

UNA INVESTIGACION SOBRE EL PIROPO ESPAÑOL

by

GABRIELA PREISIG

Dipl. Uebersetzerin, Dolmetscherschule Zürich, Switzerland,
1971

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF

THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

Department of French, Hispanic and Italian Studies

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

December 1998

© Gabriela Preisig, 1998

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French, Hispanic & Italian Studies

The University of British Columbia
Vancouver, Canada

Date December, 9 1998

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to study the Spanish *piropo* from an historical and socio-cultural point of view. It examines the causes that led to the rise and fall of this particular kind of flirtatious compliment.

The art of flirting, as a part of the ritual of courtship and of the strategy of seduction, is a universal phenomenon. Nevertheless, this investigation deals mainly with the Spanish cultural context, contending that the street-*piropo*, with its specific stylistic and linguistic characteristics, should be considered a uniquely Spanish phenomenon belonging to Spanish popular culture.

The main focus of this study will be the popular theatre of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries. The popular theatre which brought to the stage the language and behaviour of the lower classes, albeit in stylized form, created in turn new models of social and linguistic conduct, which were copied and adopted by the people. I try to prove that the specific style that distinguishes the Spanish *piropo* is due in large measure to this interaction between the theatre and the street.

This thesis is divided into two parts. The first part deals with problems of definition, with the etymological

and social origins and with formal and functional aspects of the *piropo*. Furthermore, it attempts to identify the psycho-social causes of this particular type of gender relations.

The second part studies the relationship between the *piropo* and popular literature, and attempts to determine the historical and socio-cultural factors that led to the disappearance of this popular form of compliment.

RESUMEN

El propósito de este trabajo es estudiar el piropo español desde un punto de vista histórico y socio-cultural. Se buscan las causas que ocasionaron primero el florecimiento y luego la decadencia del piropo.

El arte del requiebro como parte del ritual de cortejo y como estrategia de seducción es un fenómeno universal. No obstante, esta investigación queda circunscrita principalmente al área cultural española porque parte del punto de vista de que el piropo callejero, por presentar determinados rasgos lingüísticos y estilísticos, ha de considerarse como un fenómeno genuinamente español y como una parte de la cultura popular española.

El foco principal de este trabajo será el teatro castizo de los siglos XVIII, XIX y XX. El teatro castizo que llevó a las tablas el habla y el comportamiento de las clases populares, aunque de forma estilizada o teatralizada, creó a su vez modelos de conducta social y lingüística, ya que los modos teatrales fueron copiados y adoptados por el público. Se intenta demostrar que el estilo particular del piropo español se debe en buena parte a esta interacción entre el teatro y la calle.

Este estudio está dividido en dos partes. La primera se ocupa con cuestiones de definición, con problemas de origen etimológico y social y trata aspectos formales y funcionales del piropo. Además se procura determinar las causas sico-sociales de esta forma de comunicación erótica.

En la segunda parte se estudian las relaciones entre el piropo y la literatura castiza y se investigan los factores históricos y socio-culturales que contribuyeron a la decadencia del piropo.

TABLA DE MATERIAS

Abstract	ii
Resumen	iv
Introducción	1
PRIMERA PARTE.	5
CAPITULO I ¿Qué es un piropo?	5
1.1 Definición y origen	5
1.2 El piropo callejero	9
CAPITULO II Forma y fondo del piropo	12
2.1 Criterios éticos y estéticos.	12
2.2 El humor y el ingenio como circunstancias atenuantes	15
2.3 El arte de la improvisación	18
CAPITULO III Análisis estilístico	20
3.1 Piropos a los andares	21
3.2 Piropos a los ojos y a la mirada.	23
3.3 Los pies, la boca, la nariz y otras gracias de la mujer	28
3.4 La divinización de la mujer	36
3.5 Los piropos, ¿"restos de una gaya ciencia" de origen hispanoárabe?.	39
CAPITULO IV ¿Quién dice piropos, dónde y cuándo?	42
4.1 Características sociales y sicológicas del piropeador	42

4.1.1	Edad y clase social	42
4.1.2	El piropeador, ¿reprimido sexual, machista ...?	47
4.1.3	¿ ... o rapsoda?.	50
4.2	Espacio social y geográfico	52
4.3	El tiempo	58
SEGUNDA PARTE.		62
CAPITULO V	La cultura amorosa del siglo dieciocho.	
	Del requiebro culto al piropo popular . .	62
5.1	Lope de Vega, un precursor de la fórmula popular del piropo	62
5.2	La moda del galanteo: chichisveos y cortejos	63
5.3	La mujer y el piropo conquistan la calle	68
5.4	Los códigos del galanteo	70
5.5	Majismo y plebeyismo.	73
5.6	El piropo, un coproducto del majismo y plebeyismo.	78
CAPITULO VI	El papel del teatro en la creación y propagación del piropo, o la interdependencia entre el arte y la vida.	82
6.1	Las actrices y el teatro: agentes principales de la difusión	

	del lenguaje amoroso plebeyo.	82
6.2	Los requiebros en el teatro: motivos de escándalo.	83
6.3	La influencia del casticismo sobre el piropo	87
6.4	El Género Chico consagra el piropo en el teatro	93
6.5	Andalucismo y madrileñismo.	98
CAPITULO VII	Las causas históricas y socio- culturales de la decadencia del piropo: la transformación de la sociedad española y la degeneración del casticismo.	102
7.1	La situación hasta los años sesenta del siglo veinte.	102
7.2	El piropo, víctima de las nuevas libertades de la España del cambio.	106
7.3	Del piropo al acoso sexual.	108
7.4	La decadencia del piropo, síntoma concomitante del agotamiento del casticismo.	110
	Conclusiones	114
	Bibliografía	117

INTRODUCCION

El presente trabajo es un intento de determinar los factores históricos y socioculturales que causaron primero el florecimiento y luego la decadencia del piropo.

Aunque el arte de requebrar es un fenómeno universal que no se atiene a fronteras nacionales, esta investigación quedará circunscrita al área cultural hispánica y, más que nada, española. Tampoco se ocupará del piropo en su sentido más amplio de "requiebro, flores, palabra lisonjera que se dice a una mujer bonita" (*Corominas* 564), sino exclusivamente del piropo callejero. El piropo callejero, es decir la frase o expresión espontánea que un hombre dirige a una mujer desconocida en plena calle o en otro espacio abierto y público, cuenta con una larga tradición en España. Creo que por el lenguaje, el estilo y la frecuencia con la que fue cultivado hasta hace poco, el piropo ha de entenderse como una manifestación cultural genuinamente española que forma parte de la cultura popular tradicional.

El arte del requiebro siempre fue cultivado con gran entusiasmo por los poetas y dramaturgos españoles, pero esta retórica de la galantería era una creación artística,

sujeta a determinados cánones literarios, que nada tenía que ver con el lenguaje en el que se expresaba el pueblo cuando cortejaba. Fue tan sólo a partir del siglo XVIII que en el teatro popular apareció la versión desenfadada, graciosa y espontánea que caracteriza el piropo callejero moderno. Por esa razón el foco principal de este trabajo será el teatro castizo de los siglos XVIII, XIX y XX.

El teatro es una fuente valiosa para esta investigación porque es el género literario que mejor refleja el habla popular y callejera, además de ofrecer un amplio panorama de los usos y costumbres amorosas de las épocas respectivas.

Se intentará demostrar que el piropo es en buena parte un producto de la interacción que existía entre el teatro y la calle. Se verá que en el siglo XVIII el teatro popular era un vehículo importante para propagar el estilo amoroso y el lenguaje erótico de los majos, los caballeretes de la clase popular. Junto con el majo, el piropo subió al escenario de donde bajaron ambos nuevamente a la calle, pero transformados según las modificaciones que hicieron de ellos los autores de teatro. Hay un trasvase continuo de la vida al arte y viceversa, y el piropo fluye de una parte a la otra cambiando, evolucionando. Los autores, inspirados por el lenguaje callejero, crean expresiones nuevas que el

público imita y pone en circulación. Esta influencia mutua entre el lenguaje callejero y teatral continúa a lo largo del siglo XIX y alcanza su punto culminante en el teatro del Género Chico. En estas obras breves --sainetes, entremeses y zarzuelas--, la mayoría de tema amoroso, el piropo es un recurso retórico muy frecuente. Durante el primer tercio del siglo XX, el piropo celebra sus mayores triunfos en el teatro costumbrista de ambiente popular madrileño y andaluz. Autores como Carlos Arniches y Joaquín y Serafín Álvarez Quintero hacen uso amplio del piropo que refleja la pintoresca lengua del pueblo bajo madrileño y el ingenio y la gracia de los andaluces.

A mediados del siglo, el piropo y la cultura popular, de la que hace parte, van perdiendo fuerzas. Este trabajo examinará las profundas transformaciones socio-culturales que sacudieron los fundamentos tradicionales de la sociedad española a partir de los años sesenta, y que contribuyeron a la decadencia del piropo.

El piropo que inspiró a numerosos escritores, músicos y pintores y que tanto españoles como extranjeros solían tener por un producto tan archiespañol como la paella, los toros, el flamenco, Don Quijote y Sancho Panza, ha pasado prácticamente desapercibido por filólogos, folkloristas y antropólogos. Los escasos estudios que se ocupan del piropo

suelen tener un enfoque socio-, o sicolingüístico. El más extenso es la tesis doctoral del alemán Werner Beinhauer quien reconoce el valor artístico y literario de estas frases amorosas. Pero hasta la fecha no existe ningún trabajo que vincule el piropo al teatro popular. Esta tesis pretende contribuir a la rectificación de dicha situación mediante sus aportaciones al estudio de un fenómeno cuyo proceso de degeneración ha sido posible observar en las últimas tres décadas.

División del trabajo

Este estudio está dividido en dos partes. La primera se ocupa con cuestiones de definición y con el origen etimológico y social del piropo. Se procede luego al estudio de la forma y función, y a un análisis estilístico del piropo. En la segunda parte se tratan las relaciones entre el piropo y el teatro castizo y se investigan las causas de la desaparición de una costumbre tan íntimamente relacionada con el casticismo.

PRIMERA PARTE

Capítulo I

¿Qué es un piropo?

1.1 Definición y origen

Los piropos callejeros
a las mujeres agradan,
pues si no se los dirigen
diz se encuentran desairadas;
a los piropos groseros,
se hacen las sordas y pasan
sin fijarse en quien los dice,
lamentando su desgracia.

Voy a transcribir algunos,
que para "una muestra", basta.
"Es usted gentil, hermosa
y con muchísima gracia."
"Vieja y fea, como es usted,
la prefiero a una muchacha."
"¡Ole! las mozas de rumbo
con ange y con circunstancias."
"Son esos ojos dos soles
que llenan de luz mi alma."

(Francisco Javier Caballero)

El *Diccionario de la Real Academia Española* define la palabra *piropo* de manera siguiente: PIROPO (del lat. *pyropus* y éste del gr. *πυροποζ*; de *πυρ*, fuego, y *ψ*, vista, aspecto.) m. Variedad de granate, de color rojo de fuego, muy apreciada como piedra fina.// 2. Rubí, carbúnculo.// 3. fam. Lisonja, requiebro.

Es difícil establecer a ciencia cierta cuándo y por qué se produjo el cambio semántico de la palabra *piropo* que inicialmente fue un cultismo con el significado de *piedra preciosa*. El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de J. Corominas y J. A. Pascual dice que "costaría comprender esta expansión callejera de una voz tan erudita en su sentido propio" (564). Los autores citan a Américo Castro que cree haber encontrado una posible explicación histórica de esta ampliación de sentido en unos versos latinos de la *Retórica* de Arias Montano de 1569. Son versos que se refieren a las mejillas coloradas de una joven bonita, y cuyo resplandor ofusca hasta la luz del rubí (*pyropus*). Según Castro, los estudiantes, inspirados por este poema en el que *pyropus* "aparece en un contexto ... de incitante sensualidad, ... comenzarían llamando a sus novias *piropos*, a echar *piropos*, etc.; del lenguaje de la escuela se pasaría al de la calle" (Corominas 564).

Corominas y Pascual remiten, además, a un poema de Quevedo en el que *pyropus* es metáfora culterana que designa la boca o los labios de una mujer. Concluyen que "este uso cristalizó, dando lugar al empleo de la palabra *piropo* como requiebro por excelencia" (565).

Los diccionarios no indican cuándo se generaliza el uso de *piropo* como sinónimo de *requiebro*, ni a partir de

qué momento la literatura da cuenta de este cambio de sentido. Según mis propias investigaciones, no se encuentra en la literatura un ejemplo de *piropo* con la acepción moderna anterior al siglo XIX.¹ Si el sentido actual de la palabra es efectivamente una consecuencia de la obra de Arias Montano o de Quevedo, resultaría difícil explicar este lapso de doscientos o trescientos años.

Hallé *piropo* en *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, una comedia de Manuel Bretón de los Herreros, estrenada en 1831. Escuchemos a Marcela que usa *piropo* como sinónimo de *lisonja*, *alabanza* y *requiebro*:

Confieso

que muy galantes los tres

me suelen decir *lisonjas*

que ni puedo reprender

porque al fin, las *alabanzas*

nunca se oyen con desdén ...

Uno entre ellos suele ser

más pródigo de *requiebro*s (73).

Don Agapito me asedia,

¹ En la *Enciclopedia del idioma*, Martín Alonso dice que el uso de *piropo* en el sentido de *lisonja* remonta al siglo XVIII y remite a L. Fernández de Moratín. Corominas, por otra parte, arguye que "Moratín no lo emplea todavía más que en el sentido propio, si bien con alusión al uso culterano" (565).

y suele decir también

sus *piropos* ... (75; las cursivas son mías).

Las comedias de Bretón se caracterizan por la inclusión de elementos costumbristas y voces populares. Antes de que sus personajes usaran *piropo* en sentido de *requiebro* ya debe haber circulado como voz familiar, pero sin lograr afirmarse en la literatura. Sesenta años después de Bretón, en *Los majos de Cádiz*, Armando Palacio Valdés vuelve a usar *requiebro* al referirse a la costumbre popular del piropo callejero:

¡Vaya unos andares! ¡Qué gloria de cuerpo! Mare bendita, ¿cuándo ha caído este cacho del firmamento? ¡Bendiga Dios, salero, que me has deshecho el alma con ese taconeo chiquito!

Pocos transeúntes cruzaban sin verter en su oído algún *requiebro* (60; la cursiva es mía).

Y aún en 1914, el viajero alemán Rudolf Lothar que cuenta como los jóvenes sevillanos acostumbraban perseguir a las mujeres en la calle susurrándoles a los oídos palabras dulces, explica: "Diese Huldigung einer unbekannten Schönheit gegenüber nennt man Requiebro" (28). (Esta alabanza dirigida a una belleza desconocida se llama *requiebro*).

Es posible que hubiera una cierta resistencia a emplear el término popular en la literatura y que se prefiriera la palabra *requiebro*, más literaria y asociada con la galantería fina y con usos aristocráticos. Sin embargo, en el teatro popular del siglo XIX, "el piropo abandona sus reales aristocráticos para descender al pueblo" ("El piropo en el teatro" s. pág.). Fue en las comedias de costumbres del XIX y del XX que *piropo* se convierte en palabra corriente. Creo que el teatro castizo no sólo sirvió de instrumento para propagar la costumbre del piropo, como quedará expuesto en el capítulo sexto, sino que contribuyó a la popularización del término mismo.

1.2 El piropo callejero

Mientras que la palabra *requiebro* evoca escenas románticas relacionadas con el ritual de cortejo, se ha definido el piropo como una actividad callejera, desinteresada, que no pide reacción ninguna por parte de la mujer piropeada.

Así es como el autor anónimo de un texto que data de 1921 percibe el piropo:

El piropo constituye una expresión repentina de la emoción que produce en el alma de un hombre la presencia de una mujer hermosa.... El piropo es una frase volandera que lanza un hombre al paso

de una mujer sin buscar la contestación de ésta, sin esperar siquiera que se la agradezca ("El piropo en el teatro" s. pág.).

El folclorista español Gómez-Tabanera tiene una visión similar del piropo:

Es una frase breve y recortada, especie de dardo encendido, metafóricamente hablando, que se lanza al paso de una mujer que con su belleza, figura y encantos produce pasmo y suspenso para el que la contempla. (M. Suárez-Orozco y A. Dundes 112)

Estas explicaciones que suenan algo rimbombantes para nuestros oídos datan de una época cuando, según otros testimonios, el piropo aún tenía la calidad de una obra de arte; era una especie de pintura verbal de los encantos femeninos y un verdadero homenaje a la mujer. Pero a pesar de que hoy corran tiempos mucho más prosaicos en los que la expresión rebuscada y galante ha sido sustituida por el estilo telegráfico del amor por Internet, se oyen voces que hablan del piropo con una exaltación propia del Romanticismo. Esteban Diosdado recuerda que al piropo también se le llama flor:

Decirle una flor a una mujer es decirle un piropo, y teniendo en cuenta que la flor es la concreción de cuanto más hermoso nos da la

Naturaleza, dicho está que un piropo es expresión de algo bello, de un sentimiento, a veces teñido de cierto humorismo, que se experimenta a la vista del sexo contrario.² (Diosdado 7)

² Sin querer ser sexista, Diosdado mantiene un punto de vista estrictamente masculino y tradicionalista según el cual *sexo contrario* equivale necesariamente a *sexo femenino*. El piropo como parte del ritual de cortejo solía ser prerrogativa de los hombres. En su trabajo reciente *The "piropo": Latin-American Speech at Play* que estudia el piropo en Colombia, T.A. Coleman constata que hoy día el piropo es un fenómeno general que se da también de mujer a hombre e incluso en círculos homosexuales. Afirma que "within Colombian society the giving of *piropos* is identified as a culturally salient phenomenon which pervades all areas of gender and sexuality" (vi). Sin embargo, no menciona si sus informantes femeninos, que en ciertas ocasiones han piropeado a algún amigo, se atreverían a practicar el piropo callejero.

Capítulo II

Forma y fondo del piropo

2.1 Criterios éticos y estéticos

La disertación del alemán Werner Beinhauer es el estudio más completo que se ha hecho hasta ahora del piropo. Para Beinhauer, "el ingenio, la hipérbole, la exclamación admirativa, y, sobre todo, la feliz oportunidad de la frase" (163), son algunos de los criterios estilísticos y formales que constituyen el piropo.

El piropo que se dice en la calle tiene que causar un impacto inmediato dado el poco tiempo del que dispone el piropeador. No puede perder el tiempo cavilando o lanzando tiradas largas, porque antes de terminar la primera frase el objeto de su admiración ya habría doblado la esquina. Por eso hace falta que la frase sea breve y espontánea y el mensaje original y condensado.

Aunque hay quienes afirman que el piropo es una frase completamente desinteresada, y que el piropeador no persigue otro objetivo que el de rendir homenaje a la belleza de una mujer, no cabe duda que quiere llamar la atención. Se ha fijado en una mujer y quiere que se fije en él, no necesariamente para seducirla, sino por el mero placer que le proporciona el contacto social. Pero cualquiera que sea la intención, el piropo verdadero nunca

debe ofender o perder su calidad de galantería. En su *Breve antología del piropo*, David Enríquez explica a qué reglas debe atenerse el piropeador:

El piropo es la galantería espontánea, oportuna, de todas maneras ingeniosa y comedida con que se halaga a ... una mujer. El piropo para que cumpla plenamente su propósito, debe ser inteligente, cortés, fino y en lo posible divertido, aunque esta última singularidad se pueda cambiar por una sentida inspiración poética. (5)

Delicadeza e ingeniosidad son una condición *sine qua non* del piropo. La misma idea queda expresada en los siguientes consejos piropiles:

Un piropo es una flor
que se ofrece a la mujer.

