, no; se conoce que al moo le puso suela baifa, porque estas gualdrapas³⁶² no pueen ser de vaca.

³⁵¹ A: representa [un] <el> patio

³⁵² A: patio [canario] canario de

La tachadura es fuerte y sobre toda la palabra, pero desciframos el mismo término, puede que hubiera algún error en una de las letras y esa fuera la razón de que el dramaturgo la reescribiera de nuevo.

³⁵³ A: Al lateral derecha, una

³⁵⁴ A: A la izquierda, en primer término

B: en el izquierdo y en primer término

³⁵⁵ A: en el rincón derecha

³⁵⁶ A: sobradillo, <una> mesa

³⁵⁷ A: Es de tarde

³⁵⁸ B: Maestro Rafael, sentado, clavando

³⁵⁹ A: ESCENA PRIMERA (Al levantarse el telón aparece Maestro Rafael clavando unas punteras. A poco entra Pancha)

³⁶⁰ A: Pancha.-

B: PANCHITA.-

El nombre que introduce el parlamento del personaje aparecerá siempre en A sin el morfema diminutivo.

³⁶¹ A: sin calenturas, <¡eh!> que

³⁶² Recoge el DEC s. v. en sus acepciones 2 y 3: «2. GC Grasa o gordura de la barriga del cerdo [...]. 3. Lz., Fv. Tejido blanquecino y desechable que tienen adheridas algunas carnes».

RAFAEL.- De vaquita, mi hija; y una vaca tan carpetúa como ella sola³⁶³.

PANCHITA.- Yo lo que sé es que³⁶⁴ los tacones de mi sobrina Maruca no³⁶⁵ le han durao naíta.

RAFAEL.- ¡Sería de la suela de la parte atrás!

PANCHITA.- Usaa tenía que estar, porque dice la chiquita que ayer, cuando iba con el novio, estaba avergonzaa, porque el tacón izquierdo lo llevaba³⁶⁶ tan gastao que tenía que dir tumbaa sobre el novio, a pique de matarse, la infeliz.

RAFAEL.- ¡Jesús, mujer, que se hubiá agarrao!

PANCHITA.- Lo que faltaba, pa que le hubián sacao el cuero criticándola.

RAFAEL.- Si se agarra echando un ojo con disimulo, no se hubiera³⁶⁷ dao cuenta la gente.

PANCHITA.- ¡Que se cree usted eso!; la gente con tal de darle³⁶⁸ a la lengua no pierde baza³⁶⁹.

RAFAEL.- ¡Y con lo sabroso que es agarrarse como pa echar una lucha! Yo en mis tiempos me hacía el loco con Frasca, siempre que podía.

PANCHITA.- Su historia tiene también... ¡Si las jigueras de Los Arbejales hablaran³⁷⁰!...

RAFAEL.- Se pasaban los jigos de golpe.

PANCHITA.- ¡Mia³⁷¹ si lo sabe!

RAFAEL.- Aquí se sabe too, Pancha. Tú das un silbío en Tejada y lo oyen del viaje en Maspalomas.

PANCHITA.- ¡Too se oirá!; pero lo de la suela no está bien, porque la chiquita no se mató gracias a que llevaba la pata sin tacón por la acera y la entaconaa por la calle, pa jacer³⁷² equilibrio, y pudo llegar a la casa la infeliz, toíta avergonzaa.

RAFAEL.- ¡Menos mal que quea vergüenza, porque ya no se ve por ningún lao! Ahora, que peor hubiera sío tenesla que inyesar³⁷³, como le jicieron a la hija³⁷⁴ de Juana Rodríguez, la que diba³⁷⁵ en el coche que chocó en Moya.

³⁶³ A: como ella sola. [Como que la tuvieron que matasla de dos veces pa que se muriera.]

³⁶⁴ A: [Entonces] <yo lo que sé es que> los tacones

³⁶⁵ A: sobrina Maruca [se los puso de la parte que se murió primero, porque] no le han durao

³⁶⁶ A: izquierdo **estaba** tan gastao

³⁶⁷ A: hubiera[n]

³⁶⁸ A: dasle

³⁶⁹ A: pierde[n] [balsa] <basa>

³⁷⁰ A: hablara

La palabra termina en el borde derecho de la página.

³⁷¹ A: M[i] <á>

Tacha la tilde en “i” y la pone en “a”

³⁷² A: pa **hacer** equilibrio

B: pa **jaser** equilibrio

³⁷³ A: enye[z] <s>ar

³⁷⁴ A: [j] <h>ija

³⁷⁵ B: diba

PANCHITA.- ¡Fuerte lomazo alcanzó la pobre! Yo la vi después de dos semanas, y entoavía tenía las narices soplaas³⁷⁶ como una breva³⁷⁷.

RAFAEL.- ¿Una breva³⁷⁸ naa más? Aquello era una cesta pedrera encolmaa³⁷⁹.

PANCHITA.- ¡Siempre es el mismo exagerao!

RAFAEL.- ¡Desagerao, no! Mira a ver qué diferencia había de aquellas narices a un racimo de plátanos manzanos³⁸⁰.

PANCHITA.- Déjese de plátanos³⁸¹, y dígame de³⁸² una vez qué jago con los dichosos zapatos.

RAFAEL.- Hazles³⁸³ la permanente, si te parece.

PANCHITA.- Usté lo toma a risa, pero zapatos míos no los va a coger más.

RAFAEL.- ¡Los llevas a la zapatería³⁸⁴ de enfrente! ¿Dónde³⁸⁵ rayos vas a dir, Pancha, si no tienes otra zapatería en toos Los Arbejales?

PANCHITA.- Deso se aprovecha usté.

RAFAEL.- No te enroñes, mujer, no seas ansina, que me da dentera cuando te veo enroña. ¡Echa pacá los chancos³⁸⁶ pa ver lo que puedo jacerles³⁸⁷!

PANCHITA.- ¿Que qué va a poder jacerles?³⁸⁸, emparejaslos, que va la pobre chica como Antonia la coja (*imitando el andar de la coja*). Uno pa mí, otro pa ti; uno pa mí, otro pa ti.

RAFAEL.- Pos que no sea bobita y los deje toos pa ella, porque hoy no hay un demonio que dé naa.

PANCHITA.- (*Dejando los zapatos junto a la mesa*). Bueno, ahi³⁸⁹ se los dejo; pero usté no cobra un perro chico mío si no pone la suela que debe ser, y no esa tela de cebolla.

³⁷⁶ A: narices soplaás

B: narices soplás

³⁷⁷ A: las narices soplaás [**común jigo brigazote**] <como una breva>

³⁷⁸ A: ¿Un<a> [**jigo**] <breva> naa más?

³⁷⁹ El DHECan s. v. *encolmar* registra: «Colmar, llenar por encima de los bordes».

El DHEHC s. v. *encolmar* registra: «Llenar una medida, un cajón, un cesto, etc. de modo que lo que se echa en ellos exceda su capacidad y levante más que los bordes».

³⁸⁰ El DEC s. v. registra en su primera acepción: «Se dice de cierto plátano pequeño muy gustoso»

³⁸¹ A: Déje[**l**]<s>e [**los**] <de> plátanos [**a**] [x6: ¿**la CRUZ?**] y dígame

³⁸² A: y dígame **di** una vez

³⁸³ A: Hazle[**s**] la permanente

B: Hasle la permanente

³⁸⁴ A: la [**peletería**] <zapatería> de

³⁸⁵ B: Dónde

³⁸⁶ A: los **chancos** pa

³⁸⁷ A: que [**podemos**] <puedo> jace[**r**]<s>le<s>

³⁸⁸ A: [¿]<i> Qué **x3** va a <puoder> jacerles <!>[?]

³⁸⁹ A: Bueno, hay se los dejo

B: Bueno, hay se los dejo

RAFAEL.- Está bueno, Pancha; que si hubías³⁹⁰ sío macho, hubías³⁹¹ sío peor que Pancho López.

PANCHITA.- ¿Acuál?³⁹² ¿El de los cantares?

RAFAEL.- ¡Jii!

PANCHITA.- ¡Jee! Pues tan arrebajía no soy; más rebusco es su cuñao Lucas.

RAFAEL.- Pero eso es el colmo, mujer; si cuando fueron a medislo pa entrar en quinta³⁹³ no pudieron daslo ni por inute, porque no llegaba ni a estrecho de pecho. Ahora que, ¿tú crees que ha sío poca la gazusa³⁹⁴ que ha pasao el pobre?

PANCHITA.- Ya lo sé; llevamos muy malos años de lluvia, y al infeliz³⁹⁵ lo ha cogío de lleno, y está como una jaira fallía que trajo mi prima Pino de Fuerteventura.

RAFAEL.- Y gracias que se conserva enteano; pero como siga sin llover vamos a tener que embalsamaslo.

PANCHITA.- La cosa pa los labradores está muy mal, maestro Rafaé³⁹⁶, porque llevamos una jarca³⁹⁷ de años que no cay una gota de agua ni pa una melecina³⁹⁸.

RAFAEL.- ¡Y que esto³⁹⁹ va pa largo!

PANCHITA.- Pues hay que buscar remedio, porque, aunque no llueva como en los años dantes⁴⁰⁰, debían de caer⁴⁰¹ algunas garujas pa que refresquen los matitos, porque los cercaos están⁴⁰² tan secos como campos de fúrbol.

RAFAEL.- Como que los labradores han tenío que vender toos los animales pa el matadero. ¡Fuerte sequía del diablo! Decía ayer Manué⁴⁰³, el boyero de los Rodríguez⁴⁰⁴, que este año las papas se van a vender⁴⁰⁵ tan caras como si fueran relojes de pulso.

PANCHITA.- Pues tenemos que jacer⁴⁰⁶ unas rogativas a ver si el Señor se apiada de nosotros⁴⁰⁷.

³⁹⁰ A: si hubías sío

³⁹¹ A: macho [**hubieras**] <**hubías**> sío

³⁹² A: ¿<**A**>cual?

³⁹³ A: en quinta<**s**> no

³⁹⁴ A: la gazusa que

B: la gasusa que

³⁹⁵ A: al **pobre** lo

³⁹⁶ B: mal, *maestro Rafaé*, porque

³⁹⁷ Es un canarismo que viene recogido en los diccionarios regionales, entre ellos en el DEC s. v. y en el DBC s. v. El DEC presenta la siguiente información: «(De *harca*, partida de rebeldes marroquíes, con la aspiración de *h* representada con *j*). *f.* Grupo numeroso <de personas >. 5. Cantidad indeterminada pero numerosa <de cosas>. LOCAL.: 1. También en *Extr.*». El DBC registra en su primera acepción: «*f.* Grupo numeroso de personas o animales» [23/7/2018]

³⁹⁸ A: jarca d[**i**]<**e**> años que no **cae** un<**a**> got[**o**]<**a**> d[**i**]<**e**> agua ni pa una me[**d**]<**l**>e[**c**]<**s**>ina

³⁹⁹ A: ¡Y **questo** va

⁴⁰⁰ A: d[**i**]<**e**> **antes**

⁴⁰¹ A: debía[**n**] de caer

⁴⁰² A: por que **están los cercaos** tan secos

⁴⁰³ A: |**Como que**| **dice** Manué

B: **Decía** *ayer* Manué

⁴⁰⁴ A: Rodríguez[**s**]<**z**>

⁴⁰⁵ A: se van a [**poner**] <**vender**> tan

⁴⁰⁶ A: **hacer**

⁴⁰⁷ A: [**l**]<**n**>osotros

RAFAEL.- A mí me parece, Pancha, que si las nubes se atrancan...

PANCHITA.- ¡Quién sabe, porque está too tan seco, que da pena!

RAFAEL.- Eso es lo mismito que si a uno le tuvieran quince días el gazzate de secano; se le ponía como una soplaera⁴⁰⁸.

PANCHITA.- Pues el pueblo debía organizar unas regativas⁴⁰⁹ pidiendo agüita, que un año lo hicimos así, y llovió como con manguera.

RAFAEL.- Tienes razón; hay que agarrarse de lo que sea, porque la cosa está muy mal.

PANCHITA.- Y usted es de los que menos pueen quejarse; porque tiene lo que gana zapateriando, el sueldo de sacristán y lo que se le pegará en las fiestillas, que también se le pegará algo...

RAFAEL.- En la sacristía son pocos los caidos⁴¹⁰, Pancha; porque si no hay lluvia no hay chicos, y si no hay chicos no hay bautizos. Y en lo de los festejos me tienen controlao que es⁴¹¹ un gusto, y no se me pega naa ni que me rocíe con leche de⁴¹² tabaiba.

PANCHITA.- Pos toítos damos pa la fiesta⁴¹³.

RAFAEL.- Si quea algo es pa los que arministran, que son los de la mamanza.

PANCHITA.- Ansina será, porque toíto el que puee se pega al biberón como si fuera latas⁴¹⁴ de leche en polvo, que son las vacas de ahora.

RAFAEL.- Yo biberones no quiero, Pancha, que aunque esté flaco me encuentro criaíto⁴¹⁵.

PANCHITA.- Y que está tan hermoso, Rafaé⁴¹⁶, como si no pasaran por usted⁴¹⁷ los años.

RAFAEL.- Y pasarán, pero uno no se da cuenta.

PANCHITA.- (*Reparando en el tiempo perdido*). ¡Jesús!, que se me va la tarde y yo sin dar un agujazo⁴¹⁸. Ya sabe que esta tardecita vengo a buscar los zapatos.

RAFAEL.- Pero al sopuesto, bien sopuestito; y si no están terminaos te llevas las botas de maestro Manué que hace días que están arreglaas⁴¹⁹ y no ha venío a buscarlas, porque al moo no ha cobrao los cuartos de las cebollas.

⁴⁰⁸ A: sopla|d|era

⁴⁰⁹ A: ro|gativas

C: ro|gativas

⁴¹⁰ A: c[á]idos. Tacha la tilde en "a".

⁴¹¹ A: controlao [qués] <que es> un gusto

⁴¹² A: ni que me ro[c]<s>ie|n| con leche <de> tabaiba

B: me rocíe con

⁴¹³ A: pa la|s| fiesta|s|

⁴¹⁴ A: si fuera<n> [la] [[x4]] lata<s> de

⁴¹⁵ A: que |<ya>| me encuentro cria|d|ito

B: que *aunque esté flaco* me encuentro criaíto

⁴¹⁶ A: Y que está|s| tan hermoso Rafa<é>[I]

Se corrige el tuteo. Se añade la tilde en Rafael.

⁴¹⁷ A: por tí los años

B: por **usted** los años

⁴¹⁸ A: aguja[s]<z>o

⁴¹⁹ A: las botas de maestro Manué que hace días están <que> arreglás

B: las botas de maestro Manué que hace días **que** están arreglás

PANCHITA.- (*Que ha estado soportando*). ¡Ah, jijito er diablo! Pues ¿y usted cree que mi sobrina va a dir al cuartel? ¡Lo que me fartaba era metesla de legionario!

RAFAEL.- Ya tú ves, más guapilla estaba de paracaidista, que tienen sus ternos⁴²⁰ de lana y too negocio.

PANCHITA.- Eso está mejor. ¡Fuerte cara!

RAFAEL.- Pos haberte casao, que edá has tenío, y no hubiás andao hoy⁴²¹ arrastrando sobrinos. Ahora que entoavía hay tiempo.

PANCHITA.- ¡Jii! ¡Ni sé con quién!

RAFAEL.- ¡Tú si sabes!

PANCHITA.- (*Cayendo*). Bueno, ¡ese!; bastante tiempo me dejó perder pa naa.

RAFAEL.- ¡Cualquiera sabe! A lo mejor...

ESCENA SEGUNDA

BARTOLO.- (*Entrando*). ¿Ya están mis cholos arreglaas⁴²², Rafaé?

RAFAEL.- ¡Oh! lo que faltaba pa terminar de cagasla⁴²³. Pa el⁴²⁴ lunes las tienes, sin falta.

BARTOLO.- Mira a ver⁴²⁵, porque estoy engañando al cielo con estas botas.

RAFAEL.- (*Por Pancha*). ¡Si engañaras naa más que al cielo!...

BARTOLO.- ¡Siempre estás tirando puntitas! (*Esto lo dice mientras clava un tacón maestro Rafael*)⁴²⁶.

RAFAEL.- Puntitas, no; pero yo creo que ustedes se pusieron de acuerdo pa verse, con la disculpa de los zapatos.

PANCHITA.- (*Que intentaba hacerse la desentendida*). A mí me deja tranquila, Rafaé, que no tengo ganas de música.

RAFAEL.- Yo no lo decía por naa; pero como dice el refrán que Dios los cría y ellos se juntan...

BARTOLO.- ¿Y yo estaré crio del too, Rafaé?

⁴²⁰ A: ternos

⁴²¹ A: hubiás andao **ahora** arrastrando

⁴²² A: mis cholos arreglás, Rafaé?

B: mis cholos arreglás, Rafaé?

⁴²³ A: ¡Oh, lo que faltaba[!] <**pá terminar de cagasla!**>

⁴²⁴ A: Pa[1] <el> lunes las tienes

⁴²⁵ A: Mira <a> ver

⁴²⁶ B: (*Esto lo dice mientras clava un tacón Maestro Rafael*).

RAFAEL.- Entraíto en carnes⁴²⁷ estás; ¿no es ansina, Pancha?

PANCHITA.- ¡Usté sabrá!

RAFAEL.- Yo no lo decía por naa...

PANCHITA.- Ni⁴²⁸ jace falta, que yo lo conozco a usté como si lo hubia⁴²⁹ parío.

RAFAEL.- ¿Tú no crees que tengo razón, Bartolo?

BARTOLO.- Ellos allá, como decía el otro.

RAFAEL.- Si es que están⁴³⁰ enroñaos, no hablemos⁴³¹ más deso.

PANCHITA.- Naa de enroñaeros. Yo me voy que tengo prisa; lo que tiene que jacer es aligerar las manos, porque usté me tiene que terminar los zapatos de la chica, aunque se ajogue.

RAFAEL.- (*Por unas botas que tiene en las manos*). Asficinándome⁴³² estoy con estas botas de Pancho el guardia; son de encargo.

PANCHITA.- ¡Siempre el mismo! ¡Adiós! Ya sabe que al sopuesto vengo, sin falta.

RAFAEL.- ¿Y no miras pa Bartolo antes de irte? ¿Tú lo has mirao bien, Pancha?

PANCHITA.- ¡Qué majadero es el hombre! ¡Adiós! (*Sale*).

RAFAEL.- Dios vaya con usté, mi jija⁴³³; pero eche por la sombrita.

BARTOLO.- (*Con sorna*)⁴³⁴. No mortifiques más a la mujer, que ya le estaba dando vergüenza.

RAFAEL.- ¡Que te gusta, puñetero!

BARTOLO.- Es que las cosas no son ansina, hombre.

RAFAEL.- No te cases, que te estás poniendo como un⁴³⁵ tolo sin venta.

BARTOLO.- Ya está uno viejo pa esas cosas. Cómo que ni con entaúra postiza pueo ya comer cochafisco⁴³⁶, con lo que a mí me gustaba.

RAFAEL.- Pero puees tragar, ques un gusto.

⁴²⁷ A: en casne

B: carnes

⁴²⁸ A: **No** jace falta

⁴²⁹ A: yo lo conozco como si lo hubia parío

B: yo lo conozco *a usté* como si lo hubia parío

C: yo lo conozco *a usté* como si lo hubia parío

La tilde en C se mantiene en la misma vocal que se había dispuesto en A, en B se cambia la tilde que recaía sobre la vocal cerrada del verbo auxiliar a la vocal abierta del mismo verbo.

⁴³⁰ A: Si es **questán** enroñaos

⁴³¹ A: no **hablamos** más deso

⁴³² A: **Asficiándose** estoy

⁴³³ A: mi jij|**ita**|

⁴³⁴ B: (*Con sorna*).

⁴³⁵ A: poniendo |**viejo**| **común** tolo

⁴³⁶ A: Como que con |**la**| entaúra postiza |<**no**>| pueo ya comer |<**ni**>| cochafisco

B: Cómo que *ni* con entaúra

BARTOLO.- Y ahora por eso⁴³⁷, ¿no tienes por ahí agua fresca⁴³⁸?

RAFAEL.- Sí, hombre, la de la pila que la llenó antes Frasca; pero la del porrón está como el yelo⁴³⁹.

BARTOLO.- Pos deja echarme un trago.

RAFAEL.- Se conoce que hay resaca: al moo ayer hubo roniá⁴⁴⁰.

BARTOLO.- Algunos pizquillos cayeron. (*Levanta el porrón y comienza a beber, engullendo largo rato*).

RAFAEL.- (*Observándole lelito*). ¡Vaya tragaeras⁴⁴¹, compadre! Eso en vez de pescuezo⁴⁴² parece un bajante.

BARTOLO.- Pa too sos el mismo exagerao⁴⁴³.

RAFAEL.- ¡Oh, mira a⁴⁴⁴ ver! Si en vez de ser del porrón es agua floría⁴⁴⁵, te mamas las perras de la semana⁴⁴⁶ y tres o cuatro pagas extraordinarias.

BARTOLO.- Pa eso no jace falta mucho. Ahora que al que le costó una buena masca fue a Pedro, el de Lola. Empecemos por ron y pejines, después descorchemos⁴⁴⁷ dos botellas de coñá, y terminemos bebiendo botellines. ¡Otra como esa! Cuando pidió la cuenta cuasito lo despluman⁴⁴⁸.

RAFAEL.- Pero ya él está acostumbrado⁴⁴⁹ a esos fregaos. Ahora más allá los invitó a echaslos un caldo pescao en la Playa de Arinaga⁴⁵⁰, y empecemos a echaslos un pisco paquí y otro pisco pallí; que cuando llegó el mediodía teníamos una, que no vimos ni caldo ni pescao por nengún sitio.

BARTOLO.- Y en los sancochos pasa igualito⁴⁵¹; que lo que menos se ve es el sancocho.

RAFAEL⁴⁵².- Sí; pero lo malo es que con la chispa se le metió después en la cabeza dir pa Layú en una lancha, y no había quien se lo quitara de los cascós.

⁴³⁷ A: ahora **poreso**

⁴³⁸ A: ¿no tienes por hay |e| agua fresca?

B: ¿no tienes por hay agua fresca?

⁴³⁹ A: y|i|elo

⁴⁴⁰ El DEC s. v. *roniada* recoge en sus acepciones 2 y 3: «2. GC. Acción de tomar, generalmente entre varias personas, una serie de copas de ron. [...] 3. GC. Borrachera de ron»

⁴⁴¹ A: ¡Vaya **tragaero**, compadre!

⁴⁴² A: de |un| pescuezo

⁴⁴³ A: **esagerao**

⁴⁴⁴ B: ¡Oh, mira *a* ver!

⁴⁴⁵ A: agua floría

B: agua Floría

⁴⁴⁶ A: las perras de **los puntos** y tres

⁴⁴⁷ A: **descorchemos**

B: **descorchamos**

Corregimos la forma que aparece en las ediciones y la escribimos como en el texto A, porque nos parece que la regularización de este fenómeno es lo más apropiado.

⁴⁴⁸ B: *despluman*

⁴⁴⁹ B: *acostumbrado*

⁴⁵⁰ A: en **La Playa Las Nieves**, y empecemos

⁴⁵¹ A: pasa [**lo mismo**] **igualito** <**igualito**>, que

⁴⁵² B: [**BARTOLO**] <**RAFAEL**>

A: Rafael

C: RAFAEL

En el ejemplar B que manejamos está tachado el nombre a bolígrafo o pluma.

BARTOLO⁴⁵³.- Pues⁴⁵⁴ yo que ustedes lo hubiá dejao dir, pa que se lo⁴⁵⁵ hubiá comió un moro.

ESCENA TERCERA

FRASQUITA.- (*Asomando en la puerta de la cocina*). ¡Ya está reunía la Cooperativa del Aguardiente, Sociedad Anónima⁴⁵⁶!

RAFAEL.- ¡La que faltaba, pa terminar⁴⁵⁷ de cagasla!

FRASQUITA.- ¿Y por qué la cago? ¡Malcriao, que sos un malcriao!

BARTOLO.- (*Levantando los ojos del periódico que se había puesto a⁴⁵⁸ leer*). ¡Oh, Frasquita!; ya estás como los alpupuces⁴⁵⁹, que no hay quien te vea.

FRASQUITA.- Oyes, Bartolo; más jocico de alpupús⁴⁶⁰ tienes tú. Se conoce que no te has visto bien⁴⁶¹ en un espejo limpio.

BARTOLO.- ¿Y pa qué? A mi edá ya⁴⁶² di lo que tenía que dar.

FRASQUITA.- Pos no lo creas, porque con un poco más de fealdá⁴⁶³, metes mieo a la gente.

BARTOLO.- ¡Oh, el coco que soy! Yo soy un coco, pero de los de la Guinea, sin agua⁴⁶⁴.

FRASQUITA.- Un coco no serás, pero cuando estás barbúo te pareces toíto al macho⁴⁶⁵ de Manué, el pastor⁴⁶⁶.

BARTOLO.- ¡Pos esto está güeno! ¡Mia⁴⁶⁷ que poco no es!

⁴⁵³ B: [RAFAEL] <BARTOLO>

A: Bartolo

C: BARTOLO

La misma tachadura sobre el nombre que en la nota anterior.

⁴⁵⁴ A: **Pos**

⁴⁵⁵ B: pa que se *lo* hubiá comió

⁴⁵⁶ A: reunía la **cocal**.

⁴⁵⁷ B: terminar

⁴⁵⁸ A: había puesto |**antes**| a leer)

⁴⁵⁹ Recogido este vocablo por Alvar (ALEICan, mapa 223) como «alpupú» en GC 2, «apupú» en GC 40, en GC 20 abobito. El alargamiento de la última vocal, característica que especifica Alvar, confunde a Hernández con la aspiración de la [-s] implosiva.

⁴⁶⁰ A: alpu|s|pús

⁴⁶¹ B: has visto *bien* en un espejo

⁴⁶² A: ¿Y pá qué? **Ya** a mi edá di lo lo que tenía que dar.

⁴⁶³ B: un poco más *de fealdá*, metes

⁴⁶⁴ B: La Guinea, *sin agua*.

Respecto a esta referencia geográfica, suponemos que se puede tratar de la antigua colonia española, Guinea Ecuatorial, o bien, del poblado de Guinea, habitado por los bimbaches en la isla de El Hierro y más tarde por los colonizadores. Pensamos que este topónimo alude al poblado de El Hierro, debido a las dificultades de aprovisionamiento de agua que padecía el lugar y la propia isla.

⁴⁶⁵ El DEC s. v. recoge en su acepción 3: «Macho cabrío».

⁴⁶⁶ A: Manué el **Pastó**.

B: Manué, el pastor

⁴⁶⁷ A: Mía que poco no es

RAFAEL.- (*Picante*). ¿No querías viento, Colón?

FRASQUITA.- Es que le tengo unas⁴⁶⁸ ganas...

BARTOLO.- No falta sino echarme alfalfa, pa que vaya mamando.

RAFAEL.- ¡Al moo⁴⁶⁹, sí!

FRASQUITA.- No, si a ustedes no les jace falta alfalfa, que están too el santo día pegaos a la botella de⁴⁷⁰ ron. (*A Bartolo*). Y si fueras solo, menos mal; pero te me llevas a este zurriago⁴⁷¹, que tampoco le gusta, y no me da un golpe con toos los zapatos que tiene que remendar.

RAFAEL.- Métete en lo tuyo, Frasca; no seas fresca, Frasca; mía que te remiendo el jocico.

FRASQUITA.- ¡Siempre estás poniendo parches con la lengua, y la lezna⁴⁷² aparaa!

RAFAEL.- Pos ¿y más quieres que la mueva? ¡Siojo...

FRASQUITA.- ¡Está claro! Pos ¿y tú crees que con lo que me entregas⁴⁷³ semanal se puee seguir?

RAFAEL.- (*A Bartolo*). Al moo le parece poco; esta⁴⁷⁴ es una lima sorda.

BARTOLO.- Dímelo a mí; son peor que la cigarra.

RAFAEL.- ¿La cigarra? ¡Los indios⁴⁷⁵!

FRASQUITA.- ¡Ah, jijo er diablo! Me voy por no verte, pero te tengo tan atravesao como una⁴⁷⁶ pipa de⁴⁷⁷ durazno. (*Indignada entra en las habitaciones*).

BARTOLO.- ¡Jum! Pa mí que la cosa se pone fea, Rafaé.

RAFAEL.- Ende que llegue⁴⁷⁸ la noche, se les pasa la mano y⁴⁷⁹ se han olvidao de too. ¡Si las conoceré yo!

BARTOLO.- ¿Tú crees que se quea en agua de borrajas⁴⁸⁰? ¡Pa mí que no!

RAFAEL.- Estas están siempre alegando, igualito que la arradio de pila de Salvaorito, que la lleva hasta pa cobrar el Montepío.

BARTOLO.- Ahora por la arradio, ¿qué tal andan las rogativas?

B: ¡Mía que poco no es!

⁴⁶⁸ B: Es que le tengo *unas* ganas...

⁴⁶⁹ A: ¡Almó, sí!

B: ¡Al moo, sí!

⁴⁷⁰ A: botella de|l| ron.

