

ALEGORÍA Y SÁTIRA SOCIAL EN EL GÉNERO CHICO: ORTOGRAFÍA, DE ARNICHES, CANTÓ Y CHAPÍ

María Rosal Nadales

(Universidad de Córdoba)

fe1ronam@uco.es

Francisco José Rosal Nadales

(Investigador en formación por la Universidad Nacional de Educación
a Distancia. UNED)

fj.rosal68@gmail.com

RESUMEN

En este artículo se analiza la crítica social, a finales del siglo XIX en España, ejercida a través de una obra del Género Chico: *Ortografía*. Se trata de una revista musical de Carlos Arniches, Gonzalo Cantó y el compositor Ruperto Chapí, estrenada en Madrid en 1888. Música, texto y puesta en escena constituyen el marco de atención en el que recursos retóricos, escénicos y musicales componen una sátira social, a partir del simbolismo asignado a las letras del alfabeto y a los signos de puntuación. El estudio del libreto y de la partitura muestra cómo la mirada antropológica y la crítica social son las verdaderas protagonistas de la obra, donde se critica a los políticos y a la sociedad o se emplea la sátira contra las mujeres y la invasión de las costumbres extranjeras.

Palabras clave: Alegoría, sátira, Género Chico, Arniches, Chapí.

ABSTRACT

In this article, the social criticism of the end of the 19th century in Spain is analyzed, which is practiced through a work of the *Género Chico* (literary 'little genre'): *Ortografía*. It is a *revista musical* by Carlos Arniches, Gonzalo Cantó and the composer Ruperto Chapí, released in Madrid in 1888. Music, text and staging constitute the frame of attention where the rhetorical, dramatic and musical resources compose a social satire from the symbolism allocated to the letters of the alphabet and to the punctuation marks. From the study of the libretto and the score, we will show how the

anthropological look and the social criticism are true protagonists of the work, where politicians and society are criticized or the satire is used against women and the invasion of foreign customs.

Key words: Allegory, satire, Género Chico, Arniches, Chapí.

INTRODUCCIÓN

La obra *Ortografía* se inscribe dentro del Género Chico, subgénero teatral al que pertenecieron, al principio, piezas en un acto y sin música representadas por horas en los coliseos donde antes solo se habían ofrecido obras en varios actos. El origen de este teatro se sitúa a partir de la crisis que desembocó en la Revolución de *La Gloriosa* (1868) y el fin del reinado de Isabel II. Los precios de las localidades se abarataron y más público pudo asistir a los espectáculos, más breves y menos gravosos para los empresarios. También los beneficios alentaron el interés de los compositores hacia estas piezas.

El primer gran éxito del Género Chico en su versión musical y como subgénero dentro de la zarzuela, llegó en 1880, cuando Federico Chueca y Joaquín Valverde pusieron música a un sainete de Ricardo de la Vega, *La camisa de la Lola*, que pasó a titularse *La canción de la Lola*, en previsión de problemas con la censura. Su triunfo abrió el camino a muchas obras en un acto, con diferentes estructuras y denominaciones (sainete, revista, episodio), ambientadas principalmente en Madrid. La música solo afectaba a unos pocos números que se valían de piezas muy conocidas del folclore tradicional (jotas, seguidillas), junto a otras asimiladas por el pueblo (*schottisch* o chotis). Tampoco las exigencias musicales eran excesivas para los intérpretes, al principio más actores que cantantes profesionales. Por otra parte, la demanda de obras comenzó a ser acuciante, lo que creó dificultades en los autores literarios y musicales. Además, pocas piezas permanecían en cartel durante mucho tiempo, por lo que se requería un esfuerzo incesante de creación de novedades.

A la vista del negocio, antiguos y nuevos empresarios se atrevieron a exponer su dinero y sus coliseos al servicio de estas obras, con un

“planteamiento capitalista del más puro estilo” (Moral y García, 2004, p. 60). Uno de estos empresarios, Felipe Ducazcal, aprovechó el momento favorable y convirtió el Teatro Eslava en un lugar idóneo para la representación de obras de corta duración, como *Ortografía*¹, estrenada el 31 de diciembre de 1888, escrita por Carlos Arniches, Gonzalo Cantó y el compositor Ruperto Chapí.