Por eso, el piropeador
delicado debe ser. (*Piropos de invierno* 16)

Ingeniosidad es lo que pide una chula, personaje castizo de los barrios bajos madrileños, cuyo estilo desenfadado y decidido en las cosas del amor ha inspirado a toda una generación de escritores de zarzuelas y otras obras del Género Chico³:

³ La relación entre el piropo y el teatro del Género Chico se desarrollará en el capítulo VI.

Para una chula marchosa
 el piropo debe ser
 expresión muy ingeniosa. (*Piropos de invierno* 18)

En el *Diccionario de insultos y piropos*, Cristóbal Ruiz García releva el lado artístico del piropo: "Cuando el piropo es preciso puede elevarse incluso a la categoría de 'crítica de arte' en los casos más afortunados" (13). No especifica qué cariz tienen estos casos más afortunados, en cambio, nos ofrece un rico plato de piropos variados:

Existe el piropo vulgar y amenazante, el simpático, el puramente admirativo y platónico, el elegante y resultón, el pícaro y desenvuelto, el amanerado, el piropo zafio y sonrojado, el piropo monumental y endocrino que hace sonreír a la mayoría con su espontaneidad. (13)

Desgraciadamente, junto a la expresión galante y fina siempre han existido los piropos muy subidos de tono. No extraña que gobiernos que practicaban la censura con el pretexto de velar por la integridad moral de los ciudadanos hayan prohibido también el uso del piropo. En la colección *Los 1000 mejores piropos*, Agustín Piracés cuenta la

anécdota siguiente:

Hubo un gobernador civil a quien se le ocurrió la peregrina idea de prohibir el piropo callejero.

Lo supo el Ministro de la Gobernación, andaluz, dicharachero y bromista y le espetó a bocajarro, con su peculiar gracejo:--;Pero que ha hecho usted, mi querido amigo! ;Eso no se le ocurre ni al que asó la manteca! ;Prohibir el piropo! Pero, ¿no sabe usted que un español que no diga piropos, es un cocido sin garbanzos? (6)

¿Cómo se le podría privar al hombre español de algo que *se lo pide el cuerpo*? Beinhauer menciona la polémica que surgió en torno a la prohibición del piropo callejero decretada por el general Primo de Rivera (1923-1930). A los partidarios de una costumbre considerada patrimonio nacional, se enfrenta con vehemencia el periodista Curro Vargas para quien "no son piropos lo que en las calles de Madrid se les dice a las mujeres, sino nefandas groserías y brutalidades jayanescas, que hieden a prostíbulo y a nauseabunda perversión" (Beinhauer 163).

2.2 El humor y el ingenio como circunstancias atenuantes

Vilipendiar de esta manera el piropo callejero nos puede parecer exagerado desde un punto de vista actual. Para los defensores de la galantería a la antigua usanza, el piropo debe ser de lo más exquisito; sin embargo, muchas veces hay sólo una línea fina que separa el piropo del insulto. Para mitigar el efecto grosero de un piropo, hay

que recurrir a la frase humorística. Beinhauer que ve en el humorismo un instrumento "que disculpa hasta lo más escabroso" puntualiza que depende del ingenio del piropeador si una frase de marcado tono sexual resulta ofensiva o graciosa. El piropo siguiente podría ser gravemente ofensivo si no fuera por el tono humorístico: "Niña, ¿no sabes que la virginidad es una enfermedad y que en esta esquina se cura?" (*Breve antología del piropo* 27). La gracia está en la inversión de los valores. Lo que en realidad no es otra cosa que un acoso sexual se presenta como una obra de caridad: la defloración como medicina contra la virginidad. Este otro piropo que alude a los pechos femeninos roza lo verde, pero es atenuado por la supuesta inocencia del que habla desde la perspectiva de un niño: "¿Por qué no seré yo un lactante y tú mi nodriza?" (*Los mejores piropos* 114).

El humor es también un poderoso aliado de la estrategia de seducción. La palabra ingeniosa, la frase divertida pueden provocar la risa, una mirada o incluso un comentario, con lo cual el primer contacto queda ya establecido. "Para obtener éxito," dice Beinhauer, "[el galán] necesita adoptar una buena *táctica* amorosa a base de estratagemas, enmascarándose de humorismo" (169).

El efecto gracioso se consigue mediante varias técnicas distintas. Muchos piropos resultan cómicos porque combinan elementos cultos y populares. Un ejemplo: "Por usted, que es una Venús de Milo con brazos, me voy a quedar como la Victoria de Samotracia: sin pies ni cabeza" (*Los mil mejores piropos* 44). Para conseguir un efecto hilarante, el piropo se sirve de los mismos recursos estilísticos que el chiste: el juego de palabras basado en la homonimia y la asociación de ideas, la hipérbole, la comparación desmesurada y hasta grotesca, la metáfora insólita y la antítesis. La gracia de "Mi amor es puro. Si usted quiere, podemos ser Romeo y Julieta y poner un estanco" (*Los mil mejores piropos* 45) consiste en el juego de palabras. "Puro" y "Romeo y Julieta" tienen una segunda lectura, la de "cigarro" y "marca de cigarros".

En *Teoría de la expresión poética*, Carlos Bousoño explica que "la metáfora hilarante ocurre cuando dos objetos que se parecen muy poco (o sea, se parecen sólo en algo esencial) quedan vistos como equivalentes" (21, t. 2). En el piropo "Préstame una pestaña que se me ha perdido un cordón del zapato," la metáfora hilarante es a la vez una comparación desmesurada (tus pestañas son tan largas como cordones de zapatos). "Es la desmesura del símil el estimulante de la carcajada" (Bousoño 21, t. 2). Hipérbole

y antítesis se reúnen en este piropo: "¡Morenaza! ¡Usted es capaz de hacer tocar a gloria en día de difuntos!" (*Los mejores piropos* 18). Casi todos los piropos que se analizarán en el capítulo siguiente presentan uno o varios de los rasgos discutidos aquí.

2.3 El arte de la improvisación

El piropo, para que pueda ser captado al vuelo, tiene que ser breve y su mensaje condensado. Puede ser una sola palabra exclamativa como ¡guapa!, ¡bonita!, ¡preciosa! (que son los más frecuentes y también los menos originales), o un pareado, que es mucho más raro ya que requiere cierto talento poético. No se conseguiría el efecto deseado--una mirada benévola, una sonrisa--con sólo repetir una poesía aprendida de memoria. Si no viene muy a propósito o si no la salva el humor, la frase, por muy poética que sea, resultará afectada y ridícula. El arte del piropo es el arte de la improvisación. Evidentemente, no todos los piropeadores son poetas innatos. Beinhauer señala que "en la mayoría de los casos, la creación individual se reduce a inventar variantes" (198).⁴

⁴ Antonio, un cochero de Sevilla, para quien echar piropos es una obligación con la que cumple religiosamente, me proporcionó el piropo siguiente dirigido a una chica que lleva una flor en el pelo: "Al lado tuyo esta flor se ha quedado marchita." Como quise apuntarlo, le pedí que me lo repitiera. Vaciló un momento y me dijo: "Al lado tuyo la flor que llevas en el pelo es fea." Inconscientemente le salió una variante del mismo piropo. El verdadero arte de la improvisación no admite la repetición de una misma frase. Es más, no admite repetición ninguna.

Estoy convencida de que tanto Antonio el cochero (véase pág. 18, nota), como los otros sevillanos a los que entrevisté y que tienen fama de piropeadores, poseen un copioso repertorio de piropos que amoldan a las circunstancias si no es que los inventan sobre la marcha. Pero todos se mostraron incómodos cuando les pedía ejemplos. Me contestaron con un "ahora no puedo" o "esto me tiene que salir del alma." El piropo, siendo un arte de improvisación, no se puede pedir por encargo. Es una creación espontánea que surge en un momento de inspiración. El organizador del concurso de piropos de Alhaurín el Grande (Málaga) me dijo que el piropo era "una expresión del duende interior." El duende, concepto difícil de explicar, está relacionado sobre todo con el arte del flamenco. Se le puede definir como una fuerza irracional, o, en términos más atávicos, como un espíritu que toma posesión del artista en un momento de máxima inspiración y que le lleva a una comunicación casi mística con la esencia del arte.⁵

Otro piropo que me dijo se lo llevó el viento. Era mucho más largo que el primero y en forma rimada, pero Antonio fue incapaz de repetírmelo para que lo apuntara. No se acordaba de lo que un instante antes le había salido de manera espontánea. Este piropo quedará atesorado en su fuero interno hasta el día en que alguna muchacha sepa arrancárselo de nuevo.

⁵ Un estudio seminal sobre el fenómeno del *duende* es el ensayo de Federico García Lorca "Teoría y juego del duende," en *Conferencias*, t. 2 (Madrid: Alianza, 1984) 85-125.

Capítulo III

Análisis estilístico

Los ejemplos aducidos en los estudios que se ocupan del piropo no suelen ser productos espontáneos observados en la calle. Proceden de "informantes" o de textos literarios. Sería un interesante proyecto iniciar estudios de campo basados en la observación directa de la actividad piropil, estudio que requiere mucho tiempo dado el estado anémico que sufre esta actividad. Hoy, la costumbre de echar piropos se ha perdido casi. Del rico tesoro de expresiones originales apenas deja constancia la voz viva. Para este trabajo me tengo que conformar con material impreso. Se analizarán piropos sacados de obras de teatro o de colecciones cuyos editores afirman haber recopilado piropos escuchados en la calle, aunque no faltan los que se los han confeccionado ellos mismos como el escritor Agustín Piracés, o el cuasi anónimo J. D. quien sólo nos revela sus iniciales quizás para no traicionar la verdadera naturaleza del piropo y del piropeador que son la oralidad y el anonimato. Pero a pesar de que sus "flores de mayor o menor ingenio" aparecen en letra impresa, no parecen ser piropos de escritorio. El autor busca la inspiración en la calle y confiesa a los lectores de *Piropos y contrapiropos* que

seguirá "dando vueltas al magín y pensando, cada vez que vea a una mujer, en el piropo que merecen sus andares, sus ojos o cualquiera de sus muchas gracias" (4). Los piropos que se analizarán a continuación están dedicados precisamente a los andares, los ojos o cualquiera de las muchas gracias de la mujer.

3.1 Piropos a los andares

No sorprende que un número nutrido de piropos callejeros se refieran a los andares, puesto que lo primero que se percibe ya de lejos es el movimiento corpóreo. Antiguamente hizo parte de la educación de una joven enseñarle a andar correctamente, con gracia y estilo. Los tacones altos y los vestidos ceñidos que se estilaban en los años cincuenta y sesenta (que es de cuando data la mayoría de las colecciones de piropos) subrayaban el movimiento y ponían de relieve las líneas del cuerpo. Es natural que movimiento y líneas sean el tema de numerosos piropos. Sobra decir que la moda actual de las botas militares, zapatillas de tenis y las suelas de plataforma no favorecen los pasitos ligeros y airoso. Sin embargo, no es cosa nueva lamentar el fin de los andares elegantes. En la novela *Piropo*⁶ de Rafael López de Haro, el protagonista

⁶ López de Haro (1876-1967) publicó más de sesenta novelas y comedias. Esta novelita no lleva fecha de publicación. Del contenido podemos inferir que la acción tiene lugar en los años cuarenta o cincuenta.

achaca a la influencia nociva del cine americano la pérdida "del paso, del modo de andar de las madrileñas de raza," mientras que su interlocutor echa la culpa al pavimento: "Antes con el empedrado, los adoquines, las losas, sin contar con los baches en días de lluvia, era necesario mirar dónde se ponía el pie. El paso era a la vez corto y saltarín: paso de pajarita de las nieves" (14). He aquí un piropo que recoge esta idea:

--Eso es andar con gracia, saltando los charquitos, como las palomas. (*Piropillos callejeros* 19)

Los dos piropos que siguen, critican en un tono burlón la compañía estatal Renfe (Red Nacional de Ferrocarriles Españoles) cuyos servicios pésimos fueron notorios durante la época franquista. Gozando de cierta licencia carnavalesca, el piropo como el chiste político, podía convertirse en un instrumento sutil de protesta. Resulta cómica la comparación, bastante tirada por los pelos, entre el movimiento elegante y garboso de la mujer y las sacudidas de los trenes secundarios, así como el juego de palabras basado en la homonimia de líneas corporales y líneas ferroviarias.

--¡Eso sí que es caminar, y no los ferrocarriles secundarios! (*Los mil mejores piropos* 45)

--¡Mocita! Tiene usted unas líneas que ya las quisiera la Renfe. (*Los mil mejores piropos* 39)

--Tiene unas ondulaciones su cuerpo que ni la permanente en frío. (*Los mil* 39)

También la gracia del último piropo reside en la comparación inusitada con lo que en aquella época debía de ser la última novedad en técnicas de peluquería.

3.2 Piropos a los ojos y a la mirada

Los piropos dedicados a los ojos tienen su arraigo en la tradición poética española. Muy al estilo de los poetas del Siglo de Oro, los piropeadores exaltan la belleza de unos ojos femeninos, llamándolos luceros y comparando su brillo al fulgor de las estrellas. Beinhauer cree que el frecuente uso metafórico de los astros en la literatura debe atribuirse a la influencia del petrarquismo en España. Sin negar la influencia que el *dolce stil novo* ejerció sobre la poesía renacentista española, creo que más bien vino a revitalizar la herencia literaria árabe. Ya los poetas de al-Andalus dedicaban versos a los ojos femeninos comparándolos con las estrellas. La luna, el sol, las

estrellas y sobre todo, las flores, metáforas muy corrientes en la poesía árabe y arábigo-andaluza, son alimento y sustento de numerosos piropos.⁷

--¡Mi señora madre, qué par de ojos! ¡Ahora me entero de que hay estrellas negras! (*Los mejores piropos* 13)

Los ojos grandes y las pestañas largas son el tema de muchos piropos callejeros contemporáneos. Sin embargo, el efecto gracioso provocado por el juego de palabras, la hipérbole y la "poetización" de objetos cotidianos y prosaicos ha venido a sustituir a la expresión poética tradicional.

--Joven, ¿me vende usted un ojo para hacerme un pisapapeles? (*Piropos de verano* 4)

--Tiene usted más ojos que el queso gruyère. Y conste que no se la doy con queso. (*Los mil* 41)

⁷ En unos versos del poeta andaluz Ibn Jafaya (siglo XI), se funden la belleza del sol y de la mujer adorada: "Si ella no es el sol o si el sol no es ella, entonces ella es su hermana, pues es como si hubieran recortado dos correas (*sirak*) de una misma piel" (Henri Pérès 405).

En un poema de Ben al-Labbana (m.1113), las estrellas, envidiando la belleza de la mujer, se convierten en lunares: "Levantó sus ojos hacia las estrellas, y las estrellas, admiradas de tanta hermosura, perdieron pie, y se fueron cayendo en la mejilla, donde con envidia las he visto ennegrecerse" (Emilio García Gómez 126).

El murciano Safwan Ben Idris compara la amada con la luna: "Es una luna tan bella, que si se dijese a la luna: "¿Qué quieres ser?", de cierto que diría: "Seré uno de sus halos" (E. García Gómez 140).

--Déjeme una pestaña, que se me ha perdido un
cordón del zapato. (*Piropos de verano* 22)

--¡Vaya pestañas! Si en ellas se puede tender la
ropa! (*Los mejores piropos* 118)

--Tiene usted los ojos como dos cajas de betún.
(*Los meritorios* 153)

Lo que impresiona más que el tamaño de los ojos, es la expresión de éstos, la mirada. El temor a la fuerza destructora de la mirada existe en todo el folklore mediterráneo. Pero es muy posible que en las alusiones al poder hipnótico de la mirada, a la mirada que hechiza y al embrujo de unos ojos negros que deslumbran y ciegan, temas que aparecen con frecuencia en la copla flamenca y en muchos piropos, se encuentren también resonancias de la poesía hispanoárabe. Henri Pérès comenta que a la concepción del amor como una fuerza que golpea ciegamente, "viene a añadirse, en la España musulmana, otra teoría que ve en el amor un poder mágico que se ejerce sobre todo a través de la mirada; del pensamiento emana un fluido (*sihr al-nuha*, la magia del pensamiento), que pasa por los ojos" (412).⁸

⁸ Esta idea queda expresada en un zéjel de Ibn Quzman:
Los secretos del amor
sólo están en el mirar.
Unos bellos ojos ves
con la magia de Babel

En algunos piropos contemporáneos, sin embargo, el misterio causado por el origen mágico e irracional de estas expresiones ha sido sofocado por la ironía, el humor y la inclusión de elementos que pertenecen al mundo científico y tecnológico.

--Hay miradas que matan, pero la tuya fulmina.

(*Breve antología del piropo* 41)

--Tié usté una mirada que eleztrocuta. (*El amigo Melquíades* 84)

--Nunca manejes porque tus ojos encandilan. (*Qué flor para un truco* 25)

--Apague usted los faros, que me voy a deslumbrar. (*Piropos de verano* 23)

El piropeador se refiere a los ojos de manera indirecta e hiperbólica. No necesita ser más explícito porque *faros* (del automóvil) es una variante graciosa del estereotipo poético *luceros*.

--Tienes unos ojos que parecen sartenes y cuando te miro se me fríen los huevos. (*Sex Haizegoa: tu mejor piropo* 1)

y te roban la razón,
con tu aguante se te van
y has de ver tu corazón
maniatado y en prisión. (citado en Carrillo Alonso 144)

En este piropo proveniente de una página del Internet, la grosería prevalece sobre el efecto gracioso. Pero a pesar de la vulgaridad es bastante ingenioso, ya que opera con una serie de tropos que encontramos en otros piropos tales como la hipérbole, la metáfora atrevida o el juego de palabras basado en la polisemia. La metáfora *sartenes* es polisémica, contiene la idea de ojos desmesurados y de mirada ardiente. El efecto cómico resulta de la combinación de dos términos (*sartenes* y *freír huevos*) que solemos asociar con los menesteres de la cocina pero cuyo uso figurado nos lleva a un terreno completamente distinto.

Hay piropos que no necesitan palabras. La mirada puede ser un piropo ya que hay miradas que son más elocuentes que palabras. En la novelita *Piropo*, López de Haro llama "piropo mental" a dos miradas que se encuentran. Admiración y deseo pueden expresarse perfectamente mediante formas no verbales como miradas, gestos, signos, el claxón tocado por un automovilista que ve pasar a una mujer guapa, un silbido o simplemente un suspiro. En este contexto, T. A. Coleman habla de "paralinguistic characteristics of giving compliments" (34).

En *El sexo de nuestros padres*, Juan Eslava Galán llama *coito visual* al acto de penetrar con la mirada a una mujer. Para el autor tal comportamiento se explica por el sentido

teatral y la represión sexual del típico macho español que solía lanzar piropos y miradas provocativas porque necesitaba afirmar su hombría a cada paso. Por lo visto las mujeres participaban activamente en este juego de seducción mudo. El autor cita al escritor francés Paul Werrie que opinaba que "la tactilidad de la mirada del varón español corresponde en la mujer a una sensibilidad cutánea especial para recibir estos dardos" (133), y añade: "Las calles de España están llenas, a sus horas, de miradas que se eclipsan, se cruzan, se besan o se acometen como floretes sutiles" (*El sexo de nuestros padres* 136).

3.3 Los pies, la boca, la nariz y otras gracias de la mujer

A diferencia de los ojos que tienen que ser grandes, el sentido estético del español requiere que los pies sean pequeños. Seguramente porque, como opina Beinhauer, permiten un paso ligero y airoso.