⁴⁷¹ B: pero te *me* llevas a este zurriago

A: surriago

⁴⁷² A: lesna

⁴⁷³ A: entr|i|egas

⁴⁷⁴ A: esto es una lima sorda

⁴⁷⁵ A: ¿La cigarra? ¡**Mucho pior!**

⁴⁷⁶ A: atravesao **comuna** pipa durazno

⁴⁷⁷ B: como una pipa *de* durazno

⁴⁷⁸ A: que **pasa** la noche

⁴⁷⁹ B: **llegue** la noche, *se les pasa la mano* y se han olvidao

⁴⁸⁰ A: ¿Tú crees que se quea en **agua y cerrajas**?

RAFAEL.- Vamos a ver lo que dice el cura. De lo que no se oye decir naa es del nombramiento del alcalde⁴⁸¹ del barrio.

BARTOLO.- Ya los enteraremos; pero a mí me da que tú te has buscao tus cuñas...

RAFAEL.- Dilo al revés, pa que te entiendan. Tú sí que has mandao pa Las Palmas buenos cestos de güevos frescos, y más de siete gallos con las crestas bien encasnaas⁴⁸².

BARTOLO.- Alguna cosilla se ha mandao, pero sin esperanzas.

RAFAEL.- ¡Cualquiera sabe!, pero si tanto gallo llegó vivo, algo les⁴⁸³ habrán cantao.

BARTOLO.- ¿Tú crees que los gallos sabrían⁴⁸⁴ recomendar a Bartolo? Pa mí que no.

RAFAEL.- Cosas peores se han visto.

BARTOLO.- Dios te oiga, Rafaé; y a mí me dé la alcardía.

ESCENA CUARTA

CHANITA.- (*Viene de las habitaciones interiores, un tanto azorada. Trae una carta*). Padre, usté ve pa leer bien la letra de carta, ¿verdá⁴⁸⁵?

RAFAEL.- Deletriar naa más, jija.

CHANITA.- Pos yo lo he visto leer en alta voz el periódico, y lee de corrió.

RAFAEL.- Eso es porque me lo sé de memoria; como casi siempre trai⁴⁸⁶ lo mismo...

CHANITA.- Lo que pasa es que no quiere leerme esto.

BARTOLO.- ¿Es algún cancionero mejicano?

CHANITA.- Naa deso, que con los calaos no tengo tiempo pa canciones. Esta es una carta de mi pretendiente.

RAFAEL.- ¿Y qué es lo que quieres que jaga yo ahora?

CHANITA.- ¡Que me la lea!

BARTOLO.- Pues, ¿y tú no sabes leer? ¿No estuviste de noche⁴⁸⁷ con las alfabetas?

CHANITA.- Pero ya no me acuerdo.

⁴⁸¹ A: decir naa <es> del nombramiento del alca[i]<l>de del barrio

⁴⁸² B: las crestas bien encasnaas

⁴⁸³ A: **porque** si tanto gallo llegó vivo, algo **los** habrán cantao

⁴⁸⁴ A: gallos **sabrán** recomendar

⁴⁸⁵ A: Padre, ¿usté **sabe** leer bien la letra de carta, ¿verda|d|?

⁴⁸⁶ A: siempre tray lo mismo

⁴⁸⁷ B: ¿No estuviste *de noche* con las alfabetas?

RAFAEL.- Esto es una cebolla. (*A Chanita*). Guárdala parahi⁴⁸⁸, preciosa; que después te la leo. Pero contestasla⁴⁸⁹, la contestas tú.

BARTOLO.- Deja ver si yo me acuerdo entoavía de la lectura. Trai⁴⁹⁰ pacá. (*Leyendo*). “Mi querida⁴⁹¹ Chanita: Mea...”

RAFAEL⁴⁹².- ¡Ah! ¿Pero ya te dice quería?

CHANITA.- (*Ruborizada, le quita la carta*)⁴⁹³. Traiga pacá, que⁴⁹⁴ ya buscaré yo quien me la lea y me la conteste.

BARTOLO.- Por lo que veo, Rafaé, es de Pipo, el del Puerto, aquel que vino con la tómbola⁴⁹⁵ pa la fiesta; y yo leértela te la leo, Chanita; pero pa contestasla te buscas a⁴⁹⁶ otro.

CHANITA.- Muchas gracias, no se apure que yo buscaré. ¡Quién sepa leer hay de sobra!

RAFAEL.- Ya lo sabemos; pero no se enroñe, mana, que no es pa tanto.

BARTOLO.- Claro, uno lo decía porque si yo le escribo, en vez de ponesle: “Mi querido Pipo”, tendría que ponesle: “Mi querida Pipa”, y de repente eso no le jace gracia al muchacho.

CHANITA.- ¡Parece ques bobo el hombre!

BARTOLO.- Bobo, no; digo yo...

CHANITA.- Pues ansina no es, porque cuando le escribe Panchita, le pone siempre: “Mi querío⁴⁹⁷ Pimpollo”.

RAFAEL.- Ya tú ves; eso de “mi querío Pimpollo” sí quea bonito.

BARTOLO.- Pero es que de repente el pimpollo está ya desarrollao.

FRASQUITA.- (*Gritando dentro*). Chana, traime di una vez el pimentón y el cilantro, o dejo el caldo de⁴⁹⁸ papas con las palúdicas.

BARTOLO.- Ya está gritando la leona.

CHANITA.- (*Al padre*). Ya lo está oyendo, afloje. (*Por el dinero*).

RAFAEL.- Corre de una vez, muchacha del⁴⁹⁹ diablo.

CHANITA.- Pos apoquine, que sin cuartos no voy a poner una fonda.

⁴⁸⁸ A: Guárdala paray, preciosa

B: Guárdala paray, preciosa

⁴⁸⁹ A: contesta[s]<r>la

⁴⁹⁰ A: Tray

⁴⁹¹ A: “Mi queri[da]<a> Chanita

⁴⁹² A: BARTOLO.— ¡Ah! ¿Pero ya te dice quería?

B: [BARTOLO] <RAFAEL>.— ¡Ah! ¿Pero ya te dice quería?

C: RAFAEL.— ¡Ah! ¿Pero ya te dice quería?

⁴⁹³ A: ([ENFADADA], CON RUBOR LE QUITA LA CARTA)

⁴⁹⁴ B: pacá, que ya buscaré

⁴⁹⁵ A: con las tómbolas pa

⁴⁹⁶ B: buscas a otro

⁴⁹⁷ A: “Mi queri[d]o

⁴⁹⁸ B: caldo de papas

⁴⁹⁹ B: muchacha del diablo

BARTOLO.- La chica tiene razón; ahora que cilantro tiene el compadre Manue too el que quieras, en la güerta, al lao de la jiguera blanca.

RAFAEL.- (*Levantándose*). Pos vamos, a ver si los da un puño, y pa que se callen les voy a traer pimentón pa albiar⁵⁰⁰ un cuarto.

BARTOLO.- Claro, vamos pallá.

RAFAEL.- Tira palantre, Bartolo. (*Salen después de que Rafael se ha quitado el delantal de zapatero*).

CHANITA.- Mire a ver si ahora va a⁵⁰¹ enrearse como usté acostumbra.

RAFAEL.- Si trompico en⁵⁰² una enreaera, no me queará⁵⁰³ otro remedio, jija.

CHANITA.- (*Viéndole salir*). ¡Es más listo quel solo! Pero tengo que ganármelo pa que me deje hablar con el chico del puerto (*Recordándolo*). ¡Qué reloj⁵⁰⁴ de pulso y qué pelo riso tiene! Se me parece too⁵⁰⁵ con el muchacho que salió en una penícula que vi una vez, cuando me llevó mi tía la de Chamán al cine Sol. (*Aprieta la carta contra el pecho, como embelesada con el recuerdo*).

ESCENA QUINTA

PEPITO.- (*Entrando, queda un momento en la puerta con el clásico fardo al hombro*). Muy buena la seniora. Traigo la tela brechiosa, la sábana, bercales y la encaje de toda clase.

CHANITA.- Perdone, hermano; pero⁵⁰⁶ hoy no compramos nadita.

PEPITO.- Bero, ¿bor qué mujera? Yo te la ensenio toda sin combromiso.

CHANITA.- Pero es que no hay cuartos, y no va a sacar nada.

PEPITO.- No importa⁵⁰⁷, al blazo.

CHANITA.- Oh, pero usté no me conoce y no sabe si pagamos.

PEPITO.- Sí conocerte, yo tengo buena ojo para⁵⁰⁸ conocer el banio⁵⁰⁹. (*Pone⁵¹⁰ el fardo en el suelo y comienza a desenvolver*).

⁵⁰⁰ A: arbiar

⁵⁰¹ B: Mire a ver si ahora va a enrearse

⁵⁰² A: trompico [en] <con> una

⁵⁰³ B: no me queará

A: no **quea** otro

⁵⁰⁴ B: reloj

⁵⁰⁵ B: Se me parece too con

⁵⁰⁶ B: hermano; pero hoy

⁵⁰⁷ A: imborta

⁵⁰⁸ A: bara

⁵⁰⁹ A: baño

B: baño

⁵¹⁰ A: **(DEJA EL FARDO)**

CHANITA.- No se moleste, porque a la verdá que no le vamos a comprar.

PEPITO.- No forta nada. (*Mostrándole un traje*). Mira qué traje de la seda buena, bara la fiesta del Arbejo.

CHANITA.- Se dice Arbejales.

PEPITO.- Eso, Arbejale del Arbejo. Mira, ¡qué traje!

CHANITA.- Pero es que yo tengo ya⁵¹¹ uno de nilón encasnao con flores grandes como brasaos de geranios.

PEPITO.- (*Mostrándole otro*). Mira también la nilona con la flora grande y la flora bequenia. Esto mucho brecioso, igual⁵¹², igual quel bosque.

CHANITA.- ¡Qué va!, no puede ser. Mi madre me rompe las costillas.

PEPITO.- Tranquila mochacha⁵¹³, si te rombe la costilla⁵¹⁴, la clínica salirte⁵¹⁵ más caro que la vestido.

CHANITA.- ¡A mí!, como yo tengo seguro...

PEPITO.- Antonces buedes dedicarte bor la lucha libre.

CHANITA.- ¡Ve Mería⁵¹⁶!, me moría del susto, cristiano.

PEPITO.- Si acostumbrarte no basar⁵¹⁷ nada. (*Enseñándole otro corte*). Mira, ¡qué traje de folá brecioso!

CHANITA.- Ese sí está bueno, pero en too caso lo que yo quiero es una cosita pa lavar y planchar.

PEPITO.- Bara lavar y blanchar te combra al blazo la lavadora⁵¹⁸ y la blanca con la luz.

CHANITA.- ¡Ni sé de ónde la enchufo, cuando aquí no hay luz de electricidad!

FRASQUITA.- (*En la puerta de la cocina*). Muchacha, pos ¿y qué rayos estás jaciendo, que no trais el dichoso pimentón?

CHANITA.- Padre fue a buscarlo⁵¹⁹, y ha de venir ahorita. (*Mostrándole las telas*). Fíjese, madre, ¡qué telas más bonitas!

FRASQUITA.- Too está bueno, lo que jace falta son perras.

PEPITO.- Las berras vienen, seniora. Yo tengo breccio de baratilio⁵²⁰.

CHANITA.- Ya ves, madre, debías comprarme⁵²¹ esta bata.

⁵¹¹ B: tengo *ya* uno

⁵¹² B: brecioso, *igual*, igual quel

⁵¹³ A: **muchacha**

⁵¹⁴ A: **costilia**

⁵¹⁵ B: **salirte**

⁵¹⁶ A: ¡Ve **María!**

⁵¹⁷ B: **basar**

⁵¹⁸ A: te combra **el** blazo la lavadera

⁵¹⁹ A: **buscaslo**

⁵²⁰ A: **baratillo**

⁵²¹ A: **comprarme**

FRASQUITA.- ¿Debía? Pos ¿y te parece poco lo que debo, o quieres entramparme jasta los ojos⁵²²?

CHANITA.- Es que tengo tan pocas batas, y como él da con facilidades...

FRASQUITA.- Antonces se le puee echar un fiao. (*A Pepito*). Pero ¿hay que firmar valores, usté?

PEPITO.- ¿Para⁵²³ qué querer la firme si no bagar desbués? Los valores: (*Imitando el estallido del cohete*) ¡Siss! ¡Bum!, estar para⁵²⁴ las fiestas.

FRASQUITA.- Antonces, ¿cómo es eso?

PEPITO.- Tú bagarme dos duros semanal, buntualmente, y siempre⁵²⁵ amigos.

FRASQUITA.- Si es ansina; trampa más, trampa menos. ¡Coge la bata, Chana!

CHANITA.- (*Aparte*). ¡Menos mal que se compadeció!⁵²⁶ ¡Vaya ramos más preciosos!

FRASQUITA.- ¡Que te gustan las flores! Debías haber nació maceta.

CHANITA.- ¡Qué desageraa es!

PEPITO.- Tu gusto buena; la de las flores mucho breciosa, como el Barque⁵²⁷. Bero tú mucho más breciosa, ¡bor Dios Santo!

CHANITA.- Gracias, Pepito.

FRASQUITA.- (*Confidencial*)⁵²⁸. Oiga Pepito, esto aquí pa losotros; usté ganará sus buenas mascaas, duro paquí, duro pallí.

PEPITO.- Duro me tengo que boner con tanto sablazo⁵²⁹. Si vende cinco vestidos, no cobrar sino⁵³⁰ tres.

FRASQUITA.- Algo le deja, porque si no soltaba usté el fardo. (*Chanita, privada, se prueba la tela sobre el traje que tiene puesto*).

PEPITO.- No hay vergüenza, seniora⁵³¹. Mucha trambosa no baga ni la suela del camino. Bero lo boco que gana con una, ayuda bara la tramba de la⁵³² otra.

B: comprame

C: comprarme

Pensamos que debe ser una errata de B.

⁵²² A: los |s|ojos

⁵²³ A: ¿Bara

⁵²⁴ A: **bara**

⁵²⁵ A: siembre

⁵²⁶ A: **(MENOS MAL QUE SE COMPADECIÓ!**

Hernández debió considerarlo un aparte y por eso está escrito en mayúsculas en el texto A, para diferenciarlo del resto del parlamento. Nosotros lo hemos indicado expresamente con su correspondiente acotación.

⁵²⁷ A: El Barque |**Doramas**|

⁵²⁸ B: FRASQUITA.— (*Confidencial*).

⁵²⁹ A: sablaso

B: sablaso

⁵³⁰ B: Si vende cinco vestidos, *no* cobrar *sino* tres

⁵³¹ A: s[e]<a>niora

⁵³² A: ayuda bara la [[tramba de la]] <tramba de la> otra

FRASQUITA.- ¡Jee!, ¿entonces voy a pagar yo la bata de Chana y la de la primera mocosa que no pague? ¡Suelta la bata, Chana!

CHANITA.- ¿Por qué, madre?

FRASQUITA.- Porque yo no pago los duros a diez pesetas, que ya están bastante⁵³³ duros.

PEPITO.- Calla la boca, baisana. Yo a ti cobrarte el brecio de costo borque abreciarte; ni una berra chica más.

FRASQUITA.- Ansina sí. (*Sacando un envoltorio del seno*). Vaya, tenga dos duros y medio de entraa, y toos los sábados al sopuestito puee pasar por aquí a eso de la oración, que estará mi marío pa la sacristía, porque a él no le gusta mucho eso de los fiaos.

PEPITO.- Bero, si no te da más berras, ¿qué quiere que jagas?

FRASQUITA.- Razón tiene, pero él es ansina.

PEPITO.- Eso no está bueno. (*Mirando a Chanita*). Bero tu hija mocho breciosa y yo mucho solo. Toda la familia estar bor Tierra Santa, y yo siembre⁵³⁴ triste.

FRASQUITA.- Pos cómprese un perro, hermanito. Por lo menos ansina tiene quien le ladre.

PEPITO.- Ya ladrarme, seniora. Otro día una cliyenta no quiere bagarme y yo marchando siembre⁵³⁵ al cobro, hasta que echarme un berro, que casi me deja sin la calzona.

FRASQUITA.- (*Sin poder contener la risa*). ¡Qué me estallo, cristiano! Pues, ¿y quién rayos fue esa atrevía?

PEPITO.- Una vieja de Fontanales, ¡mal rayo la barta! Yo ahora basar bor la buerta y no mira ni bara dentro⁵³⁶.

FRASQUITA.- ¡Cualquiera, usté!

CHANITA.- ¡El pobre, si llega a metesle el diente!

PEPITO.- Si el berro moderme⁵³⁷ la nalga, dejarme igual quel muerto, borque no buede marchar bor la venta.

FRASQUITA.- Le hubiá tenío que pagar el practicante⁵³⁸, y yo que usté, después de curaa⁵³⁹ le hubiá roto la cabeza. Ahora⁵⁴⁰ que mejor fue que no le⁵⁴¹ mordiera, porque de repente el perro tenía la rabia.

PEPITO.- La que tener la rabia ser la vieja⁵⁴².

⁵³³ A: bastante|s| duros

⁵³⁴ A: siempre

⁵³⁵ B: siembre

⁵³⁶ A: ni **bor [dentro]** [[**la cancela**]] |<cancela>|

B: ni **bara dentro**

⁵³⁷ A: mo|r|derme

⁵³⁸ A: pra|c|ticante

⁵³⁹ A: usté **cuando me hubiá curao** le

⁵⁴⁰ Después de “cabeza”, viene tachado el nombre de FRASQUITA, que introducía, en línea aparte, la continuación del parlamento anterior, desde “Ahora” hasta “rabia”.

⁵⁴¹ A: no **lo** mordiera

⁵⁴² B: *PEPITO.*— *La que tener la rabia ser la vieja*

CHANITA.- Pues si el perro lo llega a trincar⁵⁴³ bien, le digo yo un cuento.

FRASQUITA.- ¿Un cuento? No lo cuenta. ¿Tú sabes lo afilaos que tienen esos diablos los colmillos?

CHANITA.- Como que los tienen pa morder.

PEPITO.- (*Que ha terminado de recoger el fardo*⁵⁴⁴). ¿Antonces⁵⁴⁵, no combra la braga, la sostena o⁵⁴⁶ alguna cosa más, seniora?

FRASQUITA.- Ya está bien, hermanito; no sea que se ajunte mucho y tenga que comprarme un perro.

PEPITO.- Bero combrarlo con el diente de blástico⁵⁴⁷.

FRASQUITA.- Está bien⁵⁴⁸.

PEPITO.- Bueno seniora, voy a seguir el camino. Bebito Bérez, bara todo lo que te ofrezca; y guarda bien a la hija. Yo te esbero⁵⁴⁹ siempre, Chanita.

CHANITA.- (*Ruborizada*)⁵⁵⁰. Está bueno...

FRASQUITA.- Muchas gracias, Pepito, y aquí tiene su zapatería⁵⁵¹ pa lo que guste⁵⁵². Pero pa dar⁵⁵³ tanta pata debía comprarse un cochito que dice que están⁵⁵⁴ tan baratos; aunque sea de los de segunda mano.

PEPITO.- Yo no quiero la cocha vieja, no me la nombre, seniora, borque bierdo la amistades. Cuando yo bueda combrarme la cocha nueva, de baqueto, bara no dejar el tornillo bor la carretora⁵⁵⁵.

CHANITA.- Ansina es.

FRASQUITA.- Ende luego, porque el que compra viejo o ruín, compra dos veces. Ansina decía mi agüela.

PEPITO.- Y la mía, baisana.

CHANITA.- ¡Jee! Y yo creí que eso⁵⁵⁶ no lo decían sino⁵⁵⁷ las agüelas de Los Arbejales.

⁵⁴³ A: **Ende luego** y si lo **trinca** bien

B: Pues si *el perro* lo *llega a trincar* bien

⁵⁴⁴ A: **faldo**

Errata en A.

⁵⁴⁵ A: **Entonces**

⁵⁴⁶ B: ¿Antonces, no combra *la braga, la sostena o* alguna cosa más, seniora?

⁵⁴⁷ A: PEPITO.— <**Bero |te| lo combra con el diente de blástico**>.

B: *PEPITO*.— Bero **combrarlo** con el diente de blástico

⁵⁴⁸ B: *FRASQUITA*.— *Está bien*.

⁵⁴⁹ A: esbera

⁵⁵⁰ B: CHANITA.— (*Ruborizada*)

⁵⁵¹ A: **zapatería**

B: **sapatería**

⁵⁵² A: tiene su zapatería **[[pa lo que guste]]** <**pa lo que guste**>

⁵⁵³ B: Pero pa *dar* tanta pata

⁵⁵⁴ A: que dice **questán** tan baratos

⁵⁵⁵ A: carretera

⁵⁵⁶ A: Y yo creí **queso** no lo decían

⁵⁵⁷ B: lo decían *sino* las agüelas

PEPITO.- Eso decirlo todo el mundo, mochacha⁵⁵⁸; bero desbués cada uno combrar según su⁵⁵⁹ bolsillo.

CHANITA.- Eso es mucha verdá⁵⁶⁰.

PEPITO.- Bero yo te jura que tu combra hoy a⁵⁶¹ buen brecio, y buena tela. (*Yéndose*).

FRASQUITA.- Ajolá sea ansina, Pepito. ¡Buen viaje!

PEPITO.- ¡Gracia, seniora! Bebito Bérez, bara servirla. Y ¡guarda bien a la hija! (*Sale*).

FRASQUITA.- Sí hombre, descuide. (*Aparte*). Te la voy a guardar en la cómoda.

CHANITA.- ¡Ve Mería⁵⁶²!, ¡lo que me faltaba!

FRASQUITA.- Pues un hombre como otro es.

CHANITA.- ¡Pos rífeló!

FRASQUITA.- Al que voy a rifar en combinación con los ciegos es al diantre de tu padre. ¿Ónde rayos se habrá metío? ¡Ese⁵⁶³ está ya achicando!

ESCENA SEXTA

RAFAEL.- (*Entrando con un puñado de alfalfa al hombro, cilantro y un cartucho de pimentón*). No seas mal pensaa, Frasca; que no he visto una botella ni por el forro.

FRASQUITA.- ¿Y qué sabes tú de quién estábamos hablando?

RAFAEL.- Mira ver, ende que oí lo del achicaero ya me lo supuse.

CHANITA.- ¡Pos si ha sío a no llegar!

FRASQUITA.- ¡Como que las papas, con tanto calor, se habrán salío del cardero⁵⁶⁴!

RAFAEL.- Sí, mujer; ni que fueran pájaros palmeros. (*A Chanita*)⁵⁶⁵. Tenga, mi jija, el cilantro, el pimentón y una puña de alfárfara que le levanté⁵⁶⁶ a Manué pa echársela a la machorra.

⁵⁵⁸ A: **muchacha**

⁵⁵⁹ A: [**bero**] desbués [[**lo que basa es que**]] |<**lo que pasa es que**>| combrar según **el** bolsillo

B: bero desbués *cada uno* combrar según **su** bolsillo

⁵⁶⁰ A: verda[**d**]

⁵⁶¹ A: Bero yo te jura que **tú** combra hoy buen brecio

B: Bero yo te jura que **tu** combra hoy *a* buen brecio

C: Bero yo te jura que **tú** combra hoy *a* buen brecio

⁵⁶² A: ¡Ve **María**!

⁵⁶³ A: ¡**Este** está

⁵⁶⁴ A: ¡Cómo que las papas se habrán salío del cardero, **con tanto calor**!

⁵⁶⁵ B: pájaros palmeros. (*A Chanita*) Tenga mi jija

⁵⁶⁶ A: |**a**|levanté

CHANITA.- (*Recogiendo la carga*). Traiga pacá, questá comuna enramaa del mes de mayo. (*Entra en la cocina*).

FRASQUITA.- (*Confidencial*)⁵⁶⁷. ¿No sabes que vamos a tener un yesno árabe?

RAFAEL.- (*Yendo a sentarse en la banqueta de trabajo*). ¡Ah!, ¿sí?

FRASQUITA.- Eso estoy viendo, y mejor es⁵⁶⁸, porque el del puerto me está cayendo sospechoso, y yo en mi casa no quiero palanquines.

RAFAEL.- ¿Y es conoció el nuevo mozo⁵⁶⁹?

FRASQUITA.- ¡Sí, hombre⁵⁷⁰! ¡Pepito, el que viene vendiendo!

RAFAEL.- ¡Aah! Pos parece un chico honrao; ahora que en⁵⁷¹ amores, allá ellos; que yo pa tanto elegir no clavé bien el colmillo.

FRASQUITA.- ¡Y lo dice él tan fresco! Si tú encontraras otra como yo, podías darte con cuidiao⁵⁷² con un canto en el pecho.

RAFAEL.- ¡Masiao! ¡No me pierdas la jembra!

FRASQUITA.- ¡Ah jijo er diablo! De malagradecíos está el infiesno⁵⁷³ lleno.

RAFAEL.- Y de mujeres feas, Frasca.

PANCHITA.- (*Entrando*). ¿Ya están los zapatos de mi chica?

RAFAEL.- ¿Qué chica?

PANCHITA.- La de mi hermana, no va a ser la del praticante.

RAFAEL.- (*Machacando unas botas del 44*). Perdona, Pancha⁵⁷⁴, que no me había dao de cuenta. Siéntate parahi⁵⁷⁵, que en las manos las tengo.

PANCHITA.- ¿Tú oyes, Frasca? Unas botas del cuartel, y dice que son los zapatos de mi sobrina, que eran⁵⁷⁶ los de la primera comunión⁵⁷⁷.

FRASQUITA.- ¡Él está cieguito!

RAFAEL.- ¡Cieguito, no!, lo que pasa es que creí que eran los de la chica más chica⁵⁷⁸.

⁵⁶⁷ B: FRASQUITA.— (*Confidencial*)

⁵⁶⁸ B: estoy viendo, y *mejor es*, porque

⁵⁶⁹ A: moso

⁵⁷⁰ B: FRASQUITA.— *¡Sí, hombre!* ¡Pepito, el que viene vendiendo!

⁵⁷¹ A: ahora **quen** amores

⁵⁷² B: cuidiao

⁵⁷³ A: infie[r]<s>no

⁵⁷⁴ A: ¡**Ah**!, **Pancha!**, **perdona** que no

⁵⁷⁵ A: paray

B: paray

⁵⁷⁶ A: sobrina, **qucran** los

⁵⁷⁷ A: qucran los de la primera Comunión?

B: que eran los de la Primera Comunión?

Error que se produce en A y en B al colocar el signo de interrogación, porque el enunciado es una afirmación, como se puede deducir por el contexto. En C ha sido corregido el error.

⁵⁷⁸ A: creí **qucran** los de la chica <**más chica**>

PANCHITA.- Pos ¿y qué chica más chica, si mi cuñao murió en la guerra España⁵⁷⁹?

RAFAEL.- Ya tú ves, ese pobre sí que murió con las botas puestas.

PANCHITA.- ¡Cómo!, ¿pero no están arreglaos? ¡No pueo creeslo! Esto es ya una poca vergüenza.

RAFAEL.- No te enroñes, mujer, que te pones vieja. Ahora mismito te los entriego abetunaos y too. Asiéntate tranquila; ¿no tienes nenguna novedá⁵⁸⁰?

PANCHITA.- (*Sentándose*). Naíta; lo único eso de las rogativas pa pedir agua, que entoavía no se sabe si las van a jacer o no, porque parece que la hermana del cura no quiere. ¡Pero eso lo sabrá usté mejor que yo!

RAFAEL.- Rogativas sí se harán, lo que no sabemos es si llueve.

FRASQUITA.- ¡Too depende de la fe!

RAFAEL.- ¡Y de las nubes!

PANCHITA.- El hombre⁵⁸¹ del tiempo dijo que había marejaílla pa estos días.

RAFAEL.- Pero la noticia más grande es la del nombramiento del nuevo alcalde; ¡esa sí es novelería!⁵⁸² ¿Y entoavía no se sabe quién va a ser?

PANCHITA.- Rumores hay muchos (*intencionada*)⁵⁸³, y a mi parecer me estoy quemando.

FRASQUITA.- Aquí puees arrimarte bien, que haiga mio que te sollames.

PANCHITA.- ¿Y entonces?...

RAFAEL.- Mucho no ha de tardar en saberse, porque en caa vez son más fuertes los rumores.

ESCENA ÚLTIMA

MANÉ.- (*Es considerado bobo, el bobo del pueblo, y habla a media lengua*)⁵⁸⁴. Maestro Rafaé, dice e 'paticante que si etán los apatos.

FRASQUITA.- ¡Oh, Mané, qué guapo estás!

MANÉ.- Es que mi tía me echó polvo taco po toa pate.

PANCHITA.- Mané, ¿y tu prima María la de Tejeda?

MANÉ.- No etá, se fé, hachó.

⁵⁷⁹ B: en la guerra *España*?

⁵⁸⁰ A: novedá[**d**]<?>

⁵⁸¹ A: El lombre del tiempo

⁵⁸² A: nombramiento del alcalde [[**de barrio**]] <**del barrio**>. ¿Entoavía no se sabe quién va a ser?

B: nombramiento del *nuevo* alcalde; *jesa sí es novelería!* Y, ¿entoavía no se sabe quién va a ser?

⁵⁸³ B: Rumores hay muchos (*intencionada*), y a mi parecer

⁵⁸⁴ B: MANÉ.— (*Es considerado bobo, el bobo del pueblo, y habla a media lengua*)

RAFAEL.- (*Que le ha estado observando*). Mirándolo bien, usté⁵⁸⁵, esto es un garbanzo desarrollao.

MANÉ.- Dice e paticante, Mestro⁵⁸⁶ Rafaé, que si están los apatos.

RAFAEL.- Estar, están, lo que no están es arreglaos.

MANÉ.- Pero ¿están⁵⁸⁷?

RAFAEL.- Si no se han dí, sí.