El escenario más destacado en Madrid fue el del teatro Apolo, denominado “catedral del Género Chico”, con un público mayoritario de clase media y baja. Así, el teatro por horas abrirá las puertas al pueblo, lo que “hará estallar en improperios a la prensa y a la crítica elitistas” (Espín, 1995, p. 73). Mientras tanto, la aristocracia y la alta burguesía preferían el encopetado espectáculo de la ópera en el Teatro Real. No obstante, también se dejaron ver por los teatros de Género Chico según avanzaba el tiempo y crecía su éxito, en lo que se ha considerado un “progresivo ennoblecimiento” de este género (Espín, 1995, p. 73). Por ello fue famosa “la cuarta de Apolo”, última de sus sesiones, que retrasó progresivamente su horario hasta llegar a celebrarse de madrugada. La espera en el vestíbulo y en el pórtico del teatro, momento ideal para las relaciones sociales, formó parte del espectáculo social, pues “el ver y el hacerse visible esperando la cuarta era un rito de todo madrileño que se considerara en el ambiente de moda” (Espín, 1995, p. 76).

Los espectáculos del Género Chico no solo eran más asequibles económicamente para la sociedad menos favorecida, sino que permitían a los autores y al público reírse de sus políticos, de los males de la patria y de unos personajes salidos de sus mismos barrios aupados al papel de protagonistas del espectáculo. La crítica social, por tanto, constituía uno de los motivos centrales de muchas de las obras, de manera que “la carga (a veces sobrecarga) noticiosa política de algunos cuplés desplazaba el interés del propio sainete hacia un matiz de tipo crítico que entroncaba con las revistas” (Barce, 1995, p. 209).

No faltaron tampoco los críticos literarios que arremetieron contra estas piezas, que gozaban de una vitalidad que el teatro y la zarzuela mayor comenzaban a perder. Poco eco tuvo su voz, porque el contexto histórico y social facilitaba este tipo de obras, pues “una sociedad en

crecimiento, como la madrileña de estas últimas décadas del siglo XIX, demandaba nuevas formas de ocio más democráticas, menos elitistas, más propias de una ciudad moderna en rápida expansión” (Moral y García, 2004, p. 23).

Cuando *Ortografía* se pone en escena, la sociedad española mantiene fresca en su memoria los cambios vertiginosos que han ocurrido en la política: una revolución, el fugaz reinado de Amadeo de Saboya, una efímera Primera República y, finalmente, el regreso de la dinastía de los Borbones. Incluso en 1885 ha muerto el rey que encarnó la Restauración, Alfonso XII, y le ha sucedido como regente su segunda esposa, María Cristina de Habsburgo, en espera de la mayoría de edad del futuro Alfonso XIII. Gracias a los esfuerzos de Cánovas del Castillo, la política se balancea entre los dos partidos dinásticos que se turnan para gobernar.

En este contexto de inestabilidad política y de graves carencias, la sátira ocupa un lugar importante entre los temas del Género Chico, que alberga “un teatro de corte popular que sigue la línea costumbrista moratiniana y bretoniana, de intencionalidad cómica no exenta de cierta crítica satírica” (Espín, 1995, p. 31). Así, se critican las grandes obras públicas que intentan modernizar Madrid (*La Gran Vía*), las costumbres de los barrios populares (*La revoltosa*), los errores de los políticos (*Ortografía*), o se glosa la figura del cesante (*Música clásica*)². También serán satirizados los tímidos intentos de las mujeres por ocupar en la sociedad lugares que los varones les venían negando (“Si las mujeres mandasen”, en *Gigantes y Cabezudos*); incluso aparecerán acontecimientos de la ya lejana Guerra de la Independencia, tratados con más jocosidad que patriotismo (*Tabardillo*).

En *Ortografía* sobresale la crítica costumbrista. Como en otras piezas coetáneas, la comicidad de situaciones, personajes y objetos, junto con el utillaje retórico, chistes y equívocos, ofrecen un cuadro alegórico de la sociedad finisecular del siglo XIX. La crítica social abarca los más variados aspectos: desde el rey y la aristocracia hasta la capa más baja, representada por la verdulera. Abordaremos su estudio a partir del análisis del libreto y del modo en el que la partitura refuerza las situaciones cómicas y satíricas, sin olvidar la recepción crítica ejercida por la prensa.

LA PARTITURA

La colaboración entre Carlos Arniches y Gonzalo Cantó ya había dado fruto, unos meses antes, en *Casa Editorial*, con música de Rafael Taboada. Al unirse Chapí a sus paisanos alicantinos, ofrecerán al público *La leyenda del monje* (1890) y *Las campanadas* (1892). Chapí había sido muy aplaudido con *La tempestad* (1882) y años más tarde obtendrá gran éxito con *El tambor de granaderos* (1894) y *La revoltosa* (1897).