--Tiene usted unos piecitos más pequeños que la letra del condicionado de una póliza de Seguros.

(*Los mil mejores piropos* 56)

Esta imagen refleja las preocupaciones del ciudadano moderno confrontado a cada paso con documentos y contratos en los que lo principal suele ir impreso en letra tan pequeña que muchas veces pasa desapercibido. Contrasta esta imagen con las imágenes caseras que aparecen en el teatro

de los hermanos Alvarez Quintero y de Muñoz Seca con referencia a los pies pequeños:

--¿Quién le carsa a usté: un fabricante e
dedales? (*Los Piropos* t. 7, 49)

Este piropo responde a lo que Bousoño llama "ruptura en el sistema de las vinculaciones lógicas" (t. 2, 25).

Normalmente no asociamos el calzado con la fabricación de dedales. Son estas incongruencias las que provocan la risa.

En un diálogo en verso que no es otra cosa que una retahila de piropos, Curro, un personaje de Pedro Muñoz Seca, está camelando a María diciéndole que tiene un "pie de hada, que no es pie, que es piñón, pero un piñón sin la cáscara" (*La oca, la plasmatoria y tres piezas breves* 180).

También boca y nariz gustan cuando son pequeñas y finas.

--Supongo que, con esa boquita, no comerá usted
más que fideos finos. (*Piropos de verano* 23)

--Esto no es una nariz, es un suspiro. (*Los
mejores piropos* 119)

Hay piropos que expresan con metáforas que evocan el Siglo de Oro la admiración que siempre han provocado los labios purpúreos y los dientes blancos:

--¿De dónde ha robado esos dos claveles que lleva
en los labios? (*Piropos de verano* 23)

--¡Eso que tiene usted no es una boquita! ¡Es un joyero para guardar perlas! (*Los mil* 60)

--Sonríe, chiquilla, que quiero ver esas perlas que tienes por dientes. (*Los mejores piropos* 119)

Pocos son los piropos dedicados a las manos. Ya no llaman la misma atención como en épocas cuando eran casi la única parte del cuerpo que quedaba al descubierto.

--Eso que tiene usted al final de los brazos, ¿son manitas o es dulce de guayaba? (*Los mil* 68)

El piropo siguiente es una variante hipérbolica del convencionalismo poético *cuello de cisne*. Pero la exageración es tal que la imagen resulta más grotesca que halagadora. Es obvio que estos piropos, en los que el gusto por la distorsión y lo esperpéntico suena como una nota valleinclanesca, están más preocupados por la frase ingeniosa y el efecto cómico que por la galantería.

--Nena, tu cuello lo envidiarían todas las jirafas. (*Los mejores piropos* 152)

También las frases siguientes con sus comparaciones extravagantes aspiran más a ser originales que galantes:

--Disfruto más viéndola, encantadora mujer, que un orangután comiendo cacahuètes. (*Los mil* 86)

--¡Reina! ¡Cleopatra, al lado de usted, es una colilla tirada en medio del arroyo! (*Los mil* 59)

Muchos piropos comentan de manera indirecta, con imágenes que indican calor, la pasión ardiente que despiertan en el hombre los encantos femeniles:

--No salga usted a la calle, que va a subir todavía más la temperatura. (*Piropos de verano* 19)

--¡Tienes un cuerpo que ni el de bomberos! (*Los mejores piropos* 32)

La comparación, el juego de palabras basado en la polisemia, la hipérbole y la síntesis (la síntesis es otro procedimiento que, según Bousoño, rompe el sistema lógico) son los elementos estilísticos de este piropo. Ni un cuerpo de bomberos es tan monumental como el cuerpo de esta mujer. Además, "bomberos" sugiere la idea de fuego y ardor.

La gracia del piropo siguiente se debe a la combinación de dos términos con sentido antitético: epidemia, que es negativo, y hermosura, que es positivo.

--¡Desde que vive usted en este barrio, se ha declarado una epidemia de hermosura! (*Los mil* 39)

Las apetencias sexuales se confunden a menudo con gustos caníbales:

--¡Quién fuera congolés, para comérmela a usted! (*Piropos de invierno* 25)

--Me gusta usted más que la B.B. porque el que la ve a usted, no la B.B.: ¡la come! (*Piropos de invierno* 28)

El primer piropo denota una típica actitud colonialista. Para justificar la mano dura con la que se trataba a los pueblos africanos que aspiraban a la independencia se les tachaba de incivilizados, salvajes y antropófagos. El segundo es un juego de palabras basado en el nombre de la famosa actriz francesa. Ambos piropos remiten a los años sesenta.

Si el consumo de tantas cosas ricas resulta indigesto, se recomienda este remedio:

--¡Sentáis mejor que er bicarbonato! (Arniches, citado en *Los mejores piropos* 70)

Dos cualidades opuestas de la mujer han fascinado a los piropeadores desde siempre: la dulzura y lo salado. En el *Libro de los elogios* leemos: "Curioso piropo el que dice haberse inventado Agustín Piracés (1950), y que el mencionado escritor dice ser requiebro para utilizar en invierno: 'bomboncito, no salga usted a la calle, que hace mucho frío y se va a convertir en marrón glacé'" (17). El mismo diccionario explica que la expresión "estar salado" (que equivale a "tener agudeza de ingenio, gracia natural, donaire") ya se usaba en tiempos de Cervantes. Como piropo

debe de existir por lo menos desde el siglo XVIII, ya que lo encontré en un sainete de Juan Ignacio González del Castillo. En *El día de toros en Cádiz*, Canuto, un personaje popular, le grita a una señora que pasa en una silla de mano: "¡Saláa! ¡Y como me gusta usted!" (105).⁹ Lo salado y lo dulce se combinan en el sainete *La reina mora* de los hermanos Alvarez Quintero: "¡Bendita sea esa boca y ese salero! ¡Me gusta usted más que un merengue!" (91). Y en los años cincuenta, cuando la clase media disponía de cocinera y aún no se compraban anchoas enlatadas, se decía: "Tiene usted más sal que la que gasta mi cocinera para poner las anchoas en conserva" (*Los mil mejores piropos* 66).

El piropo, siendo una creación espontánea, no conoce el estancamiento. Vocabulario y contenido varían según las épocas, aunque se mantienen las fórmulas estilísticas tradicionales. Mientras que los piropos de antaño comparaban la belleza de la mujer con una obra de arte, con las flores o los astros, los piropos de hogaño buscan ante todo la originalidad. Con sus referencias a nuevas modas o a nuevos artículos de consumo, al progreso tecnológico o a

⁹ Teniendo en cuenta que ya en el siglo XVIII se atestigua en el teatro popular la costumbre del piropo callejero, y que en 1885, M. Díaz Martín publicó la colección *Piropos andaluces*, no es muy acertada la afirmación de Zena Moore que "the piropo ... originated in Seville around the early part of the 20th century" ("Teaching Culture: A Study of *Piropos*." *Hispania* 79 [1996]: 113-20).

acontecimientos políticos y socio-culturales, se convierten en un auténtico documento histórico, reflejando el *Zeitgeist* de una época determinada, en nuestro caso los años cincuenta y sesenta.

--¡Preciosidad! ¿Le ha contratado a usted el Patronato Nacional del Turismo para la atracción de forasteros? (*Los mil 92*)

--Tiene usted más hermosura que palmos de terreno una Inmobiliaria. (*Los mil 66*)

--¡Vaya gachí! ¿Hace más estragos que la bomba de hidrógeno! (*Piropos de verano 3*)

--Lo aseguro, chiquita bonita, que si no ha caído del cielo, es que le ha traído a la tierra un platillo volante. (*Los mil 92*)

--¡Qué piernas más bonitas! Con el refuerzo de unas columnas como esas, yo acababa en seguida la guerra de Vietnam. (*Los mil 70*)

--Le va a crear usted más conflictos a su novio que Argel a De Gaulle. (*Piropos de invierno 29*)

--Tiene usted un cutis que es de nylon, encanto. (*Piropos de verano 5*)

--¡Hasta luego, so peliculera! ¿Que tienes más relieve que el Cinerama! (*Piropos de invierno 28*)

El fomento del turismo y la especulación inmobiliaria de los años sesenta en España se encuentran a la raíz de los dos primeros piropos. La bomba de hidrógeno, la guerra de la independencia de Argelia y la intervención americana en Vietnam fueron consecuencias directas de la lucha ideológica que dividía el mundo en dos a partir de la Segunda Guerra Mundial. España, aunque se mantenía al margen de los conflictos internacionales, y pese a que no hiciera parte de la OTAN, quedó involucrada en la política mundial por las bases americanas que se encontraban en su suelo y por los lazos históricos que la unían con los países magrebíes.

La creencia en ovnis y seres extraterrestres, fomentada por la literatura de ciencia ficción y los vuelos espaciales, se apoderó de la mente de muchos españoles que en los años sesenta se dirigían en tropel a las Islas Canarias para observar las maniobras aeronáuticas de los platillos volantes que supuestamente visitaban el archipiélago.

Novedades llegadas de los EE UU como las medias de nylon y las nuevas técnicas cinematográficas, causaron sensación en la sociedad española que a escala pequeña se dejó seducir por el "American way of life."

Con jocosidad e ironía el piropo se hace eco de un determinado momento histórico. Al mismo tiempo continúan los piropos más convencionales y atemporales que comparan la mujer a las flores, los astros o un ser angelical.

--¡Vivan las rositas de abril! (*El amor que pasa* 27, t. 8)

--¡Bendita sea la primavera, que nos ofrece flores vivientes como usted, preciosa! (*Los mejores piropos* 83)

--Señorita mía, donde usted deja su huella, nace una flor. (*Breve antología del piropo* 34)

--¿Qué habrá pasado hoy, que el sol salió dos veces? (*Breve antología* 41)

3.4 La divinización de la mujer

Los piropos que enaltecen a la mujer hasta el punto de divinizarla siguen una tradición literaria que tiene sus raíces en el amor cortés, que recibió nuevos impulsos con el neoplatonismo renacentista y que el Romanticismo llevó hasta la exaltación.¹⁰ No obstante, resultan cursis y hasta ridículos estos piropos que se valen de imágenes literarias

¹⁰ Para los piropos como "an expressive manifestation of a collectively held male attitude toward women, which has as its central feature fantasies about the angelic, virginal purity of the ideal woman" (121), véase el ensayo de M. Suárez-Orozco y A. Dundes "The Piropo and the Dual Image of Women," *Journal of Latin-American Lore* 10.1 (1984): 111-33.

tradicionales--por muy poéticos que sean--si les falta su pizca de gracia y originalidad. El piropeador hábil sabe adaptar los tópicos literarios a las necesidades del lenguaje piropil contemporáneo combinando elementos cultos y populares.

--Mamita, ¡Dios existe! (*Qué flor* 15)

Este piropo conceptual que expresa de manera sintética y alusiva la suma belleza de una mujer es la síntesis de un silogismo: Dios creó la belleza, esta mujer es bella, luego Dios existe. En la literatura abundan ejemplos en los que el hombre alcanza la fe por la belleza o los encantos de una mujer como en la famosa rima (XVII) becqueriana: "hoy la he visto ..., la he visto y me ha mirado ... / ¡Hoy creo en Dios!" (26). Cuando Calixto declara: "Melibeo soy, y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo" (*La Celestina* 104), el endiosamiento de la mujer llega a convertirse en idolatría y blasfemia.

--¡Qué viejo estará San Pedro que se le escapan los angelitos! (*Qué flor para un truco* 32)

--Desde que ha llegado usted a Madrid, la Cibeles ya no es la Diosa: es la secretaria de usted.

(*Piropos de invierno* 29)

La gracia está en el trato algo irreverente de San Pedro que va para viejo. Se humaniza al santo y a la diosa

que dio su nombre a la famosa fuente y plaza madrileña. La humanización de figuras religiosas es un rasgo muy típico de la literatura popular española. En los villancicos navideños la Virgen, San José y el Niño participan en actividades cotidianas y festejos como cualquier familia de campesinos españoles. Cantan, bailan y rompen más de cien pares de castañuelas. Son personas de carne y hueso. Este realismo intimista lo encontramos también en la pintura religiosa de Murillo y en el arte popular. No extraña que la intimidad con la que se trata a la Virgen y a los santos, sobre todo en Andalucía, se manifieste también a nivel público, en forma de piropos. En las procesiones de Semana Santa o en la popularísima romería del Rocío son frecuentes los piropos en los que emoción religiosa y sensualidad se mezclan ante el paso de la Virgen cuya belleza se alaba con las mismas palabras con las que se obsequia a una mujer hermosa. Exclamaciones como "¡Guapa!" y "¡Viva la madre que te parió!" suenan irreverentes para los oídos de un forastero, pero para el andaluz son la expresión de un contacto personal, casi físico con la divinidad.

Piropos que comparan a una mujer con la Virgen son quizás "restos de una gaya ciencia, de un exaltado y casi divinizado culto a la mujer" (Beinhauer 164).

3.5 Los piropos, ¿"restos de una gaya ciencia" de origen hispanoárabe?

Si nos atenemos a la teoría que esta "gaya ciencia," es decir, el amor cortés o arte de los trovadores, tiene sus raíces en al-Andalus, deberíamos considerar el piropo, que produjo sus flores más bonitas en Andalucía, como uno de los géneros artísticos más antiguos de España.¹¹

A partir del siglo X la poesía fue cultivada en al-Andalus con verdadera pasión sin ser privilegio exclusivo de las clases altas. "Los andaluces de cualquier clase social mostraban tal gusto por la poesía que se diría que todos habían nacido para hacer versos," comenta Henri Pérès, y puntualiza que "incluso los más modestos artesanos, las gentes del pueblo privadas de cultura literaria propiamente dicha versificaban" (*Esplendor de al-Andalus* 63).

A la pasión por la poesía de los hispanoárabes se unía una especie de culto idealizado de la mujer. A ese respecto Pérès cita a un anciano: "Dos cosas me subyugan y me hacen perder el dominio de mi mismo: contemplar un bello rostro y

¹¹ Hoy, se acepta generalmente la teoría del origen hispanoárabe de la lírica provenzal. Se ha interpretado el tratado de amor *El collar de la paloma* del poeta cordobés Ibn Hazm (m. 1063) como una codificación del amor cortés. Tanto R. Nykl, que lo tradujo al inglés, como E. García Gómez, que lo virtió al español, creen que la literatura hispanoárabe sentó las bases de la poesía trovadoresca y del amor caballeresco.

escuchar una poesía que brota con naturalidad" (Pérès 68). La pérdida del dominio de sí mismo y la subyugación a la voluntad de la amada se expresa muchas veces por la imagen del esclavo, tan parecida a la del vasallo usada más tarde por los trovadores para expresar la fidelidad y sumisión absolutas a su dama. En un zéjel, Ibn Quzmán declara: "Tu eres Señor, esclavo yo,"¹² y el califa al-Hakam I de Córdoba exclama: "La sumisión es hermosa para el hombre libre / cuando él es esclavo del amor" (Ambos ejemplos citados en Galmés de Fuentes 19).

Unido al tema de la esclavitud está el de la obediencia absoluta. Para complacer a la amada el poeta está dispuesto a hacer lo imposible, incluso a morir por ella: "Gustaría de la muerte antes que desobedecerte" (Galmés de Fuentes 21).

El viejo tema del hombre que pierde la cabeza por una mujer y está dispuesto a humillarse y a poner su vida en peligro se encuentra en una serie de piropos. Sin embargo, el tono burlesco denota más bien una deconstrucción del acto heroico.

¹² Los poetas árabes y arábigoandaluces llamaban a su dama *sayyidi*, "mi señor" o *mawlaya*, "mi dueño." Es de suponer que esta convención literaria fue adoptada por los poetas provenzales quienes usaban *midons* ("mi señor") como muestra de la sumisión a la dama.

--¡Prenda! Por usted sería capaz de hacer cualquier sacrificio. ¡Hasta el de trabajar! (*Los mil mejores piropos* 25).

--¡Ricura! ¡Por usted sería capaz de ir a la Siberia en patinete y sin abrigo! (*Los mil* 12).

La sumisión se ofrece también en sentido literal:

--Señora, no pise por ahí, que hay barro. Espere un momento, que me voy a poner de alfombra. (*Piropos de verano* 6)

--Quisiera ser un adoquín, para que me pisaran sus graciosos pinreles. (*Los mil* 43)

La floración de la poesía amorosa en al-Andalus tenía sus repercusiones en la calle. Si las fuentes de Eslava Galán son fidedignas, la actividad piropil estaba muy en boga en la España musulmana donde las mujeres gozaban de mayores libertades que sus hermanas orientales: "Las musulmanas españolas ... callejeaban, se paraban a hablar con sus conocidos ... escuchaban los piropos de los viandantes (;y los contestaban!) y hasta se reunían en lugares públicos de la ciudad" (*Historia secreta del sexo en España* 68). La cita no nos dice de qué clase de piropos o de viandantes se trata, pero indica lo que se expondrá en el capítulo siguiente: sin callejeo y sin espacio público no puede haber piropos.

Capítulo IV

¿Quién dice piropos, dónde y cuándo?

4.1 Características sociales y psicológicas del piropeador

4.1.1 Edad y clase social

Aunque en otros tiempos los piropos callejeros se oían con mucha más frecuencia que hoy, sería equivocado pensar que la mayoría de los hombres españoles se dedicara a esta clase de diversión. Al contrario, los que piropean siempre han constituido una minoría. Pero el fenómeno es tan visible y audible que no podía escaparse a la atención de viajeras y viajeros extranjeros quienes, extrañados por una costumbre desconocida en los países septentrionales, la identificaban con el carácter español. Pero mientras que los hombres suelen admirar la gracia y la desenvoltura que muestran sus congéneres españoles en la práctica del piropo, la mayoría de las mujeres reacciona con indignación y enfado. La inglesa Nina Epton emitió este juicio poco halagador: "Para una extranjera, uno de los más molestos rasgos del español que hace que viajar por España resulte enojoso (aunque menos que en Italia) es su *actividad ocular*, unida a la irritante costumbre del piropo" (*El amor y los españoles* 257). Si Nina Epton es rubia, me explico su irritación. Hay rubias que pueden causar una verdadera conmoción entre los varones españoles: "She can't stir a

step without hearing a whole litany of *piropos* to her hair, her eyes, her figure. Spaniards can never resist a *rubia* ... That girl ought to be careful ... for a pair of eyes they'd lose the world" (Starkie 180).

En su libro *Die Seele Spaniens*, Rudolf Lothar se asombró de la libertad con la que a principios de siglo los jóvenes requebraran a las muchachas que paseaban por la calle sin reparar en diferencias sociales. Notó que hasta el mendigo en el portal de la iglesia alababa con palabras floridas la belleza de una señora de la más alta aristocracia sin que ésta se enfadara. Parece que también la lisonja y el requiebro, los precursores galantes del piropo, se tenían por características típicamente masculinas de las que participaban todas las clases sociales. En la comedia moratiniana *La Petimetra*,¹³ María, que es cortejada por dos galanes de distinta extracción social, se queja: "¡Qué siempre el lisonjear / haya de ser tan usado / en hombres de todo estado!" (vv. 1368-1370).