MANÉ.- Pos ya me voy.

PANCHITA.- ¿Y te vas ansina, Mané?

MANÉ.- Jí, porque el paticante me dijo e si estaban los apatos⁵⁸⁸; y como etán⁵⁸⁹, e voy.

RAFAEL.- ¡El bobo tiene razón⁵⁹⁰!

MANÉ.- ¡Etá⁵⁹¹ claro!

PANCHITA.- ¿Y no tienes novia, Mané?

MANÉ.- No me deja⁵⁹² mi pare. Ero mi mare ice⁵⁹³ que me va a echar una depué e la confirmación.

FRASQUITA.- ¿Y a ti te gustan las mujeres, Mané?

MANÉ.- ¡Mané, bobo; patola⁵⁹⁴ yo! ¡Me ustan mucho!

CHANITA.- (*Entrando*). Madre, ya el cardo de⁵⁹⁵ papas está floriao. (*Viéndole⁵⁹⁶*). ¡Oh, Mané, qué guapo estás!

MANÉ.- Toas las chicas e dicen lo mismo, y yo e toas⁵⁹⁷ pienso lo mismo.

FRASQUITA.- ¿Y no te gusta mi jija Chanita?

MANÉ.- E gustan toas. Pero ella tiene uno novio del puerto.

⁵⁸⁵ A: bien, <usté> esto

⁵⁸⁶ A: Dice e paticante, M|a|est|t|ro Rafaé,

⁵⁸⁷ B: ¿están?

⁵⁸⁸ A: |z|apatos

⁵⁸⁹ A: e|s|tán

⁵⁹⁰ A: razón

B: rasón

⁵⁹¹ A: E|s|tá

⁵⁹² A: leja

⁵⁹³ A: ice

B: ise

⁵⁹⁴ No se encuentra en los diccionarios consultados. Pudiera ser que por metátesis de vocales se altere la palabra «potala». El DHEHC recoge s. v. *potala* la acepción «persona pesada e inoportuna». En el LPGC registra s. v.: «Se aplica a las personas majaderas y pesadas, de tenaz conversación y fijas ideas, tal vez a semejanza de las pesadas ‘potalas’ o piedrazas para fondear los barcos». El ALEICan (mapa 831) incluye *potala* solo con su significado marinerio.

⁵⁹⁵ B: ya el cardo *de* papas

⁵⁹⁶ A: (VIENDO A MANÉ)

⁵⁹⁷ A: to|d|as

RAFAEL.- Se la alevantas⁵⁹⁸, ¡reconcio⁵⁹⁹!

MANÉ.- ¡Oyá! E mete en la carce a mí. (*Riendo*). ¡Ji, ji, ji, ji, jiii!

RAFAEL.- ¿Y de qué te ríes, machango⁶⁰⁰?

MANÉ.- ¡Jii, jiii! Es que tengo anas de reírme⁶⁰¹. ¡Ji, ji, ji, jiii!

PANCHITA.- Menos mal, pa que llore, que se ría el infeliz.

BARTOLO.- (*Entrando sudoroso con un sobre en la mano*). Estoy temblando, Rafaé; estoy temblando.

RAFAEL.- ¿Por qué, Bartolo, qué ha pasao?

FRASQUITA.- (*La expectación es general*)⁶⁰². ¿Quieres que te guise tila⁶⁰³?

BARTOLO.- No jace⁶⁰⁴ falta; es que he recibío esta carta de la suidá, y me da a mí ques una noticia grande.

RAFAEL.- ¿Y en qué lo notas?

BARTOLO.- Por el peso.

FRASQUITA.- Pues⁶⁰⁵ ábrela con cuidao.

RAFAEL.- Sin mío, pa enteraslos de⁶⁰⁶ una vez.

BARTOLO.- (*Ante la expectación general, rasga el sobre*). Toma, léela tú, Rafaé⁶⁰⁷.

RAFAEL.- Deja ver. (*Leyendo despacio*). “Por disposición de quien lo puee jacer⁶⁰⁸, Bartolomé Rodríguez del Pino quea nombrao alcarde”.

TODOS.- (*Menos Bartolo*). ¿Cómo?

MANÉ.- (*Riendo*). ¡Ji, ji, ji, ji! Ya yo lo⁶⁰⁹ sabía.

TODOS.- ¿Por qué, Mané?, ¿por qué?

⁵⁹⁸ B: *alevantas*

⁵⁹⁹ A: *recorcio*

B: *recorsio*

C: *recorslo*

Maffiotte (1993), TLEC s. v. *reconcio*, registra: «Interjección poco culta. *Concio*»

⁶⁰⁰ A: ma|<n>|chango

⁶⁰¹ A: Es que tengo |g|ana e reime. ¡Jii, jiii!

B: Es que tengo anas *de* reírme

⁶⁰² B: FRASQUITA.— (*La expectación es general*)

⁶⁰³ A: ¿**Quiere** que **le** guise tila?

⁶⁰⁴ A: **hace**

⁶⁰⁵ A: **Pos**

⁶⁰⁶ A: **di**

⁶⁰⁷ A: Rafaé[I]

⁶⁰⁸ B: Deja ver (*Leyendo despacio*) *Por disposición de quien lo puee jaser*, Bartolomé

⁶⁰⁹ B: Ya yo lo sabía

MANÉ.- Porque yo llevé os gallos que mandó de regalo pa Las Palmas⁶¹⁰. (*Bartolo le mira indignado*)⁶¹¹.

RAFAEL.- (*Se acerca a Bartolo y lo abraza, mientras grita*): ¡Viva Bartolo, el alcarde! (*Todos aplauden y contestan a los vítores. Bartolo está visiblemente emocionado en los brazos de Rafael, mientras cae el telón con el alborozo general*)⁶¹².

FIN DEL PRIMER ACTO

⁶¹⁰ A: Porque yo llevé os gallos **al coche**.

B: Porque yo llevé os gallos **que mandó de regalo pa Las Palmas**

⁶¹¹ B: (*Bartolo le mira indignado*)

⁶¹² A: RAFAEL.- (SE ACERCA A BARTOLO Y LO ABRAZA, MIENTRAS GRITA:) ¡Viva Bartolo, el alcarde!
|**TODOS**.-| |**¡Viva! ¡Viva!**| (BARTOLO ESTÁ VISIBLEMENTE EMOCIONADO EN LOS BRAZOS DE RAFAEL, MIENTRAS CAE EL TELÓN).

B: ¡Viva Bartolo, el alcarde! (*Todos aplauden y **contestan a los vítores**. Bartolo está visiblemente emocionado en los brazos de Rafael, mientras cae el telón *con el alborozo general**).

SEGUNDO ACTO⁶¹³

La misma decoración del acto anterior. Parece más luminoso todo. Ha pasado un día⁶¹⁴.

ESCENA PRIMERA

BARTOLO.- (*Aparece sentado hojeando⁶¹⁵ el periódico que luego deja en la silla*). ¡Te lo juro que yo no lo esperaba, Rafaé! ¡El nombramiento vino solo!

RAFAEL.- (*Escéptico*)⁶¹⁶. ¡Y puee ser! Yo no te voy a llevar la contra, porque va en mi perjuicio; si tú lo dices, ansina será.

BARTOLO.- Será, no. Es.

RAFAEL.- Pues es, Bartolo. Ahora, que lo que tienes que hacer es rodearte de endeviduos que no sean ni muy listos ni muy bobos.

BARTOLO.- Deso me encargo yo; porque los bobos ni se enteran; y a los listos, si cantan, me los paso por la piedra, porque los enjaulo como a pájaros capirotos⁶¹⁷.

RAFAEL.- ¡Buen camino pa que te respeten! Ahora questo aquí pa losotros; hay que poner la luz eléctrica porque yo no veo bien, y no me voy a gastar las perritas de los ahorros en otros espejuelos.

BARTOLO.- Yo te prometo, Rafaé, que si no pueo traer la luz, mando a jacer un reparto de linternas.

RAFAEL.- A mí pa el reparto me apuntas como familia numerosa.

BARTOLO.- (*Pensativo*). Me parece que eso⁶¹⁸ no va a poder ser.

RAFAEL.- ¿Por qué? ¡Uuf! ¿Ya empiezas a olvidarte de los amigos?

BARTOLO.- Es que me parece que a tu mujer la tengo apuntaa ya como viuda sesentaria, pa que cobre el retiro de vejez⁶¹⁹ y el suicidio.

RAFAEL.- ¡La cambias de apellío!

⁶¹³ A: **ACTO II**

⁶¹⁴ A: Parece más luminoso todo. **Es de tarde**)

⁶¹⁵ A: **ojeando**

⁶¹⁶ A: (**Excéptico**)

B: (**Excéptico**)

C: (**Escéptico**)

⁶¹⁷ A: como pájaros capirotes

B: como *a* pájaros capirotos

⁶¹⁸ A: me parece **queso** no va

⁶¹⁹ B: el retiro *de vejez* y el suicidio

BARTOLO.- Sí, pero ¿y si viene una ispección⁶²⁰? ¡Yo no quiero cogerme los deos como le pasó al otro⁶²¹!

RAFAEL.- Le das⁶²² el papel pa que la apunte Mané, que a él puede cogesle los deos aunque sea la máquina china.

BARTOLO.- ¡Tiempo hay deso! Lo que tengo que ensayarme primero es el discurso.

RAFAEL.- ¿Y ya lo tienes preparao?

BARTOLO.- De un momento a otro me lo trairán.

RAFAEL.- ¡Te lo habrán hecho bien jechito!

BARTOLO.- Yo creo que sus palabras finas ha de tener, porque me lo jizo⁶²³ Rosendo el de Teró; el que fue seminarista.

RAFAEL.- ¡Eso es un lince!

BARTOLO.- ¡Cosa seria! ¡Como que se echó fuera faltándole poco pa que le jicieran la coronilla; ¡fíjate si sabe!⁶²⁴

RAFAEL.- ¿Y por qué rayos se saldría?

BARTOLO.- ¡Qué sé yo! ¡Se dijeron⁶²⁵ tantas cosas!... Que si era porque la madre estaba sola; que si un cuñao lo hubiá arrepentío; que si leía mucho; que si se enamoró en las vacaciones... ¡El too es que se ha queao en Teró, sin trabajo, y dándose las de abogao con too pobre que trinca⁶²⁶.

ESCENA SEGUNDA⁶²⁷

MANÉ.- *(Viene vestido como botones de un hotel, aunque sea una especie de ordenanza de Bartolo).* ¿Etá don Artolo?

BARTOLO.- Mé. De ahora en adelante me llamo Bartolo... mé.

MANÉ.- Mé. ¡Ji!, me dieron eto pa uté. *(Le entrega un pliego que saca del seno).*

BARTOLO.- *(Después de examinarlo con visible emoción).* ¡El discurso, Rafaé! ¡Y yo sin tomarme la clara de güevo pa aclararme la voz!

⁶²⁰ A: ispe|c|ción

⁶²¹ B: ¡Yo no quiero cogerme los deos *como le pasó al otro!*

⁶²² A: Le **pasas** el papel

⁶²³ A: me lo jiso Rosendo

B: me lo jiso Rosendo

⁶²⁴ B: la coronilla; *¡fíjate si sabe!*

⁶²⁵ A: dij|j|ieron

⁶²⁶ A: se ha queao en Teró **común pájaro sin nial!**

B: se ha queao en Teró, **sin trabajo**, y *dándose las de abogao con too pobre que trinca!*

⁶²⁷ A: **ESCENA II**

RAFAEL.- Por eso no te apures; ahora mismito se manda que toas las gallinas de Los Arbejales pongan un güevo con dos ñemas. (*Esto lo dice como si leyera un edicto*)⁶²⁸.

MANÉ.- La allina de mi tía está clueca⁶²⁹.

BARTOLO.- ¡Al cuartelillo con la gallina!

RAFAEL.- No encomiences⁶³⁰ con calenturas, que puees sancochar⁶³¹ los güevos.

BARTOLO.-Tienes razón; me amarraré los nervios con una buena coyunda.

RAFAEL.- ¡Jii! Si quieres durar en el puesto tienes que coger las cositas con calma.

BARTOLO.- Pos vamos con el descurso, y con la calma.

RAFAEL.- De acuerdo; aquí mismo podemos dasle el primer ensayo.

BARTOLO.- ¿Encomienzo⁶³²?

RAFAEL.- Aspera, sin precipitaciones⁶³³. Supongamos ques el día de la entrega de vara⁶³⁴. En el centro de la alamea alevantamos un tinglao con cajas de coñá...

BARTOLO.- Pero que estén bien fuertitas, ¿eh?⁶³⁵, porque cuando se jicieron las comedias últimas, metió una de las que trabajaban⁶³⁶ la pata por una tabla flojilla, y cuasito la saca sin tobillo.

RAFAEL.- ¡Descuida!, las cajas se van tocando una por una pa que no tengan fallaeras.

MANÉ.- ¡Yo 'as toco!

RAFAEL.- ¡Ya salió el músico!

BARTOLO.-¡Como no se calle el pico, le voy a jincar⁶³⁷ las dos primeras pataas de mi alcardía!

MANÉ.- Yo 'as toco callao.

RAFAEL.- Bueno, eso es otra cosa. (*A Bartolo*). Pues como te iba diciendo, se alevanta el tinglao en medio de la alamea, ques onde te colocas tú.

BARTOLO.- Pero bien altito, ¿no?

RAFAEL.- Está claro; vistosito y a una altura que se te puea⁶³⁸ ver de toos laos, y de cuerpo entero.

BARTOLO.- ¡Eso está bien!

⁶²⁸ B: un güevo con dos ñemas. (*Esto lo dice como si leyera un edicto*).

⁶²⁹ B: clueca

⁶³⁰ B: encomiences

⁶³¹ A: que pues **pasar** los güevos

⁶³² A: ¿Encomienzo?

B: ¿Encomienzo?

⁶³³ A: Aspera, **sin prisas**

⁶³⁴ A: Supongamos qué el día **ese**. En el centro

⁶³⁵ B: fuertitas, ¿eh?, porque

⁶³⁶ B: metió una *de las que trabajaban* la pata por una tabla flojilla

⁶³⁷ A: le voy a **soltar** las dos

⁶³⁸ B: se te puea ver

RAFAEL.- Pues seguimos. A la derecha de las cajas y bien pegaítos a ti pa que no puean alegar por lo bajo, se coloca a la gente del casino y a los cuatro de la peña de ricachos⁶³⁹, que son casi los mismos y los más duros de pelar.

BARTOLO.- ¡Buena idea! Ansina los tenemos a toos⁶⁴⁰ controlaos.

RAFAEL.- ¡Pa eso lo jago! De este moo son toos movimientos de cabeza, aunque se estén asfixiando⁶⁴¹.

BARTOLO.- ¿Emprincipiamos entonces la letura?

RAFAEL.- Enseguía, pero fijate bien. (*Cogiendo una caja que pone a la derecha, Mané observa alelado*⁶⁴²). Aquí se pondrán las fuerzas vivas y los invitados⁶⁴³ de honor, que son los que después se largarán el vino y el taperío...

BARTOLO.- Que habrá de sobra pa que no aleguen.

MANÉ.- ¡A mí tamién⁶⁴⁴ me usta el vino!

BARTOLO.- ¡Y el veneno!

RAFAEL.- Seguimos. (*Cogiendo otra caja que coloca a la izquierda*). Aquí estarán los del casino y los ricachos⁶⁴⁵. Y en esta caja (*coloca otra en el centro*) te subirás tú, que llegarás cuando esté too el mundo reunío. Entrás sonriendo pa un lao y pa otro sin que se te escape un rincón, pero echando de vez en cuando un ojo pal suelo, pa no caerte.

BARTOLO.- ¡Bien relimpriaa⁶⁴⁶ arvertencia!, porque si me doy un lomazo⁶⁴⁷, se acabaron del viaje las sonrisas y encomienzan⁶⁴⁸ las risitas.

MANÉ.- (*Conteniendo la risa*). ¡Ji, ji, ji, ji!...

RAFAEL.- ¿Encomenzamos?

⁶³⁹ A: a la gente del casino y a los **de la Heredá de aguas**, que son

⁶⁴⁰ B: los tenemos *a toos* controlaos

⁶⁴¹ A: aficiando

B: axficiando

⁶⁴² B: (*Cogiendo una caja que pone a la derecha, Mané observa alelao*)

B: alelao

Errata en B y C.

⁶⁴³ B: invitados

En A la “s” apenas se aprecia al apurar hasta el borde de la hoja.

⁶⁴⁴ A: tam|b|ién

⁶⁴⁵ A: los del Casino y **la Heredá**. Y en esta caja

⁶⁴⁶ Esta palabra no la hemos encontrado en los diccionarios consultados. Sí aparece «malimpreado» en Martí (Ansina III, 1986), DEC s. v. «malimpreado» o «malimpriado»: «*Malimpreado* se dice cuando una cosa se hace sin provecho para nadie». Incluye ejemplos de López Vega (Cucaña, 2002) y Martín Hormiga (El rabo, 1992). Por el contexto podemos deducir que «relimpriaa» significa lo contrario: ‘se hace una cosa con provecho para alguien’. El DHECan s. v. *malimpreado* señala que corresponde a la expresión «mal empleado» y dice: «U. En expresiones interjectivas para expresar la pena por algo que se ha perdido, estropeado o que no se merece. [...] Es un vulgarismo todavía vigente en el habla popular y rural de las islas, como puede comprobarse en los textos recopilados en el TLEC, en los que se recogen otras variantes como *malimpreao* y *malimpriado*». Por tanto, «relimpriaa» puede ser una creación personal de Hernández, o más bien una palabra rural que no ha llegado a ser recogida todavía por los diccionarios consultados por nosotros.

⁶⁴⁷ A: me doy un lomazo

B: me doy un lomaso

⁶⁴⁸ A: <en>comienzan

BARTOLO.- Sí, pero oye, ¿y el pueblo? ¿Ónde se coloca el pueblo?

RAFAEL.- Tienes razón, no había caído. Lo colocamos enfrente pa que no se mueva. (*Busca un cajón y al no encontrarlo se decide por Mané*) Ponte tú mismo, Mané. (*Lo coloca*). ¡Este es el pueblo!

BARTOLO.- Comprendo⁶⁴⁹. Voy a comenzar el ensayo. Lo que no sé si me saldrá como es debió es la sonrisa.

RAFAEL.- ¿La sonrisa esa es lo que llaman la⁶⁵⁰ diplomancia? No te apures, ya la irás aprendiendo con los años⁶⁵¹.

BARTOLO.- Bueno, pues yo enseñó los dientes y jago lo que pueo. Allá voy. (*Se dirige a la puerta de entrada y luego vuelve ensayando una imposible sonrisa, y haciendo reverencias a un lado y otro, hasta subir al cajón como se le había dicho*⁶⁵²).

RAFAEL.- (*Observándole*). ¡Bien hecho! Ende que te haigas subío, le pego fuego a la traca prepara al efecto, si es que no se retrasa⁶⁵³ el dichoso mechero. (*Suena un cohete que asusta a maestro Rafael y hace tambalearse a Bartolo*). ¡Jinojos!

BARTOLO.- ¡Ni que se hubían puesto de acuerdo pa saludarme⁶⁵⁴ los ordenanzas municipales⁶⁵⁵!

MANÉ.- ¡Ji, ji, ji, ji!⁶⁵⁶ (*Señalando hacia la calle*). ¡Fue Juanillo el Pichón⁶⁵⁷, que tiró un volaor!

BARTOLO.- ¡Silencio en el pueblo!, ¡que se callen las masas!

RAFAEL.- (*A Mané*). Si la encharcas, mentecato, te rompo los cascos.

MANÉ.- (*Tapándose la boca*). ¡Yo, callao⁶⁵⁸!

BARTOLO.- Ansina, como está mandao. (*Se estira*). Encomienzo: (*Respira hondo, el pliego*⁶⁵⁹ *le tiembla entre los dedos y comienza a leer mientras Rafael y Mané le contemplan beatíficos*). “Pueblo dilecto⁶⁶⁰, en esta hora dileta en que yo cojo la vara, quiero alevantar al pueblo como si fuera con una palanca”. (*Lee luego*⁶⁶¹ *un tanto extrañado*): “Grandes cantidades de aplausos...” (*Preguntando*). ¿Y cómo digo yo esto, Rafael⁶⁶²?

RAFAEL.- ¡Aah!... Eso no se dice, hombre; eso⁶⁶³ se jace. Se me había pasao esa minuencia.

BARTOLO.- ¿Minuencia? ¡Esto es lo más principal⁶⁶⁴!

⁶⁴⁹ A: ¡|**Ya**| comprendo!

⁶⁵⁰ B: llaman *la* diplomansia

⁶⁵¹ A: los |**s**|años

⁶⁵² B: hasta subir al cajón *como se le había dicho*)

⁶⁵³ A: se |**me**| retrasa

⁶⁵⁴ A: pa saludarte los

⁶⁵⁵ A: ordenansas munisipales

⁶⁵⁶ B: ¡Jiji! ¡Jiji!

⁶⁵⁷ A: Juanillo el **Pinchó**

Errata en A.

⁶⁵⁸ A: ¡Yo, |**c**|allao!

⁶⁵⁹ A: el **pulso** le tiembla

⁶⁶⁰ B: dilecto

⁶⁶¹ B: (*Lee luego un tanto extrañado*)

⁶⁶² B: ¿Y cómo digo yo esto, *Rafael*?

⁶⁶³ B: hombre; *eso* se jace

⁶⁶⁴ A: **Eso** es |**de**| lo más principá!

RAFAEL.- ¡Masiao! Pero haiga mieo que se me olvide. Ende que tú te sueltes lo de la palanca, va a encomenzar⁶⁶⁵ una lluvia de palmetás, que no va a quedar en Los Arbejales pájaro que no se espante.

BARTOLO.- ¡Ansina se jace! ¡La pena es que Dios no se compadezca y mande la lluvia con las rogativas, pa que fuera la fiesta completa!

RAFAEL.- Pero too a la medía; la lluvia que venga dispués del descurso, porque si comienza a llover, los queamos solos⁶⁶⁶.

BARTOLO.- Tienes mucha razón, el aguacero dispués. Voy a repetir ahora, pa ensayar⁶⁶⁷ aquello de los grandes aplausos. (*Leyendo más encopetado⁶⁶⁸ que antes*): “Pueblo diletto: En esta hora diletta en que yo cojo la vara, quiero alevantar al pueblo como si fuera con una palanca...” (*Queda expectante⁶⁶⁹*).

RAFAEL.- ¡Muy bien! (*Se parte las manos aplaudiendo. Viendo⁶⁷⁰ a Mané que no aplaude le endilga*): Palmotea, zoquete⁶⁷¹, que parece que tienes la cría muerta! (*Mané se asusta y aplaude⁶⁷² rabiosamente*).

BARTOLO.- Gracias, pueblo amado. La emoción del momento me atranca la garganta, igualito que el⁶⁷³ caso del cantor mejicano que perdió la voz.

RAFAEL.- ¡Esa penícula me la gocé yo! Pero dejémoslos de penículas; puees seguir, Bartolo.

BARTOLO.- Sigo: “En esta hora encrucial...” —¡Vaya palabrita, compadre!—⁶⁷⁴, “en la⁶⁷⁵ que el que no llora no mama...”

MANÉ.- (*Llorando a gritos*). ¡Guaa! ¡Guaaa!

BARTOLO.- ¿Se puee saber qué es⁶⁷⁶ lo que le pasa a Mané?

MANÉ.- ¡Que me duelen los oíos! ¡Guaa! ¡Guaaa!

B: ¡Esto es lo más principal!

⁶⁶⁵ B: *encomenzar*

⁶⁶⁶ A: porque **si no** los queamos solos

⁶⁶⁷ B: *ensayar*

⁶⁶⁸ A: *escopetado*

En el texto podrían darse cualquiera de los tres términos parónimos siguientes: “encopetado”, “escopetado”, “escopeteado”. Nos parece que “encopetado” es el término más adecuado para la ocasión: Bartolo se mete en el papel de alcalde.

El DLE, s. v. *encopetado*, registra: «(Del part. de *encopetar*). 1. adj. Que presume demasiado de sí. 2. adj. De alto copete, linajudo» [6/7/2012].

El DLE, s. v. *escopetado*, registra: «adj. coloq. Dicho de una persona: que va o actúa con mucha prisa» [6/7/2012].

El DHEHC, s. v. *escopeteado*, registra dos acepciones, la más plausible sería la primera: «adj. GC. Muy experimentado, sea en el trato social o en una determinada actividad».

⁶⁶⁹ A: *espectante*

B: *espectante*

C: *expectante*

⁶⁷⁰ A: *aplaudiendo, |y| viendo*

⁶⁷¹ A: *soquete*

⁶⁷² A: y **|luego|** *aplaude*

⁶⁷³ A: igualito **quel** caso

⁶⁷⁴ He añadido la raya, que no aparece en ninguno de los textos, para distinguir las palabras que corresponden al escrito que está leyendo Bartolo de las palabras que pertenecen al propio personaje.

⁶⁷⁵ B: “en *la* que el que no llora

⁶⁷⁶ A: ¿[**No**] <**Se**> puee saber **qués** lo que

BARTOLO.- Échale un buche cigarro, Rafaé.

RAFAEL.- (*Se acerca y le echa una gran bocanada de humo del cigarro*). Si de esta⁶⁷⁷ no te duermes, te vamos a tener que acostar en la cuna. (*Mané se calma*).

BARTOLO.- (*Leyendo*). “Yo quisiera pedir auxilio; y⁶⁷⁸ si es necesario lo pediré a gritos pa que toos me oigan y me presten ayuda. Quiero que todos me ayuden a levantar al pueblo, a cargármelo a la pela. Y voy a gritar, con el⁶⁷⁹ permiso: ¡Auxilio! ¡Auxilio!”

FRASQUITA.- (*Apareciendo asustada*)⁶⁸⁰. ¿Qué pasará, Dios mío?

CHANITA.- (*Saliendo también*). ¿Tiene algo, Bartolito?

PANCHITA.- (*En la puerta de la calle*). ¿Hay fuego, maestro Rafaé?

RAFAEL.- ¡Jumaserá!, pero no pasa naa; no se asusten.

BARTOLO.- (*Consigo mismo*). ¡Lo del auxilio voy a tener que quitaslo!

RAFAEL.- No se alarmen, que esto no ha sío sino un ensayo de salvamento, como el que hace el cuerpo de bomberos pa prepararse⁶⁸¹.

FRASQUITA.- ¡Ay, Dios mío!, que ha sío a salirseme la madre.

CHANITA.- (*Llorando*)⁶⁸². ¡Si se llega⁶⁸³ a morir mi madre...!

MANÉ.- (*Llorando también*)⁶⁸⁴. ¡Guaa! ¡Guaa! ¡Too el mundo está llorando!

RAFAEL.- ¡Vaya entierro, compadre!

BARTOLO.- (*Bajando del cajón*). ¡Ese zurriago de Teró me⁶⁸⁵ paga lo del auxilio, como Bartolo que me llamo!

MANÉ.- Mé.

BARTOLO.- Eso, Bartolomé.

FRASQUITA.- ¿Entonces, no ha sío naa?

RAFAEL.- ¡Naa! ¿Pos no lo ven?

BARTOLO.- Rafaé, vamos pa el ayuntamiento, que allí tengo un buen salón encerao, pa ensayar con toa tranquilidad⁶⁸⁶.

RAFAEL.- Pos, ¡tira palantre, Mané!

⁶⁷⁷ A: Si **desta** no te duermes

⁶⁷⁸ B: auxilio; y si es

⁶⁷⁹ B: con *el* permiso

⁶⁸⁰ B: FRASQUITA.— (*Apareciendo asustada*)

⁶⁸¹ B: RAFAEL.— *No se alarmen, que esto no ha sío sino un ensayo de salvamento, como el que hace el cuerpo de bomberos pa prepararse.*

⁶⁸² B: CHANITA.— (*Llorando*)

⁶⁸³ A: ¡Si se |**me**| llega

⁶⁸⁴ B: MANÉ.— (*Llorando también*)

⁶⁸⁵ A: ¡Ese surriago de Teró **le** paga

B: ¡Ese surriago de Teró **me** paga

⁶⁸⁶ A: tranquilidad|**d**|

MANÉ.- (*Saliendo*). ¡Allá 'oy!

BARTOLO.- ¡Dios quede con ustedes! (*Sale*).

CHANITA.- (*Siguiendo al padre hasta la puerta, confidencial*). Padre, no se olvide de lo mío.

RAFAEL.- ¡Jii!, hasta luego. Y tengan⁶⁸⁷ presente que las rogativas son a las siete y media, como ayer. (*Sale*).

FRASQUITA.- ¡Está bien! ¡Dios vaya con ustedes y a los otros no los desampare!

PANCHITA.- ¡Adiós!

ESCENA TERCERA

FRASQUITA.- (*A Chanita*). Pos, ¿y qué rayos es lo que traes entre manos con tu padre?

CHANITA.- ¡Ni que usted no lo supiera⁶⁸⁸!

FRASQUITA.- Yo, si no te aplicas...

CHANITA.- ¡Me extraña que no me haiga oído decir lo del arreglo de la carretera, pa que puea pasar la amoto de Pipo!

FRASQUITA.- ¡Mira, hazme⁶⁸⁹ el favor! ¡No me llenes la borrega!⁶⁹⁰ ¡Yo creí que era⁶⁹¹ otra cosa! ¡Déjame dir a lavar los cuatro trapos antes de que se me jaga la noche!

PANCHITA.- ¡Jesús, mujer! ¡No seas ansina con la chiquita!