En *Ortografía*³, ambos libretistas se repartieron la tarea: “los cantables fueron de Gonzalo Cantó mientras que Arniches se ocupó de salpicar el texto con réplicas humorísticas” (Ríos Carratalá, 2012, p. 412). La distribución orquestal es la habitual: división en cuerdas, maderas, metales y percusión, con las voces dobladas de contrabajo y violoncello. El coro es exclusivamente para tiples, sin sección masculina. Los dos personajes que actúan de narradores no cantan y se limitan a presentar, al estilo de la revista, al resto de personajes, encarnados mayoritariamente por las letras del alfabeto y los signos ortográficos.

Lo usual en las obras de Género Chico, por su brevedad, era musicar unas cuantas secciones. En este caso, Chapí pone música a una introducción y a seis números. Aunque era frecuente en este género encontrar críticas periodísticas que alababan la partitura mientras denigraban el libreto, en el caso de *Ortografía* ambos fueron muy aplaudidos. La maestría de Chapí quedaba patente, pues gozaba de “un dominio total de los procedimientos del género, que le permitía sintonizar plenamente con el público del Eslava, sin renunciar al refinamiento de su escritura musical” (Sánchez, 2012, p. 50). Por otra parte, conseguir la participación de Chapí en un proyecto era presagio de éxito, por la alta consideración que ya tenía. Así lo reconocen los libretistas en la edición impresa de la obra: “Chapí nos ha honrado descendiendo hasta nosotros desde las alturas de su fama indiscutible y unánimemente proclamada. ¡Gracias! Y ya que ha sido tan bueno... ¡hasta otra!” (Arniches, Cantó y Chapí, 1889, p. 167). Así lo reconoce *El Día*: “Los Sres. Arniches y Cantó, con la importante colaboración del maestro Chapí, han hecho una obra muy digna de los aplausos que anoche le tributó el público numerosísimo que ocupaba el teatro” (1889, 1 enero, p. 3).

Abre la partitura un Preludio, cuyos puntillos y figuras rápidas anuncian el carácter satírico de la obra. Chapí solía tomar la sustancia musical de algunos de los números interiores y, en este caso, utilizó el "Terceto de los Modismos". El resto de los números musicales incorpora diversos procedimientos que comentamos en relación con el texto.

Cabe destacar que la buena acogida de la obra motivó que se editara una versión reducida para voces y piano, idónea para interpretarla en hogares y salones. La portada ofrece dibujos sin firmar que representan algunas de las escenas de la obra: policías abrazados para simular un paréntesis, pancartas con las faltas de ortografía o imágenes de las tiples, algo ligeras de ropa, encargadas de cantar el número de los "Puntos Suspensivos", pieza muy sensual y celebrada, que más tarde pasó a los organillos callejeros de Madrid (Iberní, 1995, p. 164).

RECURSOS CÓMICOS Y SÁTIRA SOCIAL

En tanto que obra cómica, *Ortografía* se vale de muy variados instrumentos (personajes, vestuario⁴, situaciones, objetos, decorado, recursos lingüísticos), entre los que nos interesa, muy especialmente, el utillaje retórico⁵ con el que Arniches y Cantó consiguen una pieza para deleite de un público ávido de crítica social, plenamente inserto en el contexto histórico de finales del XIX. A través de la alegoría, serán retratadas las injusticias, desigualdades y estereotipos.

Sea en los libretos, sea en la realización escénica de las obras y en la actuación de los actores, veremos que se manifiestan los fenómenos de dialogía, pluridiscursividad social y autocrítica paródica. Las obras presentan a los espectadores contemporáneos un mundo sin afectación y altamente familiarizado, en el que el humor paródico desempeña un papel fundamental. (Versteeg, 2000, p. 31)

Tanto para la crítica de la época como para la actual, el texto ha sido muy valorado: "además de ser ingeniosa la obra, es culta, no hay chiste ninguno que no sea de buena ley, hay finura de expresión" (Bofill, 1889, p. 1); "abundan en los diálogos los chistes de buen género" (*El Liberal*, 1889,

1 enero, p. 3). Arniches es considerado uno de los más grandes creadores del lenguaje cómico a “una distancia considerable del resto de los saineteros” (Sotomayor, 1992, p. 316). El autor alicantino “basa su comicidad en el lenguaje como más importante, aunque no exclusivo recurso: chistes, retuécanos, juegos de palabras, comparaciones...” (Sotomayor, 1992, p. 316). Tampoco faltaron críticas que consideraron el texto inofensivo, con chistes basados en disparates gramaticales, y estereotipado, con la consabida figura del cesante que intenta engañar al extranjero desprevenido. No obstante se salva la música “que presentá certa distinció”, en palabras de *La Ilustració Catalana* (1889, 31 enero, p. 9).