En teoría, cualquier hombre está capacitado para el piropeo, no importa ni la edad ni la clase social. No obstante, en la práctica, el fenómeno se da más entre los

¹³ *Petimetre*, tra. (Del fr. *Petit maître*, pequeño señor, señorito). Persona que cuida demasiado de su compostura y de seguir las modas (DRAE). En el siglo XVIII, la palabra designaba a una persona afectada y cursi, ansiosa de imitar las modas extranjeras, sobre todo francesas.

jóvenes y hombres cuyo carácter no ha sido formado por los valores sociales de una educación burguesa. Según los datos que recogió David H. Andrews para su estudio *Flirtation Walk--Piropos in Latin America*, la actividad piropil empieza por lo general a los quince años y suele declinar hacia los treinta y cinco años de edad. Un hombre mayor que echa piropos corre el peligro de caer en ridículo y ser tachado de "viejo verde" a no ser que el piropo sea muy fino y delicado.

En general se ha visto en el piropo un fenómeno cultural ligado a las clases populares, asociándolo con el talento de la creación espontánea y la capacidad de imaginación del pueblo, sobre todo el andaluz y el madrileño. En una publicación de 1921, el autor distingue entre la galantería y el piropo, haciendo resaltar el origen plebeyo del piropo: "Mientras que la galantería tiene su asiento en los salones aristocráticos, el piropo vive en el arroyo, con las clases humildes" (*La novela teatral* s. pág). En los años treinta Beinhauer destacó que "el piropo crece sobre el más amplio terreno de la sociedad española," pero especifica que son "las capas inferiores y aun las más ínfimas ... las que mejores condiciones

muestran para el ejercicio de este arte."¹⁴ Y David Enríquez, cuya antología de piropos chilenos data de 1991, observó: "Curiosamente las clases ilustradas y acomodadas del país no ostentan una tradición piropera" (7).

La idea clasista del piropo se ve confirmada en las obras de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, los creadores del teatro popular andaluz. En *Los piropos* una muchacha de la clase burguesa se pasea delante de dos pueblerinos esperando ávidamente que le echen un piropo. Dice para sí: "A ver si me disen algo; porque los niños de nuestra clase son de lo más patoso." Le gustaría que a su novio le ocurriesen cosas graciosas como las que salen de la boca de estos dos rústicos. El diálogo que con gracia, ironía y sutilidad comenta la diferencia de clases y las modas de la alta sociedad, no deja de ser un homenaje entusiástico a las largas pestañas de la joven y a su cara bella como la flor del jazmín:

Miguel. ¡Bendiga Dios la aristocracia!

Antonio. ¡Quién tuviera la sangre de otro coló!

¹⁴ Cuando Beinhauer publicó su tesis en 1931, año en que se declaró la Segunda República española, España era una sociedad extremadamente clasista, "las capas ínfimas" eran el proletariado urbano y campesino con escasa o ninguna educación. (En la España de 1900 hubo un 66,55% de analfabetos). El abismo que separaba a los distintos sectores de la sociedad española era enorme. Los conflictos sociales se iban agravando al mismo tiempo que el país derivaba hacia la guerra civil. Para una historia social y económica de la España del primer tercio del siglo XX, véase Ubieta / Reglá *Introducción a la historia de España* (Barcelona: Teide, 1983) 789-977.

Miguel. Madamita, dígame usté: ¿pa qué se tapa usté la cara con un mosquitero: pa que no le crezcan más las pestañas?

Antonio. Hombre, por Dios, si eso es un veliyo que se ponen por mo del aire.

Miguel. Pos mañana le pongo yo veliyo a un jazmín que tengo en mi patio.

En esto se acerca la madre, malhumorada y convencida de que "ezos tíos curdas" le acaban de decir "indecentás" a su hija. (Se nota por el lenguaje que en realidad su categoría social no es tan elevada como pretende. El piropo "Bendiga Dios la aristocracia" es una crítica graciosa de esta señora de la burguesía que quiere darse aires de aristócrata). Pero cuando oye que le dicen el piropo "Se parese er capuyo a la rosa" su mal humor desaparece y con él su concepto negativo de la clase baja. Halagada y *esponjadísima* exclama: "¡Ay, qué gracia de hombre! La verdá es que a lo mejó tienen ocurrencias muy finas ... " (*Los piropos* 52).

Hoy el piropo es una especie en peligro de extinción. Si todavía no ha muerto por completo es gracias a taxistas, cocheros, obreros de la construcción y demás gente que consideran la calle territorio suyo en el que se mueven con una seguridad que les da licencia de descuidar de las

opiniones según las cuales el piropo es un anacronismo social y una perversión. Un taxista madrileño me dijo que le encanta llamar guapa a las guapas y también a las feas porque así se ponen contentas. Su intención es agradar y devolver el placer que le causa la vista de una mujer. En ciertas ocasiones, inspirado por la lectura de poesías, se convierte en rapsoda y desde su vehículo cual caballero andante agasaja a las féminas con una frase poética como ésta: "Me gustaría ser cigarrillo para hacerme cenizas en tus labios," o con unos versos populares como: "Por Dios, alcalde mayor / no detenga usted a los ladrones, / ahora mismo están pasando / dos niñas que roban los corazones."¹⁵

4.1.2 El piropeador, ¿reprimido sexual, machista ...?

Beinhauer indica que Eugenio d'Ors llamó el piropo un "madrigal de urgencia" aludiendo a su doble naturaleza de fenómeno psicológico y poético. La mayoría de los textos coinciden en que el piropo es expresión del machismo, del narcisismo y de la sexualidad reprimida del hombre hispánico. Por un lado el piropo es una especie de válvula de escape para sus deseos sexuales, sus pasiones; por otro lado le permite lucir sus talentos retóricos. También

¹⁵ También David Enríquez reconoce que el piropeador se apropia a veces, quizás inconscientemente, de la musa de otros: "No es extraño que el piropo, muchas veces, reconozca iluminación en la poesía y la música popular y que, de pronto, inconscientemente se acuda a versos que, cuando se escuchan, parecen resultar tenuemente conocidos" (5).

Beinhauer insiste en este doble aspecto y afirma que el piropo florece sobre todo en épocas de represión sexual causada por la estricta separación de sexos: "el piropo representa la sublimación, hecha arte verbal, de la sexualidad sofrenada por esta misma separación" (162). También W. Fernández Flórez comparte esta interpretación freudiana:

España sufre colectivamente los trastornos de una larga y antigua serie de represiones sexuales. La obsesión más constante, profunda y generalizada, es la sexual y llena hasta tal punto las almas, que apenas pueden ocuparse de otra idea. La violencia en la pasión, el *piropo*, los celos, la separación de hombres y mujeres, las duras sanciones que suelen imponerse a las faltas amorosas [todo esto revela el] hambre sexual de muchas generaciones ... (Fernández Flórez, *Relato inmoral*, citado en Armando de Miguel, *La España de nuestros abuelos* 270; la cursiva es mía).

Del mismo tenor es lo que dice Fernán Díaz-Plaja en *El español y los siete pecados capitales*, una crítica despiadada de la moral española: "Normal y lógica es para los españoles esa costumbre que los extranjeros hallan increíble, y que se llama el piropo, primera salida de

humos que la caldera del español permite ..." (138). Según Díaz-Plaja, el piropo obedece a dos motivos: "uno, el de sublimar el deseo que le sacude a la vista de la hembra. Otro, mostrar a los que le rodean que él es muy hombre y tiene que reaccionar así cuando pasa una mujer" (138). El piropo viene a ser una señal inequívoca del machismo español. "El español sale todas las mañanas dispuesto a demostrar al mundo lo masculino que es. Para ello el piropo es elemento necesario ..." (Díaz-Plaja 144).

Machismo y exhibicionismo tampoco faltan en los psicogramas que se suelen trazar del hombre latinoamericano. En *The Piropo and the Dual Image of Women*, una interpretación sico-cultural del piropo en América Latina, leemos: "the piropo makes a man feel more manly" (130). Y en una encuesta llevada al cabo en Lima, varios informantes dijeron que echar piropos era una actividad con la que afirmaban su "hombría" y su "machismo" y que les confería un "placer viril" (Andrews 58). La tendencia exhibicionista queda subrayada por la frase "the piropeador seems to be more concerned with appearing daring, funny, and ingenious to his friends than with making a favorable impression on a woman" (Suárez-Orozco y Dundes 130). Sin embargo, para los autores el piropo es mucho más que "just a joke" con el fin de envalentonarse delante de los amigos.

En el piropo se manifiestan rasgos fundamentales de la psicología del hombre hispano: "The piropo is germane to any serious study of Spanish-speaking cultures as it encapsulates collectively held male attitudes toward (and fantasies about) women with remarkable clarity" (116).

Los piropos, por un lado ponen a la mujer en un pedestal, y hasta la divinizan, pero por otro lado la denigran. En esta dicotomía queda expresado el conflicto emocional del hombre: "They are caught between the idealized demands for sexual repression--virginity--and the urges for sexuality which, if indulged, carry the stigma of harlotry" (131). Esta ambivalencia la reconoce también Andrews quien afirma, además, que "the motivation underlying all piropos is sexual attraction" (59).

4.1.3 ¿ ... o rapsoda?

Si bien la mayoría de los que han escrito sobre el piropo considera que el estímulo principal surge de la sexualidad masculina, hay otros que ven en este "madrigal de urgencia" la necesidad del hombre hispánico de dar forma exterior a su talento literario y retórico. En un artículo publicado en 1970, Francisco Umbral niega que la función principal del piropo sea la erótica. Considera el mensaje erótico como secundario; en primer lugar el piropeador no intenta seducir sino lucir su talento literario: "La

retórica del piropo presupone desinterés, lucimiento literario, ejercicio de la gracia ... El piropo es un género literario ... Las razas latinas somos verbalistas, discutidoras y retóricas, ... "el verbalista lo que quiere es lucirse él ..." (citado en Beinhauer 166).

En este tono apodíctico-irónico muy suyo, Umbral declara que la afición que tiene la raza latina por la palabra hablada es una supervivencia de la tradición filosófica griega que fue oral: "Los sofismas del español de hoy ... no son sino la degeneración de aquel genio discursivo que alumbró a Sócrates Sócrates se ha quedado en la disputa de café y Homero en el piropo de la Puerta del Sol" (166). También en el contexto latinoamericano, Andrews ve en el gusto por la palabra hablada otro aspecto significativo del piropo, aparte del libidinoso:

I see piropos as another indication of the Latin American emphasis on the word, on verbal expression, as an end in itself. Some men gain a certain amount of pride in composing a piropo that is particularly clever, funny, appropriate or elegant. (60)

El español tiene fama de poseer una gran versatilidad en la creación espontánea de la palabra hablada, más que de

la escrita. La tertulia, el café, los casinos, ateneos, las Cortes (o sea, la tribuna política), son los foros donde el español ejerce su talento retórico. De esta afición por la palabra, cultivada en un espacio público, el café, dejó testimonio el viajero colombiano José María Samper en el siglo pasado. Impresionado por la gran libertad de expresión que existía en los cafés sin que interviniera la autoridad, escribió:

De esta libertad usan y abusan a su sabor los españoles; de suerte que en los cafés se revelan hasta los más íntimos secretos de la Corte y se discuten todas las reputaciones y todas las cosas posibles. De allí salen casi todos los chascarrillos de la prensa y los dichos que andan luego por las ciudades de boca en boca hasta convertirse en proverbios característicos de la situación. ("Impresiones de la vida española" en Estuardo Núñez, ed., *España vista por viajeros hispanoamericanos* 49)

4.2 Espacio social y geográfico

La observación del viajero colombiano podría aplicarse igualmente a los piropos, puesto que también florecen en un espacio público con gran licencia de palabra. Algunos andan de boca en boca hasta convertirse en dichos característicos

que comentan una situación determinada. La calle, la plaza, los parques municipales, las playas, antiguamente los mercados y las puertas de las iglesias¹⁶, son los escenarios donde se desarrolla el espectáculo piropil. Ya hemos mencionado que el piropeador necesita un público para exhibirse y ver confirmado su atrevimiento, su arrogancia y desfachatez al saltarse los códigos sociales y tomar al asalto verbal a cualquier fémina que cruce su camino. Tiene sangre de histrión, es un actor que busca la risa y los aplausos del público. La calle es el teatro, la mujer a la que dirige su parlamento hace el papel de comparsa. ¿Cómo se explicaría si no que hasta ahora no se haya denunciado nunca a un piropeador por acoso sexual? Se aguantan las expresiones más descaradas y groseras que en otro espacio se considerarían insultos gravemente ofensivos.

Por lo visto están más dispuestos a dejar vía libre a sus emociones y deseos eróticos hombres cuyo territorio ocupacional es la calle, que hombres cuyo campo de acción profesional son los interiores y cuya educación burguesa y el temor a la ridiculez les impide requebrar en voz alta a una mujer desconocida. El piropeador por vocación se considera dueño de la calle. La calle, la plaza, los

¹⁶ Para el caso de Hispanoamerica, Andrews comenta: "In Lima, around the turn of the last century, men would wait outside the church of San Pedro to give piropos to the women as they left" (*Flirtation Walk* 51).

parques, son espacios libres, no jerarquizados, a los que tiene acceso todo el mundo y que permiten que el piropeador no tenga que reparar en posibles barreras sociales. Las destinatarias de sus flores pueden ser de cualquier edad y clase social, lo mismo una quinceañera que una señora de alto copete a la que en otras circunstancias no se atrevería a dirigir la palabra de manera tan licenciosa. Siguiendo las huellas de don Juan, aunque lo sea sólo de boquilla, puede reivindicar las palabras de aquél: "Desde la princesa altiva a la que pesca en ruin barca, no hay hembra a quien no suscriba" (*Don Juan Tenorio* 29).

Aunque la galantería verbal existe en todas las partes del mundo en mayor o menor grado, el piropo callejero tiene una extensión mucho más limitada. Para Beinhauer se trata de un género típicamente español. E. Diosdado afirma que "es más propio de los países latinos, y concretamente de España y los países de habla española que de los españoles natos lo aprendieron" (8); Suárez-Orozco y Dundes lo consideran un fenómeno muy difundido en el mundo mediterráneo. Pero no toda España es un semillero de piropos. En algunas partes se piropea más que en otras. Según las zonas geográficas el temperamento español varía, probablemente debido a factores etnológicos, históricos y climatológicos. Nina Epton advirtió la costumbre en

Castilla y Andalucía, pero no en Galicia, ni en Cataluña donde los únicos que piropeaban eran los inmigrantes andaluces. Paul Werrie (citado en *El sexo de nuestros padres*) constató que el fenómeno se da donde hay naranjos, una imagen acertada porque un piropo debería exhalar el perfume sensual de la flor del azahar.

Es cierto que en Andalucía, tierra de naranjos, el piropo florece con más fervor, estilo y abundancia que en otras partes del país. El piropo presenta unas características por las que tienen fama los andaluces. El sentido del humor, la agilidad verbal y el talento de la creación espontánea, la afición a la expresión hiperbólica (no es por nada que se llaman "andaluzadas" ciertos excesos de la imaginación) y metafórica, la sensualidad y la tendencia hacia el exhibicionismo y el narcisismo. Algunas de estas características ya fueron documentadas en la época califal. En *Esplendor de al-Andalus*, Henri Pérès cita a un comentarista árabe que observó que "los habitantes de al-Andalus tienen en su conversación una forma de bromear, de decir las cosas con determinada dulzura y de dar réplicas tan espontáneas, que reducen al silencio al interlocutor" (27). Ibn Galib, biógrafo andaluz del siglo XII, destacó "la elocuencia del lenguaje" de los hispano-musulmanes y "su viveza de espíritu" (Pérès 26). En el capítulo III

sugerí que la predilección por la expresión metafórica que se puede observar no sólo en los poetas cultos andaluces sino también a nivel popular, sea acaso una reminiscencia de la España musulmana dado el uso frecuente de la metáfora en el habla árabe. Durante la época de la colonización española, la lengua andaluza fue exportada al Nuevo Mundo; en efecto, se ha atribuido el carácter metafórico del lenguaje popular cubano tal como se manifiesta en los piropos a la influencia andaluza y africana. Gran parte de los españoles que llegaron a Cuba eran sevillanos, gente de extracción baja, pícaros y aventureros, cuya jerga se caracterizó por "el uso de la metáfora como ocultamiento de realidades" (Sánchez-Boudy 294).

El carácter teatrero y narcisista del andaluz se ha convertido casi en un lugar común. No cabe duda que el comentario de Ibn Galib acerca de "su constante preocupación de vestir hermosos trajes y de amar los placeres y el canto" revele ciertas tendencias exhibicionistas y hedonísticas de los hispano-musulmanes. (Pérès 26). En un breve análisis del carácter andaluz Ortega y Gasset afirma que el andaluz "se complace en darse como espectáculo a los extraños ... Esta propensión de los andaluces a representarse y ser mimos de sí mismos revela un sorprendente narcisismo colectivo" (*Teoría de Andalucía*

112). Característica que hay que tener en cuenta si nos acordamos que el piropo es un histrión que busca ante todo la admiración y el aplauso de los oyentes.

La visión de Andalucía como tierra del amor, del placer y de los sentidos tiene una larga historia. Hay muchos que han visto en la sensualidad andaluza un legado árabe, y en el capítulo III de esta tesis se ha mencionado la teoría del origen arábigo-andaluz del amor cortés. "Andalucía absorbió la voluptuosidad como una esponja," escribe Nina Epton en *El amor y los españoles* (18), y afirma que hasta Santa Teresa fue víctima del clima sensual que permeaba Sevilla donde le era difícil rezar con la misma devoción que en otros lugares porque "allí," confesó la santa, "los demonios tienen más manos para empujar a una a la tentación" (18). A finales del siglo pasado George Borrow, gran estudioso de los gitanos andaluces, hizo la pregunta retórica: "Estábamos en la soleada Andalucía, y ¿de qué iban a hablar y a cantar sus hijos más que del amor, amor?" (Epton 18).

Ahora bien, ¿a qué se debe la reputación de Madrid como la capital del piropo?¹⁷ Parece un contrasentido que un género

¹⁷ Joan Corominas comenta con cierta ironía el gran celo con el que los madrileños ("los súbditos del oso y del madroño") cultivan el piropo, palabra castellana adoptada por la lengua catalana como sinónimo de "amoreta, floreta". Dice: "el catalá tira amoretes amb mes gràcia que ningú, però no s'hi dedica, ocupació dels súbdits de l' 'oso y el

tan liviano haya prosperado en Castilla, tierra conocida por su sobriedad y severidad, y en una ciudad cuyos edificios respiran la austeridad escurialense y donde la influencia árabe era mínima, puesto que en comparación con otras ciudades, el Magerit árabe no pasaba de ser un lugarejo de escasa importancia. El madrileño no tiene la reputación de tener la gracia natural y el ingenio del andaluz. No obstante, solía destacar en el arte del piropo. Esta incongruencia la notó también Sánchez-Boudy quien proporcionó la explicación siguiente: "El piropo andaluz ... está lleno de gracia y salero que contrastan con la seriedad que impregna el del hombre de Castilla, como éste madrileño: '*Usted tiene los ojos rasgados como mis pantalones*'" (294). Es posible que el piropo madrileño tenga una cualidad diferente del andaluz; quizás sea menos refinado y más descarado porque refleja el habla y el ambiente chulescos de los barrios populares madrileños. A la relación entre el lenguaje barriobajero y los piropos se dedicará un amplio espacio en el capítulo VI.

4.3 El tiempo

Es de suponer que el piropo como instrumento de seducción ha existido siempre, sea de manera disimulada,

madroño'." (*Diccionario etimológico i complementari de la llengua catalana*. 1988-91)

sea de manera más abierta. Refiriéndose a un pasaje de *La comedia erudita* de Sepúlveda, Beinhauer nos aporta la prueba de que ya a mediados del siglo XVI era común que los hombres requebraran a las mujeres en la calle, lo que no fue del agrado de todas. La bella Violante se queja de que "no sin grandísimo desgusto puedo sufrir ... las pesadas libiandades que me dicen quantos hombres encuentro quando salgo fuera" (Sepúlveda 113), y critica a "las gentes bajas" que acostumbraban molestar a cada paso a las hermosas "con palabras torpes y señas deshonestas" (114). Sería interesante averiguar en qué se diferenciaban estos requiebros dichos por "gentes bajas" de los elogios tan de moda en la literatura del Siglo de Oro. Pero es sólo a partir del siglo XVIII que el lenguaje popular del piropo callejero entra en la literatura.