FRASQUITA.- Pero si ese del puerto es un musiquento que la trae⁶⁹² engañaa pa naa!

CHANITA.- ¡Sí! ¡Un musiquento! ¡Naa más!...

FRASQUITA.- Pues naa más. ¡Oh, fíjate tú, Pancha, que dice que no viene a vesla⁶⁹³ los domingos, porque la carretera no está bien alquitranada! Y en mi época⁶⁹⁴, Rafaé se iba a romper el pobre los tobillos bajando por las laeras. ¡Aquello era amor!

PANCHITA.- Eran otros tiempos, mujer.

CHANITA.- ¡Cosas de gente antigua!

⁶⁸⁷ A: Y tenga|n| presente

B: Y tenga presente

Lo razonable es que Rafael se dirija a las mujeres que están presentes, (Frasquita y Chanita) y no solo a Chanita, su hija. Por tanto, estimamos que el verbo debe ir en plural.

⁶⁸⁸ A: no lo **sepa**

⁶⁸⁹ A: hasme

⁶⁹⁰ B: ¡Mira, hazme el favor! ¡No me llenes la borrega! ¡Yo creí que era otra cosa!

⁶⁹¹ A: ¡Yo creí **quera** otra cosa!

⁶⁹² A: traí

⁶⁹³ A: ve[r]<s>la

⁶⁹⁴ A: Y [[**en mis tiempos**]] <En mis tiempos> Rafaé se iba a romper

FRASQUITA.- ¡Las novedades son los planchazos que tú te llevas⁶⁹⁵!

PANCHITA.- ¡Y de repente los chiquitos se quieren!

FRASQUITA.- Por mí, que se piquen como pichones emplumaos⁶⁹⁶, pero que no me vuelva loca mis cascos.

CHANITA.- ¡Ve Mería⁶⁹⁷, cómo se pone!

PANCHITA.- No se apuren, que toíto se arregla.

FRASQUITA.- Esto me parece que no lleva camino de eso⁶⁹⁸.

PANCHITA.- Too se aclarará⁶⁹⁹, mujer. Yo vine, Frasca, a ver si no te importaba decirme ónde vendiste los calaos últimos, porque a Manuelito no se le pueen⁷⁰⁰ vender.

CHANITA.- ¡Manuelito lo quiere too pa él!

FRASQUITA.- ¡Antes se los vendíamos losotras tamién; pero ya, que vaya a explotar⁷⁰¹ a la agüela!

PANCHITA.- ¡Oh, dicen que las mantelerías que los paga a losotras⁷⁰² a cuatro perras, las vende en Las Palmas pa los turistas y la gente de los vapores en un dineral!

FRASQUITA.- Pues yo prefiero estarme echaa antes de que otro se esté alegrando con mi trabajo, y yo pegaa a la aguja, que se me va a partir el pescuezo por⁷⁰³ una porquería.

PANCHITA.- Pero como una⁷⁰⁴ no sabe desenvolverse, se los tiene que vender al primero que pase.

CHANITA.- Ya los bobos se acabaron, porque Mané es el más chico de los que queaban, y ya tiene treinta años.

PANCHITA.- Ansina es; ¿y ustedes a quién se los venden?

FRASQUITA.- A un indio del puerto, que tiene una tienda en la calle La Naval. Pipo ese los llevó allá, y los paga más del doble quel dichoso Manuelito.

PANCHITA.- ¿Y los calaos serán iguales?

FRASQUITA.- Los mismitos, Pancha; ojos como chochos sin trabajo maldecío⁷⁰⁵. Ven pa enseñártelos.

⁶⁹⁵ A: los planchazos **que te pega!**

⁶⁹⁶ B: como pichones *emplumaos*, pero

⁶⁹⁷ A: ¡Ve **María**

⁶⁹⁸ A: camino **deso**

⁶⁹⁹ A: Too se **aclara**, mujer

⁷⁰⁰ A: no se pue|d|e vender

B: no se *le* pueen vender

⁷⁰¹ A: **explotar**

⁷⁰² B: que los paga a los otras

A: que los paga a losotras

C: que los paga a losotras

Errata en B.

⁷⁰³ A: pescuezo **pa** una porquería

⁷⁰⁴ A: Pero **una como** no sabe

⁷⁰⁵ B: Los mismitos, Pancha; *ojos como chochos sin trabajo maldecío*. Ven pa enseñártelos.

CHANITA.- Yo se los enseño en un momento.

FRASQUITA.- Pero ándense di una vez, que quiero lavar esta tarde.

CHANITA.- Enseguita los habilitamos. (*Entran en las habitaciones interiores*).

FRASQUITA.- Enséñale el que está puesto en el telar, pa que lo vea mejor.

ESCENA CUARTA

PEPITO.- (*Apareciendo en la puerta con el fardo a cuestras*)⁷⁰⁶. ¿Se buede basar?

FRASQUITA.- ¡Oh, Pepito! Las perras se las tenía separaas ende antier; yo creí que no iba a venir hoy.

PEPITO.- Yo siembre venir; bero no buede venir antes. ¡Mucha lata el cobro!

FRASQUITA.- Siéntese hombre pa que descanse, que vendrá molío.

PEPITO.- Muchas gracias⁷⁰⁷, bero marchar bronto borque tiene brisa. (*Se sienta*).

FRASQUITA.- (*Sacando una bolsita del seno*). Tenga los dos duros, y no se olvide de apuntármelos.

PEPITO.- Yo abuntarlo todo, cuando me dan algo. Borque a veces me queda con la bunta del lape esberando, como el cazador buscando la baloma.

FRASQUITA.- Sí, pero es que hay placistas que no apuntan y si se descuida una le sacan los ojos⁷⁰⁸.

PEPITO.- Yo no sacarle la ojo a nadie, ¡bor Dios! A mí batirme⁷⁰⁹ el corazón cuando ve la miseria bor el cambo. Y si yo llevar una zagaleja bara venderla bor cien besetas⁷¹⁰, cuando ve una mochacha bobre⁷¹¹, le baja la zagaleja todo lo que buede.

FRASQUITA.- ¡Pues no se lo abaje mucho⁷¹² que la deja desnúa!

PEPITO.- ¿Cómo dice, Frasquita?

FRASQUITA.- Naa, Pepito; mejor es que no me oyera. Lo que digo yo es que si le da tanta pena, no se dedique a vender.

⁷⁰⁶ B: PEPITO.— (*Apareciendo en la puerta con el fardo a cuestras*)

⁷⁰⁷ B: Muchas gracias

⁷⁰⁸ A: los |s|ojos

⁷⁰⁹ A: ba|r|tirme

⁷¹⁰ A: besetos

⁷¹¹ A: mochacha pobre

⁷¹² A: ¡Pues no le abaje mucho |el zagalejo|

B: ¡Pues no se lo abaje mucho que la deja desnúa.

PEPITO.- Con la bena también se buede vender, borque si te cruza la brazo te muere en la esquina; y la vida mocho buena, seniora.

FRASQUITA.- Ende luego; pero a veces está una tan aburría que no sabe ni lo que dice.

PEPITO.- Si no loco, siembre⁷¹³ saber lo que decir.

FRASQUITA.- Ansina es, porque borracho y cochino no pierde el tino. Eso dice el dicho.

PEPITO.- Bero la borrachera alegre⁷¹⁴ se marea; bor eso yo no tama la vino ni aprueba⁷¹⁵ la jalufa.

FRASQUITA.- Pues entonces estará enfermo; porque por estos alrededores⁷¹⁶ no hay un diablo que no se tiemple⁷¹⁷.

PEPITO.- La vinosa no sirve bara nada, te bone tontona la cabeza y te vacía la cartero⁷¹⁸, como el hijo de mi baisano Pedro⁷¹⁹, que estar⁷²⁰ siembre tocando al biano, y borracha alegre bor la calle.

FRASQUITA.- ¡Que al muchacho le gusta divertirse!

PEPITO.- Bero le bota todas las berras al badre y lo tiene aborrido. El otro día iba a marchar a ahorcase con la sog a de la burra.

FRASQUITA.- No, el alcol sí que lo quitaba yo. Pero ¿la casnita cochino? ¡Quite pallá!, que con un cachito tocino y gofio escardao, se pone una⁷²¹ la barriga común pallo.

PEPITO.- Con la barriga a media vela se está más mejor bara el trabajo. Más ligero.

FRASQUITA.- Lo que pasa es que a usté le gusta mucho andar con el fardo de un lao pa otro.

PEPITO.- Borque no quedar otro remedio, saniora⁷²². Desde bequenio marcha de la casa cada hermano bor su lado, y yo no conocer ni a toda la familia. ¡Siembre⁷²³ aburrido bor la calle con la faldo! ¡Yo bensar también un boco en la familia!

FRASQUITA.- ¿Y por qué no se casa, usté⁷²⁴?

PEPITO.- Ya estar echando la ojo a la mujera buena. ¡Chanita tuya soltera!

FRASQUITA.- Sí, pero me parece que ahi⁷²⁵ no ha naa que rascar.

PEPITO.- ¡Bacencia, seniora! ¡Qué le va a jacer! Yo no me va a begar el tiro⁷²⁶.

⁷¹³ B: siembre

⁷¹⁴ A: Bero la **borracha** [[**alegre**]] se marea

⁷¹⁵ A: boreso yo no toma la vino ni **brueba** la jalufa

⁷¹⁶ A: alre|**d**edores

⁷¹⁷ B: que no se tiemple

⁷¹⁸ A: cartera

⁷¹⁹ A: **Bedro**

⁷²⁰ A: Bedro, **questá** siembre

⁷²¹ A: se pone **uno** la barriga

⁷²² A: **seniora**

⁷²³ A: Siem[**p**]<**b**>re

⁷²⁴ B: ¿Y por qué no se casa, *usté*?

⁷²⁵ A: Sí, pero me parece que hay no ha náa que rascar

B: Sí, pero me parece que hay no ha náa que rascar

⁷²⁶ A: ¡Bacencia, seniora! **Yo esbera con <el> beine.**

B: ¡Bacencia, seniora! *¡Qué le va a jacer! Yo no me va a begar el tiro.*

ESCENA QUINTA⁷²⁷

PANCHITA.- (*Entrando con Chanita*). ¡Jesús, muchacha, mía⁷²⁸ quién está aquí! ¡Pepito el árabe!

PEPITO.- ¡Oh, Bancha! ¿Cuándo va a combrarme la manta?

PANCHITA.- ¡Deje que le pague primero la media docena de bragas!

PEPITO.- ¿Bero todavía no la has roto? ¡Ya quedarte boco bara terminar el bago!

PANCHITA.- Pero⁷²⁹ no se apure, que tiempo queda.

PEPITO.- Como quiera, baisana. ¡Moy buena, Chanita!

CHANITA.- ¡Buenas tardes, Pepito!

FRASQUITA.- Pa poder comprar, hermano⁷³⁰, lo que jace falta es que llueva.

PEPITO.- ¡Si llueve mocho⁷³¹, tener que combrarme el baraguas!

FRASQUITA.- ¡O se jace una caseta⁷³²!, porque como Dios los oiga, con las rogativas va a haber agua pa el⁷³³ rato!

PANCHITA.- ¡Y qué ganas tengo de que llueva de una vez, a ver si se animan los labradores, porque la mayoría, aburríos, se están pasando pa la construcción⁷³⁴; y como sigamos así vamos a tener que comer batatas de cemento⁷³⁵.

CHANITA.- ¡Como que todos los chicos nuevos se están marchando pa Las Palmas pa meterse de camareros!

FRASQUITA.- ¡Y los que quean por⁷³⁶ dirse! En los Arbejales los vamos a quear las tres; Rafael, Bartolo, Mané⁷³⁷ y los pájaros sanquetas⁷³⁸.

PANCHITA.- Y en el Sur dice que pasa lo mismo, que too el mundo se está juyendo pa Las Palmas!

PEPITO.- ¡La gente loca, si el cambo mocho tranquilo!

⁷²⁷ A: ESCENA V

⁷²⁸ A: mía

⁷²⁹ A: **Pues** no

⁷³⁰ A: **Pepito**, pa poder comprar los que jace falta es que llueva.

⁷³¹ A: llueve n[**oche**] n<**ucho**> tener

⁷³² A: ¡O se jace [**la**] <**una**> caseta [**de taslatana**]; porque

⁷³³ A: agua **pal** rato

⁷³⁴ A: constru|c|ción

B: costrusión

⁷³⁵ A: batatas de **plástico**.

Se suprime el parlamento que venía a continuación: A: [**PEPITO.- A ver si te toca la una cruda.**]

⁷³⁶ A: ¡Y los que quea **que** dirse!

B: ¡Y los que quean por dirse!

⁷³⁷ A: Bartolo, <**Mané**>, y los pájaros

⁷³⁸ No hemos encontrado registrada esta denominación de pájaros en los diccionarios consultados

FRASQUITA.- Pues yo, Pepito, entriego la servilleta en Los Arbejales; a no ser que muera por el camino, cuando vaya⁷³⁹ a llevar los calaos.

PANCHITA.- ¡Y yo lo mismito! ¡Pancha la mía se muere en Los Arbejales!

PEPITO.- ¡Esto estar un clima breicioso!, lo malo es que te mueras de la gazusa⁷⁴⁰.

PANCHITA.- Y ahora por la muerte, Pepito; ¿cómo fue⁷⁴¹ aquello del entierro?

PEPITO.- Yo no me acuerda deso, machacha⁷⁴².

PANCHITA.- Usté sí se acuerda.

CHANITA.- Cuéntelo, Pepito.

FRASQUITA.- Si no quiere, voy a dirme⁷⁴³; que tengo que lavar, y ustedes se quean alegando.

PANCHITA.- Espérate, mujer, pa que escuches esto.

PEPITO.- Si no basó nada. Resolta que murió un baisano que estar⁷⁴⁴ cristiano, y como no tener amigos bara el entierro, decirme Bedro la Sochantre: “Mira, Bebito, vamos⁷⁴⁵ a la entierra, bara que ayude a cargar la muerto⁷⁴⁶...” Yo me da bena, me la echa al hombro y marcha bor una calle, sale bor⁷⁴⁷ la otra, entra bor La Beregrina, y Bedro siempre con la libro⁷⁴⁸ cantando atrás. Ya me duele la hombro, no buede más y decirle: “Mira, Bedro, tú la carga⁷⁴⁹ ahora el muerto⁷⁵⁰, y yo la canto”.

FRASQUITA.- (*Risas generales*)⁷⁵¹. ¡Estuvo bueno!

CHANITA.-⁷⁵² ¡Pedro el Sochantre se quearía ronco al oíslo!

PANCHITA.- ¡Buen golpe!

FRASQUITA.- ¡Ansina se dicen tantos cuentos de árabes!

⁷³⁹ A: cuando **voy** a llevar los calaos

⁷⁴⁰ A: lo malo es que te muera de la **gasusa**
B: lo malo es que te mueras de la **gazusa**
Errata en A y B.

⁷⁴¹ B: ¿cómo **fue** aquello del entierro?

⁷⁴² A: **mochacha**

⁷⁴³ A: **Deja** dirme que tengo que lavar

B: *Si no quiere voy a dirme*

⁷⁴⁴ A: un baisano |**mío**| **questar** cristiano

⁷⁴⁵ B: vamos a la entierra

⁷⁴⁶ A: a cargar **la** muerte.

⁷⁴⁷ La palabra “bor” en A aparece con la letra “o” entrecortada y la “r” no aparece al escribirse la palabra en el borde derecho de la hoja.

⁷⁴⁸ A: y Bedro siem[**b**]<**p**>re cantando atrás

B: y Bedro **siempre** *con la libro* cantando atrás

⁷⁴⁹ La palabra “carga” en A aparece con la “g” entrecortada y la “a” no aparece, al escribirse la palabra en el borde derecho de la hoja.

⁷⁵⁰ A: la carga ahora [**el muerto**], y yo

⁷⁵¹ A: FRASQUITA.— (**RIENDO**)

⁷⁵² A: CHANITA.— |(RIENDO TAMBIÉN)| ¡Pedro el Sochantre

PEPITO.- Mucho⁷⁵³ lo inventa la gente. Bero cuando yo viene más desbacio te jabla de la cuento buena⁷⁵⁴. (*Levantándose*). Ahora marchar a terminar el cobro.

FRASQUITA.- ¡Y yo a lavar!

PEPITO.- (*Saliendo*)⁷⁵⁵. Adiós, saniora⁷⁵⁶. ¡Y no te olvide de la manta, Bancha!

PANCHITA.- Descuide, Pepito, que yo se la compro a usted. Pero hoy se le va a jacer la noche.

PEPITO.- Todavía puedo coger la última cocha de la hora.

CHANITA.- Si no se da prisa, no.

PEPITO.- Bueno, ¡hasta otro día, machacha⁷⁵⁷! (*Sale*).

CHANITA.- ¡Adiós!

PANCHITA.- ¡Este Pepito es el diablo!

FRASQUITA.- ¡Gracioso como él solo! Pero tú me dispensas, Pancha⁷⁵⁸, si no, no lavo hoy. ¡En las rogativas los vemos! (*Entra en las habitaciones interiores*).

PANCHITA.- Sí, mujer⁷⁵⁹.

ESCENA SEXTA⁷⁶⁰

CHANITA.- Me da pena mi madre, pero me tiene más⁷⁶¹ aburría con los amores de Pipo... Al moo quiere que me quede⁷⁶² soltera; ¡pa pasar jigos!

PANCHITA.- No, mi hija⁷⁶³, soltera no se quee, porque la soltería es muy fea. Yo en ca vez que me miro soltera y durona ya, me veo igualita a⁷⁶⁴ las jigueras en invieso, que en medio de too el campo verde, parecen cabezas de viejas canosas con la permanente.

CHANITA.- Pues las turistas bien que se divierten, aunque estén chacaronas.

PANCHITA.- ¡Esas sí que dicen que gozan de lo lindo; pero losotras estamos tan atrincaas como cajas de caudales, pero sin una perra!

⁷⁵³ A: |**Bero**| mucho

⁷⁵⁴ B: te jabla de la cuento *buena* (*Levantándose*)

⁷⁵⁵ B: PEPITO.— (*Saliendo*)

⁷⁵⁶ A: Adiós senior[**e**]<**a**>|s|

⁷⁵⁷ A: **mochacha**

⁷⁵⁸ A: Pero tú me dispensas |**porque**| si no, no lavo hoy

B: Pero tú me dispensas, *Pancha*, si no, no lavo hoy

⁷⁵⁹ B: *PANCHITA*.— *Sí, mujer*.

⁷⁶⁰ A: ESCENA **VI**

⁷⁶¹ A: tiene **tan** aburría

⁷⁶² B: Al moo quiere que me quede soltera

⁷⁶³ A: **jija**

⁷⁶⁴ A: me veo igualito **que** las jigueras

CHANITA.- Pues yo si me queara solterona me alegraba el alma y los trapos.

PANCHITA.- Lo mismito pensamos toas a tu edad; pero después mirando la una pa la otra, juyendo del qué dirán, los vamos arrugando de tal manera, que cuando venimos a dasnos⁷⁶⁵ cuenta, ¡más aceite da un ladrillo!

CHANITA.- ¡Pues ansina no debe ser!

PANCHITA.- ¡Mi jija, hay que vivir con la gente!

PIPO.- (*Apareciendo en la puerta. Ni que decir tiene que trae todo el desenfado de un chulo porteño*⁷⁶⁶). ¿Hace falta que toque la campana?

CHANITA.- (*Con sorpresa, tímida*). ¡Oh, no te esperaba; pasa Pipo!

PIPO.- ¡Claro que paso, no me voy a quedar en la puerta! ¡Ya está bien⁷⁶⁷ con el frío que pasé en la moto!

PANCHITA.- ¿Y a usted no le convenía más venir en el coche de hora, que le salía más barato y venía más abrigaíto⁷⁶⁸?

PIPO.- ¡El ahorro es para los millonarios! ¡Si yo tuviera billetes, iba a enseñar a vivir a más de cuatro!

PANCHITA.- ¡Fuertes cascos!

PIPO.- (*A Chanita*). Bueno, ¿y no hay un besito ni nada?

CHANITA.- ¡Jesús, qué afrentoso!

PIPO.- Afrentoso, no; lo que pasa es que el camino hay que pagarlo.

PANCHITA.- ¡Usted es clarito!

PIPO.- Como don Clarete; ¡un beso no tiene importancia, es lo mismo que darse manteca de cacao!

PANCHITA.- ¡Ve Mería⁷⁶⁹!, si en mis tiempos me pide mi novio un beso delante de la gente, me muero de vergüenza.

PIPO.- Pero a escondidas se daban todos los que vinieran, ¿no es eso?

PANCHITA.- (*A Pipo*). Nunca me dio ni un pellizcón⁷⁷⁰.

PIPO.- ¡Dímelo a mí!

PANCHITA.- ¡Juraíto!

PIPO.- ¡Qué atrasada estás, mana!

⁷⁶⁵ A: venimos a daslos |de| cuenta.

⁷⁶⁶ B: PIPO.— (*Apareciendo en la puerta. Ni que decir tiene que trae todo el desenfado de un chulo porteño*)

⁷⁶⁷ A: ¡Ya está <bien> con el frío

⁷⁶⁸ A: abriga|d|ito

⁷⁶⁹ A: ¡Ve María!

⁷⁷⁰ A: pellizcón

B: pelliscón

CHANITA.- Atrasaa, no; ella tiene razón.

PIPO.- Lo que pasa es que ustedes son tías fules; les convendría darse una vueltecita por el extranjero.

CHANITA.- ¡Tú sabes mucho!

PIPO.- ¿Mucho? ¡De qué!, lo necesario. (*A Pancha*). ¿Usted⁷⁷¹ no ha estao en Suecia?

PANCHITA.- ¿Yo, hermanito? ¡No he llegao entoavía ni a Artenara!

PIPO.- No hace falta que lo jure. Si las conociera, las tías extranjeras son de abute.

PANCHITA.- Yo no sé lo⁷⁷² que será el abute ese, pero me lo figuro.

PIPO.- Quiere decir que son tías chachi.

CHANITA.- Más tranquilas estamos ansí.

PIPO.- ¡Las tías son fenómeno!

PANCHITA.- ¿Y usté ha estao pa fuera?

PIPO.- Dos años y medio⁷⁷³ en Suecia de camarero. Pero además, yo voy casi todas las noches a las salas de fiesta⁷⁷⁴.

PANCHITA.- ¡Cristiano, toas las noches en vela! ¡De repente se enferma!

PIPO.- ¡Ya se cura todo con la penicilina!

CHANITA.- ¡Mía⁷⁷⁵ él! ¡Y eso que estuviste en los salesianos!

PIPO.- ¡Qué fule⁷⁷⁶ eres!

CHANITA.- ¡Fula, no!

PANCHITA.- Pues tenga mucho cuidado⁷⁷⁷ con lo que jace.

PIPO.- Lo interesante es pasarlo bien.

PANCHITA.- Ansina es, pero cuando se case tendrá que cambiar.

CHANITA.- Este no cambia ni que lo viren.

PIPO.- ¡Si ya estoy cambiando, bobita!

PANCHITA.- Pues ahora mismito acaba de decir que anda toas las noches de juerga.

PIPO.- Eso era antes, pero ya me estoy yendo a sobar mucho más temprano.

⁷⁷¹ B: ¿Usted

⁷⁷² B: Yo no sé *lo* que será

⁷⁷³ B: Dos años y *medio* en Suecia

⁷⁷⁴ A: fiesta|s|

⁷⁷⁵ A: ¡Mía él!

⁷⁷⁶ A: ¡Qué fule|s| eres!

⁷⁷⁷ B: cuidado

PANCHITA.- ¿Y qué es lo que soba, usté?

CHANITA.- ¡El sabrá! (*Enfadada*). ¡Pero déjelo, que ya le pesará⁷⁷⁸!

PIPO.- ¡No te mosquees, que no es nada de “eso”!

PANCHITA.- Pues ella, si le dice que toas las noches se va a sobar, como usté no será panadero...

PIPO.- ¡Cambullonero, y gracias! ¡Lo que pasa es que la gente del campo es más mal pensaa!

PANCHITA.- No es eso, hombre, sino que como siempre hemos oído decir: Dime con quién andas y te diré quién sos; y como usté habló de mujeres extranjeras, pensó una: Dime con quién andas y te diré lo que jaces.

PIPO.- Pues están equivocadas, porque sobar es dormir⁷⁷⁹. Así decimos en el puerto antes de marcharnos a sobar.

PANCHITA.- Ya usté ve, no puede decir una: de esta agua no beberé; porque de repente es clipe.

PIPO.- ¡Si lo sabré yo! ¡A mí déjeme⁷⁸⁰ de refranes que me los sé de memoria! Lo que me gusta es divertirme y respetar también a la piba⁷⁸¹; pero si me da la lata, me doy el piro volando.

CHANITA.- A mí me parece que nada te he hecho⁷⁸², pa que ahora te pongas así.

PIPO.- Bueno, ¿vamos a dar una vueltecita por ahí?

CHANITA.- Sí, pero espera un momento a ver si termina de lavar mi madre o vienen mis amigas, pa no ir sola⁷⁸³.

PIPO.- ¡Lo que faltaba! ¿Yo vine a hablar contigo o con una cofradía?

PANCHITA.- Pero mire; es que en Las Palmas se puee salir solos porque hay más claridad, pero aquí, sin luz y con tanto castañero, puede cualquiera tropezarse. Lo hacemos por el trompición⁷⁸⁴.

PIPO.- ¡No, si al final me vendan los ojos y me convencen! ¡Son igual que la mariguana!

PANCHITA.- Esa mariguana no lo quiere a usté tanto como Chanita, que se lo digo yo.

PIPO.- ¡Todavía no estoy amariguanado⁷⁸⁵, mana! (*Quedan hablando entre sí, formando grupo. Rafael y Bartolo entran enfrascados en su conversación*).

⁷⁷⁸ A: ¡Pero déjelo |usté|!

B: ¡Pero déjelo, que ya le pesará!

⁷⁷⁹ A: sobar es |irse a| dormir

⁷⁸⁰ A: ¡A mí **déjame** de refranes

⁷⁸¹ Errata en A y en las ediciones: piva

⁷⁸² A: nada te **he dicho**. Pa que ahora

⁷⁸³ A: a ver si termina *de lavar* mi madre o vienen mis amigas, *pa no ir sola*.

⁷⁸⁴ A: lo hacemos por el **trompición**

⁷⁸⁵ El DEC s. v. registra: «Atontado o lelo. U. especialmente para referirse a alguien que está bajo los efectos de la mariguana».

ESCENA SÉPTIMA⁷⁸⁶

BARTOLO⁷⁸⁷.- Pues nada, se hermoseará todo. Faltará otra cosa; pero que nadie pueda decir que falta hermosura.

RAFAEL.- Eso es muy importante; las estatuas hay que poneslas aunque sea de pinsapo, porque naide va a tocarlas pa ver de qué madera tienen las pantorrillas.

BARTOLO.- ¡Déjate de bromas, porque hay cada lujuriento! (*Reparando en el grupo*). ¡Muy buenas, señores!

PIPO.- Ahora se dice ¡hola!

BARTOLO.- ¡Hola!

PANCHITA.- ¡Llegan las autoridades!

BARTOLO.- Dignísimas. (*Presentándose⁷⁸⁸ a Pipo*). Bartolo... mé, para servirle.

PIPO.- (*Dándole la mano⁷⁸⁹*). Pipo.

BARTOLO.- ¡Ah! ¿Este es Pipo, Chanita?

CHANITA.- ¡Es bobo el hombre⁷⁹⁰! (*Panchita le da un codazo*).

RAFAEL.- Y ahora por eso, ¡mira por donde! (*Por Pipo*). Este que es hombre⁷⁹¹ que ha estao pa fuera, podía decislos dónde caería mejor la estatua del⁷⁹² plátano.

PIPO.- ¿Cómo es eso?

BARTOLO.- Muy sencillo; que tenemos el proyecto de eregir⁷⁹³ una estatua apinsapada⁷⁹⁴ al plátano canario, que con el turismo es el que nos está dando las divisas⁷⁹⁵, y como usted⁷⁹⁶ habrá visto muchos monumentos⁷⁹⁷ por esos mundos, podría decislos dónde le parece mejor que la coloquemos.

PIPO.- Hombre, si es un monumento al plátano, lo mejor sería colocarlo encima de la platanera.

⁷⁸⁶ A: ESCENA VII

⁷⁸⁷ A: BARTOLO.— Pues nada

B: [PIPO] <BARTOLO>.— Pues nada

En B se tacha a bolígrafo PIPO y se escribe encima BARTOLO.

C: BARTOLO.— Pues nada

⁷⁸⁸ A: (**REPRESENTÁNDOSE A PIPO**)

⁷⁸⁹ B: PIPO.— (*Dándole la mano*).

⁷⁹⁰ A: Es bobo **e lombre**!

⁷⁹¹ B: Este *que es* hombre que ha estao pa fuera

⁷⁹² A: dónde **caía** mejor la estatua **al** plátano

⁷⁹³ A: rregir.

B: eregir.

⁷⁹⁴ Esta voz no está recogida en los diccionarios consultados. Derivaría de «pinsapo».

⁷⁹⁵ B: una estatua apinsapada al plátano canario, *que con el turismo es el que nos está dando las divisas*, y como usted

⁷⁹⁶ A: uste|**d**|

⁷⁹⁷ A: m[**o**]<**e**>numentos

BARTOLO.- ¡Chóquela ahí⁷⁹⁸!, es el único que no me ha propuesto gastarme muchos cuartos, porque los demás han sío a arruinarme el presupuesto municipal. ¡Estos artistas⁷⁹⁹!