El argumento se articula a partir de una breve anécdota: la necesidad de aprender español de D. Canone Valente, portugués recién llegado a España, que ofrece un empleo a quien pueda cumplir el menester de maestro de gramática⁶. Tal labor la encarna el personaje denominado Guion, quien, con la excusa de la enseñanza del idioma y de sus peculiaridades, dibuja ante el extranjero y ante los espectadores un abigarrado cuadro de costumbres, en el que se ponen en solfa los aspectos más destacados de la sociedad de la época: “Yo voy á proponer á usted un nuevo sistema de enseñanza, de resultados brillantes, siendo al mismo tiempo recreativo y pintoresco, por el cual á la vez que nuestra Ortografía, conocerá usted muchas de nuestras costumbres” (p. 129).

La crítica social es la verdadera protagonista de la obra. Las invectivas contra los políticos, la monarquía, los pícaros, la policía, la invasión de las costumbres extranjeras y la sátira contra las mujeres constituyen el cuerpo ideológico sobre el que se asientan tanto las partes dialogadas como las cantadas: “de esa manera se revisan aspectos muy importantes en la época que han de relacionarse con la moral social y sexual” (Checa y Fernández, 2012, p. 4). Sin embargo, el tono no llega a ofender, tal como reconocieron en *La Iberia*: “El espíritu que en la obra campea es satírico, sin crudeza excesiva y surge más de la figura que de la expresión hablada, y el chiste se encierra siempre dentro de los límites del decoro” (1889, 1 enero, p. 3).

Si bien antes de la Revolución los autores se valían del ingenio y de alegorías para sortear la censura, tras la Revolución hubo una mayor permisividad. En la custodia de las buenas costumbres la autoridad civil estuvo apoyada por la Iglesia y el Ejército como instituciones que velaban por mantener a salvo la moral católica y el honor militar, respectivamente, (Versteeg, 2000, p. 69). La censura civil solía ser más permisiva que la religiosa, de ahí que en *Ortografía* abunden los fragmentos satíricos sobre los políticos y la monarquía y no se encuentren críticas directas a la religión o a sus símbolos, aunque sí se juegue con dobles sentidos. También fue un acierto utilizar como personajes a los signos ortográficos, pues la alegoría facilitaba la crítica y podía más fácilmente salvar las barreras de la censura.

La caricatura, con la consiguiente degradación, es uno de los principales recursos con los que se presenta a los personajes. Juegos de palabras, giros, eufemismos, vulgarismos, constituyen el marco que sustenta la acción y refleja aspectos ideológicos de posicionamiento ante la sociedad coetánea: "Frente al lenguaje serio, pomposo, patético y canonizado de los detentores del poder, colocan paródicamente el lenguaje alegre de bobos, timadores y graciosos" (Versteeg, 2000, p. 27). Así ocurre con el propio Canone, ridiculizado por lo hiperbólico de sus títulos. También el *Sport*, la *Cremme* y el *Menú* aparecen deformados a través de su grotesco vestuario, sus gestos hiperbólicos y la cursilería de sus diálogos. La verdulera, cruel caricatura de la ignorancia de las clases más bajas, se expresa con un lenguaje deformado lleno de errores fonéticos y alteraciones de significado. Así lo reconoce la prensa del día siguiente: "La acción es casi nula; en cambio la dicción es un centelleo de frases ingeniosas, que se atropellan unas a otras y que hacen prorrumpir ora en generales aplausos, ora en estrepitosas carcajadas" (Bofill, 1889, p. 1).

El carácter dialógico, que Bajtín atribuyó a la novela, se encuentra reflejado en las obras cómicas de finales del siglo XIX, donde la heteroglosia acoge diferentes lenguajes representativos que entroncan con la cultura popular. Tanto la música como la puesta en escena reúnen "elementos de prácticas semióticas dialógicas o carnavalescas" (Versteeg, 2000, p. 29). Los actores cantan, recitan, bailan, actúan y sobreactúan, en números

pensados para provocar la adhesión del público, muchas veces de manera grotesca y paródica, a partir de la caricaturización de personajes y situaciones o de alusiones al cuerpo en el sentido bajtiniano de carnavalización.