Estoy de acuerdo con Beinhauer que el piropo callejero florece más en tiempos en los que rige una moral sexual muy severa, ya que en épocas más permisivas existen otras formas de comunicación entre los sexos. Por un lado es una manera de desfogarse; por otro lado podría tratarse de una subversión intencionada del discurso oficial sexual, o sea, una reacción contra las normas de conducta impuestas por la Iglesia y el Estado. Lo "inmoral" y lo desenfadado se opondrían a lo moralizante, lo anárquico a lo ordenado. El

piropo, ampliamente divulgado en la literatura popular del siglo XVIII, cumpliría, pues, la misma función que la cultura popular de aquel siglo: reacción y protesta del pueblo contra una cultura normatizada, considerada opresiva y extranjerizante.

No existe ningún documento que prohibiera el uso del piropo en el siglo XVIII. Pero sabemos que muchas otras manifestaciones y diversiones populares fueron censuradas y hasta suprimidas por el absolutismo ilustrado de Carlos III. Los intelectuales ilustrados, siempre preocupados por defender el orden y la moral públicos, consiguieron que se prohibieran las corridas de toros. Por un lado, las consideraron un espectáculo indigno, propio de un pueblo atrasado. Basta citar la conocida crítica que hizo Cadalso de "hombres que pagan dinero por ver derramar sangre teniendo esto por diversión dignísima" (*Cartas Marruecas* 257). Por otro lado, temían que la acumulación de gente y la mezcla de sexos pudiera dar lugar a una perversión de costumbres: "Se mantienen entre los dos sexos conversaciones muy tiradas. Se arrojan las primeras chispas del amor. Se abren los ojos de las doncellitas. Se pervierten las costumbres" (*Memorial Literario*, Madrid, 1788, citado en Fernando Díaz-Plaja, *Las Españas de Goya* 166). Indudablemente, donde hay "conversaciones muy

tiradas" y "se arrojan chispas de amor" no faltan los requiebros.¹⁸

¹⁸ En *El día de toros en Cádiz* González del Castillo sabe transmitirnos el erotismo que rezuma esta feria de vanidades a la que van las señoras para ser vistas y requebradas. La sensualidad y picardía de este piropo dirigido a una maja camino de la plaza de toros refleja el ambiente erótico que reina en la fiesta taurina: "¡Viva ese cuerpo, y la saya / con más flecos y borlitas / que colgadura de cama!" (107). No cabe duda que el "sex-appeal" del torero estimule el clima erótico. Los versos siguientes, impregnados de sensualidad, son piropos dedicados a un torero del siglo XVIII: "¡Esta sí que es pierna! / ¡Este sí que es cuerpo! / Este sí que es columpio / y este sí es manejo! / ¡Vea usted qué fachenda / y qué meneo!" (citado por J. Caro Baroja en *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Revista de Occidente, 1969) 216.

SEGUNDA PARTE

Capítulo V

La cultura amorosa del siglo dieciocho.

Del requiebro culto al piropo popular.

5.1 Lope de Vega, un precursor de la fórmula popular del piropo

El lenguaje metafórico de muchos piropos contemporáneos tiene sus antecedentes en la literatura amorosa culta. Desde la Edad Media los poetas no han cesado de cantar loas a la mujer hermosa. La alabanza de la belleza física y, en menor grado, moral era una constante en la literatura renacentista y barroca. Pero los requiebros que decían los galanes a sus prendas adoradas eran extremadamente cultos y literarios y distarían mucho de las expresiones que el ciudadano de a pie--el villano que no entendía de astrología, ni de mitos grecorromanos--dirigiría a la niña de su corazón. Sólo Lope de Vega supo romper los cánones a los que estaba sujeto el lenguaje de la galantería y penetró, siquiera por algún instante, en el alma del pueblo. En *Peribañez y el comendador de Ocaña*, "Peribañez dedica a su mujer toda una serie de afortunados piropos, totalmente acordes con su condición de campesino. La compara con elementos naturales: un olivar, el prado,

una manzana, el aceite, etc." (Peribañez, ed. Juan María Marín 60, nota 16). Pero Peribañez es un villano hidalguizado con un concepto de la honra propio de la aristocracia. En estos versos dirigidos a su mujer tiene consciencia de clase. Pero pese a las metáforas del mundo agrícola que usa, no es un verdadero representante del estamento popular y campesino, ya que demuestra ser muy versado en el lenguaje amoroso de la clase alta cuyo tono y estilo refinados imita:

Ni el vino blanco imagino
de cuarenta años tan fino
como tu boca olorosa;
que como al señor la rosa
le güele al villano el vino. (vv. 56-60)

Con Lope el requiebro se humaniza, aunque no pierde su carácter culto. Habrá que esperar siglo y medio hasta que se presencien en el teatro piropos de la más pura estirpe popular. Es el siglo galante que hace del requiebro una verdadera ciencia, tanto en la versión culta y refinada como en la popular.

5.2 La moda del galanteo: chichisveos y cortejos

Gracias al advenimiento de la dinastía borbónica, España salía de su aislamiento intelectual y cultural, haciéndose más permeable a las ideas políticas, sociales y

culturales que predominaban en otras partes de Europa. Debido a los lazos familiares que unía la monarquía española a la francesa y al lugar destacado que ocupaba Francia en la vida cultural europea del siglo XVIII, era natural que los impulsos más fuertes llegaran a España del país vecino. En la segunda mitad del siglo, en el reinado de Carlos III, las ideas de la Ilustración francesa se habían establecido definitivamente entre las élites intelectuales y dirigentes españolas. En las artes, en las letras y en la vida social, Francia marcaba la pauta, aunque se notaba también un considerable influjo italiano.

Como consecuencia de las reformas económicas y sociales llevadas a cabo por Carlos III y su equipo de ilustrados, subía el nivel de vida. La aristocracia y una burguesía ávida de emularla, no reparaba en gastos en su afán de amoldar sus gustos, sus costumbres, su lenguaje y también su estilo amoroso a las modas francesas. En *Usos amorosos del dieciocho en España*, Carmen Martín Gaité describe como todo un sector de la sociedad se dedicaba principalmente al galanteo. Las señoras salían a la calle, iban al teatro, a la ópera o a los toros, se paseaban en coche y asistían a fiestas y tertulias, siempre acompañadas de su cortejo, un galán, que con el consentimiento tácito del marido respectivo debía cortejarlas según todas las

reglas de la galantería. En estas relaciones el arte del requiebro ocupaba un papel fundamental.

En la historia sociocultural que Carmen Martín Gaité traza de las costumbres amorosas del siglo XVIII, se destaca la importancia social de la moda del cortejo y del chichisveo. Esta costumbre de origen italiano fue importada a España con el advenimiento de la dinastía de los Borbones que por vínculos matrimoniales estaba unida a varias casas nobiliarias italianas. La palabra *chichisveo*, explica la autora, es una deformación del verbo italiano *bisbigliare* que significa *hablar al oído, susurrar*. El chichisveo era, por lo tanto, una forma de conversación de tono íntimo y confidencial entre dos personas de sexo opuesto. De ahí pasó a designar a la persona, al amigo de una mujer casada. En un documento de la época intitulado *Le moderne conversazioni volgarmente dette dei cicisbei*, el autor italiano C. Roncaglia explicó la naturaleza de esta clase de conversaciones que a menudo tenían lugar "en la soledad de un aposento." Considera que "los discursos más geniales [son] los que se dirigen secretamente uno a otro, al oído, con estudiadas expresiones de un afecto que se pretende platónico" (Martín Gaité 8). Se ve que en el juego amoroso el arte de decir piropos (porque a éstos se refieren las

estudiadas expresiones de un afecto que se pretende platónico) adquiere una importancia primordial.

Cuando en la segunda mitad del siglo XVIII el chichisveo, un fenómeno exclusivamente aristocrático, fue suplantado por el cortejo, se empezaba a dudar de la inocencia de estas relaciones platónicas. Los moralistas de la época denunciaron una costumbre a cuya propagación había contribuido la clase media y que iba adquiriendo cada vez más la forma de un adulterio sancionado por la moda. También los comediógrafos, ante todo el popularísimo sainetero Ramón de la Cruz, criticaban una moda que había dado al traste con la institución del matrimonio. Se burlaban de las pretensiones vanas de los cortejos y sus madamitas cuyo ideal de vida consistía en vestirse, peinarse, maquillarse y cortejarse de acuerdo con las últimas modas llegadas de Francia y de Italia. Según Aguilar Piñal, el cortejo era "la respuesta social al deseo de libertad de la mujer, encerrada en casa durante siglos, la liberación final de la herencia musulmana" (59).

Por primera vez la mujer española dispone de cierta libertad en las relaciones sociales. Recato y discreción, cualidades tan estimadas en épocas precedentes, se rechazan como antiguallas. La mujer moderna ya no tolera que la vieja moral interfiera con sus ganas de divertirse. "Y

desde hoy viviremos / mucho mejor sin mi hermana, / que con su labor, sus rezos, / y ridiculez, nos tiene / quitados mil pasatiempos" comenta uno de los personajes femeninos de Ramón de la Cruz (*La tornaboda en ayunas* vv. 116-120).

En el siglo anterior la casa había sido un espacio casi sagrado cuya profanación traía consigo consecuencias fatales. El honor, concepto tan tematizado en el teatro barroco, sólo podía restablecerse matando al culpable. "Que el honor / con sangre, señor, se lava" eran las palabras dramáticas del marido ofendido en *El médico de su honra* (vv. 2938-39). Pero los nuevos vientos de libertad que corrían en el setecientos abrieron puertas y trancas y se llevaron a la honra. El cortejo tenía acceso libre a los aposentos de la señora, ya que era su obligación asistirle y aconsejarla cuando se vestía y se peinaba. Si algún marido se atrevía a protestar contra tales excesos de confianza, o si le parecía mal que su esposa prescindiera de su compañía, se convertía en motivo de burla. Las mujeres ya no consentían vivir "como esclava en unos tiempos / en que estamos las mujeres / dominando el universo" (*La tornaboda en ayunas* vv. 144-46). Una vez más Ramón de la Cruz lanza sus dardos contra las mujeres que confunden la libertad con el abuso como en esta escena de los consejos que da una madre a su hija: "Yo vengo a

decirte ... que enseñes a tu marido los dientes; ... que sepa que te vayas a paseos, / a visitas y teatros / sin que le busques pretextos, / ni jamás pidas licencia / para salir; ... y es que te hagas desde luego / cargo de que te has casado / para gastar el dinero / de tu esposo, divertirme, / regalarte ... y para hacerle rabiar" (*La tornaboda* vv. 417-444).

Creo que estas actitudes liberales, a pesar del enfoque irónico de Cruz, se deben interpretar como una forma de rebeldía contra la imagen tradicionalista de la mujer y del matrimonio que los moralistas de viejo cuño--adeptos de las ideas de Fray Luís de León--seguían propagando.

5.3 La mujer y el piropo conquistan la calle

Acicaladas y vestidas de *petímetras*, un disfraz que muchas veces encubría un origen social humilde, las mujeres se lanzaron a la conquista de la calle. Las que no disponían de un coche privado lo alquilaban en uno de los puestos del paseo del Prado. Pasearse en coche o a pie se convirtió en uno de los pasatiempos preferidos de los madrileños. La actividad callejera fue facilitada por las reformas urbanísticas llevadas a cabo durante el reinado de Carlos III, destinadas a adecentar, limpiar y modernizar la Villa y Corte. El empedrado, el alumbrado y un sistema de

alcantarrillado permitieron que se circulara con más seguridad por las calles. "El petimetre," escribe Díaz-Plaja, "sale a la calle ya sin el menor recelo" (*Las Españas de Goya* 61) porque ya no tenía que temer que se ensuciara con el lodo y la basura ni que al grito de "¡agua va!" cayeran sobre él las inmundicias de las casas. El paseo del Prado era con sus "edificios, fuentes, estatuas y jardines ... el espacio más noble de Madrid" (Domínguez Ortiz 185), y se convirtió en uno de los paseos más concurridos y elegantes de Europa. Además se abrieron al público los vecinos jardines del Buen Retiro con sillas de alquiler y botillerías improvisadas¹⁹. Las clases acomodadas, cuya vida social había sido confinada a los interiores, empezaron a acudir gustosamente a esos nuevos espacios públicos con el fin de divertirse, de exhibirse, de conversar y de intercambiar miradas y galanterías. Los requiebros susurrados por los chichisveos se escapaban de los aposentos para volar libremente y en voz alta por la calle y de calesa en calesa. Era natural que las mujeres que salían a la calle sin carabina o marido, pero con ganas de lucirse, provocaran los comentarios entusiásticos de los hombres. Ramón de la Cruz, agudo observador de las

¹⁹ Véase F. Aguilar Piñal *Introducción al siglo XVIII*. (Madrid: Júcar, 1991) 62.

costumbres madrileñas, lo confirma en numerosas ocasiones. En *Los majos vencidos*, dos petimetres comentan los encantos físicos de unas mujeres que se pasean por la calle y deciden abordarlas: "¿Has visto mejor garbo y más aseo / en mujeres de esta clase? / ... El contoneo es estupendo de lado" (vv. 33-37).

Me parece obvio que los primeros piropos a los andares surgieron con la moda del callejeo. La calle siendo terreno de todos, permitía que también presumieran de ricas aparentando lujo y linaje las personas que no habitaban los palacios. Hasta las criadas aspiraban a petimetras como Teresa en el sainete *La Plaza Mayor*, la cual se las arreglaba para comprar "guantes de seda blancos" y "griseta de color de oro" (vv. 62-65) para hacerse zapatos de moda. Los dos mozos que la ven pasar por la Plaza Mayor deciden echarle un piropo gracioso: "Que viene allí la Teresa / que sirve a nuestra vecina; / la diremos dos chufletas / al paso" (vv. 30-33).²⁰

5.4 Los códigos del galanteo

Los piropos que se estilaban entre la gente galante no tenían ni pizca de gracia. Para los autores del teatro

²⁰ Creo que no me equivocó al decir que en este contexto *chufleta*, que significa *dicho o palabras de zumba o chanza*, según el DRAE, equivale a *piropo*. En el apartado sobre el majismo veremos que los piropos que dicen las clases populares se distinguen de las galanterías de la clase alta por su lenguaje gracioso y hasta vulgar.

popular, el amaneramiento de las expresiones galantes, copias tardías de la *culturalatiniparla* barroca, era motivo de burlas. González del Castillo pone en boca de un galán requiebros en latín y en italiano aunque desconoce ambas lenguas. En otra ocasión Petra, la mujer que no vacila en ponerle los cuernos a su marido, es recibida por su cortejo con versos reminiscentes del siglo áureo: "Dulce Petra; / yo voy bebiendo tus rayos / como el águila imperial" (*La mujer corregida* 210).

Como el arte del requiebro desempeñaba un papel principal en esta clase de relaciones, era indispensable que la petimetra consiguiera "un caballero dispuesto a inciensarla" (CMG 88).²¹ Se estableció todo un código de galantería. El lenguaje del coqueteo (palabra copiada del francés) no se limitaba únicamente a la expresión verbal; el manejo del abanico y la posición de los lunares que llevaban las señoras en la cara constituían todo un sistema de comunicación socio-erótica. El marqués de Valdeflores pormenorizó: "Los lunares puestos en la sien izquierda pueden denotar que la plaza está ocupada; puestos en la sien derecha, que está dispuesta a romper y tomar otro

²¹ De ahora en adelante se usará CMG en sustitución de Carmen Martín Gaité.

cortejo; y su falta de ambas sienes puede ser señal de estar la plaza vacante" (Aguilar Piñal 55).

Un personaje de la comedia *Los picos de oro* de Ramón de la Cruz se burla del nuevo trato social que exige que el galán que visita a su señora la obsequie con determinadas palabras lisonjeras y expresiones galantes si no quiere pasar por bruto: "¡Ah!, sí, / que es la visita primera / ahora, y es menester / entrar con todas aquellas / ciquiricatas de moda, / no digan que uno es un bestia" (vv. 109-114). Ser un bestia equivalía a no tener civilidad. Y no había cosa que más se temía que pasar por incivil, rancio y rústico, explica Martín Gaité. Civilidad y finura eran vocablos que ocupaban un puesto muy alto en la escala de valores de cortejos, currutacos y petimetres.²² Las petimetras, temerosas de pasar por palurdas, especialmente las que venían de provincias o que no eran de estirpe noble, ponían todo su empeño en aparecer elegantes y refinadas. "Una persona fina, tanto en sus modales como

²² El currutaco como su primohermano el "petit maître" era un tipo mujeriego, afeminado y vanidoso muy ridiculizado en el teatro del siglo XVIII. Se reclutaba entre los jóvenes que habían ido al extranjero, muchos de ellos con una bolsa del Estado para que ampliases su horizonte intelectual. Pero en vez de aplicar los nuevos conocimientos e ideas en provecho de la sociedad, se dedicaban a imitar tontamente modas y comportamientos parisinos, renegando de su identidad española; "es como el español / que se va a París, y luego / viene tan de otra manera / que naide le conocemos" es el comentario irónico de la moza manchega Prisca en el sainete de Cruz, *Las provincias españolas unidas por el placer* (vv. 346-349).

en sus ropas, era un resultante de aquel aprendizaje esclavizador de modas, bailes, gestos y movimientos cuyo modelo irrumpía del extranjero" (CMG 279).

5.5 Majismo y plebeyismo

Un fenómeno social interesante de aquella época, y además, fundamental para la historia del piropo, es el *majismo*, cuyos centros de radiación fueron Madrid y algunas ciudades andaluzas, especialmente Sevilla y Cádiz. Los majos, representantes de las clases populares, personificaban la reacción del pueblo contra la influencia extranjera. Al comportamiento amanerado y afeminado, al lenguaje pulido y afrancesado de los petimetres opusieron un estilo audaz y desenfadado, machista y chabacano. Martín Gaité comenta así la confrontación entre casticismo y exotismo:

El pueblo se había replegado en una actitud completamente hostil al influjo extranjero, y los hombres de los barrios bajos ... llegaron a creerse depositarios y genuinos representantes del espíritu castellano en sus más puras esencias. (CMG 76)

Una versión más basta del majo era el manolo, nombre derivado de un personaje de Ramón de la Cruz que representaba al prototipo del hombre pendenciero, valentón

y mujeriego de los barrios bajos madrileños. Para José María Rodríguez Méndez, el manolo, siempre en conflicto con la autoridad, encarna una actitud anarquizante frente a la sociedad ilustrada y burguesa "ajustada a unas reglas rigurosísimas e inviolables que regulan todo, desde la palabra hasta el último detalle del atuendo" (Rodríguez Méndez 62). El viajero hispanoamericano Fray Servando Teresa de Mier, de paso por Madrid, dejó sus impresiones de estos dos mundos sociales contrastantes y conflictivos: "En el centro de Madrid vive gente fina de todas partes de la monarquía; pero no se puede salir a los barrios, porque insultan a la gente decente" (E. Nuñez ed. 25). La descripción que hace este autor de los habitantes de los barrios populares, los manolos, demuestra la desconfianza y hostilidad con las que se enfrentan los dos mundos:

¿Qué son los manolos? ... Esta es la gente natural del país, gente sin educación, insolente, jaquetona, y, en una palabra, españoles al natural: que con su navaja o con piedras despachan a uno, si es menester, después de mil desvergüenzas. (26)

De la descripción siguiente podemos inferir que manolos y majos cuidaban tanto de su apariencia física como los petimetres a los que despreciaban por sus gustos

extranjeros. Se consideraban los aristócratas de los barrios bajos, pero con un estilo muy suyo, muy castizo, provocativo, espectacular y arrogante, tanto en su comportamiento como en sus vestidos:

Ellas no llevan túnicos, sino sus enaguas, una chaquetita y su pelo largo con cintas. Ellos una chupeta, calzones, sombrero de tres picos, pelo largo recogido en un gran molote, y capote de mangas terciado, todo lleno de cintajos, colgajos y quirindolas, y su puro en la boca. Este es el verdadero pueblo de Madrid. (26)

Carmen Martín Gaité está convencida de que el majismo no se habría incorporado tanto a la cultura dieciochesca, si únicamente hubiera afectado a las clases populares. Hacia mediados del siglo, el fenómeno fue adoptado por la aristocracia, fascinada por estos modos tan distintos de vestirse, moverse, hablarse y requebrarse. La nobleza empezó a divertirse imitando los trajes, los bailes, los gestos y posturas, la lengua y los giros de majas y majos tan admirablemente captados por el pincel de Goya.