RAFAEL.- Por eso no, porque tamién⁸⁰⁰ lo podríamos colocar encima de una lata de carburo, símbolo de la madurez artificial⁸⁰¹.

BARTOLO.- ¡Fuerte inteligencia! Eres mi brazo derecho, Rafaé. Y yo buscando por fuera, lo que tengo en Los Arbejales.

RAFAEL.- ¡Y eso que en mis tiempos no habían becas, Bartolo! ¡Vaya secretario se perdió⁸⁰²!

PANCHITA.- Ustedes me dispensan, que tengo que vestirme pa dir a las rogativas⁸⁰³.

RAFAEL.- ¡Dios vaya contigo, Pancha!; ¡y ten cuidiao⁸⁰⁴ no te mojes!

PANCHITA.- ¡Dios le⁸⁰⁵ oiga, Rafaé! (*Saliendo*).

CHANITA.- Venga a buscarme, Panchita, pa ir juntas.

PANCHITA.- Sí, mujer, yo paso a recogerte. (*Desaparece*).

FRASQUITA.- (*Llamando dentro*). ¡Chanita, Chana! ¡Ándate de una vez, que van a ser las siete y media!

BARTOLO.- ¡La vieja tiene prisa!

CHANITA.- ¡Voy, madre!

FRASQUITA.- ¡Ándate de una vez, que el cura no espera!

RAFAEL.- Corre pa dentro, mia que tu madre no es fofo caca⁸⁰⁶.

CHANITA.- (*A Pipo*). Perdóname que enseguidita vuelvo.

PIPO.- ¡Date el piro de una vez, que estás retardando la lluvia!

CHANITA.- Ustedes no creen ninguno, pero llover, lloverá. (*Entra en las habitaciones*).

PIPO.- ¡Adiós, hombre del tiempo!

BARTOLO.- (*A Pipo*). Oiga, pa mí que llueve, porque cuando losotros abajábamos de las casas consistoriales, el cielo estaba encapotándose y tenía el muslerío de las nubes morao.

⁷⁹⁸ A: ¡Chóquela hay!

B: ¡Chóquela hay!

⁷⁹⁹ B: han sío a arruinarme el presupuesto *municipal*. ¡*Estos artistas!*

⁸⁰⁰ A: tam[**b**]ién

⁸⁰¹ B: una lata de carburo, *símbolo de la madurez artificial*.

⁸⁰² B: ¡Y eso que en mis tiempos no habían becas, Bartolo! ¡*Vaya secretario se perdió!*

⁸⁰³ A: tengo que vestirme pa ir a la[s] Rogativa[s]

B: tengo que vestirme pa *dir* a las Rogativa

⁸⁰⁴ B: ¡Dios vaya contigo, Pancha! ¡y ten cuidiao no te mojes!

⁸⁰⁵ A: ¡Dios te oiga

B: ¡Dios te oiga

Hemos sustituido el pronombre de 2ª persona por el de 3ª porque Panchita no tutea a Rafael.

⁸⁰⁶ A: mia que tu madre no **echa fuego con bostas**

PIPO.- Le habrá entao la gripe. (*Suena el canto de un gallo*).

BARTOLO.- Sin mi permiso no entra en Los Arbejales ni la electricidad.

RAFAEL.- (*Quejándose*). ¡Uf! Ya me encomienzan los dolores de roma⁸⁰⁷ y los retorcijones de las canillas.

BARTOLO.- ¿Te ha dao algún mal, Rafaé? (*Canta el gallo*).

RAFAEL.- ¡El reúma! ¿No oyes al puñetero gallo? (*Canta el gallo*).

BARTOLO.- (*Escuchando*). ¡Ese es el gallo de María, la de mi primo Manuel!; lo conozco por el cloquío.

RAFAEL.- Pues esa es señal⁸⁰⁸ de cambio de tiempo, ¡y yo soy el que pago las consecuencias! (*Suena insistente el esquilón de la iglesia*).

BARTOLO.- ¡La campana llamando a las rogativas, y como llueva mando traer la banda de Agaete!

RAFAEL.- ¡Y los mojigangos de la Rama!

PIPO.- ¡Que son de abute! ¡Vaya salsete⁸⁰⁹ se va a formar!

RAFAEL.- Si no se me alivian las caderas, ¡no voy a poder bailar la yenka esa! (*Suena el esquilón*)⁸¹⁰.

CHANITA.- (*Apareciendo en la puerta, tocada de mantilla*⁸¹¹). Ya yo estoy⁸¹²; cuando tú quieras podemos irlos, Pipo.

PIPO.- Sí, pero yo te espero en el bochinche⁸¹³ que está frente a la barbería.

BARTOLO.- Sí, hombre, allí los echamos un pisco pa matar el frío.

RAFAEL.- ¡Y que maestro Pedro tiene un queso abujerao!...

⁸⁰⁷ En todos los textos está escrita en mayúscula.

El DEC s. v. recoge: «(De *reuma*, ídem). *amb. Fv, GC y Tf*. Enfermedad que se manifiesta generalmente por inflamación de las articulaciones de las extremidades»

⁸⁰⁸ A: Pues **eso** es **señas** de cambio de tiempo

⁸⁰⁹ Errata en A que se repite en las ediciones: salcete.

⁸¹⁰ A: RAFAEL.— Si no se me alivian las caderas, no voy a poder bailar la yenka esa. (SUENA EL ESQUILÓN)

[ESCENA ÚLTIMA]

[MARUCA.- (APARECE EN LA PUERTA UNA MUCHACHA JOVEN, VIENE TOCADA CON LA MANTILLA CANARIA.) Maestro Rafaé, dígame a Chanita que se ande, que vamos a llegar tarde a las Rogativas.]

⁸¹¹ A: CHANITA.— (APARECIENDO EN LA PUERTA, **[TAMBIÉN CON] MANTILLA [Y DEVOCIONARIO]**)

B: CHANITA.— (Apareciendo en la puerta, **tocada de mantilla**)

⁸¹² A: Ya yo estoy, **[Maruca]**; cuando

⁸¹³ El DEC s. v. recoge en su primera acepción: «Taberna de aspecto pobre».

El DBC s. v. registra: «Sitio o tienda de carácter popular donde se sirven comidas típicas y vino del país» [31/8/2018].

CHANITA.- ¡Siempre es el mismo!

RAFAEL.- No, me voy a cambiar por dos de a media peseta.

PANCHITA.- (*Apareciendo con mantilla, rosario y demás*). ¿Ya⁸¹⁴ están preparaas? Porque vamos a llegar cuando esté too⁸¹⁵ terminao.

CHANITA.- No falta sino mi madre.

RAFAEL.- ¡Qué guapa estás, Pancha! Con esa mantilla te pareces toa a Teresa la Peninsulá.

PANCHITA.- ¡A majadero no hay quien le gane! (*Rafael le guiña el ojo a Bartolo*).

BARTOLO.- Vamos caminando losotros, porque hay que dar ejemplo en todo.

PIPO.- ¡Mira cómo lo sabes!

FRASQUITA.- Casi no termino el dichoso lavao.

RAFAEL.- ¡Yo creí que te estabas perfumando!

PANCHITA.- ¡Hubiá necesitao un barril de agua floría!

PEPITO.- (*En la puerta*). ¡Moy buena! ¿No saber si hay alguna fonda bor aquí?, borque ya la última cocha de hora marchó bara Las Palmas.

BARTOLO.- ¡Lo que me⁸¹⁶ faltaba!

FRASQUITA.- ¡El pobre Pepito!

RAFAEL.- ¿Y qué quiere este ahora?

BARTOLO.- Déjalo, que yo lo entiendo. (*A Pepito*)⁸¹⁷. ¿Oyó, Pepito? Si no es sino por una noche, se puede acostar en la cárcel.

PEPITO.- ¿Cóma? ¿Tú creer que yo estar la⁸¹⁸ bandido?

BARTOLO.- Pues otra cosa no hay.

FRASQUITA.- Yo no lo deajo, Pepito, porque no tengo cama.

PANCHITA.- Si quiere quearse en el pajar...

RAFAEL.- ¡Este se quea aunque sea en el nío de un capirote! La cosa está ya arreglaa, Pepito. Habitación de primera con vistas a la jiguera, en el pajar de Pancha.

PEPITO.- Mocha gracia. (*Suena la campana*).

⁸¹⁴ A: ¿No están preparaas?

⁸¹⁵ B: cuando esté *too* terminao

⁸¹⁶ B: ¡Lo que *me* faltaba!

⁸¹⁷ B: BARTOLO.— *Déjalo, que yo lo entiendo. (A Pepito)*.

⁸¹⁸ B: ¿Tú creer que yo estar *la* bandido?

PIPO.- Pero, ¡láncense de una vez, que se van a quedar⁸¹⁹ sin campana!

FRASQUITA.- Dice mucha verdá. (*Comienzan a salir*).

RAFAEL.- Como Dios los oiga, vamos a tener que aprender a buzo.

BARTOLO.- Tira palantre, Rafaé, que te lo dice el alcarde; el segundo diluvio va a caer en Los Arbejales. (*Todos han ido saliendo; Bartolo, el último. La campana continúa tocando mientras cae el telón*).

FIN DEL SEGUNDO ACTO

⁸¹⁹ B: *quedar*

TERCER ACTO

La misma decoración del acto anterior. Han terminado las rogativas. Hasta las macetas del patio parecen tener las plantas mustias. Reina el máximo silencio⁸²⁰, solo roto por el zumbido de las avispas y un can que ladra de vez en vez⁸²¹, como ambiente de chicharra⁸²². A poco entran Frasquita y Chana, vienen de la calle con dos tallas de agua⁸²³ a la cabeza, reflejando el drama de la sequía en sus rostros; silenciosas entran en las habitaciones. Cuando ellas han desaparecido, entran Bartolo y Rafael, y luego Mané que viene detrás maniobrando unos trapos de colores, sin que estos se den cuenta de su presencia hasta un⁸²⁴ determinado momento.

ESCENA PRIMERA

BARTOLO.- ¡Qué desastre con esta sequía, y que uno sea el alcarde⁸²⁵ y no pueda poner remedio!
¡Las nubes hacen menos caso que el pueblo⁸²⁶!

RAFAEL.- La cosa está fea, y que ya se han terminado las rogativas. ¡Vaya levante, el aire parece que quema! ¿Tú no notabas por el camino las bocanaas⁸²⁷ de aire caliente, que parecía que venía⁸²⁸ de un hosno?

BARTOLO.- Pues a mí me parece que la solución está en abrir el pozo, y aquel es el mejor sitio.

RAFAEL.- Pero aquello está muy lejos, Bartolo; si de la caminaa traigo un dolor pegao a la rabaílla, que ha sío a no dejarme⁸²⁹ llegar.

BARTOLO.- ¡Hay que templarse pa el sacrificio!

RAFAEL.- ¿Más templaera que la de anoche, que me metí en el zaguán⁸³⁰ de Pinito la del pastor, creyendo quera mi casa?

⁸²⁰ A: silencio

Palabra cortada en la “n” por escribirse en el borde de la hoja.

⁸²¹ A: ladra de vez en **cuando**, **antes de que comiencen a hablar los personajes.**|

⁸²² B: y un can que ladra de vez en vez, *como ambiente de chicharra*. A poco entran

⁸²³ B: vienen de la calle con dos tallas *de agua* a la cabeza

⁸²⁴ B: hasta *un* determinado momento

⁸²⁵ A: alcarde

⁸²⁶ B: y no pueda poner remedio! *¡Las nubes hacen menos caso que el pueblo!*

⁸²⁷ A: bocanáa

La palabra llega hasta el borde de la hoja, no cabe la “s”

⁸²⁸ A: venía|n|

⁸²⁹ B: que ha sío a no *dejarme* llegar

⁸³⁰ A: saguán

B: saguán

BARTOLO.- ¡Cómo sería Pancho, el marío⁸³¹!

RAFAEL.- Me echó unos ojos como si hubiá visto un perro de presa al lao de las ovejas.

BARTOLO.- Me lo imagino, él es un cacho de⁸³² casne con ojos.

RAFAEL.- ¡Y con puños!

BARTOLO.- Se conoce que tú los has probao; al moo deso será el dolor de la rabailla.

RAFAEL.- No, ese dolor es de la caminaa a los subsuelos⁸³³ del dichoso pozo. ¡Aquello está muy lejos!

BARTOLO.- Pues el pozo hay que hacerlo, porque no vamos a dejar morir a un pueblo de sequía, que los mata del viaje⁸³⁴. Que se muera poco a poco, que se nota menos⁸³⁵.

RAFAEL.- ¡El pozo se hará⁸³⁶, pero en otro sitio más cerca!

BARTOLO.- Lo que pasa es que tú me quieres jincar tu solar, sea como sea.

RAFAEL.- Está claro; pa comprárselo a otro me compras el mío, que los cuartos no los vas a pagar tú; y yo hasta la fecha no he hecho ningún negocio de vivienda⁸³⁷.

BARTOLO.- Pero Rafaé⁸³⁸, es que los técnicos dijeron que allí dábamos seguro con agua. Que aquel pozo iba a ser como un...Nilo; y yo, ¿cómo dijo que iba a ser yo?

RAFAEL.- (*Recordando*). ¿Cómo dijo, muchacho? ¡Ah, ya recuerdo! ¡Como un⁸³⁹ faraón de Los Arbejales!

BARTOLO.- ¡Casi naa! ¡El faraón! Por un nombre desos compro yo allí toos los solares que haiga que comprar.

RAFAEL.- (*Indignado*). ¡Está bien! Entonces, ¿con el cacho de⁸⁴⁰ terreno mío no hay naa que hacer?

BARTOLO.- No se enroñe, mano; porque en aquel terreno damos seguro con agua; y tus solares te los compramos pa jacer⁸⁴¹ casas baratas.

⁸³¹ B: ¡Cómo sería Pancho, *el marío*!

⁸³² B: él es un cacho *de* casne con ojos

⁸³³ B: subsuelos

⁸³⁴ A: a un pueblo de sequía, **como si estuvieran en el infierno**.

⁸³⁵ B: que los mata del viaje. *Que se muera poco a poco, que se nota menos*.

⁸³⁶ A: ¡Y| se hará

B: ¡*El pozo* se hará

⁸³⁷ B: que los cuartos no los vas a pagar tú; y yo *hasta la fecha no he hecho ningún negocio de vivienda*

⁸³⁸ A: Rafaé|l|

⁸³⁹ A: ¡Ah, ya recuerdo! **Común** Faraón

⁸⁴⁰ B: ¿con el cacho *de* terreno mío no hay náa que hacer?

⁸⁴¹ B: los compramos pa *jaser* casas baratas

RAFAEL.- Pero bien pagaos, ques una tierra coloraa como si la hubían pintao. (*Mané que había entrado un momento antes, estornuda y asusta a Rafael*). Pos, ¿qué jace aquí este zoquete⁸⁴²?

MANÉ.- yo no he oío naa.

BARTOLO.- (*Viéndole maniobrar con trapos⁸⁴³ de colores*). Entonces, ¿estás haciendo una traperera, Mané?

MANÉ.- Estoy haciendo un acoíri pa colgaslo el techo e mi tía, después⁸⁴⁴ que llueva.

BARTOLO.- Del techo no se pueen colgar colgaúras⁸⁴⁵ ni banderas, sino en los días de fiesta⁸⁴⁶.

MANÉ.- Pos yo en los días e fiesta es cuando estoy más aburrío.

RAFAEL.- ¿Y qué buscas ahora, prenda?

MANÉ.- Yo no 'usco naa, sino e me deje tranquilo.

BARTOLO.- Pos rájate de una vez y esconde ese jediondo arcoíris⁸⁴⁷, que lo que tienes que traer es una manguera.

MANÉ.- ¿Ve cómo no me eja tranquilo?

BARTOLO.- ¡Estos bobos están imposibles, ya se las saben toas! Como no llueve⁸⁴⁸ no se encuentran ñames ni en la⁸⁴⁹ verdura.

MANÉ.- ¡Está claro!

RAFAEL.- Pues saca el arcoíris⁸⁵⁰, si quieres.

MANÉ.- (*Sublevándose*)⁸⁵¹. Yo o saco cuando me dé la gana⁸⁵².

RAFAEL.- Pues haz lo que quieras⁸⁵³, ¡jinojos!

MANÉ.- ¡Etá claro!, ¡Mané patola yo!

BARTOLO.- ¡Anda, piérdete de mi vista!

⁸⁴² A: Pos. ¿|Y| qué jace aquí este soquete?

⁸⁴³ A: (Viéndole **manotear** con |**los**| trapos de colores)

⁸⁴⁴ B: después

⁸⁴⁵ A: colga|**d**|uras

⁸⁴⁶ A: fiesta|**s**|

⁸⁴⁷ A: arcoiris

B: arco-ris

Errata en B.

C: arcoiris

⁸⁴⁸ A: Como no **llueva**

⁸⁴⁹ A: ñames ni |**la**| <**en**> verdura

B: ñames ni en *la* verdura

⁸⁵⁰ A: arco iris

B: arco iris

⁸⁵¹ B: MANÉ.— (*Sublevándose*)

⁸⁵² A: Yo o saco cuando **e parezca**

⁸⁵³ A: Pues haz lo que **te dé la gana**, ¡jinojos!

MANÉ.- Yo e pierdo, pero ya os bobos si acabaron. ¡Mucho cuidiao, eh⁸⁵⁴! (*Lanza el arcoíris al aire y comienza a inflar una sopladera, mirándoles con cuchufletas*⁸⁵⁵).

BARTOLO.- ¡Qué bonito!

RAFAEL.- ¡No está pa menos el machango!

MANÉ.- El machango me lo tiene mi tía guardao⁸⁵⁶ en e ropero. Me o echaron os Reyes⁸⁵⁷.

BARTOLO.- ¡Yo te hubiá echao un saco de dinamita, pa que reventaras!

MANÉ.- Ya reventaré; pero cuando Mané reviente va a haber mucho ruido en os Arbejales⁸⁵⁸. ¿Estamos? Me marchó⁸⁵⁹. (*Sacude el arcoíris, se pone la sopladera en la boca y sale*).

BARTOLO.- (*A Rafael*). Si no fuera bobo, lo nombraba secretario.

RAFAEL.- Lo que nos⁸⁶⁰ faltaba pa que los dieran la medalla de oro de la suidá⁸⁶¹.

BARTOLO.- Bueno, pues vamos a proyectar⁸⁶² los planes.

RAFAEL.-⁸⁶³ ¿Tienes alguno?

BARTOLO.- ¡Los del proyecto⁸⁶⁴!

RAFAEL.- (*Rascándose la cabeza*). ¡Bueno! ¡Más proyectos⁸⁶⁵!

BARTOLO.- ¿Por qué?, ¿tú tienes algo que hacer?

RAFAEL.- (*Recalcando*). ¡El proyecto⁸⁶⁶!

BARTOLO.- Pues vamos de una vez para⁸⁶⁷ el ayuntamiento, que no se puee perder más tiempo.

RAFAEL.- Yo lo aprovecho como puedo.

BARTOLO.- Ya se nota; pero esto de la sequía es un desastre.

RAFAEL.- ¡Quién sabe! ¡De repente⁸⁶⁸ llueve!

⁸⁵⁴ B: Yo e pierdo, pero ya os bobos si acabaron. *¡Mucho cuidiao, eh!*

⁸⁵⁵ A: (LANZA EL ARCO IRIS AL AIRE |LIBRE| Y COMIENZA A INFLAR UNA SOPLADERA, MIRÁNDOLES)

B: (Lanza el arco iris al aire y comienza a inflar una sopladera, mirándoles *con cuchufletas*)

⁸⁵⁶ B: El machango *me lo* tiene mi tía *guardao* en e ropero.

⁸⁵⁷ En A La “s” de “Reyes” aparece entrecortada al escribirse en el borde derecho de la hoja.

⁸⁵⁸ B: *Ya reventaré; pero cuando Mané reviente va a haber mucho ruido en os Arbejales.*

⁸⁵⁹ B: *¿Estamos? Me marchó.*

⁸⁶⁰ A: Lo que **los** faltaba

⁸⁶¹ B: Los que nos faltaba pa que los dieran la medalla *de Oro de la suidá.*

⁸⁶² B: proyectar

⁸⁶³ A: Rafael.— |(EQUIVOCADO)| ¿Tienes alguno?

⁸⁶⁴ B: proyecto

⁸⁶⁵ B: ¡Bueno! *¡Más proyectos!*

⁸⁶⁶ B: proyecto

⁸⁶⁷ B: de una vez *para* el Ayuntamiento

⁸⁶⁸ A: ¡**A lo mejor** llueve!

BARTOLO.- Ende luego, too puee ser, porque ayer cantó el gallo.

RAFAEL.- ¿Y tú te fías deso? ¡Ese canto fue de gazuza!

BARTOLO.- ¡Cualquiera sabe! Vamos pallá a ver lo que podemos solucionar.

RAFAEL.- Vamos, por mí que no se quee ¡el proyecto⁸⁶⁹! (*Salen*).

ESCENA SEGUNDA

FRASQUITA.- (*Aparece con un manojo de quemones para echárselos al pájaro que está⁸⁷⁰ en una jaula en el patio*). ¡Menos mal que todavía quean quemones! ¡Vaya solajero, Dios santo! ¡La tierra parece que está sudando tristeza! (*Se dirige a la jaula, a poco entra Pancha*).

PANCHITA.- ¡Buenas tardes, Frasca!

FRASQUITA.- ¿Qué hay Pancha, mi jija? ¿Se nota alguna señal di agua?

PANCHITA.- Naíta, un sol más brillante que nunca y los lagartos tendíos sobre las lajas como riéndose de una.

FRASQUITA.- Di tú que esto⁸⁷¹ es una maldición, porque ha llovido en toda la isla, menos en este dichoso cugujón de Los Arbejales. ¡La tierra está muda y seca!

PANCHITA.- ¡Vaya⁸⁷² pena! ¡Y los labradores sembraron creyendo que iba a llover!

FRASQUITA.- ¡Pues⁸⁷³ no recogen ni la semilla! ¡Y lo malo es que tenemos que seguir viviendo sea como sea!

PANCHITA.- Di tú que a los campesinos les⁸⁷⁴ persigue too; porque hasta los pájaros que alegran a todo el mundo cantádoles, a los labradores no hacen sino picarles las simientes y los frutos, cuando los hay.

FRASQUITA.- Si Dios no pone su mano, pero dejándola sentir, la tierra se va a quedar sola, porque las fatigas de la gente del campo no las sabe sino el que las pasa.

⁸⁶⁹ B: proyecto

⁸⁷⁰ A: echárselos a los pájaro|s| que está|n| en

⁸⁷¹ A: Di tú **questo** es

⁸⁷² A: ¡**Fuerte** pena!

⁸⁷³ A: **Pos** no

⁸⁷⁴ A: a los campesinos **los** persigue tóo

PANCHITA.- Como que no tienen hora⁸⁷⁵ ni de pega ni de suelta; y cuando hay poco fruto, valen mucho las cosas; pero no hay que vender. Y cuando hay cosecha que es cuando se pueden⁸⁷⁶ desquitar un algo, hay que malbaratarla porque nadie la quiere.

FRASQUITA.- ¡Como un año que tuvimos⁸⁷⁷ que tirar las cebollas por las laderas porque nadie las quería⁸⁷⁸!

PANCHITA.- ¡En cualquier trabajo se está mejor que en la labranza!

FRASQUITA.- ¿Y por qué será, cuando la comía es lo más necesario?

PANCHITA.- ¡Qué rayos sabemos nosotras⁸⁷⁹! ¡Lo único que sabemos es los trabajos que se pasan!

FRASQUITA.- ¡Y si lloviera!...

PANCHITA.- Si llueve demasiao es pa naa. ¡Caa vez que me acuerdo de ahora hace cinco años, que estábamos toos esperando la lluvia y no caía ni un goto! Y de repente, encomienza fijo un aguacero, empieza a correr el barranco, ¡y más vale no acordarse de los destrozos!

FRASQUITA.- ¡Que fue cuando se cayó la choza y cogió a la niñita de Pino! ¡Dios nos libre de otra como aquella⁸⁸⁰!

PANCHITA.- ¡Ya este año me parece que estamos libraos!

FRASQUITA.- ¿Y la vez que se⁸⁸¹ estalló la represa? ¡Vale más no acordarse! El poder de Dios es mucho, pero ahora estamos necesitando de verdá que se los acerque.

PANCHITA.- Como que ahora mismo acaba de decirme el hijo⁸⁸² más viejo de Lola, que va a dejar esto pa meterse de⁸⁸³ peón.

FRASQUITA.- Pero él, que no ha trabajao nunca a jornal con nadie sino con los padres⁸⁸⁴, no se va a amañar⁸⁸⁵.

PANCHITA.- A la madre se le va a partir el alma⁸⁸⁶ cuando lo vea salir a trabajar con otro, pero otro remedio no le quea sino hacerse, que en este mundo hay que acostumbrarse a too. Antes se dían pa Venezuela, y ahora se van del campo pa la suidá⁸⁸⁷.

⁸⁷⁵ A: no tienen **horario** ni de pega

⁸⁷⁶ B: cuando se pueden desquitar

⁸⁷⁷ A: ¡Como un año que |se| **tuvieron** que tirar las cebollas por las laderas

⁸⁷⁸ B: ¡Como un año que tuvimos que tirar las cebollas por las laderas *porque nadie las quería!*

⁸⁷⁹ A: **losotras**

⁸⁸⁰ A: ¡Dios **los** libre de otra como **esa!**

⁸⁸¹ B: ¿Y la vez que *se* estalló la represa?

⁸⁸² A: [j]<h>ijo

⁸⁸³ A: pa meterse **a** peón

⁸⁸⁴ A: sino **en lo dé!**, no se va

⁸⁸⁵ A: no se va a mañar

⁸⁸⁶ A: se le va a partir el **corazón** cuando

⁸⁸⁷ B: hay que acostumbrarse a too. *Antes se dían pa Venezuela, y ahora se van del campo pa la suidá.*

FRASQUITA⁸⁸⁸.- ¡Venezuela, Venezuela!, qué bien ha tratao a los canarios siempre, pero bien de trabajito han pasao los pobres pa reunir el flete pa dirse.

PANCHITA.- Y cuántas familias se han amparao yéndose pallá. ¡Media isla!

ESCENA TERCERA

CHANITA.- (*En⁸⁸⁹ la puerta de la cocina*). Madre, ¿pos y que⁸⁹⁰ ese pájaro está⁸⁹¹ de banquete?⁸⁹²

FRASQUITA.- Tienes⁸⁹³ razón, mi jija. (*A Pancha*). Vine a echasle unos quemones al pájaro⁸⁹⁴, y como nos⁸⁹⁵ pusimos a conversar ni me acordé que había dejao la plancha caliente encima de la mesa.

PANCHITA.- Es que se pone una a lamentarse, y se le van las horas volaas⁸⁹⁶.

FRASQUITA.- (*A Chanita*). Se habrá quemao toíto el paño⁸⁹⁷...

CHANITA.- No se quemó porque quité la plancha cuando empezó a dar olor a quemao, Si no, a estas alturas, hubíamos⁸⁹⁸ tenío que llamar a los bomberos.

FRASQUITA.- ¡Vaya⁸⁹⁹ cascos! Una no sabe ya ni lo que jace. (*Despidiéndose*)⁹⁰⁰. Dispénsame, Pancha.

PANCHITA.- Descuida, mujer; mi sobrina Maruca estará también reñegaa⁹⁰¹.

⁸⁸⁸ B: FRASQUITA.— *¡Venezuela, Venezuela!, qué bien ha tratao a los canarios siempre, pero bien de trabajito han pasao los pobres pa reunir el flete pa dirse.*

PANCHITA.— *Y cuántas familias se han amparao yéndose pallá. ¡Media isla!*

⁸⁸⁹ A: Chanita.— (|ENTRANDO POR| LA PUERTA DE LA COCINA)

⁸⁹⁰ B: ¿pos y *que* esos pájaros están de banquete?

⁸⁹¹ Todos los textos presentan: **esos pájaros están**

Si mantenemos el plural, supondría una contradicción, puesto que en la acotación inicial de la escena anterior la palabra “pájaro” está escrito en singular en las ediciones: (*Aparece con un manojo de quemones para echárselos al pájaro [...]*). Hay solo un pájaro en la jaula; no, varios.

⁸⁹² A: ¿pos y esos pájaros están de banquete? |(REPARANDO) ¡Buanas tardes, Panchita!

Pancha.— (SALUDA CON LA CABEZA)

⁸⁹³ A: Tiene.

B: Tienes

Error en A, puesto que Frasquita tutea a su hija.

⁸⁹⁴ En todos los textos se dice: **los pájaros**

⁸⁹⁵ A: y como **los** pusimos

⁸⁹⁶ A: y se [**lleva**] <**le van**> las horas

B: y se le van las horas *volaas*

⁸⁹⁷ A: |¿Se habrá quemao toíto el paño|?

⁸⁹⁸ A: hubíamos tenío

⁸⁹⁹ A: ¡**Fuertes** cascos!

⁹⁰⁰ B: (*Despidiéndose*) Dispénsame

⁹⁰¹ A: estará también **echando chispas**

FRASQUITA.- Los quehaceres son pocos, que son dos mujeres solteras y con naa⁹⁰² se remedian.

PANCHITA.- Pero hay que calar, que too está muy caro y los cuartos no llueven del cielo.