La estructura de la obra responde a cuatro cuadros con desigual extensión. El segundo y tercero son los que contienen mayor número de escenas –siete y ocho respectivamente–, mientras que el último cuenta con una sola, compuesta por un cuadro plástico en el que se exalta lo español, encarnado en sus estereotipos. Los toros, majas y chulas aparecen iluminados por la luz Drumont⁷, mientras la orquesta desgrana un pasaje de la jota cantada en otra escena anterior, para mayor alarde apoteósico. A este conjunto de personajes estáticos se les denomina la *Admiración*, como representación alegórica de la esencia española.

El primer cuadro alberga la presentación de los personajes. El hambre y la pobreza, frente al hartazgo de los poderosos, son denunciados ya desde la primera escena, a partir de la antítesis. Esta figura retórica sustenta la comicidad, pues el primer personaje que aparece, el Guion, hace notar su posición desamparada al afirmar que no tiene para comer y solo puede alimentarse, metafóricamente, con lo que otros le niegan. El juego de palabras, a partir de la dilogía, busca criticar y hacer reír, pues, a la pregunta de Canone sobre si es enseñante, el Guion responderá: “Sí, señor; hasta ahora he enseñado Gramática, Aritmética, y dentro de poco enseñaré las carnes” (p. 128).

A partir de la redundancia implícita en el nombre de Guion, se articula la obra en un paseo deformante por la sociedad española del momento. En elocuente guiño a la prensa, al comienzo de la obra afirma que acaba de gastar sus únicos cinco céntimos en conseguir un periódico en el que ha encontrado el anuncio del señor Canone. Pero la carcajada y la crítica social van de la mano en su explicación: “en vista de que con esa suma es imposible cenar, compré *La Correspondencia* para enterarme de lo que se había comido en el último banquete político” (p. 127). El banquete de sobras del pueblo se sitúa frente al “banquete político”, con el que inicia la crítica social: “porque yo necesitaba saber, aún cuando fuera por

referencias, que todavía hay quien come" (p. 127). Alude así a los ecos de sociedad en los que habitualmente se daba noticia detallada del lujo de las recepciones y de los banquetes, como el que puede leerse en *La Correspondencia* del 1 de enero de 1889, junto a la crítica teatral de *Ortografía*, estrenada la noche anterior: "se halla en todo su esplendor la gran fiesta de los duques de Fernán-Núñez; se sirve la primera mesa a los invitados. Tocan preciosas piezas un sexteto del Real y la orquesta de bandurrias y guitarras" (pp. 2-3).

Las críticas a los políticos y poderosos son abundantes e incisivas. La sátira mordaz contra los de arriba se ejerce con un lenguaje ridículamente altisonante, usado para presentar al portugués como "El ilustre señor Canone Valente Bomba da Silva, Furore da Bestia Terrore dos Seos" (p. 128). A ello se une la comicidad de los gestos y de la puesta en escena, pues la enorme tarjeta de visita del personaje es leída a dúo por este y Guion, de manera grandilocuente. Sus títulos honoríficos son ridículos y, por ello, jocosos. La hipérbole sostiene la comicidad en este caso, pues el portugués no solo es secretario general de las sociedades que existen, sino de las que están por crearse. Posee, además, cargos de grandilocuente y dudosa alcurnia como "individuo das quatro patas de cabalo" o "regadore générale da rúas do Porto" (p. 128).

Frente a los poderosos y sus privilegios, se sitúa uno de los temas candentes del momento, el de los cesantes. Sus necesidades y desvalimiento serán tratados con agudeza a través de un nuevo elemento gramatical: el punto. Cabe destacar que, aunque este personaje se denomina "Punto", en sus parlamentos se autodesigna como "Punto Final", con el valor simbólico que ello añade. Es alguien acabado, en una situación límite y aprovecha la expresión de sus desgracias para ejercer la crítica social: "He perdido la esperanza de colocarme: figúrese usted que me ha dicho un político que me colocará al final de las desgracias, los chanchullos y los infundios de este país, y... ¿cuándo acabará eso? ¡Nunca!" (p. 131).