En su ensayo sobre el pintor, Ortega y Gasset analizó este fenómeno al que denominó *plebeyismo*, término con el que en la ciencia lingüística se designa la deformación popular de una voz culta. Según Ortega, el gusto por las

formas plebeyas había adquirido en España proporciones exageradas. Había salido del campo de la lingüística para extenderse a otros aspectos de la vida:

Si, en vez de la dosis habitual de ese juego imitativo de lo plebeyo, nos representamos un entusiasmo apasionado y exclusivo, un verdadero frenesí que hace de él, ni más ni menos, el resorte más enérgico de la vida española en la segunda mitad del siglo XVIII, tendremos circunscrito el gran hecho de nuestra historia que llamo *plebeyismo* (524).

Ortega vio en esta adopción mimética de los módulos expresivos del pueblo la decadencia de una aristocracia falta de un sentido de identidad e incapaz de proponerse nuevos modelos de orientación: "Había perdido ésta toda fuerza de creación. No sólo para la política, la administración y la guerra se mostraba incapaz, sino también para renovar, o siquiera sostener con gracia, las formas del cotidiano existir" (525). La profunda crisis que atravesaba la aristocracia española desde la época de los últimos Austrias, se tradujo en lo que Ortega llama la pérdida de la función de *ejemplaridad*. La aristocracia, en vez de proponer ejemplos y modelos de vida a las clases inferiores, adoptaba las actitudes y el estilo del pueblo y

se recreaba con el plebeyismo. La capitana de este movimiento plebeyo y sensual fue la duquesa de Alba que era "la que con mayor audacia llevó a la práctica el injerto de estos estilos populares en los aristocráticos" (CMG 106). El majismo ascendió hasta al Palacio real. La reina misma, María Luisa de Parma, se hizo retratar por Goya vestida de maja.

Carmen Martín Gaité sospecha que la clase alta llegó a aburrirse de las formas galantes al uso. Y lo que es más, buscó una alternativa a "los estilos cortesanos que ... se habían gastado, vulgarizado, ... a causa de la abusiva apropiación que de ellos había hecho la clase media" (106). Creo que no suponía ningún esfuerzo deshacerse de un estilo que era de importación y de adoptar otro nuevo que tampoco era creación propia pero que, al menos, había crecido en suelo propio. La burguesía que había imitado a la nobleza no por su ejemplaridad, de la que carecía, sino simplemente por el afán de aparentar más y de borrar sus orígenes plebeyos, se distanció del majismo, tan cerca de sus propias raíces de las que renegaba. La nobleza, en cambio, cansada de tanta civilidad, de melindres y finezas sucumbió a la fascinación de los gestos, movimientos y del lenguaje de los majos "aderezados," como dice Martín Gaité,

"más bien con *salero*, que indica sal, que con *melindre*, que indicaba azúcar, empalago" (302).

5.6 El piropo, un coproducto del majismo y plebeyismo

El aspecto del plebeyismo que más me interesa aquí es la imitación del lenguaje amoroso de los majos por la aristocracia. Todo parece indicar que la versión popular y desenfadada del piropo es un coproducto del majismo y plebeyismo dieciochesco. El desenfado, el desgarró que caracterizaba el comportamiento de majos y majas, se manifestaba también en sus relaciones sentimentales y desde luego, en los requiebros. Entre los majos y las majas se estilaba un tipo de relación amorosa que Martín Gaité califica de "más directa, más picante y erótica, menos 'civilizada'" (98). Los aristócratas imitaban el lenguaje amoroso de los majos y aprendían a decir piropos mucho más eróticos y originales que los requiebros insulsos y afectados tan torpemente aplicados por cortejos y petimetres. En un sainete de González del Castillo, el galán que se dirige a su madama con "¡Dueño mío!" imitando el lenguaje del amor cortés, es despedido por ésta con el comentario: "Con más gracia se requiebra" (*El cortejo substituto* 82). *El maestro de la tuna*, obra del mismo autor, es una pintura ironizante de un señorito andaluz que quiere hacerse aprendiz de majo. El inicio es duro y la

maja se burla del requiebro anticuado "Celebro ver esa cara jermosísima." El majo Curro le aconseja que "es menester jalearla con sandunga," con expresiones como "¡Qué vivan los cuerpos buenos!" o acercando la cara a los ojos de la chica, diciendo: "¡Ay cachirulo, qué alma tienen tus ojos!" Al final, el joven se vanagloria del éxito que tiene con las mujeres desde su aplebeyamiento: "¡Si desde que aprendo a majo / andan las mozas que rabian / por mirarme!" (Todas las citas en *El maestro de la tuna* 138).

El último grito de la nueva moda era tener "aire de taco." Este aire de taco que aludía al modo provocativo de moverse y de presentarse, también tenía que ver con un lenguaje atrevido y vulgar, diametralmente opuesto a las expresiones rebuscadas de la gente fina. En una pieza de la época quedan expresadas las condiciones que tiene que reunir una señora para "ascender" a maja:

Que tenga el aire de taco,
que haga bonitos los gestos,
que sepa andar garbosa
a modo de contoneo
y, en fin, que sepa decir
dos chuscaditas a tiempo
con aire y desembarazo. (CMG 105)

Martín Gaité trazó la evolución de ciertas expresiones como "guapo," "chulo" o "majo" consideradas vulgares, pero que al ser imitadas por la clase alta, acabaron por convertirse en piropos. Los jóvenes aristócratas, al contacto con el pueblo, empezaron a usar delante de sus damas las mismas expresiones groseras y malsonantes con las que los majos adornaban sus requiebros:

Las petimetras, por ejemplo, empezaron a oírse llamar "guapas", piropo que no tardaron en aceptar, incluso con cierto regodeo, a pesar de la vulgaridad de esta voz, portadora incluso, hasta entonces, de cierta carga de grosería e inconveniencia. (104)

Un escritor del tiempo censuró duramente a las mujeres que no sólo admitían este tipo de requiebros, sino que empezaban a frecuentar a su vez los lugares de la clase baja como "la plaza de toros, las casas de juego y las miserables chozas de los arrabales" donde aprendían un "lenguaje bárbaro e indecente" que luego ponían en práctica en los salones entre las señoras de su clase (CMG 104).

Los piropos que el mismo autor cita a continuación como ejemplos de un lenguaje indecente y bárbaro indican la trayectoria dificultosa de expresiones que hoy consideramos alabanzas muy normales: "Vaya, que está vm. muy guapa; es

muy chula. ¡Ese aire! ¡Esos ojos! ¡Pero qué ojos!', etc., son parte de los gracejos y primores de esta casta de ignorantes" (104). Apoyándose en varios textos, Martín Gaité explica la lenta transformación semántica que sufrieron "chulo," "guapo" y "majo." En el siglo XVII, tanto "guapo" como "chulo" eran palabras peyorativas con el significado de "rufián" y "bravucón." Como la bravuconería y la ostentación eran características de los majos, los tres términos acabaron por hacerse sinónimos. Debido a la fascinación que ejerció sobre la aristocracia la figura y la cultura del majo, subió su prestigio social y las palabras "majo," "chulo" y "guapo" adquirieron un valor positivo. Con el tiempo las formas femeninas usadas por los majos para elogiar a su mujeres se generalizaron y se convirtieron en típicos piropos callejeros. "Las majas reinaron en la calle," dice Martín Gaité, "que fue allí donde ... se fraguó el piropo de 'guapa,' que tanta desconfianza producía al principio de su evolución, el mismo que hoy siguen dirigiendo los hombres por la calle a las mujeres de ... empaque" (306).

Capítulo VI

El papel del teatro en la creación y propagación del piropo, o la interdependencia entre el arte y la vida.

6.1 Las actrices y el teatro: agentes principales de la difusión del lenguaje amoroso plebeyo

Ortega y Gasset reconoció la enorme popularidad que alcanzó el teatro español entre 1760 y 1800 y constató que "el teatro se hace placer de todos, forma un trozo de su haber vital, le es plenamente y hasta el fondo del alma" (527). Del fondo del alma del pueblo salía también la admiración por actores y actrices, que por nacimiento y costumbres pertenecían a la clase popular. Carmen Martín Gaité cuenta que las grandes actrices se iban al teatro en literas pagadas por la ciudad de Madrid para que el pueblo pudiera admirar a sus ídolos "y requebrarlas con llaneza y simpatía como a seres de su igual" (101). Estas reinas de las tablas eran cortejadas por el pueblo y la nobleza con el mismo apasionamiento y no era infrecuente que una actriz, como por ejemplo la famosa María Ladvenant, tuviera un amante aristócrata. Martín Gaité no duda que el lenguaje amoroso y los piropos que se estilaban entre la majeza fuesen introducidos en los círculos aristocráticos gracias a los amoríos entre actrices y nobles.

Aunque no se puede negar la importante contribución de estas actrices a la propagación de los nuevos estilos amorosos, el teatro hizo lo suyo, y lo hizo a una escala mucho mayor. Si, como observó Ortega, el teatro llegó a tener una función vital para el público español a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, fue porque se había popularizado el teatro menor, obras cortas que se representaban entre los actos o al final de la comedia principal. En su estudio del teatro español del siglo XVIII, René Andioc destaca el éxito que tenían entremeses, sainetes, zarzuelas, tonadillas escénicas y otras piezas breves que en muchas ocasiones salvaron la obra principal. El público, harto del teatro ilustrado y didáctico, pidió obras más acordes con sus gustos. Los críticos ilustrados que lanzaron sus diatribas contra los autores de estas piezas (el blanco de sus críticas fue Ramón de la Cruz) no pudieron frenar el entusiasmo que provocaron estas obras entre el público.

6.2 Los requiebros en el teatro: motivos de escándalo

El periodista Francisco Mariano Nifo, criticando severamente a los que iban al teatro sólo porque un actor era gracioso o decía "neciamente algunas insulsas frialdades," o porque una actriz "hace ciertos ademanes, particularmente en las tonadillas, que encienden suave y

peligrosamente el fuego de la sensualidad," acabó con un comentario lacónico que deja entrever su desencanto ante una situación irremediable: "van muchos, y pues he de decir la verdad, van casi todos" (Andioc 32).

Lo que atraía al público era evidentemente lo insulso, lo gracioso y lo sensual. La gente, abstracción hecha de una minoría intelectual e ilustrada, iba al teatro no tanto para instruirse, como para reírse y pasar un buen rato. Prefería estas piezas ligeras, irónicas y cómicas con temas y personajes sacados de la vida cotidiana española al teatro serio y docente, a los asuntos mitológicos y los lances de honor. El público se divertía con las necedades de los currutacos y las fanfarronadas de los manolos, aplaudía el gracejo y la picantería de los majos y demás tipos populares y se dejaba fascinar por la sensualidad de las majas y el coqueteo de las petimetras. Los autores de estas obras populares pintaron un vivo retrato de la sociedad de su tiempo, exagerando ciertos rasgos de acuerdo con los gustos populares que, según Pérez-Bustamante Mourier, tienden siempre hacia el exceso, hacia "lo más bufo, grotesco y zafio" (137). Entremeses, sainetes y tonadillas vinieron a renovar una tradición escénica española que remonta a los pasos de Lope de Rueda y los entremeses de Cervantes. Este teatro menor, sin

pretensiones literarias, con frecuencia vulgar y chabacano, que observaba todo bajo el prisma del humor y la sátira más bien basta, estaba muy alejado de la doctrina ilustrada según la cual el teatro debía instruir deleitando, fomentar el buen gusto y representar "lo sublime, lo bello y lo decoroso" de la naturaleza humana. (Jovellanos 36 y 40, t. 2). Jovellanos se quejó de "aquel impudente descarado, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes ... aquella falta de decoro, de pudor ... que se advierte en tantos de nuestros cómicos" (Jovellanos 38, t. 2), gente sin ninguna formación artística que sólo sabía representar las "libres e indecentes danzas de la ínfima plebe ..., de los manolos y verduleras" (40). La piedra de escándalo eran las tonadillas escénicas, una especie de sainete con cante y baile. El comportamiento frívolo de las tonadilleras, sus insinuaciones y picardías, sus movimientos sensuales y provocativos entusiasmaban al público masculino pero resultaban escandalosos para los moralistas y los defensores del teatro neoclásico. La iglesia hizo lo suyo para estimular la polémica en torno a la inmoralidad del teatro popular. En el tratado *Consulta theologica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias, como se practican el día de oy en España*, Pedro José Vera y Baena se muestra particularmente obsesionado por las

obscenidades en los textos y en el comportamiento de actores y, más que nada, actrices. "Para dar mejor gusto al Pueblo ... añaden ellas en los bayles, y saynetes acciones impuras, ademanes y requiebros livianos, puliendo la representación cada una conforme a su gusto" (cit. en Palacios Fernández, nota 25). Estos "requiebros livianos," expresiones dichas con gracejo y picardía, son los precursores de los piropos que adquirirían su forma actual en el Género Chico decimonónico. Recordemos que piropos como "guapa," "chula" o "maja" se tenían por expresiones indecentes y bárbaras. Estas expresiones populares que resultaban tan atractivas para la aristocracia se reproducen ahora en el teatro donde alcanzan a un público mucho más grande. Las autoridades morales, conscientes de la función manipuladora del teatro, temían que el público se dejara seducir por el erotismo propagado en el escenario y que divulgara lo visto y oído. Los frecuentes ataques contra los piropos hacen pensar que debían constituir un recurso teatral muy popular. Para el clérigo murciano Simón López, enemigo acérrimo del mundo histriónico, era cosa cierta que los (re)quiebros formaban parte de la corrupción de costumbres fomentada por los comediantes: "A esto se dirigen los *quiebros*, señas, miradas furtivas y todas las acciones y palabras de mimos y mimas. El fin, sacar dinero

a costa del pudor y de la honra" (cit. en Palacios Fernández 224; la cursiva es mía). Asimismo, Leandro Fernández de Moratín, defensor del teatro académico y racionalista, arremete contra ciertas obras consideradas populacheras y efectistas en las que se presencian "cuchilladas, ... celos, ... requiebros ..." (Caro Baroja 26).

Creo que ya no cabe ninguna duda que los piropos, como tantos otros giros que gustaban al público, llegaron de la calle a las tablas, y que aderezados con el ingenio de los autores, fueron adoptados y puestos en circulación por un número mucho mayor de gente. E. Palacios Fernández señala que ciertos sainetes y tonadillas alcanzaron tanta fama que se convirtieron en coplas que cantaban los ciegos por las calles e incluso se editaron como pliegos de cordel. Es muy posible que algunos de estos "requiebros livianos" se divulgasen por la misma vía.

6.3 La influencia del casticismo sobre el piropo

La contienda entre los autores que defendían el teatro del pueblo y las instancias que representaban la cultura oficial se resolvió a favor de los primeros. A pesar de los ataques por parte de moralistas e intelectuales, no se podía frenar un movimiento que se ha llegado a conocer con el nombre de casticismo, y al que el piropo está

íntimamente ligado. Según el DRAE, *casticismo* significa "el amor a lo castizo, así en el idioma como en las costumbres, usos y modales." Lo *castizo* es lo que se considera auténtico, propio y puro de un país, una región, un barrio, sin que esté contaminado por influjos ajenos. A. Pérez-Bustamante Mourier define el *casticismo* como "un conjunto de rasgos diferenciales que caracterizan a un pueblo frente a todos los demás: una serie de rasgos más o menos evidentes en los que radica la manifestación de la identidad" (128). Si la identidad cultural de un pueblo está amenazada por elementos extranjeros, se recurre a menudo a una revalorización de las formas castizas.

Se acepta generalmente que el *casticismo* español surgió en el siglo XVIII como una reacción popular contra los preceptos culturales de la Ilustración y el sistema de valores basado en la universalidad de la razón, considerados extranjeros por la gran masa del pueblo. Es en cierto modo el resultado del enfrentamiento entre la cultura popular y la cultura intelectual de los ilustrados. "Lo castizo," puntualiza Pérez-Bustamante Mourier, "se enfrenta a lo burgués, a lo homogeneizador, a lo cosmopolita, a lo desarraigado, a lo que desidentifica" (151).

En el siglo XVIII el majismo, esta respuesta popular y castiza a las corrientes extranjeras que dominaban la vida cultural y social de las clases acomodadas, funcionó como elemento identificador. Curiosamente, el majismo como fenómeno castizo que afectó también a la clase alta, parece ser un producto de la literatura castiza, principalmente del teatro. Los trabajos que se han ocupado del casticismo suelen insistir en este punto. El teatro crea tipos, basados en la realidad pero exagerando sus rasgos diferenciales. En los sainetes la fábula es lo de menos. Lo importante son los personajes, gente del pueblo, majos y majas, que con sus gestos, sus chistes, sus giros, sus piropos, su desgarró y modos desafiantes provocan la admiración y el placer del público. Pero lo que se presenta en las tablas es una deformación, o si se quiere, una estilización de la realidad. El teatro crea un estilo y unos tipismos que luego serán adoptados por los majos mismos y por los miembros de la aristocracia. Pérez-Bustamante Mourier destaca la interacción entre el pueblo y la literatura en la creación de las formas castizas:

Los modelos propuestos nacen, sí, del seno del pueblo, pero estilizando cada vez más sus elementos. Luego estos tipos influyen a su vez en el pueblo, que no en vano los ha adoptado como

modelos ejemplares y que por eso mismo se deja influir en la vida cotidiana por ellos. El casticismo genera así un continuo proceso de manierismo que va y viene del pueblo a la literatura y de la literatura al pueblo. (144)

También hubo autores de la época que veían en la imitación de los estilos plebeyos por la aristocracia un resultado del teatro. Martín Gaité menciona que en un artículo de *El Censor*, Samaniego achacó a los sainetes la atracción que ejercía sobre la nobleza el mundo de los majos.