FRASQUITA.- ¡Ni el agua! (*Yéndose*)⁹⁰³. Hasta ahorita, Pancha. (*Entra en las habitaciones*).

PANCHITA.- (*A Chanita*). ¿Y qué tal van esos amores, mujer?

CHANITA.- No me lo nombre, ese no tiene interés ninguno.

PANCHITA.- No digas eso, porque ayer mismo vino a verte.

CHANITA.- Pa naa, porque me acompañó hasta la puerta de la iglesia, no⁹⁰⁴ quiso entrar a las rogativas, se fue a beber y no le vi más el pelo.

PANCHITA.- Al moo se puso en humor y traspuso; tú sabes lo que pasa con las copas, pero ya volverá.

CHANITA.- ¡Quién sabe!, porque me dijeron que estaba enojao en el cafetín diciendo que no volvía; y se conoce que es verdá porque hoy no ha llegao⁹⁰⁵.

PANCHITA.- Entoavía hay tiempo.

CHANITA.- Además, no sé por qué me da que viene a reírse; pero conmigo se equivoca.

PANCHITA.- ¿Y por qué va a reírse, mujer?

CHANITA.- Porque él quedrá más a una de Las Palmas, que son más finas. ¡Una ni sabe leer! ¡Me da una rabia cuando veo a la gente que habla y entiende de too, y una callaa como una burra, como si no tuviera derecho a vivir con la gente!

PANCHITA.- Ahi⁹⁰⁶ tienes mucha razón; yo también envidio a las personas entendías y me desconsuelo cuando las oigo hablando que da gusto. Pero una se ha quedao tan atrasaa⁹⁰⁷, que cuando voy al cine no entiendo ni la penícula, como no sea de⁹⁰⁸ cantares.

CHANITA.- ¡Igual me pasa a mí, que no entiendo de naa! ¡Y por eso creo yo que él no me quedrá!

PANCHITA.- Eso no, tú déjate respetar, que si tenemos la desgracia de no ser leías⁹⁰⁹, somos mujeres de casa, que en caa vez van quedando menos.

CHANITA.- Pero, ¡cualquiera adivina si viene en serio!

⁹⁰² A: y con |poco| ná se remedian

⁹⁰³ B: (*Yéndose*)

⁹⁰⁴ A: hasta la puerta de la iglesia |y| no quiso entrar

⁹⁰⁵ En A la “o” de “llegao” está entrecortada al escribirse en el borde derecho de la hoja.

⁹⁰⁶ A: Hay tienes mucha razón

B: Hay tienes mucha razón

⁹⁰⁷ A: atrasáa

B: atrazáa

Errata en B.

C: atrasáa

⁹⁰⁸ B: como no sea *de* cantares

⁹⁰⁹ A: leí|d|as

PANCHITA.- Las mujeres conocemos siempre la intención de los hombres; la que se deja engañar es porque quiere.

CHANITA.- ¡Es que a veces se ciega una de tal manera!...

PANCHITA.- ¡Dímelo a mí! ¡Y muchos de ellos como lo notan, abusan a más no poder!

CHANITA.- Ahora que ya los hombres eligen poco.

PANCHITA.- ¡Eso te crees tú!, de palabras está too bueno pa el magreo⁹¹⁰; pero a la hora de casarse, miran bien lo que les conviene. ¡Fíjate que ni siquiera les gustan las mujeres que haigan tenío novio de mucho tiempo! Continás...

CHANITA.- De eso me he dao cuenta yo.

PANCHITA.- Si está claro. Pero algunos después de tanto abuso, comienzan a elegir y pagan las consecuencias porque se quean con la peor.

CHANITA.- ¡Que no sabe una ni lo que hacer!

PANCHITA.- ¡Abrir el ojo, Chana, y echar la retranca⁹¹¹; que portándose bien⁹¹², si uno se va⁹¹³, el otro viene!

CHANITA.- ¡Y si no, me queo soltera!

PANCHITA.- Como último remedio, jija⁹¹⁴, porque las casadas sufren y viven; pero una solterona pinta bien⁹¹⁵ poco en un pueblo. Algún rato de alegato, despellejarse la una a la otra, el novenario, y a trabajar como burras⁹¹⁶.

CHANITA.- ¡Y todavía hay gente que se ríe de las solteronas!

PANCHITA.- ¡Qué sabe la gente lo que es caridá⁹¹⁷!

CHANITA.- (*Con un suspiro*). ¡Ay!, voy a trabajar; que⁹¹⁸ otras cosas faltarán, pero trabajito sobra. Ansina tenemos las manos como hombres, ¡con lo bonitas que son unas⁹¹⁹ manos finas!

PANCHITA.- Diga que sí, mi jija. Las manos de los hombres que sean fuertes, pero las de las muchachas jóvenes debieran ser como la seda.

⁹¹⁰ B: de palabras está too bueno *pa el magreo*; pero

⁹¹¹ B: ¡Abrir el ojo, Chana, y *echar la retranca*; que portándose bien

⁹¹² A: Portándose |**una**| bien

⁹¹³ A: se |**le**| va

⁹¹⁴ B: Como último remedio, *jija*, porque

⁹¹⁵ A: pinta [**x5**] <**bien**> poco

⁹¹⁶ A: como **perras**

⁹¹⁷ A: caridá[**d**]

⁹¹⁸ A: |**Ende luego**| otras cosas faltarán

B: *¡Ay!, voy a trabajar; que* otras cosas faltarán

⁹¹⁹ A: ¡con lo bonitas que son **las** manos finas!

ESCENA CUARTA

FRASQUITA.- (*En la puerta*). ¡Pues la conferencia va de⁹²⁰ largo!

PANCHITA.- Ende luego; pero⁹²¹ por lo que veo, Rafaé no tiene moos de llegar.

FRASQUITA.- No te apures, mujer; que él tendrá que venir ahora mismo. (*A Chanita*). ¿Tú tienes alguna ropa que planchar?

CHANITA.- Sí, pero la mía la plancho yo.

PANCHITA.- Ansina no se te ponen las manos finas.

CHANITA.- ¡Da lo mismo! ¡Pa lo que hay que ver aquí!

PANCHITA.- (*A Frasquita*⁹²²). Es que estábamos diciendo, Frasca, que con tanto trabajo se le⁹²³ ponen las manos feas.

FRASQUITA.- Tú no le digas machangás, que me la echas a perder; porque pa tostar el millo y fregar no se puede andar con miramientos.

CHANITA.- (*Enfadada*)⁹²⁴. ¡Ya salió!

FRASQUITA.- Es ques ansina; la comía de la cabra hay que cogerla⁹²⁵ con toa la mano, y las ilusiones son pa donde se puedan desenvolver.

CHANITA.- Por no oísla me voy, porque si fuera por ella⁹²⁶ me amarraba con la cabra. (*Sale enfadada*).

FRASQUITA.- (*A Pancha*)⁹²⁷. ¿Tú oyes esto? Cuando si fuera por mí la asentaba en un trono. Pero, ¿qué podemos jacer las madres sino aguantarnos⁹²⁸ viendo sufrir a los hijos?

PANCHITA.- Es una chica nueva y hay que dejarla; toas hemos pasao por lo mismo.

FRASQUITA.- Pero es que te echan las cosas a la cara como si una tuviera la culpa de lo que ellos⁹²⁹ pasan; y a las madres los⁹³⁰ duelen más las cosas de los hijos, que a ellos mismos.

PANCHITA.- Pero no debes de decirle⁹³¹ las cosas tan claras.

⁹²⁰ A: ¡La conferencia va **pá** largo!

B: ¡*Pues* la conferencia va **de** largo!

⁹²¹ A: Ende luego; y por lo que veo

⁹²² A: Panchita.— (*A FRASCA*)

⁹²³ B: Es que estábamos diciendo, *Frasca*, que con tanto trabajo se *le* ponen las manos feas.

⁹²⁴ B: CHANITA.— (*Enfadada*). ¡Ya salió!

⁹²⁵ A: cogesla

⁹²⁶ A: si fuera por **usted** me amarraba

⁹²⁷ B: FRASQUITA.— (*A Pancha*). ¿Tú oyes esto?

⁹²⁸ A: sino aguantas**los** viendo

⁹²⁹ A: lo que ell[**a**]<**o**>s pasan

⁹³⁰ A: y a las madres **nos** duelen

⁹³¹ A: decisle

FRASQUITA.- Sí mujer, a ilusionarla⁹³² voy con fantasías, pa que después sea más grande el batacazo⁹³³.

PEPITO.- (*En la puerta*). ¡Moy buena, seniora!

FRASQUITA.- ¡Oh, Pepito! ¿Qué tal pasó la noche?

PANCHITA.- ¡El pobre!, que se me olvidó decisle que habíamos trasquilao unas ovejas y teníamos la lana en el pajar, y de repente lo picó alguna garrapata.

PEPITO.- ¿Garrapata solo? Garra la ojo, garra la mano, garra la oreja, garra la... ¡Garra todo!

FRASQUITA.- ¡El infeliz! ¡Si se lo llegan a comer!

PEPITO.- Poco falta bara que me⁹³⁴ coma. Yo no bega la ojo en toda la noche, ¡bor Dios!

PANCHITA.- ¡Tiene que ser, porque las garrapatas estaban cebaas como si las hubieran estao engordando pa el matadero!

FRASQUITA.- ¡Debías habérselo arvertío!

PANCHITA.- Pos ¿y qué quieres?, si con las prisas ni me acordé...

PEPITO.- No te forte, ansina conocer más cosas. Por la calle conocer mucho la⁹³⁵ gente.

FRASQUITA.- Tiene que ser, porque como va de casa en casa se entera de la vía⁹³⁶ de too el mundo.

PEPITO.- Hay mocho cuento, toda la gente estar falsa como la monedero barato. Mocha la reverencia bor la cara tuya, bero bor detrás estar igual quel diablo.

PANCHITA.- Yo no me asplico cómo la gente puee ser ansina, engañándose pa naa.

PEPITO.- Así estar la mundo⁹³⁷. Otro día una seniora rica del cuento, que vive en la chalé de Ciudad Jardín⁹³⁸, hacerme la combra grande y decirme que tiene mocho dinero en la banca y que su⁹³⁹ marido estar por Inglaterra con la esbortación⁹⁴⁰ de la tomata. Yo creerlo y⁹⁴¹ le vende todo, que casi vaciarme la faldó; desbués marcha toda la semana al cobro y decirme la criada: “La seniora se fue al banio”. Yo vuelve otro día y siembre⁹⁴² la criada rebite como el gramófono: “La seniora está en el banio”.

FRASQUITA.- ¿Quién sería esa?

⁹³² A: a ilusionar**los** voy

⁹³³ A: batacaso

B: batacaso

⁹³⁴ B: Poco falta bara que *me* coma

⁹³⁵ B: conocer mucho *la* gente

⁹³⁶ A: de la|s| vía|s| de tóo

⁹³⁷ A: **mondo**

⁹³⁸ B: Otro día una seniora *rica del cuento*, que vive en la chalé *de Ciudad Jardín*, hacerme la combra

⁹³⁹ A: que **la** marido

⁹⁴⁰ A: con la|s| esbortacion|es| de la tomata

⁹⁴¹ B: Yo creerlo y le vende todo

⁹⁴² A: siempre

PEPITO.- Yo ya no buede más y decirle: “Mira, esa no estar seniora de Ciudá Jardín, esa ser seniora de balangana”.

PANCHITA.- ¡Estuvo bueno! ¿Y qué le dijo la criada?

PEPITO.- Se echó la risa y decirme: “Bos juntos cobramos, Bebito, en la balangana”.

FRASQUITA.- ¡Que se conoce que la pobre tampoco cobraba un perro chico!

PANCHITA.- ¡Pa too hay gente en este mundo!

PEPITO.- ¡Y tú no sabes nada!

FRASQUITA.- ¡Poco sabemos con esta sequía!

PEPITO.- Yo también sufrirla, borque si no hay berras nadie me baga, y yo tener que bagarle como sea a la comercio fuerte que no aflojar un bunto⁹⁴³.

PANCHITA.- Ansina es. Y ahora que me estoy acordando, Pepito, ¿cómo así no lo llevó anoche Pipo en la moto⁹⁴⁴?

FRASQUITA.- Mujer, porque dice que tenía roto el sillón o el sillín ese de la parte atrás⁹⁴⁵.

PEPITO.- ¡Qué va! No tiene nada roto, seniora⁹⁴⁶, que yo verlo marchando bara Las Balmas con Rafaelo⁹⁴⁷.

FRASQUITA.- ¿Cómo, Pepito? ¿Que Rafael fue a la suidá⁹⁴⁸?

PEPITO.- A mí barecerme⁹⁴⁹, pero buede ser que yo no tener la ojo bueno⁹⁵⁰.

FRASQUITA.- Algo raro notaba yo; con razón esta mañana cuando llegó sulfurao porque estuvo toa la noche de parranda, casi me marea diciéndome que tenía que vender la casa, porque en Los Arbejales no se podía vivir.

PANCHITA.- Lo diría porque como no llueve, está el hombre aburrío.

FRASQUITA.- ¿Y por eso va a vender la casa? ¿Y dónde rayos me voy a meter yo en la suidá⁹⁵¹? ¿Qué vamos a jacer allí tres maúros?

⁹⁴³ B: y yo tener que bagarle como sea a la comercio fuerte *que no aflojar un bunto*

⁹⁴⁴ A: la |a|moto

⁹⁴⁵ A: Mujer, porque dice que tenía el sillón o el sillín ese de la parte de atrás **roto**.

⁹⁴⁶ B: *¿Qué va!* No tiene nada roto, *seniora*, que yo verlo

⁹⁴⁷ A: Las [P]almas con Rafael

B: Las Balmas con Rafaelo

⁹⁴⁸ A: ¿Que Rafael fue **pá** la **siudá**?

⁹⁴⁹ A: barecerme

B: bareserme

⁹⁵⁰ A: **bero** buede ser que **no fuera él**.

⁹⁵¹ B: ¿Y *dónde* rayos me voy a meter yo en la suidá?

A: en la ciud[á*d*]?

Tachado a máquina la vocal y consonante, pero es evidente que la tachadura debía solamente producirse en /d/, por ello está remarcada la /a/ con más intensidad con la tinta de la máquina de escribir.

PANCHITA.- Serán boberías, muchacha.

FRASQUITA.- Boberías, no; porque de repente el Pipo ese me lo ha engatusao con sus cambulloneos, y va a querer viaje. ¡Amargos chochos!⁹⁵²

PEPITO.- No te abures la chocho⁹⁵³, mochacha. ¡Baciencia baisana! ¿Y bor⁹⁵⁴ dónde anda Chanita?

PANCHITA.- Está planchando, Pepito; que ella⁹⁵⁵ es una chica muy trabajadora.

PEPITO.- ¡Eso está⁹⁵⁶ bueno!

PANCHITA.- ¡Usté ha elegió bien!

PEPITO.- Bero ella no quererme, ya el Bibo ese tenerla⁹⁵⁷ llena la borrega.

PANCHITA.- ¡Cualquiera sabe, de repente cambia de opinión!

FRASQUITA.- Pepito también sabe mucho, onde tú lo ves común sonso. A mí me dijeron que hubiá dejao a una chica de Aruca con too prepara⁹⁵⁸.

PEPITO.- ¡Mal rayo la barta!, lo que basó es que la mochacha dejarme a mí después⁹⁵⁹ de regalarle toda la vestido bara la matrimonia.

PANCHITA.- Yo no lo sabía. ¿Y por qué lo dejó?

PEPITO.- ¡Qué sabe⁹⁶⁰ yo! Todo lo⁹⁶¹ día decirme: “Bebito, me falta la colcha, faltarme la sábana, tráeme la camisona”. Y yo siempre⁹⁶² llevando el baquete como el bobo. Bero una tarde decirme: “Mira Bebito, no vuelva más bor la buerta, borque yo no quiere la matrimonio”. Y se quedó con todo bara matrimoniar con uno de Guanarteme. ¡Mal rayo la barta⁹⁶³!

FRASQUITA.- ¿Y usté no le pidió su ropa?

PEPITO.- ¡Claro! Yo siempre⁹⁶⁴ marcha a dar la queja al badre, y la última vez decirme: “Si vuelve bor la buerta cojo un balo entre la hijo y yo, y te barto la costilia⁹⁶⁵”.

PANCHITA.- ¡Qué fresco! Después de conejo dí⁹⁶⁶, palos a la madriguera.

⁹⁵² B: porque de repente *el* Pipo ese me lo ha engatusao con sus cambulloneos, y va a querer viaje. *¡Amargos chochos!*

⁹⁵³ B: No te abures *la chocho*, mochacha

⁹⁵⁴ A: **por**

⁹⁵⁵ A: Pepito; **quella** es una chica

⁹⁵⁶ A: **esta|r|**

⁹⁵⁷ A: ya el **Bipo** ese tener**le** llena la borrega

⁹⁵⁸ A: hubiá dejao una chica **en** Aruca con too prepara**d|o**.

B: hubiá dejao *a* una chica

⁹⁵⁹ A: des**bués**

⁹⁶⁰ A: ¡Qué **sé** yo!

⁹⁶¹ A: lo|**s|**

⁹⁶² C: y yo **siempre**

⁹⁶³ B: Y se quedó con todo bara matrimoniar con uno de Guanarteme. *¡Mal rayo la barta!*

⁹⁶⁴ A: siem[**p**]<**b**>re

⁹⁶⁵ A: costilla

⁹⁶⁶ C: Después de conejo **dio** palos a la madriguera

PEPITO.- Sí⁹⁶⁷, bero a mí no begarme, borque yo no va más bor la madriguera, ni bor la⁹⁶⁸ conejo.

FRASQUITA.- Lo mejor que hizo, que del peligro hay que juir.

PANCHITA.- Ende luego. ¿Usté va pallá, Pepito?

PEPITO.- Sí, yo venir nada más que a darte la gracia⁹⁶⁹ bor la casa.

PANCHITA.- No hay de qué. Allí tiene usté su chalé siempre que quiera quearse.

PEPITO.- Está bien, bero si le quita la garabata⁹⁷⁰.

PANCHITA.- Ellas se juyen ende que saquemos⁹⁷¹ la lana. (*Saliendo*). ¡Hasta dispués, Frasca!

FRASQUITA.- ¿Y no esperas a⁹⁷² Rafaé, pa los zapatos?

PANCHITA.- Mi sobrina vendrá a buscalos⁹⁷³, porque esa compostura va pa rato.

FRASQUITA.- Ende luego, pero ende que él venga le digo que te los prepare.

PEPITO.- (*Ya en la puerta*). ¡Adiós, seniora! (*Sale con Pancha*).

FRASQUITA.- ¡Hasta luego, Dios vaya con ustedes! (*Después de contemplar los zapatos pendientes de arreglo*). ¡Vaya parva⁹⁷⁴ de zapatos arrimaos!, ¡como que no se puee ni limpiar la zapatería! Algunos llevan ya aquí cerca de un año, y si no han dao zapatitos chicos es porque son⁹⁷⁵ solteros. Pero cualquier día cojo una carrucha y me los llevo toos pa el Monte⁹⁷⁶ de Piedá. (*Coge una escoba y comienza a barrer*).

ESCENA QUINTA

RAFAEL.- (*Entrando con una carpeta debajo del brazo*). Frasca, ¿tú sabes dónde⁹⁷⁷ están las escreturas de la casa?

FRASQUITA.- ¿De qué casa?

Los errores cometidos en C han producido una expresión completamente diferente a la del texto original.

En el DDEC y DEC s. v. está recogida esta paremia tal y como aparece en nuestra edición y en los textos A y B.

⁹⁶⁷ B: Sí, bero a mí no begarme

⁹⁶⁸ A: ni bor **el** conejo

⁹⁶⁹ A: a darte la|s| gracia|s| bor la casa.

⁹⁷⁰ A: **Boeno**, bero si le quita la gar|r|a|p|ata

⁹⁷¹ A: ende que **se quite** la lana

⁹⁷² A: esperas **por** Rafaé

⁹⁷³ A: buscalos

⁹⁷⁴ En sentido figurado «montón», vid. la nota 170.

⁹⁷⁵ En A la “n” de “son”, está entrecortada al escribirse en el límite del borde de la hoja.

⁹⁷⁶ B: Monte de Piedá.

⁹⁷⁷ B: dónde

RAFAEL.- Desta, no va a ser de la Casa el Niño⁹⁷⁸.

FRASQUITA.- ¿Las escreturas? ¿Y pa qué quieres tú las escreturas?

RAFAEL.- Pa sacaslas al viento, pa que no se las coma⁹⁷⁹ la polilla.

FRASQUITA.- La polilla no tiene dientes, y del baúl no se saca un papel ni que venga a buscarlo el Juzgao de Primera Instancia⁹⁸⁰.

RAFAEL.- Es que tengo un trato con uno de San Mateo, ques⁹⁸¹ una bicoca.

FRASQUITA.- ¿Una bicoca con los de San Mateo? ¡Me parece muy raro!

RAFAEL.- Es que me quiere comprar⁹⁸² la casa en un dinerá.

FRASQUITA.- ¡Ah jijo el⁹⁸³ diablo! ¡Y lo dice tan tranquilo⁹⁸⁴! Pero esta casa no se vende ni que te den más perras que una quiniela defice⁹⁸⁵.

RAFAEL.- Es que ese⁹⁸⁶ de San Mateo la quiere pa un turista viejo, que está⁹⁸⁷ loco con el sol de Los Arbejales. Se la vendemos, y losotros los vamos pa Las Palmas cuando encontremos una casa barata.

FRASQUITA.- Pos, ¿y el sol de Arbejales no es el mismo que el⁹⁸⁸ de pa fuera?

RAFAEL.- Se conoce que no.

FRASQUITA.- Pos, ¿y cuántos soles hay?

RAFAEL.- Que yo sepa uno solo. Pero tendrá sucursales de poca monta por esos mundos, y a losotros los ha tocao⁹⁸⁹ la centrá.

FRASQUITA.-⁹⁹⁰ Con razón hay tanto solajero⁹⁹¹ en Canarias.

⁹⁷⁸ A: la casa |d|el niño.

La Casa del Niño fue un centro de beneficiencia construido en Las Palmas de Gran Canaria y se dedicó desde mediados de los años 40 del siglo XX hasta 1991 a atender las necesidades de la infancia.

⁹⁷⁹ A: pa que no se las coma|n| la polilla

⁹⁸⁰ A: Juscgao de premera estancia

B: Juscgao de Primera Istansia

⁹⁸¹ A: qué|e|s

⁹⁸² B: comprar

⁹⁸³ A: ¡Ah jijo er diablo!

⁹⁸⁴ A: ¡Y lo dice |él| tan tranquilo!

⁹⁸⁵ A: ni que te den más perras **qué|l gordo**.

⁹⁸⁶ A: Es **quese** de

⁹⁸⁷ A: turista viejo, **questá** loco

⁹⁸⁸ A: Pos ¿y el sol de |Los| Arbejales no es el mismo **quel** de pa fuera?

⁹⁸⁹ A: los ha toca|d|o la centrá

⁹⁹⁰ A: Frasca. — |La **única centrá que tenemos**.| Con razón hay tanto

⁹⁹¹ A: solajero

B: solarejo

Errata cometida en las ediciones.

RAFAEL.- ¡Masiao! Lo que no sabemos nosotros es aprovecharlo⁹⁹², porque cualquiera se jacía rico aquí.

FRASQUITA.- No lo digas muy fuerte, porque ende que lo oigan los de pa fuera se forran con el negocio.

RAFAEL.- ¿Más entoavía? Too es pa ellos⁹⁹³. Ahora que algo voy a aprovechar yo cuando estemos en Las Palmas.

FRASQUITA.- Pos, ¿y qué sigues con esa majadería⁹⁹⁴? ¿Quién rayos fue el que te volvió loco anoche cuando bajaste a la suidá?

RAFAEL.- ¿Yo he díó a Las Palmas? ¡Tú estás soñando!

FRASQUITA.- Soñando, no; que te vieron bajar con Pipo en la moto⁹⁹⁵, te siguieron toas las vueltas y vieron con quien estuviste.

RAFAEL.- ¡Esas son cosas tuyas!

FRASQUITA.- Cosas mías, no, que te vieron, ¿No te da vergüenza a tu edá, casao y con hijos?

RAFAEL.- (*Aparte*). ¡Ya me trincaron! Esta vieja es peor que un detetive.

FRASQUITA.- ¿Y ahora te callas? ¡Zorrocloco, que sos un zorrocloco⁹⁹⁶!

RAFAEL.- Lo de zorro⁹⁹⁷, pasa; pero lo de cloco te lo guardas porque está muy feo.

FRASQUITA.- Pues⁹⁹⁸ te lo digo porque te lo mereces; ¡Zorrocloco⁹⁹⁹, viejo verde!

RAFAEL.- Ya maduraré, Frasca, ya maduraré¹⁰⁰⁰; que a too¹⁰⁰¹ le llega su hora.

FRASQUITA.- Este va a acabarme la vía, y voy a tener que dirme al asilo a pasar¹⁰⁰² la vejez tranquila.

RAFAEL.- ¡Allí tamién¹⁰⁰³ hay reglamento! Pero si te empeñas, aspérate a que haiga puesto, porque ahora estará too ocupao¹⁰⁰⁴.

⁹⁹² A: Lo que no sabemos [n]<I>osotros es aprovecha[r]<s>lo

⁹⁹³ B: ¿Más entoavía? *Tóo es pa ellos*. Ahora que algo voy a aprovechar

⁹⁹⁴ A: Pos, ¿y **entoavía** sigues con esa **matraquilla**?

B: Pos, ¿y **qué** sigues con esa **majadería**?

⁹⁹⁵ A: en la |a|moto |y| te siguieron

⁹⁹⁶ A: ¡**S**orrocloco, que sos un **s**orrocloco!

B: ¡**Z**orrocloco, que sos un **z**orrocloco!

⁹⁹⁷ A: **s**orro

⁹⁹⁸ A: **P**os te lo digo

⁹⁹⁹ A: **S**orrocloco

¹⁰⁰⁰ B: Ya maduraré, Frasca, *ya maduraré*; que a too

¹⁰⁰¹ A: que a too|s| le llega

¹⁰⁰² B: pasar

¹⁰⁰³ A: tam|b|ién

¹⁰⁰⁴ A: **a**cupao

FRASQUITA.- Pues¹⁰⁰⁵ me queo en mi casa, que es¹⁰⁰⁶ mía, que me la dejó mi padre de mejora.

RAFAEL.- ¿Y ahora me vas a echar en cara una casa terrera, que cuando llueve se moja toa?

FRASQUITA.-¹⁰⁰⁷ Lo que te estoy echando en cara es tu poca vergüenza. ¡Después de sacristán jubilai y sin retiro, tan atrevió!

RAFAEL.- ¡Si aquella sueca era una conocía de Pipo! Los tropecemos por la calle y me la presentó.

FRASQUITA.- (*Fuera de sí*). ¡Ah!, ¿pero es verdá? ¡Mía que yo¹⁰⁰⁸ no quería creeslo!

RAFAEL.- Pa too sos¹⁰⁰⁹ incrédula. ¡Ni sé qué importancia tiene saludar a alguien¹⁰¹⁰!

FRASQUITA.- ¿Fue naa más que un saludo, condena? ¿No andarían¹⁰¹¹ toa la noche de paseo, Dios sabe cómo?

RAFAEL.- Un saludo naa más, ¡juraíto! ¡Mis ojitos ciegos!

FRASQUITA.- ¡Claro, como que ya casi no¹⁰¹² ves, juras por tus ojitos!

ESCENA SEXTA

BARTOLO.- (*En la puerta*). Pues ¿y por qué te viniste sin avisar, Rafaé, que se ha queao a medio el proyecto¹⁰¹³?

RAFAEL.- Es que vine a solucionar un asunto pa volver ensegúa.

BARTOLO.- Pos haberme avisao, que he estao¹⁰¹⁴ loco buscándote.

FRASQUITA.- ¡Es que era¹⁰¹⁵ una cosa muy importante! ¿No sabes que quería venderme la casita pa marcharse pa Las Palmas?

BARTOLO.- ¿Cómo dices, Frasca? ¡Esas serán bromas!

¹⁰⁰⁵ A: **Pos** me queo

¹⁰⁰⁶ A: mi casa, **qués** mía

¹⁰⁰⁷ A: |**Yo**| lo que

¹⁰⁰⁸ A: ¡**Mía** que **yo** no quería creeslo!

B: ¡**Mía** que **ya** no quería creeslo!

¹⁰⁰⁹ A: Pa tóo sos incrédula.

Erratas en las ediciones: Pa tóos son incrédula

¹⁰¹⁰ A: alguie<e>

En A la “n” no aparece al no haber esta palabra en el margen derecho de la hoja

¹⁰¹¹ A: No **estarian** toa la noche

¹⁰¹² A: ya casi **ni** ves

¹⁰¹³ B: proyecto

¹⁰¹⁴ B: que *he* estao loco

¹⁰¹⁵ A: ¡Es **quera** una cosa

RAFAEL.- ¡Es por oísla!

FRASQUITA.- Por oírme no, que has venío hasta a buscar las escrituras¹⁰¹⁶. ¡Como que del degusto tengo un peso en la boca el estómago¹⁰¹⁷, como si me hubiá tragao un canto!

RAFAEL.- Almorzarías fuerte, y como las judías son pesaas¹⁰¹⁸...

BARTOLO.- Ya sé lo que pasa, mujer. Esas escrituras¹⁰¹⁹ es pa ver lo de los solares onde se van a jacer las casas baratas.