El casticismo no se murió con el siglo XVIII; al contrario, celebró sus mayores triunfos en el siglo XIX y a los comienzos del nuestro. Alberto Ramos Santana hace un interesante análisis socio-histórico de los factores que motivaron la continuación del casticismo español hasta el siglo presente. En el siglo XIX la invasión napoleónica causó una reacción patriótica y nacionalista. "La Guerra de la Independencia cobra también el carácter de reafirmación de lo nacional y de las costumbres, usos y tradiciones" (Ramos Santana 15). A lo largo del siglo continúan las guerras, tanto en el interior--las guerras carlistas--, como en el exterior--la emancipación americana, las luchas en el norte de Africa--, y estos conflictos ideológicos y

políticos exigían "una búsqueda de la identidad colectiva de un pueblo al que se le ofrecen objetivos y logros comunes y al que se le presenta un pasado y unas tradiciones propias y distintas" (16). El Romanticismo con su afirmación de los valores y tradiciones populares y regionales dio un fuerte empuje a la literatura costumbrista. Andalucía recibió un trato literario favorito gracias a la riqueza, diversidad y espectacularidad de su cultura popular. Las fiestas, los bailes, los cantes y los elogios de la belleza de las andaluzas son temas con los que se encariñaron los escritores del costumbrismo andaluz. Coplas y piropos, antes confinados a la escena, entran ahora en el mundo de la narrativa para hacer resaltar con fuertes pinceladas el color local. En 1842, Serafín Estébanez Calderón publica *La Feria de Mairena*. En una escena describe cómo una mujer, cuya belleza causa la admiración de los paseantes, está cogida en un fuego de piropos culteranos destinados a los pies, la boca, los ojos y al talle:

--Aquel pie--decía uno-- es más breve que el instante de mi dicha; ¡quién fuera zapatito de seda para ser cárcel de tanto bien!

Otro replicaba:

--¡Pues qué del lindo engarce de aquel pie
mentira con aquella pantorrilla de verdad!

Aquél añadía:

--Sus ojos son grandes como mis penas, y negros
como mis pesares.

Este:

--Su boca de anillo bebe por rubíes y respira por
azahares.

Y estotro:

--Qué talle de junco tan bailador y de tantos
accidentes! (Estébanez Calderón 123)

Los piropos en *La Gaviota*, novela costumbrista de
Fernán Caballero, reflejan el lenguaje del Romanticismo:

¡Bendita sea esa garganta de cristal, capaz de
hacer morir de envidia a todos los ruiseñores del
mes de mayo! --Y esos ojos--añadió otro--, que
hieren a más cristianos que todos los puñales de
Albacete. (260)

Cincuenta años más tarde la literatura refleja el
estilo desenfadado y gracioso tan típico del habla popular.
Los piropos que aparecen en *Los majos de Cádiz* (1896) de
Armando Palacio Valdés son de la misma categoría que los
que dominarían en el teatro del Género Chico que tanto
influyó en el habla cotidiana.

¡Vive mil años, chiquita, que si tú cierras los
ojos se queda Cádiz a oscuras! (24)

¡Bendita sea la hora en que tu padre se dió un
coscorrón con la reja de tu madre! (24)

¡Vaya unos andares! ¡Qué gloria de cuerpo! (60)

Desgraciadamente, el costumbrismo degeneró pronto en un casticismo hueco y formal que carecía de esencia. Lejos de defender unos valores nacionales en peligro de desaparición, dio en puro exotismo que explotó la visión pintoresca de España propagada por los viajeros extranjeros: un país poblado de bandoleros, toreros y gitanas fogosas con la navaja en la liga. "Para la mayor parte de los nuevos escritores costumbristas decimonónicos ese mundo popular y genuino sólo será un mero escenario que se brinda a los lectores ávidos de coleccionar singularidades nativas" (González Troyano 121). El costumbrismo se convirtió en un producto de consumo que fomentó la imagen de la España de la pandereta, tan abominada por los intelectuales del 98.

6.4 El Género Chico consagra el piropo en el teatro

A finales del siglo y en el primer tercio del siglo XX el género castizo por antonomasia va a ser el llamado Género Chico. En la opinión de Ramos Santana, estas obras breves, la mayoría con color local madrileño y andaluz, no

son un medio para reafirmar una identidad cultural basada en los valores castizos, sino un vehículo en manos de la burguesía para evitar la conflictividad social. El autor sospecha que estas obras, con su visión alegre e idealizada de la clase popular y obrera, obedecen a "la pretensión de la clase dominante de conformar a los menos favorecidos en su condición social" (18). También Pérez-Bustamante Mourier hace valer razones sociales para explicar el fuerte resurgir del casticismo, sobre todo madrileño, durante la Restauración. Lo ve en un malestar y una inseguridad cultural, provocados por una galopante industrialización con su efecto deshumanizador y desidentificador. Para contrarrestar este efecto el pueblo acude en masas a las manifestaciones castizas--los toros, las verbenas y romerías, el Género Chico--y, como dice la autora: "para sentirse seguro, cohesionado e importante, para regenerarse momentáneamente descargando el peso de su vida cotidiana" (155).

El Género Chico, designación colectiva para obras breves de un acto, era extremadamente popular, sobre todo cuando la obra venía acompañada de música. Sainetes y zarzuelas de ambiente madrileño y andaluz se llevaban la palma. El público podía identificarse perfectamente con estas obras que presentaban espacios y personajes reales

aunque idealizados: el patio de las casas de vecinos, verbenas, merenderos, tabernas, calles--un gran acontecimiento urbanístico, la construcción de la Gran Vía madrileña, fue documentado en la zarzuela del mismo nombre--, lugares poblados por serenos, taberneros, barrenderos, cerrajeros, porteras, criadas, verduleras y otros miembros de la clase trabajadora. Las figuras más castizas que aparecen en las obras de ambiente y costumbres madrileños son el chulo y la chula, personajes-tipos de los barrios bajos madrileños que en cierto modo son los sucesores de los manolos y manolas del dieciocho. El chulo, este "individuo del pueblo bajo de Madrid, que se distingue por cierta afectación y guapeza en el traje y en el modo de producirse" (DRAE), es en gran parte una creación literaria. El teatro del Género Chico hace del chulo el tipo popular madrileño por excelencia codificando su habla, sus ademanes, su forma de vestir.²³ Se produce el mismo fenómeno que con el majismo: el teatro crea todo un estilo castizo y determinados modelos de conducta que luego serán copiados por la gente. El pueblo, orgulloso de lo que se decía de él en las tablas, transfirió a la realidad la imagen castiza que proyectaba de él el teatro. La

²³ Para la figura y el lenguaje de los chulos madrileños, véase el ensayo de Espín Templado, *El casticismo del Género Chico en Casticismo y literatura en España* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1992).

observación de Pío Baroja confirma hasta qué punto la jerga barriobajera madrileña llegó a identificarse con el teatro: "El Instituto de San Isidro, como Instituto de barrios bajos, tenía muchos chiquillos de gente pobre, hijos de porteros, de taberneros y de otra clase popular. Hablaban muchos de ellos, en chulo de teatro" (*Obras completas* 563, t. 7). El éxito del teatro castizo parecía estribar precisamente en esta relación osmótica entre la vida real y una realidad literaturizada. En la opinión de Pilar Espín Templado

este influjo mutuo entre la gente de la calle llevada a la escena y encarnada en los personajes teatrales, y el público, la gente real, que se veía a sí misma caricaturizada en las tablas, fue un hecho palpable en la tremenda popularidad del género. (45)

Lo más sabroso de estas obras eran los giros graciosos, los refranes, los piropos propios del habla chulesca que llegaron a hacerse famosos a fuerza de ser repetidos por un público encantado. Como casi todas estas obras cuentan una historia de amor, el piropo se hizo protagonista. En zarzuelas como *La verbena de la Paloma*, *La Revoltosa* y tantos otros éxitos taquilleros, el piropo se ha independizado definitivamente del requiebro culto. Tiene

gracia y picardía que son rasos característicos de los géneros populares. Muchas de estas expresiones deben haber sido moneda corriente en la España finisecular; otras, sin duda, se estrenaron en la calle tras haberse estrenado en el teatro. E. Diosdado confirma la idea de que el teatro costumbrista servía de escuela de piropos, diciendo que "esos piropos corrían de boca e boca apenas salidos del marco escénico" (Diosdado 35). El hecho de que muchas colecciones de piropos recojan piropos de teatro, demuestra la importancia que tenía el teatro en la creación y propagación de este tipo de galantería castiza.

A continuación se presentarán algunos ejemplos sacados de varias obras del Género Chico (todas en A. Valencia, *El género chico*):

¡Bendita sea la madre que te parió! (*La verbena de la Paloma* 269)

Más fino que ¡Viva la madre que te parió! que es, quizás, el piropo que más fama tiene.

Es muy resalada. (*Agua, azucarillos y aguardiente* 308)

Sal o salero, cualidades que ya se apreciaban en las majas, es el ingrediente más importante del carácter de una chula.

Quiero estar por tus ojos achicharrao (*La Revoltosa* 317)

Es el viejo tema de la mirada que levanta pasiones ardientes. Sobre Mari-Pepa, la chula que causa estragos entre los hombres, llueven piropos castizos y taurinos:

¡Viva lo hermoso! ¡Y lo esbelto!
 ¡Y lo chulo! ¡Y lo serrano!
 ¡Vaya un trapío! ¡Qué posturita!
 ¡Qué cinturita! ¡Vaya unas formas que tiene
 usté! ¡Olé! ¡Y olé! ¡Requeteolé! (*La Revoltosa*
 333)

Estos versos famosos de *La Revoltosa*, que son una retahila de piropos que incluyen una loa a Madrid, se han grabado en la memoria de los madrileños:

¡Gloria pura
 de Madriz y su antesala,
 que es el cielo! ¡Viva la hembra
 que te dio la harina láctea!
 ¡Y olé, con olé y con olé!
 ¡Y bendita sea tu alma! (350-51)

6.5 Andalucismo y madrileñismo

Llegado el siglo veinte, el costumbrismo madrileño y andaluz siguió entusiasmando a un gran público. Carlos Arniches y Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, los

representantes más famosos del género, continuaron la tradición del sainete de ambiente popular. Los breves cuadros de costumbres cuyo eje suele ser una pequeña intriga sentimental se basan sobre todo en el color local y la frase ingeniosa. La recreación de los tipos, del ambiente y del habla de Andalucía en la obra de los hermanos Quintero ha dado lugar a opiniones muy divergentes. Para unos son los verdaderos representantes del alma andaluza; otros les reprochan perpetuar una visión folklórica y falseada de Andalucía. Lo que queda indisputable es su proliferación en la creación de piropos que contienen toda la savia del habla popular andaluza. Beinhauer, que para su estudio utilizó numerosos piropos quinterianos, es consciente de que la rendición teatral del piropo no es siempre fiel a las versiones callejeras, pero confía en que el autor de teatro sepa captar el espíritu del pueblo y que, por ende, las creaciones artísticas no difieran en su esencia de las creaciones populares. Como dijo Manuel Seco respecto de la recreación del habla popular madrileña por Arniches: [el autor] "no inventa, sino que engendra una nueva voz popular con la sustancia misma de las ya existentes" (Seco 22).

Autores como los Alvarez Quintero, Arniches, López Silva o Muñoz Seca se movían entre el tipo de gente al que

luego llevaban a la escena. Sus creaciones lingüísticas se basaban en la observación de la vida real. El tratamiento artístico no fue sentido por el pueblo como un factor de alienación sino de enriquecimiento, razón por la cual adoptó gustosamente ciertas maneras de hablar, giros, chistes y piropos oídos en las tablas. Los estudios que se hicieron sobre el teatro de Arniches, hay los que no sólo insisten en esta interdependencia entre el habla popular de los tipos creados y los reales, sino que afirman que el habla típica madrileña de los barrios bajos es una creación de Carlos Arniches. En *Arniches. Un estudio del habla popular madrileña* Francisco Trinidad dice:

El madrileño popular empezó a comportarse, a moverse, a gesticular, y, sobre todo, a hablar, de acuerdo con la representación que de él había hecho Arniches en el teatro ... Se produjo así el viejo círculo de la mutua influencia del arte y de la vida. (6)

Del libro de Manuel, *Seco Arniches y el habla de Madrid*, proviene este comentario:

Muñoz Seca y Arniches ... han influido profundamente en la fraseología popular, tanto que bien puede decirse, que el pueblo les imita a ellos, no que ellos imitan al pueblo, pues sus

atrevidas creaciones lingüísticas han acabado de ser de todos, al menos en las ciudades. (14)

Finalmente mi hipótesis de que el teatro castizo pudo haber contribuido a la creación de un estilo particular y a la popularización del piropo se ve confirmada por Manuel Seco: "El influjo de Arniches ... tiene que haberse producido en la esfera de la frase ingeniosa, de la comparación hiperbólica, del chiste, del *piropo*, de la chulería, del timo" (24; la cursiva es mía).

Quizás haya que buscar en el casticismo literario la razón por la cual Madrid y Andalucía son los lugares donde más ha proliferado la costumbre y el arte del piropo. Dada la influencia que tenía el teatro castizo sobre la manera de ser y de hablar de la gente, y considerando que operó sobre todo en Madrid y Andalucía, a lo mejor aprovechándose de una inclinación natural de los habitantes hacia la frase ingeniosa y graciosa, no sorprendería si la fama de la que goza el piropo en ambas zonas fuese un producto, por lo menos en parte, del casticismo literario.

Capítulo VII

Las causas históricas y socioculturales de la decadencia del piropo: La transformación de la sociedad española y la degeneración del casticismo

7.1 La situación hasta los años sesenta del siglo XX

En la época de nuestros abuelos se decía que si una mujer se paseaba por la Gran Vía de Madrid sin que le echasen un piropo, debía de ser más fea que el demonio. Hoy día, tal comentario que se consideraría discriminatorio desde una perspectiva feminista estaría de sobra por la simple razón de que es muy difícil que una mujer, por muy atractiva que sea, oiga uno de estos "madrigales de urgencia." Hace tiempo que la actividad piropil en la vida callejera española va de capa caída. Cuando Beinhauer publicó su estudio en 1973, admitió que el piropo ya no se estilaba. Hoy muchos españoles recuerdan con cierta nostalgia una costumbre tan castiza que no supo adaptarse a los nuevos estilos de vida.

Prevalece la opinión que la libertad sexual y la emancipación de la mujer son los factores que más han contribuido a la decadencia del piropo. Si es verdad que el piropo proliferó como consecuencia de la represión sexual de los españoles, es normal que, erradicada la causa, desaparezca el efecto. Mientras que las relaciones entre

los sexos estaban subyugadas a un estricto código moral y que la virginidad era un certificado de garantía para el matrimonio, el piropo permitía establecer un contacto fugaz con el otro sexo y proporcionaba un vago placer erótico, porque los piropos lo mismo que "las frases galantes, las discretas con que se pone cendales a los pensamientos livianos, son como libaciones sexuales que no embriagan pero alegran" (Casas Gaspar 138).

Pero no siempre era el hombre el agente provocador. En una época cuando por falta de otras posibilidades la carrera más deseada de una mujer era la de casarse, los piropos podían ser la respuesta a unas miradas inequívocas. En 1915, un joven californiano describe esta experiencia en un artículo intitulado *Courtship in Seville*:

A woman's first business in life is to get married and she devotes herself to the task with a single-hearted fervor.... An affair may begin anywhere, where eyes can look and see, in the church, a restaurant, the street, or a theatre.

(5)

En estas ceremonias de cortejo el piropo era tan inevitable como la presencia de la madre, circunstancia que provocó exclamaciones como "¡Vaya usted con Dios señora, y yo me quedo con su hija!" En Andalucía, el galán seguía a

la chica hasta la reja de su ventana donde le era permitido cortejarla y requebrarla. Hasta que no se formalizaran las relaciones, los barrotes de la ventana ponían coto a la pasión amorosa, hecho que se lamenta profundamente en estas soleares: "Una reja ejuna cárcel, / coner carselero dentro / y coner preso en la calle" (M. Ríos Ruiz 118). En el teatro de los Alvarez Quintero, sin embargo, la separación por las barras aviva el ingenio de los galanes. La reja es el escenario donde brotan las mejores flores de la galantería.

La emancipación de la mujer española fue un proceso duro y lento. Precursoras del movimiento feminista como Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos rompieron lanzas por los derechos de la mujer. La protagonista de una novela de Carmen de Burgos expresa su desilusión respecto a la segregación de los sexos y la falta de libertad para elegir marido:

Los piropos brotaban como flores a su paso, y cada día la seguían en la calle media docena de muchachos.... Los confundía a todos, no pudiendo tratar a ninguno.... Ella necesitaba conocer y estimar a alguno para elegir, y los padres la separaban del trato de todos, reservándose a buscar ellos el marido conveniente. (41)

Las teorías sociales de la lucha de clases beneficiaron también a la mujer, y fue durante la Segunda República cuando las mujeres empezaron a gozar de mayor libertad e independencia, tanto en la vida íntima como en la pública. Pero la España franquista volvió a los viejos dogmas que la voz popular ha resumido en el refranero: "La mujer honrada, la puerta cerrada" y "Los negocios de la mujer buena, dentro de casa y no fuera." Para parar cualquier atisbo de libertad, el refranero recomienda: "La mujer, la pata quebrada y en casa" porque "De mujer libre, Dios nos libre" (Torres Ramírez 118-19).

Evidentemente no se podía desandar todo lo andado. La escolarización era general pero hasta 1969 fue prohibida la coeducación. El número de universitarias y mujeres profesionales aumentaba paulatinamente aunque Iglesia y Estado no se cansaron de inculcar a las mujeres que su rol social era ante todo el de ser madre y esposa abnegada. Las que preferían la carrera al matrimonio eran ovejas negras que se habían desviado del buen camino. Hubo incluso mujeres profesionales como la abogada madrileña María Teresa Segura que compartían esta ideología: "Me encanta la carrera. Pero me encanta más casarme. La mujer no tiene más misión que el matrimonio. ¡Estaría bonito!" (*Usos amorosos de la postguerra española* 49). La Iglesia temía que la

independencia de la mujer pudiera ir en detrimento del pudor y de la familia. Miraba con recelo que en el mundo laboral la mujer se moviera libremente entre sus compañeros de trabajo y lanzaba ataques durísimos contra actividades sociales en las que alternaban hombres y mujeres como los bailes privados y públicos o los baños de mar que eran "ocasión próxima de pecado mortal" (*La vida cotidiana en la España de los cuarenta* 77). Y como se sabe, las playas son un territorio idóneo para el piropeo.

7.2 El piropeo, víctima de las nuevas libertades de la España del cambio

Pero no fueron las amonestaciones de la Iglesia que dieron al traste con el piropeo. La costumbre decaía a medida que desaparecía la discriminación entre los sexos y que se liberalizaban las costumbres sexuales. A partir de los años sesenta, el fomento del turismo y el desarrollo económico que permitía que un número creciente de mujeres se incorporase a la vida laboral, tuvieron fuertes repercusiones en las relaciones sociales y en los conceptos morales de los españoles. De los turistas, que acudían en masas a las playas de España, los españoles aprendían que existían otros valores morales y otro tipo de relaciones entre los sexos que los que les habían inculcado el Estado y la Iglesia. Por lo tanto "la virginidad fue dejando de

tener su significado fronterizo entre la decencia y la indecencia, como consecuencia de una reflexión sobre la igualdad entre los sexos" (Rafael Abella 180).

La transformación más radical de la sociedad española avino después de la muerte de Franco en 1975 con el paso de un estado dictatorial y fuertemente centralizado a un sistema democrático y federal. A las libertades políticas se sumaron las libertades a nivel individual y privado. Una serie de leyes que acabó con la tutela del Estado y de la Iglesia garantizó a los ciudadanos la libertad de tomar decisiones individuales en cuestiones sexuales y morales. Se despenalizaron el concubinato y el adulterio, se legalizaron el divorcio, la píldora anticonceptiva y el aborto. La desaparición de la censura dio lugar a un despliegue desenfrenado del sexo en todas sus modalidades. Juan Eslava Galán es uno entre muchos que opinan que el exhibicionismo en la prensa y en las pantallas "contribuyó poderosamente a la evolución de las costumbres forzando una permisividad en materia sexual impensable tan sólo unos años antes" (*La España de las libertades* 85).

En vista de las posibilidades ilimitadas para satisfacer los deseos libidinosos, el piropo empezaba a parecerse a un juego infantil, incapaz de servir como válvula de escape. Ante el aceso fácil a los placeres

carnales era difícil que los ojos negros, los pies chiquititos y el salero de una chula garbosa sacaran de tino a un varón español. Por otro lado, muchas mujeres consideraban ofensivo el verse relegadas a su antiguo papel de destinatarias pasivas de piropos ya que habían conseguido afirmarse activamente en todos los sectores de la vida pública y privada con los mismos derechos que los hombres. Hace poco un taxista sevillano me dijo que ya no se atrevería a echarle un piropo a una chica por miedo de que le pegase una bofetada.

7.3 Del piropo al acoso sexual

Hoy día en España, el piropo sólo tiene valor museal. Lo que ha sobrevivido en algunos casos es la expresión vulgar y grosera. Un grupo de estudiantes gaditanas me comentó que los chicos no les decían más que guarrerías, sobre todo cuando van en pandilla. En el capítulo IV de esta tesis se decía que el piropeador quiere ante todo afirmar su talento retórico y su virilidad delante de sus compañeros. También la exhibición de un lenguaje obsceno y atrevido, un comportamiento pubertario, típico de los chicos de la edad del pavo, responde a una necesidad de impresionar a los amigos. Como en una sociedad con principios morales laxos el piropo gracioso y picante ya no es ningún signo de atrevimiento, el lenguaje se ha vuelto



más agresivo. Las estudiantes gaditanas estaban convencidas de que los jóvenes copiaban el tipo de lenguaje que se oye en la televisión y en el cine. Si antes era el teatro que transmitía determinados modelos de comportamiento y usos lingüísticos, hoy son los medios de comunicación que cumplen esta misma función.²⁴

Mientras que el piropo tradicional aludía de manera indirecta a ciertas partes del cuerpo femenino, muchos de los comentarios actuales son una invitación directa al acto sexual. El título de un estudio mexicano divulgado por Internet da cuenta de este cambio: *Hostigamiento sexual. Del piropo a las groserías, de las groserías a las violaciones.* (Este Sur 160. La Cruz y la Espada s. pág.). Las chicas entrevistadas se quejan de las agresiones verbales a las que están expuestas en la calle. Consideran los piropos de hoy como una forma de acoso sexual. La vulgaridad predomina y han quedado atrás los tiempos de los piropos galantes.

Parece ser que la desaparición del piropo tradicional por un lado, y el incremento de expresiones obscenas e insultantes por otro, son la cara y cruz de la misma

²⁴ El medio más moderno, apto para la propagación de un lenguaje soez, es el Internet. En una página con el título *Tu mejor piropo*, aparecen algunos ejemplos tan sórdidos y repugnantes que resulta difícil imaginarse que salgan a la calle en calidad de "piropos."

moneda: la emancipación de la mujer. En el mismo artículo un sicólogo explica estas agresiones verbales como un deseo por parte del hombre de "reafirmar su dominio ante la mujer con ese tipo de actitudes."

7.4 La decadencia del piropo, síntoma concomitante del agotamiento del casticismo

Si, como he intentado demostrarlo, el piropo se ha alimentado en gran medida del teatro castizo, es una consecuencia lógica que empiece a agonizar al faltarle el sustento suministrado por esa fuente. En las primeras dos décadas del siglo veinte se mantuvo la popularidad del Género Chico y sobre todo del teatro costumbrista de los hermanos Quintero y de Carlos Arniches, manantial abundante de piropos. Pero ya en 1916, Rudolf Lothar constató que el Género Chico se estaba agotando. Para competir con la nueva ola de operetas importadas, se descastizó y se internacionalizó, trasladando los asuntos a París o a Nueva York. Poco a poco el público fue perdiendo el interés por un mundo castizo considerado cada vez más arcaico.

La última vez que el casticismo supo adaptarse a la realidad social fue durante la Segunda República española con la revista musical *Las Leandras*. El protagonista, el chulo madrileño el "Pichi," con su gorrilla de visera y su mono de mecánico, era un representante moderno de la clase

obrero. El chotis del "Pichi" llevó la fama de este tipo popular, fanfarrón y mujeriego al último rincón de España. Una vez más el arte llegó a influir en la vida real. El "Pichi" con su lenguaje achulapado y su talante de conquistador irresistible se puso de moda, "pasó de la ficción a la realidad," convirtiéndose "en un arquetipo, en un símbolo, en algo vivo y tangible en el que se [veían] reflejados muchos jovenzuelos" (Rodríguez Méndez 128). Después del "Pichi," "el último chulo castizo a la moda ibérica" (Rodríguez Méndez 161), el género se anquilosó pese a ser promocionado por el estado franquista que se aprovechó del casticismo en su lucha ideológica contra la influencia extranjera tenida por perniciosa y corruptora. La cultura castiza fomentada por el gobierno explotó el españolismo hasta la saciedad. En los teatros se repusieron las zarzuelas de siempre, la radio divulgó la canción española y el cine se lanzó a la producción de las "españoladas," películas que propagaban un folklorismo patético. Un ejemplo de este culto a lo español es la canción de un extranjero que viene a España, partes de la cual se reproducen aquí: "Vivió una noche sevillana y el extranjero afirmó: '¡Mujeres como las de España jamás las he visto yo! ... en sol, en vino y mujeres es la esencia de

la esencia y como España no hay nada'" (Vázquez Montalbán 48).

La cultura popular que difundía esta imagen estereotipada de España propagaba también el papel clásico del macho español, siempre dispuesto a hacer alguna conquista en la que el piropo le servía de arma. Mientras que se proyectaba esta actitud favorable al piropo, la costumbre seguía viento en popa.²⁵ Hasta los años sesenta el piropo mantuvo su capacidad renovadora, incorporando elementos de la vida moderna y de una cultura extranjera que se encontraba en pleno avance ("Tienes más gracia caminando que la B.B. peliculeando"). Aquella década, en la que se produjeron tantos cambios decisivos para la vida y la sociedad española, acabó con el molde nacional de la cultura. La cultura de masas anglosajona, que entró principalmente por la televisión, arrasó a una cultura castiza que se había vuelto obsoleta por su incapacidad de amoldarse a las nuevas realidades sociales. "Esta cultura de masas de importación," dice Vázquez Montalbán, "está uniformando la conciencia popular en todo Occidente, porque

²⁵ Es interesante que en Hispanoamérica, donde se desarrolló una cultura popular castiza semejante a la española, pero con distintas modalidades locales, los vínculos entre esta cultura y la costumbre del piropo aun se mantenían vivos en los años setenta. En su estudio sobre el piropo en América Latina, D.H. Andrews indica que algunas de las fuentes más citadas para aprender piropos en aquella época eran las canciones populares, las zarzuelas y el cine.

en el mercado del telefilme son los americanos que cortan el bacalao" (178). Y en esta cultura el piropo no pinta nada.

Ultimamente se puede observar en España un casticismo redivivo. La gente acude a bailes y fiestas populares vestida con trajes típicos y se organizan concursos de piropos con la esperanza de hacer revivir una costumbre castiza que se ha perdido. La nostalgia por las costumbres desaparecidas y el deseo de recuperar el pasado es un rasgo típico de nuestra época posmoderna caracterizada por el pastiche y el *kitsch*. La estudiante o la secretaria que va a la verbena de la Paloma vestida de chulapa lleva un disfraz. El casticismo está de moda, pero no es más que una forma hueca que ha perdido su esencia porque "el casticismo responde a una cultura tradicional, preburguesa, que ya no volverá a ser" (Pérez-Bustamante Mourier 162).

CONCLUSIONES

En los siglos XVIII y XIX el casticismo fue una reacción popular contra la influencia cultural extranjera fomentada por las clases dirigentes. En la España de Franco se produce el fenómeno inverso. La cultura popular viene a identificarse con lo de fuera. El pantalón vaquero, la camisa de cuadros, el rock y el twist son también formas de protesta contra una cultura de corte nacional, impuesta desde arriba. En la actualidad, la cultura popular sigue el esquema extranjero trazado en los años sesenta. El teatro castizo que proporcionaba modelos de comportamiento social y lingüístico y cuya importancia en la creación y propagación del piropo ha quedado patente en este trabajo, se ha visto sustituido por el cine, la televisión y los vídeos, medios poderosos para difundir e implantar la cultura de masas norteamericana.

Los profundos cambios en la vida social y cultural española desde los años sesenta acabaron con la cultura del piropo. Es ilusorio pensar que los concursos de piropos podrían "mantener viva la entrañable y genial figura del piropo" como lo quieren creer los organizadores de uno de estos concursos. Al contrario, estos concursos en los que se premian piropos escritos, son el indicio más seguro de

que el piropo hoy día es letra muerta. El piropo auténtico es oral y espontáneo. El piropo, para continuar vivo, debe recrearse siempre de nuevo. Copiar el estilo y la imagería del pasado, cosa que suele ocurrir en los concursos, es mero reciclaje cultural.

Los concursos de piropos son una especie de certamen literario que nada tienen que ver con la práctica social. El hecho curioso que la mayoría de los concursantes sean mujeres, ya que se premian también piropos de mujer a hombre, no quiere decir que se hayan invertido los papeles y que hoy sean las mujeres las que echan piropos, manifestando así su paridad social con el hombre. Es poco probable que intenten reactivar una costumbre reminiscente de una sociedad patriarcal que se ha superado como tampoco lo haría el vencedor del concurso de Alhaurín el Grande,²⁶ quien, a pesar de haber ganado este concurso, se confesó incapaz de decir un piropo por la calle. Su piropo en forma de copla es un recuerdo nostálgico de una cultura de otros tiempos:

Tu talle es una espiga
y tus pechos trigo fino.
¡Quién fuera molinero
pa llevarte a su molino!

²⁶ Localidad malagueña donde se celebró un concurso de piropos en 1997.

Pocos son los molinos tradicionales que quedan en la España de la Unión Europea. Y pocos son los piropos que se oyen por sus calles.

BIBLIOGRAFIA

- Abella, Rafael. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Madrid: Argos Vergara, 1985.
- Aguilar Piñal, Francisco. *Introducción al siglo XVIII*. Madrid: Júcar, 1991.
- Alvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Teatro completo*. 35 tomos. [Los piropos. El amor que pasa. Los meritorios. La reina mora]. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1924.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1988.
- Andrews, David H. "Flirtation Walk-Piropos in Latin America." *Journal of Popular Culture* 11 (1977-78): 49-61.
- Arniches, Carlos. *El santo de la Isidra. El amigo Melquiades. Los caciques*. Madrid: Alianza, 1969.
- . *Del Madrid castizo. Sainetes*. Ed. José Montero Padilla. Madrid: Cátedra, 1994.
- Baroja, Pío. *Obras completas*, t. 8. Madrid: Biblioteca Nueva, 1945.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1969.
- Beinhauer, Werner. "El piropo." *El humorismo en el español hablado*. Madrid: Gredos, 1973.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1985.
- Bretón de los Herreros, Manuel. *Marcela o, ¿a cuál de los tres?* Ed. José Hesse. Madrid: Taurus, 1969.
- Burgos, Carmen de. *Mis mejores cuentos*. Barcelona: Ediciones Andaluzas Unidas, 1986.
- Caballero, Fernán. *La Gaviota*. Ed. María Martínez del Portal. Barcelona: Bruguera, 1968.

- Cadalso, José. *Cartas Marruecas. Noches lúgubres*. Ed. Joaquín Arce. Madrid: Cátedra, 1985.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Ed. D. W. Cruickshank. Madrid: Castalia, 1986.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1969.
- Carrillo Alonso, Antonio. *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.
- Casas Gaspar, Enrique. *El origen del pudor*. Barcelona: Alta Fulla, 1989.
- Celdrán, Pancracio. *Libro de los elogios*. Madrid: Ediciones del Prado, 1996.
- Chapman, Charles Edward. *Courtship in Seville*. Berkley CA, 1915.
- Coleman, Timothy Alan. "The piropo: Latin American Speech at Play. An Investigation in Cross-Cultural Compliments." Diss. Texas U, 1997.
- Corominas J., y J. A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 5 tomos. Madrid: Gredos, 1980-83.
- Coromines, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. 9 tomos. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Caixa de Pensions "La Caixa," 1988-91.
- Cruz, Ramón de la. *Sainetes [Los picos de oro. Las provincias españolas unidas por el placer]*. Ed. Francisco Lafarga. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *Sainetes [La Plaza Mayor. La tornaboda en ayunas]*. Ed. Mireille Coulon. Madrid: Taurus, 1985.
- Díaz-Plaja, Fernando. *El español y los siete pecados capitales*. Madrid: Alianza, 1972.
- . *Las Españas de Goya*. Barcelona: Planeta, 1989.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española.
1970 ed.

Diosdado, Esteban. *Los mejores piropos*. Barcelona:
Edicomunicación, 1996.

Domínguez Ortiz, Antonio. *Carlos III y la España de la
Ilustración*. Madrid: Alianza, 1988.

Enríquez, David. *Breve antología del piropo*. Santiago de
Chile: Ediciones Cerro Huelén, 1991.

Epton, Nina. *El amor y los españoles*. Trad. Ana
María de la Fuente. Barcelona: Plaza y Janés, 1965.

Eslava Galán, Juan. *La España de las libertades*. Madrid:
Espasa Calpe, 1997.

---. *Historia secreta del sexo en España*. Madrid: Temas de
Hoy, 1991.

---. *El sexo de nuestros padres*. Barcelona: Planeta, 1993.

Espín Templado, Pilar. "El casticismo del Género Chico."
Casticismo y literatura en España. Ed. Ana-Sofía
Pérez-Bustamante Mourier y Alberto Romero Ferrer.
Cádiz: Universidad de Cádiz, 1992. 25-58.

Estébanez Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas*. Ed. Alberto
González Troyano. Madrid: Cátedra, 1985.

Fernández Moratín, Nicolás. *La Petimetra*. Ed. David T.
Gies, y Miguel Angel Lama. Madrid: Castalia, 1996.

Galmés de Fuentes, Alvaro. *El amor cortés en la lírica
árabe y en la lírica provenzal*. Madrid: Cátedra,
1996.

García Gómez, Emilio. *Poemas arábigoandaluces*. Madrid:
Espasa Calpe, 1971.

García Lorca, Federico. "Teoría y juego del duende."
Conferencias. 2 tomos. Madrid: Alianza, 1964. 85-125.

González del Castillo, Juan Ignacio. *El café de Cádiz y
otros sainetes*. Ed. Carmen Bravo Villasanta. Madrid:
Magisterio Español, 1977.

- González Troyano, Alberto. "Del casticismo a lo pintoresco." *Casticismo y literatura en España*. Ed. Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier y Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1992. 119-121.
- Haizegoa. *Sex haizegoa: Tu mejor piropo*. Online. Internet. Available: www.webnavarra.com/haizegoa/mejor/piropo/guestbook.html (28 de marzo de 1998): 1-7.
- Jovellanos, Gaspar Melchor. *Jovellanos. Obras escogidas*. 2 tomos. Ed. Angel del Río. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- López de Haro, Rafael. *Piropo*. Madrid: Cid, [1950?].
- Lothar, Rudolf. *Die Seele Spaniens*. Munich: Georg Müller, 1923.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Martínez, Juan María. *La vida cotidiana en la España de los cuarenta*. Madrid: Ediciones del Prado, 1990.
- Mier, Servando Teresa de. "De Aragón a Madrid (1818)." *España vista por viajeros hispanoamericanos*. Ed. Estuardo Núñez. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- Miguel, Armando de. *La España de nuestros abuelos. Historia íntima de una época*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Moore, Zena. "Teaching Culture: A Study of Piropos." *Hispania* 79 (1996): 113-20.
- Moreno, Berenice. "Hostigamiento sexual. Del piropo a las groserías, de las groserías a las violaciones." *Este Sur* 160. *La Cruz y la Espada*. (11 Nov. 1997?): s. pág. Online. Internet. 11 de noviembre de 1997.
- Muñoz Seca, Pedro, y Pedro Pérez Fernández. *La Oca, la Plasmatoria y tres piezas breves*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1989.

Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. 9 tomos. [Teoría de Andalucía, t. 6. Goya, t. 7]. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

Palacio Valdés, Armando. *Los majos de Cádiz*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.

Palacios Fernández, Emilio. "La descalificación moral del sainete dieciochesco." *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*. Ed. Equipo de Investigación sobre el Teatro español. Instituto "Miguel de Cervantes." Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 215-233.

Pérès, Henri. *Esplendor de al-Andalus*. Trad. M. García-Arenal. Madrid: Hiperión, 1990.

Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía. "Cultura popular, cultura intelectual y casticismo." *Casticismo y literatura en España*. Ed. Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier y Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1992. 125-162.

Piracés, Agustín. *Los mil mejores piropos*. Barcelona: Alas, 1978.

Piropillos callejeros. Barcelona: Alas, 1961.

Piropos de invierno. Barcelona: Alas, 1960.

Piropos de verano. Barcelona: Alas, 1960.

Piropos y contrapiropos. Barcelona: Alas, 1975.

"El piropo en el teatro." *La novela teatral*. Madrid: Prensa Popular, 9 de febrero de 1921. S. pág.

Ramos Santana, Alberto. "Casticismo y realidad cotidiana: transformaciones y permanencias en la España contemporánea." *Casticismo y literatura en España*. Ed. Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier y Alberto Romero Ferrer. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1992. 13-23.

Ríos Ruiz, Manuel. *Introducción al cante flamenco*. Madrid: Istmo, 1972.

- Rodríguez Méndez, José María. *Ensayo sobre el machismo español*. Barcelona: Península, 1971.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Ruiz García, Cristóbal. *Diccionario de insultos y piropos*. Madrid: Aepi, 1991.
- Samper, José María. "Impresiones de la vida española." *España vista por viajeros hispanoamericanos*. Ed. Estuardo Núñez. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- Sánchez-Boudy, José. "La mujer en el lenguaje popular cubano: piropo y metáfora." *Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference, Wake Forest University*. Ed. C. Martín-Gregorio. Wake Forest University, 1984. 293-97.
- Seco, Manuel. *Arniches y el habla de Madrid*. Madrid: Alfaguara, 1970.
- Sepúlveda, Lorenzo de. *La Comedia erudita*. Ed. Julio Alonso Asenjo. London: Tamesis, 1990.
- Starkie, Walter. *Don Gypsy*. London: John Murray, 1936.
- Suárez-Orozco, Marcelo, and Alan Dundes. "The Piropo and the Dual Image of Women." *Journal of Latin-American Lore* 10 (1984): 111-33.
- Torres Ramírez, Isabel de. "En torno al refranero. La mujer en la sabiduría del pueblo." *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*. Ed. Aurora López y María Angeles Pastor. Granada: Universidad de Granada, 1989. 105-130.
- Trinidad, Francisco. *Arniches. Un estudio del habla popular madrileña*. Madrid: Góngora, 1969.
- Ubieto, Antonio, et al. *Introducción a la historia de España*. Barcelona: Teide, 1983.
- Valencia, Antonio. *El género chico*. Madrid: Taurus, 1962.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*.
Barcelona: Bruguera, 1980.

Vega, Adriana. *Qué flor para un truco: breve antología del
piropo*. Buenos Aires: E. Torres, 1987.

Vega, Lope de. *Peribañez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Juan
María Marín. Madrid: Cátedra, 1986.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Espasa-Calpe,
1969.