RAFAEL.- ¿Lo ves, Frasca?, que sos más desconfiaa que maúra.

FRASQUITA.- ¡Desconfiaa, no! Y entonces, ¿quién era aquella sueca?

BARTOLO.- ¿A ti también te la nombró? ¡Pero si esa era la señora onde trabajaba antes¹⁰²⁰ Pipo! ¡Vaya farol!

FRASQUITA.- (*Marchándose*). Ya me extrañaba¹⁰²¹ a mí que naide se fijara en este vejestorio.

BARTOLO.- ¡La cosa está ya¹⁰²² muy mal, Frasca!

FRASQUITA.- ¡Fatal, Bartolo! (*Sale*).

RAFAEL.- ¡Adiós, Mig¹⁰²³ Arbejales!

BARTOLO.- Tú también tienes ganas de mortificar a la mujer.

RAFAEL.- Es pa que no se aburra, Bartolo. Los matrimonios a esta edá tenemos que entreteneslos como sea.

BARTOLO.- ¡Fuerte penco estás!

RAFAEL.- Eso es ansina, Bartolo, que pa jubilaciones ya tengo con la sacristía.

BARTOLO.- Pos Rafaé, tengo un proyecto¹⁰²⁴...

RAFAEL.- ¿Otro?

BARTOLO.- Otro, pero... pa cosechar flores y frutos con tanta abundancia que pueda poner una plaza de mercao de baratillo¹⁰²⁵.

¹⁰¹⁶ A: escreturas

¹⁰¹⁷ A: ¡Cómo que del de|s|gusto tengo un peso en la boca |d|el estómago

B: ¡Cómo que del degusto tengo un peso en la boca el estógamo

¹⁰¹⁸ A: y <como> las judías son p[a]<e>sáas

¹⁰¹⁹ A: escreturas

¹⁰²⁰ B: ¡Pero si esa era la señora donde trabajaba *antes* Pipo!

¹⁰²¹ A: estrañaba

¹⁰²² A: ¡La cosa está <ya> muy mal, Frasca!

¹⁰²³ A: ¡Adiós, mi[s]<g> Arbejales!

¹⁰²⁴ B: proyecto

¹⁰²⁵ A: Bartolo.- Otro, pero |este sí que va a ser sonao. ¡Se acabaron las penas de este pueblo, si me llega a salir el proyeto! Ahora sí que estoy decidío a hacer algo grande común faraón con los ajitos, aunque no tengamos Nilo. ¡Yo quiero hacer!... (TITUBEA.)

RAFAEL.- Eso del baratillo lo veo defícil.

BARTOLO.- No te lo creas, va a haber pas¹⁰²⁶ y plátanos para todos.

RAFAEL.- Pos, ¿y qué es lo que trais entre manos?

BARTOLO.- ¡El verdadero proyeto!

RAFAEL.- Entonces¹⁰²⁷ vamos pa que veas las escreturas de mis solares.

BARTOLO.- Ya no me hace¹⁰²⁸ falta, Rafaé.

RAFAEL.- ¿Cómo?

BARTOLO.- Como lo oyes, estas cosas son más serias de lo que yo creía. Y no me atrevía a decírtelo porque me tenías dormío, como el otro que dice; pero ya no solo me he dao cuenta de too¹⁰²⁹, sino que voy a poner remedio.

RAFAEL.- ¿Y qué vas a jacer ahora? ¿Te has vuelto loco?

BARTOLO.- Naa de locuras; las escreturas¹⁰³⁰ del pozo de La Charca están firmaas y jace un rato colocaron los técnicos¹⁰³¹ el motor.

RAFAEL.- ¡Fuerte metiura de pata! Pero, ¿cómo se te ocurrió comprar ese pozo¹⁰³² si los Mireles tuvieron que dejar de trabajarle porque no había forma¹⁰³³ de dar con agua?

BARTOLO.- Tú sabes muy bien que los Mireles dejaron de trabajar el pozo, porque se arruinaron, y como todavía no hubián dao con agua no quisieron¹⁰³⁴ entraparse más poniendo el motor.

RAFAEL.- ¿Y tú piensas ponérselo?

BARTOLO.- Pienso no, que ya lo tiene puesto, y los resultaos, buenos o malos, no tardarán en saberse. Hay que ir con la técnica¹⁰³⁵. ¿De¹⁰³⁶ acuerdo?

Rafael.- Ya se te fué el hilo.

Bartolo.- Pero lo cojo, que la cosa va en serio. Quiero hacer de Los Arbejales un pueblo de arbejas gordas, y construiré represas grandes y represitas chicas| pá cosechar flores y frutos con tanta abundancia que puea poner una plaza mercao de baratillo.

B: que pueda poner una plaza *de* mercao de baratillo

¹⁰²⁶ No se registra en los diccionarios consultados

¹⁰²⁷ A: **Pos** vamos pa que veas

¹⁰²⁸ A: No me hace|n| falta

B: *Ya* no me hace falta, Rafaé.

¹⁰²⁹ A: me he dao cuentas de **las cosas**, sino que voy a poner remedio.

¹⁰³⁰ A: escrituras

¹⁰³¹ B: técnicos

¹⁰³² A: poso

¹⁰³³ En A la palabra “forma” tiene muy desgastada la tinta, se separa la “r” por escribirse en el borde derecho de la hoja, continúa el resto de la palabra en la otra línea.

¹⁰³⁴ En A faltan las dos últimas letras de “quisieron” al terminar la palabra en el límite del borde derecho de la hoja.

¹⁰³⁵ B: *Hay que ir con la técnica.*

¹⁰³⁶ A: ¿Di acuerdo?

RAFAEL.- ¿Y qué remedio? Esto es como decía aquel: “El que no está conmigo está sin migo... y sin migas”.

BARTOLO.- ¡Mía¹⁰³⁷ cómo lo sabes, galión! Pero de este¹⁰³⁸ viaje me parece que se te acabó la manzana¹⁰³⁹.

RAFAEL.- ¿Entonces, no miras ni las escreturas?

BARTOLO.- Vamos a veslas, pero de abusos, ¡ni hablar!

RAFAEL.- ¡Allá tú, vamos pallá! (*Se dirigen a las habitaciones interiores*).

ESCENA SÉPTIMA

PANCHITA.- (*Asomando en¹⁰⁴⁰ la puerta*). ¡Frasca, Frasca!

FRASQUITA.- ¿Qué quieres, Pancha? ¿Te pasa algo?

PANCHITA.- ¿Tú has mirao pa el¹⁰⁴¹ cielo?

FRASQUITA.- ¿Que si he mirao? ¡Y tanto, que ya me duele hasta el pescuezo!

PANCHITA.- Es que en un instante se ha puesto tan nublao y triste como el cuadro¹⁰⁴² de las ánimas que está a la punta atrás de la iglesia. ¡Algo va a pasar!

FRASQUITA.- ¿Más entoavía? ¿Tú crees que puede ser algo malo?

PANCHITA.- Naa bueno puede ser, porque llover no ha llovió, pero si alguna de mala entraña pidiera que cayera fuego, de repente caía. ¡Las maldiciones se cumplen siempre! (*Se escucha una canción infantil*)¹⁰⁴³.

CHANITA.- (*Saliendo*). ¡Madre, Panchita, alégrese! ¡Los chiquillos cantando en la plaza¹⁰⁴⁴ están anunciando lluvia!

¹⁰³⁷ A: Mía

¹⁰³⁸ A: Pero **deste** viaje

¹⁰³⁹ A: mamansa

B: mamansa

¹⁰⁴⁰ A: Pancha.— (ASOMANDO A LA PUERTA)

¹⁰⁴¹ A: ¿Tú has mirao **pal** cielo?

¹⁰⁴² En A faltan las tres últimas letras de “cuadro” al llegar la palabra hasta el límite del borde derecho de la hoja.

¹⁰⁴³ A: Las **x5:¿maldi?**ciones se **x14:¿cumplen siempre?** (Se **x28: ¿ESCUCHA |LEJANA| CANCIÓN INFANTIL?**)

Están en muy mal estado los bordes derecho e inferior de esta hoja (pág. 11 del tercer acto del texto A) y la tinta de las letras, ello hace que sea prácticamente imposible leer el fragmento. Esta hoja y las dos siguientes están sueltas.

¹⁰⁴⁴ A: plasa

PANCHITA.- ¡Ojalá, que desde cuándo que no veíamos las¹⁰⁴⁵ amapolas!

FRASQUITA.- Si llueve, ya verás cómo crecerán junto con las margaritas y las salvias. ¡Todo el campo será distinto!

PANCHITA.- ¡Se pondrá como un¹⁰⁴⁶ altar de flores, que dará gusto verlo! (*Sube la canción*¹⁰⁴⁷ *infantil*).

PEPITO.- (*En la puerta, definitivamente desolado*¹⁰⁴⁸). ¡Adiós, mochachas! Ya marcharme bara abajo.

PANCHITA.- No se marche, que de repente se moja por el camino.

FRASQUITA.- Entre, Pepito; guarézcase¹⁰⁴⁹ por si acaso.

PEPITO.- No te imborte, yo seguir el camino, que ya estar acostumbrado a todo.¹⁰⁵⁰ Chanita, Bipo está en la blaza.

CHANITA.- (*Conmovida*)¹⁰⁵¹. ¡Gracias, Pepito, pase!

PEPITO.- No jace falta, yo seguir¹⁰⁵² solo.

FRASQUITA.- Si se va es porque quiere.

PEPITO.- (*Casi lloroso*). Sí, borque querer¹⁰⁵³... Me espera¹⁰⁵⁴ el camino. ¡Adiós, mochachas! (*Sin poder contener las lágrimas desaparece, mientras se escucha*¹⁰⁵⁵ *más cercana la canción infantil*).

PANCHITA.- ¡Adiós, Pepito!

FRASQUITA.- ¡Pobre hombre!

CHANITA.- Pero mojarse no se mojará, porque de lluvia ni señales¹⁰⁵⁶.

PANCHITA.- Mojado iba el infeliz por dentro. (*Sube la canción infantil*). ¡Y los¹⁰⁵⁷ chiquillos siempre cantando!

FRASQUITA.- ¡Si lloviera! ¡Cómo se iba a poner de verde el campo!

¹⁰⁴⁵ A: no veíamos <las> amapolas

¹⁰⁴⁶ A: ¡Se pondrá **común** altar de flores

¹⁰⁴⁷ En A faltan las dos últimas letras de “canción” al llegar la palabra hasta el límite del borde derecho.

¹⁰⁴⁸ B: PEPITO.— (*En la puerta, definitivamente desolado*)

¹⁰⁴⁹ A: Guarézcase

B: guarézcase

¹⁰⁵⁰ A: que ya estar acostumbrado a todo. |(CANTO INFANTIL)| Chanita

¹⁰⁵¹ B: CHANITA.— (*Conmovida*)

¹⁰⁵² A: yo **sig**o solo

¹⁰⁵³ A: ¡Sí, borque **quiere**!

¹⁰⁵⁴ A: **esbera**

¹⁰⁵⁵ En A faltan las dos primeras letras de “escucha”, apenas se vislumbra una “E” cortada en el margen derecho, en la línea siguiente aparecen el resto de las letras “CUCHA”.

¹⁰⁵⁶ A: porque **no se ven señales de lluvia**

¹⁰⁵⁷ En A falta la “s” de la palabra “los” al llegar esta hasta el borde derecho.

CHANITA.- ¡Se pondría tan bonito otra vez, como cuando usted me llevaba yo chica todavía, pa que viera cómo hacían los nidos los capirotes! (*Sube la canción infantil más cercana*).

ESCENA ÚLTIMA

MANÉ.- (*Apurado*). ¿Está don Bartolo...mé?

PANCHITA.- ¡Oh, Mané!

FRASQUITA.- ¿Pa qué quieres tú a don Bartolo?

MANÉ.- Yo no o quiero pa naa. Pero es que dijo el tenique que¹⁰⁵⁸ había un chorro¹⁰⁵⁹.

PANCHITA.- ¿Y qué chorro de tenique es ese, Mané?

MANÉ.- Un chorro ande.

BARTOLO.- (*Apareciendo en la puerta con Rafael*). ¿Qué es lo que pasa, Mané?

MANÉ.- ¡Que dice el tenique que hay un chorro!

BARTOLO.- ¿Qué tenique del diablo es ese?

MANÉ.- ¡El tenique!

RAFAEL.- ¡Chico tenique estás tú!

MANÉ.- Pos no se ría, que hay un chorro ne agua, o dijeron os teniques del¹⁰⁶⁰ pozo.

BARTOLO.- (*Interesado*). ¿Cómo? ¿Serán los técnicos?

MANÉ.- ¡Eso, os técnicos dijeron que había un chorro e agua en el pozo!

TODOS.- ¿Cómo?

RAFAEL.- ¿Agua en el pozo?

BARTOLO.- (*A Mané*). Como sea mentira, te mato.

PIPO.- (*Entrando*). ¡Vaya suerte, viejos! ¡Vaya suerte!

BARTOLO.- (*Ante la expectación¹⁰⁶¹ general*). ¿Por qué, usted? ¿Por qué?

¹⁰⁵⁸ B: *que*

¹⁰⁵⁹ En A falta la última “o” de “chorro” al llegar la palabra hasta el límite del margen derecho.

¹⁰⁶⁰ B: *del*

¹⁰⁶¹ A: *espectación*

B: *espectación*

RAFAEL.- ¡Dígalo di una vez!

PIPO.- Sin prisas, mano; no se boten. Pero se han salvado, dicen los técnicos que han dao en el pozo ese¹⁰⁶² con una madre de agua de abute.

BARTOLO.- ¿Es verdad que han dao con agua?

PIPO.- Como lo estás oyendo, cincuenta o sesenta litros por segundo.

BARTOLO.- ¡Parece mentira!

RAFAEL.- ¡Quién lo iba a decir!

MANÉ.- A os bobos naide os cree.

PANCHITA.- (*A Pipo*). Pero ¿eso del agua es cierto, uste¹⁰⁶³?

PIPO.- (*Yéndose junto a Chanita*). ¡Como Pipo que me llamo!

CHANITA.- (*Cogiéndole la mano*). ¡Pipo! (*Quedan cogidos de la mano*).

RAFAEL.- ¡Vaya zoquete¹⁰⁶⁴ he estao yo! (*A Bartolo*). ¡Y luego¹⁰⁶⁵ decías tú que no queaban ñames ni en verdura!

PANCHITA.- ¡Vamos de una vez a ver el agua!

FRASQUITA.- ¡Vamos todos! (*Comienzan a salir*).

RAFAEL.- ¡Me entran ganas de ponerme a saltar como un chiquillo!

BARTOLO.- ¡Por fin ha llovió en Los Arbejales! ¡Ahora sí que voy a realizar el verdadero proyecto¹⁰⁶⁶! (*Van saliendo todos gozosos. Pipo ha salido de la mano de Chanita y el telón va cayendo tras las últimas palabras de Bartolo. Mientras, la canción infantil se escucha jubilosa invadiendo con su alegría todo el salón*).

TELÓN FINAL¹⁰⁶⁷

C: **expectación**

¹⁰⁶² A: dicen los técnicos que han dao **en ese pozo** con una madre de abute

¹⁰⁶³ A: uste[**d**]

¹⁰⁶⁴ A: soquete

¹⁰⁶⁵ A: Y **después** decías tú

¹⁰⁶⁶ B: voy a realizar el *verdadero* proyecto

¹⁰⁶⁷ A: (**FIN DE “Y LLOVIÓ EN LOS ARBEJALES”**)

BIBLIOGRAFÍA

DE ORLANDO HERNÁNDEZ

TEXTOS ANALIZADOS

HERNÁNDEZ MARTÍN, Orlando:

- (2000), *...Y llovió en los Arbejales*. La Laguna (Tenerife): Centro de la Cultura Popular Canaria.
- (1968), *...Y llovió en Los Arbejales: tragicomedia en tres actos*. Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria. Documentación obtenida de *Memoria digital de Canarias (mdC)*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/1254>.
- (¿1965?), *Original de ...Y llovió en los Arbejales*. Texto mecanografiado.

OTRAS OBRAS

AUTOBIOGRAFÍA

- (1958-1959), *Diario de un hombre clavado en el día*. Libreta manuscrita.

ENSAYO

- (1989), *Decires canarios*, T. II. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Consejería de la Presidencia.
- (1988), *El Carnaval de Gran Canaria. Las Palmas 1574-1988*. Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Canarias.
- (1984), *Lolita Pluma o el sueño de una ilusión*. (s. l. : s. n.)¹⁰⁶⁸
- (1981), *Decires canarios*, T. I. Las Palmas de Gran Canaria: Gráficoán.
- (1961), *Tras la huella de una señora: labor de una testamentaria*. Las Palmas de Gran Canaria: (s. n.).
- (1959), *La villa de Agüimes y la Señora del Sur*. Las Palmas de Gran Canaria: (s. n.), Imprenta Rexachs.

NARRATIVA

- (1989), *Con las manos llenas de sol*. Agüimes: Gráficas Bordón.
- (1977), *Máscaras y tierra*. Barcelona: G. P.

¹⁰⁶⁸ Vid. el «Anexo 1. Siglas»

- (1975), *Catalina Park*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1960), *Sancocho*. Las Palmas: Imprenta San Nicolás.

POESÍA

- (1985), *A la fiera amada y otros poemas*. Las Palmas de Gran Canaria: Club Natación Metropole y Real Club Victoria.
- (1974), *Poema coral del Atlántico*. Música de Juan J. Falcón Sanabria. Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria.
- (1964), *Claridad doliente*. Las Palmas: Imprenta San Nicolás.
- (s. d.)¹⁰⁶⁹, *Baladas del guanche*. Texto mecanografiado.
- (s. d.), *Besos de fuego*. Texto mecanografiado.
- (s. d.), *Como mar enamorado*. Texto mecanografiado.

TEATRO

- (2017), *El teatro de Orlando Hernández: La visión escénica total (Tierra de cuervos, Frente a la luz, Cigüeñas en los balcones, El hechizado)*. Edición, introducción y notas de Agustín Carlos Barruz (seudónimo de Agustín Carlos López Ortiz). Rivas-Vaciamadrid: Mercurio.
- (1997), *Ansité, elegía viva*. Gran Canaria: Premón.
- (1996), *La promesa, fiesta en el pueblo*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas.
- (1994), *Loa a Juan*. Las Palmas de Gran Canaria: Asociación de Vecinos “Sta. Ana de Vegueta”
- (¿1993a?), *¡... Y era el hijo del hombre! (Camino hacia el Gólgota)*. Texto mecanografiado.
- (¿1993b?), *La verbena de Maspalomas: comedia canaria en dos tiempos*. Texto mecanografiado.
- (1987), *Comedia del carnaval y de la buena fortuna: farsa en dos tiempos en prosa y verso*. Las Palmas de Gran Canaria: Aula de Cultura de Establecimientos La Colmena.
- (¿1986?), *Antología del teatro*. Texto mecanografiado.
- (1983), *En mi pueblo mando yo*. Texto mecanografiado.
- (1975), *Teo juega al tenis con las galaxias*. Madrid: Escelicer.
- (1974), *El encuentro y Zarandajas*. Madrid: Escelicer.

¹⁰⁶⁹ Vid. el «Anexo 1. Siglas»

- (1972), *La ventana*. Madrid: Escelicer.
- (1971), *Prometeo y los hippies: reportaje en dos tiempos*. Las Palmas: Imprenta Arteara.
- (1970), *Como en un sueño: reportaje bíblico en siete cuadros*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Arteara.
- (1966a), *Tierra de cuervos: tragedia en tres actos*. Las Palmas: Imprenta San Nicolás.
- (1966b), *La escandalosa: tragedia rural en tres actos*. Texto mecanografiado.
- (¿1966c?), *Fantasia para tres: juguete conmovedor en un acto*. Texto mecanografiado.
- (¿1962?), *El barbero de Temisas: disparate cómico en tres actos*. Texto mecanografiado.
- (1955), *Hacia Belén*. Texto mecanografiado.
- (s. d.), *Los amantes de Gáldar: estampas de amor, romería y muerte, camino de Santiago*. Texto mecanografiado.

GENERAL

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1981), *Fonología española*. 4ª ed., 5ª reimpr. Madrid: Gredos.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989), *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALCINA FRANCH, Juan y BLECUA PERDICES, José Manuel (1980), *Gramática española*. Barcelona: Ariel.
- ALEMANY COLOMÉ, Luis (1996), *El teatro en Canarias: notas para una historia*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura, col. Añaza, 3.
- ALMEIDA SUÁREZ, Manuel (1989), *El habla rural en Gran Canaria*. Tenerife: Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel:
- (1973), “Forma y función de los diminutivos en el teatro de los Álvarez Quintero”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 698-709. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx252>, consultado el 25 de julio, 2017.
- (2014), *Lo que callan las palabras: mil voces que enriquecerán tu español*. Madrid: JdeJ.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel:
- (1993), *Estudios canarios*. T. II. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- (1975-1978), *Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias (ALEICan)*. 3 T. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1965), *Poesía española dialectal*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Ángeles (1996), “Sobre algunas construcciones sintácticas en el español de Canarias”. En Javier Medina López y Dolores Corbella Díaz (eds.). *El español de Canarias hoy: análisis y perspectivas*, 67-82. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (2008), *El genio alegre. Puebla de las Mujeres*. 23ª ed., edición y estudio de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Espasa-Calpe.
- BENÍTEZ PÉREZ, Pedro, HERNÁNDEZ, Clara Eugenia y SAMPER, José Antonio (1995), “Léxicos básicos de España (*LEBA ES*) y de Canarias (*LEBAICan*). Proyectos de investigación”. *Revista de Estudios de Adquisición de la Lengua Española (REALE)*, 3, 9-17.
- BERENGUER CASTELLARY, Ángel y PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1998), *Tendencias del teatro durante la transición española (1975-1982)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- BERGSON, Henri (1991 [1899]), *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 6ª ed. Paris: Presses Universitaires de France.

- BERGSON, Henri (2008), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- BIBER, Douglas (1988), *Variation Across Speech and Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BIBER, Douglas, CONNOR, Ulla y UPTON, Thomas (2007), *Discourse on the Move: Using Corpus Analysis to Describe Discourse Structure*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998), *El español coloquial en la conversación*. Barcelona: Ariel
- BUERO VALLEJO, Antonio, (2005), “Acerca del drama histórico”. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1z4h2_ consultado el 12 de diciembre, 2016.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2008), *Tu prójimo como a ti (segunda versión)*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger. http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18219/1/64_Projimo_v2.pdf, consultado el 10 de diciembre, 2016.
- CANFIELD, Curtis (1995), *El arte de la dirección escénica*. 2ª ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- CARRISCONDO ESQUIVEL, Francisco Manuel (1999), *Literatura y dialectología. La obra de Antonio Alcalá Venceslada*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, Diego:
- (1989), *El español, orígenes de su diversidad*. Madrid: Paraninfo.
- (1964), “El español en Canarias». *Presente y futuro de la lengua española*”, vol. I, 239-280. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.
- (1960), “El español canario. Entre Europa y América”. *Boletim de Filologia*, 19, 317-337. Recogido en Catalán (1989), 127-144.
- CICERO, Marcus Tullius, *M. Tullii Ciceronis Ad Q. Fratrem Dialogi Tres De Oratore*. Novi-Eboraci [New York]: F. et R. Lockwood, MDVIIIXXIII [sic] [i. e. 1832]. <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101059161982>, consultado el 20 de enero, 2017.
- CORBELLA DÍAZ, Dolores (1996), “Fuentes del vocabulario canario: los préstamos léxicos”. En Javier Medina López y Dolores Corbella Díaz (eds.). *El español de Canarias hoy: análisis y perspectivas*, 105-141. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- CORRIENTE CÓRDOBA, Federico (1980), *Gramática árabe*. Madrid: Instituto Hispano-árabe de Cultura.
- DAILLE, Béatrice (1994), *Approche mixte pour l'extraction automatique de terminologie: statistiques lexicales et filtres linguistiques* (PhD thesis). Paris : Université Paris 7

- DÍAZ PERALTA, Marina (2000), *La expresión de futuro en el español de Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- DOMÉNECH YVORRA, Ricardo (1971), Edición crítica de Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*. Madrid: Castalia.
- DUNNING, Ted (1993), “Accurate methods for the statistics of surprise and coincidence”. *Computational Linguistics*, 19 (1), 61-74.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael (1991), *Teatro canario, (siglo XVI al XX)*. 2 vols. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- FERRER, María Cristina y SÁNCHEZ LANZA, Carmen (1996), “Recursos de cohesión: los soportes coloquiales”. En José Antonio Samper Padilla y Magnolia Troya Déniz (eds.). *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina*, 635-639. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Librería Nogal.
- FILMOTECA VASCA-EUSKADIKO FILMATEGIA, *Arozamena Berastegui, Jesús María*. <http://www.filmotecavasca.com/es/jesus-maria-arozamena-berastegui>.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GAVINS, Joanna y STEEN, Gerard, (eds.) (2003), *Cognitive Poetics in Practice*. Londres: Routledge.
- GILI GAYA, Samuel (1987 [1943]), *Curso superior de sintaxis española*. 15ª ed. Barcelona: Bibliograf.
- GRILLO TORRES, María Paz (2004), *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GUTIÉRREZ ARAUS, M.ª Luz (1991), “Algunos rasgos gramaticales comunes al español actual de Canarias y de las Antillas”. *Lingüística Española Actual*, 13, 61-70.
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, José Ismael (2004), *Teatro canario del siglo XX: tradición y modernidad*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme, D. L.
- HELBO, André (1989), *Teoría del espectáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.
- HERNÁNDEZ CABRERA, Clara Eugenia:
- (2016), “Variación de *haber* impersonal en el español de Las Palmas de Gran Canaria”. *ELUA*, 30, 141-162.
- (1993), *El abuelo (novela en cinco jornadas)*. Benito Pérez Galdós. *Estudio del proceso de creación y edición crítica*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- HERNÁNDEZ CABRERA, Clara Eugenia y SAMPER PADILLA, José Antonio:
- (2003a), “Los dialectalismos en el léxico disponible de Gran Canaria. Análisis de un centro de interés”. En Francisco Moreno Fernández *et al.* (coord.). *Lengua, variación*

- y contexto, estudios dedicados a Humberto López Morales, 339-353. Madrid: Arco Libros.
- (2003b), *Voces canarias recopiladas por Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- (2000), “Las voces canarias de Galdós: vitalidad actual”. En *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*, 923-937. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- HUGHES, James *et al.* (2012), “Quantitative patterns of stylistic influence in the evolution of literature”. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109, 20, 7682-7686. <http://www.pnas.org/content/pnas/109/20/7682.full.pdf>, consultado el 10 de julio, 2016.
- KANY, Charles E. (1970 [1945]), *Sintaxis hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- LANCASHIRE, Ian (1993), “Computer-Assisted Critical Analysis: A Case Study of Margaret Atwood's *Handmaid's Tale*”. En George Landow y Paul Delaney (eds.). *The Digital Word: Text-based Computing in the Humanities*, 293-318. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- LAUSBERG, Heinrich (1984 [1967]), *Manual de retórica literaria*. 3 vol., 2ª reimpr. Madrid: Gredos.
- LERNER, Isaías (1974), *Arcaísmos léxicos del español de América*. Madrid: Ínsula.
- LEZCANO ESCUDERO, Ricardo (1996), *Historia del Teatro Insular de Cámara de El Museo Canario (1956-1968)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- LLERA RUIZ, José Antonio (1998), “Prolegómenos para una teoría de la sátira”. *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9-10, 281-293. <http://eprints.ucm.es/13140/>, consultado el 14 de octubre, 2016.
- LÓPEZ ORTIZ, Agustín Carlos:
- (2018), “La trayectoria dramaturgica de Orlando Hernández Martín”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 9, 43-68, mar. 2018. ISSN 1989-7383. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1728>, consultado el 14 de abril, 2018, doi: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.43-68>
- (2017), “Naturaleza y finalidad de lo cómico en el teatro costumbrista de Orlando Hernández desde los fundamentos teóricos de Henri Bergson”. En Alba Saura e Isabel Guerrero (eds.). *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*, 146-154. Murcia: EDITUM, Ediciones de la Universidad de Murcia. <http://libros.um.es/editum/catalog/book/1881>
- MACHADO RUIZ, Manuel y Antonio (1960), *La duquesa de Benamejí. La prima Fernanda. Juan de Mañara*. 4ª ed. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- MARTÍNEZ-GAMBOA, Ricardo (2015), “Patrones cuantitativos en novelas chilenas de los siglos XIX a XXI”. *Onomázein*, 32, 239-253, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134544960014>, consultado el 8 de agosto, 2017.

- MONDÉJAR CUMPIÁN, José (1990), “El andalucismo ambiental y el andalucismo lingüístico en el teatro de los hermanos Machado”. *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo de la Muerte de Antonio Machado*, 137-157. Sevilla: Ed. Alfar.
- MORÁN RUBIO, Ignacio (1993), *Teatro teldense*. Telde: Ayuntamiento de Telde.
- MORENO SANDOVAL, Antonio y GUIRAO MIRAS, José María:
- (2009), “Frecuencia y distintividad en el uso lingüístico: casos tomados de la lematización verbal de corpus de distintos registros”. *Actas del I Congreso Internacional de Lingüística de Corpus (CILC-09)*. Universidad de Murcia. <http://elvira.llf.uam.es/ING/Publicaciones/cilc09.pdf>, consultado el 12 de julio, 2016.
- (2006), “Morpho-syntactic Tagging of the Spanish C-ORAL-ROM Corpus: Methodology, Tools and Evaluation”. *Spoken Language Corpus and Linguistic Informatics*. Amsterdam: John Benjamins.
- MORETTI, Franco (2005), *Graphs Maps Trees. Abstract Models for a Literary Theory*. London, New-York: Verso.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel (1987), “El andalucismo lingüístico en *La Bodega* de Blasco Ibáñez”. *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. 2, 1299-1314. Madrid: Arco Libros.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel y GIMENO CASALDUERO, Joaquín (1954), “Notas sobre el diminutivo en García Lorca”. *Archivum*, IV, 277-304.
- NAVARRO CARRASCO, Ana Isabel (1991), “Ortografía utilizada por los Álvarez Quintero para reflejar la pronunciación andaluza en *Las flores*”. *Español Actual*, 55, 55-83. Madrid: Arco Libros.
- NAVARRO COLORADO, Borja (2016), “Hacia un análisis distante del endecasílabo áureo: patrones métricos, frecuencias y evolución histórica”. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 14, 89-118. <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/18459/15498>, consultado el 14 de mayo, 2018.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1980 [1918]), *Manual de pronunciación española*. 20ª ed. Madrid: C.S.I.C.
- OESTERREICHER, WULF (1996), “Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología”. *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, 317-335. Frankfurt: Vervuert.
- ORTEGA OJEDA, Gonzalo (1987-88), “Las formas *cantemos y *cántemos en Canarias: ¿algo más que un simple vulgarismo analógico?”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 6-7, 347-356. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- PLATÓN (1998), *Fedón. Fedro*. Madrid: Alianza Editorial.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1799), *Instituciones Oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano*. Traducido por Rollín. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. <https://hdl.handle.net/2027/ucm.5321933559>, consultado el 20 de enero, 2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA:

— (2010a), *Nueva gramática de la lengua española*. 2ª tirada, corregida. Madrid: Espasa Libros.

— (2010b), *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.

RODRÍGUEZ CABRERA, Rafael (2009), “Del Grupo de Teatro a la Productora Teatral”. *ADE Teatro*, 127, 12-96. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

RODRÍGUEZ QUINTANA, José Yeray (2005), *Saulo Torón, el orillado. Una propuesta de relectura de su vida y obra* (Tesis doctoral). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, recurso electrónico en ACCEDA, <http://hdl.handle.net/10553/1>

RUIZ RAMÓN, Francisco:

— (1992), *Historia del teatro español. Siglo XX*. 9ª ed. Madrid: Cátedra.

— (1974), “Prolegómenos a un estudio del nuevo t[eatro] español”. *Primer Acto*, 173, 4-9.

SAMPER PADILLA, José A.:

— (1996), “El debilitamiento de /d/- en la norma culta de Las Palmas de Gran Canaria”. En M. Arjona *et al.* (eds.). *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina*, 791-796. México: UNAM.

— (1990), *Estudio sociolingüístico del español de Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Canarias.

SAMPER PADILLA, José Antonio y HERNÁNDEZ CABRERA, Clara Eugenia:

— (2012), “En torno a los usos personales de *haber* en el español de Las Palmas de Gran Canaria”. En Tomás Eduardo Jiménez Juliá *et al.* (coord.). *Cum corde et in nova grammatica*, 743-754. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacions e Intercambio Científico.

— (2010), “Un estudio de variación fónica en dos corpus grancanarios”. En Rosa Mª Castañer Martín y Vicente Lagüéns Gracia (eds.). *De moneda nunca usada*, 527-538. Zaragoza: Institución “Fernando El Católico”, Diputación de Zaragoza.

— (2002), “La representación de las variantes de /s/ en las obras costumbristas de Pancho Guerra”. En Germán Santana Henríquez y Victoriano Santana Sanjurjo (coord.). *Studia humanitatis in honorem Antonio Cabrera Perera*, 473-493. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

SAMPER PADILLA, José Antonio, HERNÁNDEZ CABRERA, Clara Eugenia y TROYA DÉNIZ, Magnolia (2006), “Presencia/ausencia del sujeto pronominal de primera persona singular en la norma culta de España”. En Concepción Company (ed.). *El español en América. Diatopía, diacronía e historiografía. Homenaje a José G. Moreno de Alba en su 65 aniversario*, 87-109. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan Pedro (2009), *Dramaturgos españoles que estrenan en Madrid entre 1965 y 1975*. 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- SHAKESPEARE, William (1972), *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- STEINER, George (2011), *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela.
- STOCKWELL, Peter (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge: Londres.
- TARAJANO PÉREZ, Francisco (2002), *Memorias de Agüimes*. T. IV. Agüimes: Ayuntamiento de Agüimes.
- TROYA DÉNIZ, Magnolia (1998), *Perífrasis verbales de infinitivo en la norma lingüística culta de Las Palmas de Gran Canaria*. Madrid: RAE y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- UEDA, Hiroto and MORENO SANDOVAL, Antonio (2015), "Letras and Números: Two Integrated Web-based Tools for Research in Linguistics and Humanities". *7º Congreso Internacional de Lingüística de Corpus (CILC 2015)*, 5-7, 487-493. Valladolid, https://ac.els-cdn.com/S1877042815044717/1-s2.0-S1877042815044717-main.pdf?_tid=763cddd8-8379-4904-9da9-8fd638820118&acdnat=1535581340_36602e925164fdd337994a70e7293bd9, consultado el 8 de julio, 2016.
- VALDÉS BERNAL, Sergio:
- (2018), *El teatro cubano colonial y la caracterización lingüístico-cultural de sus personajes*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
 - (1971), "Caracterización lingüística del negro en la novela *¡Ecue-Yamba-O!* de Alejo Carpentier". *Anuario L/L (La Habana)*, 2, 123-169. La Habana.

DICCIONARIOS CONSULTADOS

- ACADEMIA CANARIA DE LA LENGUA, *Diccionario básico de canarismos*.
<http://www.academiacanarialengua.org>
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010), *Diccionario de americanismos*. <https://enclave.rae.es/recursos/diccionarios/diccionario-americanismos>
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (2000), *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*. Madrid: Arco / Libros.
- BRIZ, Antonio, PONS, S. y J. PÓRTOLES (coords.) (2008), *Diccionario de partículas discursivas del español*. <http://www.dpde.es>.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES, *Refranero Multilingüe*.
<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx>
- CORRALES ZUMBADO, Cristóbal y CORBELLA DÍAZ, Dolores:
— (2010), *Tesoro léxico canario-americano*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
— (2009), *Diccionario ejemplificado de canarismos*. 2 vol. La Laguna (Tenerife): Instituto de Estudios Canarios.
— (2001), *Diccionario histórico del español de Canarias*. La Laguna (Tenerife): Instituto de Estudios Canarios.
- CORRALES ZUMBADO, Cristóbal; CORBELLA DÍAZ, Dolores y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Ángeles:
— (1996a), *Diccionario diferencial del español de Canarias*. Madrid: Arco Libros S.A.
— (1996b), *Tesoro lexicográfico del español de Canarias*. 2^a ed. corregida y aumentada. Madrid: Real Academia Española; Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes.
- GUERRA NAVARRO, Pancho (2016), *Léxico popular de Gran Canaria*. Marcial Morera (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria y Fundación Canaria Pancho Guerra.
- INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013), *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [en línea]. <http://web.ftl.es/CNDHE>
- LORENZO RAMOS, Antonio; MORERA PÉREZ, Marcial y ORTEGA OJEDA, Gonzalo (1994), *Diccionario de canarismos*. La Laguna: Francisco Lemus.
- MOLINER RUIZ, María (2016), *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MORERA PÉREZ, Marcial (2006), *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria*. Puerto del Rosario: Servicio de Publicaciones, Cabildo de Fuerteventura.

ORTEGA OJEDA, Gonzalo (1997), *Léxico y fraseología de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

ORTEGA OJEDA, Gonzalo y GONZÁLEZ AGUIAR, Isabel (2000), *Diccionario de expresiones y refranes del español de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA:

—Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

—Banco de datos (CORPES XXI) [en línea]. *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES)*. <http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corpes-xxi>

—Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <http://web.frl.es/CREA/view/inicioExterno.view;jsessionId=D7FA082B2E9B6B7692B6BA23063D33F3>

—(2005), *Diccionario panhispánico de dudas*. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>

—(2001), *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. <http://www.rae.es>.

—(1984), *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid: Gredos.

—*Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle>

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS¹⁰⁷⁰

DÍAZ CUTILLAS, Fernando:

- (1965), “Chismografía leve”. *Diario de Las Palmas*, 8 de marzo. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 3 de mayo, 2015.
- (1968), “Orlando Hernández ha publicado *Y llovió en Los Arbejales*”. *Diario de Las Palmas*, 2 de abril. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 7 de mayo, 2015.

HERNÁNDEZ MARTÍN, Orlando:

- (1956a), “Progreso”. *Diario de Las Palmas*, 13 de julio. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 9 de mayo, 2015.
- (1956b), “San Francisco en los salesianos”. *Diario de Las Palmas*, 28 de julio. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 17 de mayo, 2015.
- (1957), “¿El teatro en crisis o crisis de teatro?”. *Diario de Las Palmas*, 16 de marzo. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 17 de mayo, 2015.
- (1964), “Humor y costumbrismo”. *Diario de Las Palmas*, 27 de julio. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 14 de octubre, 2016.
- (1965a), “Antes de la caída”. *Diario de Las Palmas*, 17 de agosto. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 20 de septiembre, 2017.
- (1965b), “Y llovió en los Arbejales”. *El Eco de Canarias*, 21 de marzo, entrevista de Pedro González Sosa. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 15 de junio, 2015.
- (1966a), “Saulo Torón, rompiendo el silencio”. *Diario Las Palmas*, 26 de julio. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 10 de octubre, 2016.
- (1966b), “Teror”. *Diario de Las Palmas*, 4 de noviembre. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 9 de octubre, 2015.
- (1971), “Nuestro costumbrismo”. *Diario de Las Palmas*, 29 de septiembre. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 4 de noviembre, 2015.
- (1972), “El nuevo académico”. *Diario de Las Palmas*, 5 de junio. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 17 de enero, 2017.
- (1974), “Estar amaguado”. *Diario Las Palmas*, 26 de octubre. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 11 de mayo, 2015.
- (1997), “Arinaga, oasis de invierno (y III)”. *Diario de Las Palmas*, 24 de abril. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 21 de junio, 2015.

¹⁰⁷⁰ Las consultas en prensa se han obtenido de *Memoria digital de Canarias* (mdC), en Jable, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Los artículos no firmados aparecen ordenados alfabéticamente por el nombre del periódico y se han colocado a continuación de los artículos firmados.

- HERNÁNDEZ MONTESDEOCA, P. (1971), “A propósito del desasistido estreno de *La ventana*”. *La Provincia*, 3 de abril. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 10 de mayo, 2015.
- PÉREZ FERNÁNDEZ (1971), “*La ventana*, de Orlando Hernández, en el Teatro Club Pueblo”. *ABC*, 23 de abril. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 10 de mayo, 2015.
- RODRÍGUEZ DEL PINO, A. (1963), “Orlando Hernández, autor de *Tierra de cuervos*”. *El Eco de Canarias*, 6 de julio. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 1 de mayo, 2015.
- SÁNCHEZ BRITO, M.:
- (1965), “Tardes poéticas. Espacio radiofónico de Orlando Hernández”. *El Eco de Canarias*, 20 de enero. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 11 de mayo, 2015.
- (1971), “Estreno de *La ventana*, de Orlando Hernández”. *El Eco de Canarias*, 18 de abril. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 10 de mayo, 2015.
- SUÁREZ, J. (1970), “*Prometeo y los hippies*, del costumbrismo a la sociología”. *La Provincia*, 18 de marzo. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 23 de junio, 2015.
- TRUJILLO BORDÓN, J. (1974), “El sábado en Teror, *Cigüeñas en los balcones*”. *Diario de Las Palmas*, 12 de septiembre. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 12 de junio, 2015.
- ABC, “Las novedades de la semana”. *ABC*, 18 de abril, 1971. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 1 de mayo, 2015.
- ABC, “Orlando Hernández, creador del ‘reportaje teatral’”. *ABC*, 3 de enero, 1975. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 1 de mayo, 2015.
- Diario de Las Palmas, “*El vagabundo de los mares*, nueva obra teatral de Orlando Hernández”. *Diario de Las Palmas*, 24 de diciembre, 1992. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 3 de mayo, 2015.
- El Eco de Canarias, “*Máscaras y tierra*, primera novela de Orlando Hernández”. *El Eco de Canarias*, 17 de febrero, 1977. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 3 de mayo, 2015.
- La Provincia, “¿De qué murió Caín?”. *La Provincia*, 22 de mayo, 1974. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 3 de mayo, 2015

ANEXO 1

SIGLAS

ACL: *Academia Canaria de la Lengua*

ALEICan: *Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias*

ASALE: *Asociación de Academias de la Lengua Española*

CDH: *Nuevo diccionario histórico del español*

CORDE: *Corpus Diacrónico del Español*

CORPES XXI: *Corpus del Español del Siglo XXI*

CREA: *Corpus de Referencia del Español Actual*

DA: *Diccionario de autoridades*

DAm: *Diccionario de americanismos*

DBC: *Diccionario Básico de Canarismos de la Academia Canaria de la Lengua*

DC: *Diccionario de canarismos*

DEC: *Diccionario ejemplificado de canarismos*

DDEC: *Diccionario diferencial del español de Canarias*

DEREC: *Diccionario de expresiones y refranes del español de Canarias*

DHECan: *Diccionario histórico del español de Canarias*

DHEHC: *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria*

DPD: *Diccionario panhispánico de dudas*

DPDE: *Diccionario de partículas discursivas del español*

DLE: *Diccionario de la lengua española*

DUE: *Diccionario de uso del español* (María Moliner).

i. e: esto es

LPGC: *Léxico popular de Gran Canaria*

LFGC: *Léxico y fraseología de Gran Canaria*

NTLLE: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española de la Real Academia Española*

NGLE: *Nueva gramática de la lengua española*

s. d.: sin fecha [de edición o de impresión]

s. l.: sin lugar [de edición]

s. n.: sin nombre [de editor]

TLEC: *Tesoro lexicográfico del español de Canarias*

TLCA: *Tesoro léxico canario-americano*

TLHA: *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*

ANEXO 2

ESTRENOS DE LAS OBRAS TEATRALES

TÍTULO DE LA OBRA	FECHAS DE ESTRENO	LUGAR
Hacia Belén	5 de enero de 1955	Las calles de Agüimes
Er diablo son las mujeres	3 de junio de 1959	Cine de Agüimes
Como en un sueño (escenas bíblicas)	6 de enero de 1962	Teatro Pérez Galdós
El barbero de Temisas	13,14, 15 de junio de 1962	Teatro Pérez Galdós
Tierra de cuervos	6 de julio de 1963	Teatro Pérez Galdós
...Y llovió en Los Arbejales	2, 3, 4 de abril de 1965	Teatro Pérez Galdós
La escandalosa	15, 16, 17 de marzo de 1966	Teatro Pérez Galdós
Fantasia para tres	17 de noviembre de 1966	Teatro-cine de Escaleritas
Prometeo y los hippies	16, 17, 18 de marzo de 1970	Teatro Pérez Galdós
La ventana	1 de abril de 1971	Teatro Pérez Galdós
Con los puños frente al sol	21 de mayo de 1972	Teatro Pérez Galdós
El encuentro	14 de septiembre de 1972	Ayuntamiento de Teror
El encuentro y Zarandajas	5, 6, 7 de mayo de 1973	Teatro Pérez Galdós
Teo juega al tenis con las galaxias	24, 25 de mayo de 1974	Teatro Pérez Galdós
Cigüeñas en los balcones	30 de septiembre de 1974	Círculo Mercantil
El hechizado	20 de septiembre de 1980	Cine Pabellón Victoria (Teror)
El hombre que nunca fue	29 de mayo de 1982	Cine-Teatro de los Salesianos
En mi pueblo mando yo	16 de septiembre de 1983	Teleclub de Mogán
Comedia del carnaval y de la buena fortuna	6 de marzo de 1986	Teatro Pérez Galdós
Antología del teatro	11 de septiembre de 1986	Teatro Municipal de Teror
Morir en Santiago	18 de julio de 1987	Casa de la Cultura de San Bartolomé de Tirajana
La actriz	17 de agosto de 1990	Cinema Fargas

TÍTULO DE LA OBRA	FECHAS DE ESTRENO	LUGAR
La promesa, fiesta en el pueblo	22 de agosto de 1992	Casa de la Cultura de Artenara
...Y era el hijo del hombre	6 de abril de 1993	Las calles de Agüimes
La verbena de Maspalomas	28 de mayo de 1993	Centro de Cultura de Maspalomas
Ansite, elegía viva	29 de abril de 1995	Llanos de la Paz (Santa Lucía de Tirajana)

IMÁGENES



Ilustración 1

Estreno de *...Y llovió en Los Arbejales*



Ilustración 2

Estreno de *...Y llovió en Los Arbejales*

¹⁰⁷¹ Todas las imágenes han sido cedidas por los herederos de Orlando Hernández Martín y el Ayuntamiento de Agüimes.



Ilustración 3

Hernández (el primero por la derecha) en sus inicios teatrales



Ilustración 4

Pinito del Oro y Orlando Hernández



Ilustración 5

Antonio Gala y Orlando Hernández



Ilustración 6
Casa natal de Orlando Hernández



Ilustración 7
Casa-Museo Orlando Hernández

TEATRO PEREZ GALDOS

Días 2, 3 y 4 de Abril de 1965 - Tarde y Noche

Estreno de la tragicomedia canaria en tres actos de

ORLANDO HERNANDEZ

Y LLOVIO EN LOS ARBEJALES

con la presentación de los populares personajes creados
para la Radio Pepito el Arabe y Maestro Rafael

R E P A R T O
(Por orden de aparición en escena)

<i>Maestro Rafael</i>	<i>DOMINGO MELIAN</i>
<i>Pancha</i>	<i>TONY SANCHEZ</i>
<i>Bartolo</i>	<i>DOMINGO CALDERIN</i>
<i>Frasquita</i>	<i>ANA MARIA PEÑATE</i>
<i>Chanita</i>	<i>TONY REBOLLO</i>
<i>Pepito el Arabe</i>	<i>FERNANDO NITRAM</i>
<i>Mané, el bobo</i>	<i>ANTONIO BARRERA</i>
<i>Maruca</i>	<i>LOURDES MARCOS</i>
<i>Pipo, el del Puerto</i>	<i>JOSE LUIS MORALES</i>
<i>Apuntador</i>	<i>JESUS FADILLA</i>
<i>Efectos especiales</i>	<i>LUIS FALCON</i>

(La acción se desarrolla en cualquier pueblo de la Isla, aunque hayamos escogido para su mera localización, el pago de Los Arbejales. Cualquier parecido con la realidad en algunos personajes, es pura coincidencia)

Dirección: DOMINGO VELAZQUEZ

Decorados: CARLOS MORON

Señora: para un hogar cómodo y confortable, visite

ESTABLECIMIENTOS LA COLMENA

Calle General Mola, 4; el palacio de la loza en nuestra ciudad, porque allí encontrará cuanto desee en aluminio y cristal la más exigente ama de casa

Ilustración 8

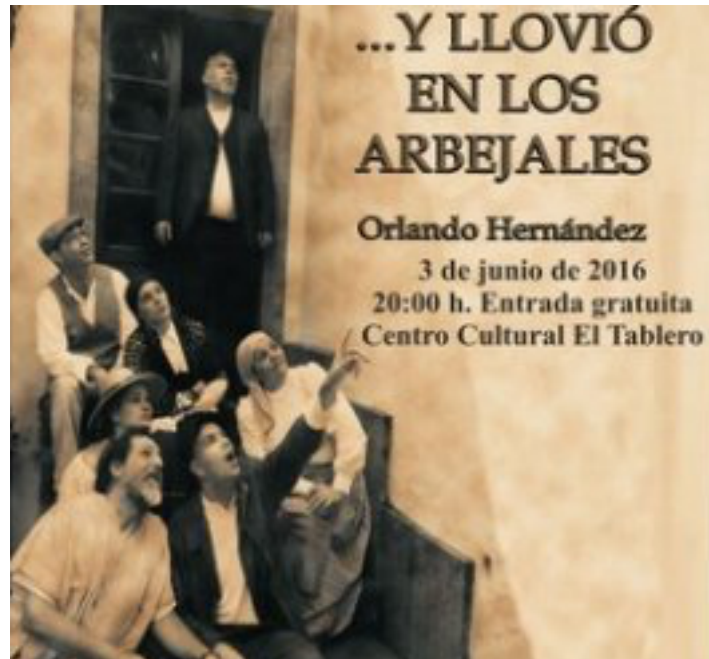


Ilustración 9

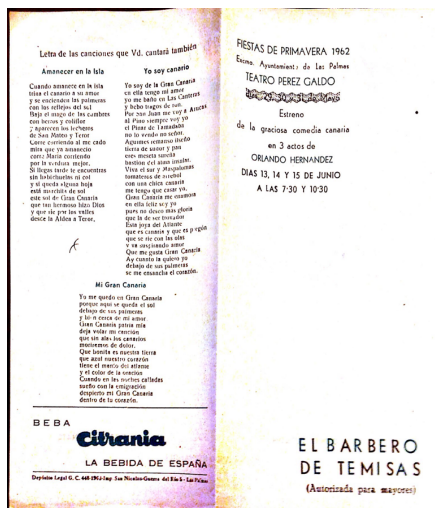


Ilustración 10

Díptico de la obra El Barbero de Temisas



Ilustración 11

Cigüeñas en los balcones

TEXTO ...Y LLOVIÓ EN LOS ARBEJALES

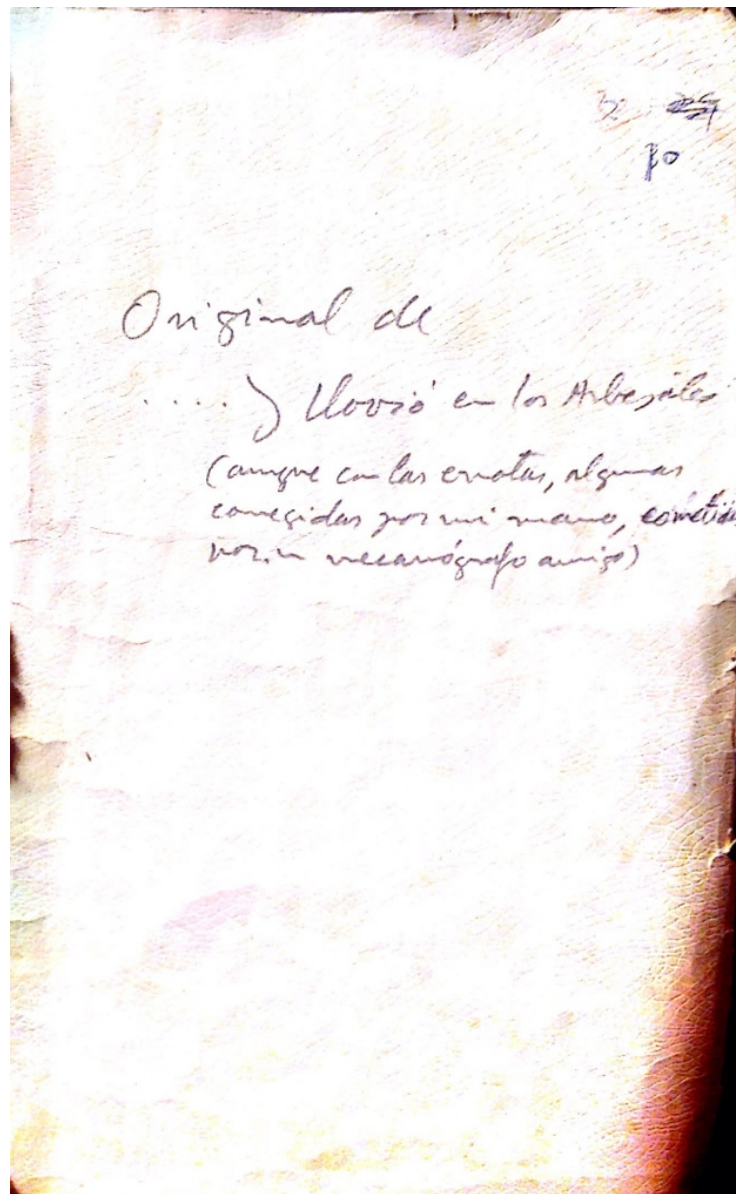


Ilustración 12

Texto mecanografiado *Original de ...Y llovió en Los Arbejales*

...en Moza.

- Pancho.- ¡Cuerto lomazo alcanzó la pobre! Yo la vi después de dos semanas, y entonces tenía las narices sopladas ~~como una~~.
- Rafael.- ¿Un ^{lucha} jago más? Aquello era una cesta pedrera encolmáa.
- Pancho.- ¡Siempre es el mismo exagerao!
- Rafael.- ¡Desagracao, no! Mira a ver que diferencia había de aquellas narices, a un racimo de plátanos manzanos,
- Pancho.- Déjese ^{de} los plátanos ~~en~~, y dígame di una vez que jago con los dichosos zapatos.
- Rafael.- Házle la permanente, si te parece.
- Pancho.- Uaté lo toma a risa; pero zapatos míos no los va a coger más.
- Rafael.- ¡ Los llevas a la ^{zapatería} de enfrente! ¿ Qué rayos vas a dir, Pancha, si no tienes otra zapatería en tóos Los Arbejales?
- Pancho.- Deao se aprovecha usted.
- Rafael.- No te enrolles, mujer, no seas ansina; que me da dentera cuando te veo enroláa. ¡ Echa paca los chancos pa ver lo que ~~se~~ jaceles!
- Pancho.- ¡ Qué vá a jaceles! ^{está} Emparejaslos, que va la pobre chica como Antonia la coja. (IMITANDO EL ANDAR DE LA COJA) Uno pa mí, otro pa tí; uno pa mí otro pa tí.
- Rafael.- Poca que no sea bqbita y los deje tóos pá ella, porque hoy no hay un demonio que de náa
- Pancho.- (DEJANDO LOS ZAPATOS JUNTO A LA MESA) Bueno, hay se los deje; pero usted no cobra un perro chico mí si no pone la soala que debe ser, y ~~no~~ esa tela de cebolla.
- Rafael.- Está bueno, Pancha; que si hubías sido macho, ~~hubiera~~ sío peor que Pancho López.
- Pancho.- ¿Cuál? ¿ El de los cantares?
- Rafael.- ¡ Jii!
- Pancho.- ¡ Jee! Pues tan arrebejía no soy; más rebusco es su cuñao Lucas.
- Rafael.- Pero eso es el colmo, mujer; si cuando fueron a mediarlo pá entrar en quintas no pudieron dáalo ni por imita por que no llegaba ni a estrecho de pecho. Ahora que, ¿ Tú crees que ha sío poca la ganusa que ha pasado el pobre?
- Pancho.- Ya lo sé; llevamos muy malos años de lluvia, y al pobre lo ha cojío de lleno, y está como una jaira fallía que trajo mi prima Rino de Fuerteventura.
- Rafael.- Y gracias que se conserva enteco; pero como siga sin llover vamos a tener que embalsamarlo.
- Pancho.- La cosa pá los labradores está muy mal, porque llevamos una jarca de años que no cae un goto de agua ni pá una melegina.
- Rafael.- ¡ Y questo va pá largo!
- Pancho.- Pues hay que buscar remedio, porque aunque no llueva como en los años de antes, debían de caer algunas garrijés pá que refresquen los matites por que están los sercaos tan secca como campos de furbel.
- Rafael.- ¿ Como que los labradores han temío que vender tóos los animales pá

Ilustración 13

Texto mecanografiado Original de ...Y llovió en Los Arbejales

EDICIONES

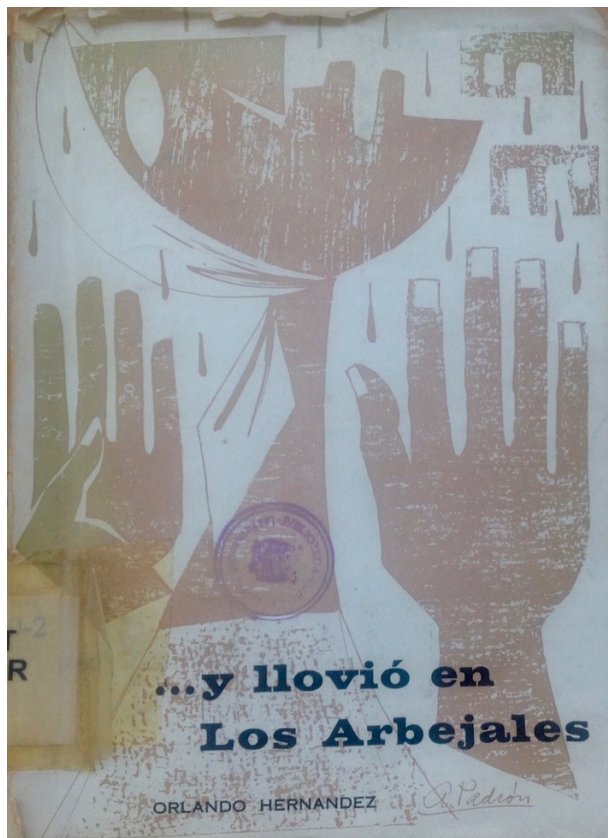


Ilustración 14

Edición de 1968



Ilustración 15

Edición de 2000