El primer número cantado es el coro de acentos agudos y esdrújulos. Los temas de las letras mezclan las preocupaciones sociales con la denuncia del arribismo. Así los esdrújulos desgranar su alto linaje en octavillas italianas muy ágiles, formadas por pentasílabos en los que se repite la

fórmula de tres versos con final esdrújulo, mientras que el cuarto y el octavo presentan rima aguda. Se trata de estrofas muy usadas en el siglo XIX, especialmente en los espectáculos musicales por su facilidad de ritmo, lo cual permitía al compositor adaptar sin gran esfuerzo los acentos gramaticales con la acentuación de los compases: "El mismo Sócrates / es un esdrújulo, / lo ha sido Scévola / Rómulo y cien. / Lo fué Pitágoras / y hasta don Práxedes, / y el mismo Cánovas / lo son también" (p. 132).

Los personajes políticos del momento, Cánovas y Sagasta, alternan con otros de la tradición grecorromana (Sócrates, Pitágoras, Scévola), lo que reclama un receptor con una cultura media, capaz de interpretar los guiños intertextuales propuestos por los libretistas. Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta, máximos dirigentes de los partidos Conservador y Liberal, respectivamente, sobre los que se sustentó el sistema pacífico de turnos y, al mismo tiempo, la propia monarquía restaurada de los Borbones, suelen ser frecuente motivo de bromas, de las que tampoco escapa el rey. Así, a las palabras de Canone "en Portugal vale medio céntimo cada rei", el Guion le responde intencionadamente con una suerte de implicatura que el auditorio podía interpretar con facilidad: "¡Qué baratura! Veo que un rei no es tanto como yo me figuraba" (p. 129). La alusión era fácilmente captada en un momento histórico en el que la monarquía había dejado de ser absoluta en España y compartía poder con las Cortes, sin olvidar las todavía cercanas vicisitudes de la revolución de 1868 y la Restauración.

El coro de agudos crítica el amiguismo en política y centra la atención en cuestiones de índole moral, con las que el público pudiera fácilmente identificarse. El octosílabo, con todos los versos agudos, como corresponde a la denominación de sus personajes, contribuye a un ritmo ágil, fácil de memorizar y de corear en representaciones sucesivas, en las que ya se habrían popularizado algunos de sus números:

Todo el que al Congreso fué,
y empezó diciendo sí,
sin saber el abecé,
cuando á ministro llegó

sin más razón ni por qué,
le propina un puntapié
al que la mano le dio". (p. 132)

El vituperio contra las mujeres es un motivo de larga tradición en la literatura española, al que también se aplica el coro de esdrújulos. Tras una primera intervención sobre temas de índole política, ambos coros centran la atención en la educación sentimental de la época y en estereotipos como la astucia femenina: "Las niñas cúrsiles / semirománticas, / que están en vísperas / de merecer, / se creen cándidas / vírgenes célicas / y son más córridas / que Lucifer" (132).

La custodia de la honra de las mujeres y las tretas femeninas para burlar la ideología patriarcal constituyen el tema de la réplica de los agudos, que incorpora el primero de los galicismos, con un guiño fonético, pues no aparece escrita la -e final (*tres jolí*). El idioma francés, profundamente ridiculizado en el terceto de los modismos, sirve a los autores para fraguar el retrato de una joven ansiosa por adoptar costumbres extranjerizantes deplorables, muy alejadas de las férreas imposiciones vigentes en la sociedad española:

Una joven *tres jolí*
en la calle de Alcalá,
sin notarlo su mamá
se escapó con un bebé.
La mamá se desmayó
pero en cuanto volvió en sí,
exclamó: ¡pobre de mí!
Quien más mira menos vé. (pp. 132-133)

Esta primera pieza cantada está a cargo de un coro de triples, divididas en primeras y segundas, a las que Chapí adjudicó los papeles de acentos agudos y esdrújulos, respectivamente. Si bien los libretistas muestran los tipos de acentos con palabras que actúan de ejemplo, el compositor combina magistralmente los acentos musicales con los

prosódicos para reforzarlos mediante el énfasis musical. Por otra parte, las modificaciones sobre el texto de la obra eran frecuentes en las sucesivas representaciones y la letra debía adaptarse perfectamente a la estructura de la música: el número “estaba pensado para terminar en forma de cuplé, con las consiguientes *morcillas* situacionales que podían vivirse en el mundo político y social del momento” (Iberni, 1995, p. 163).

Tras la actuación del coro, se vuelve al diálogo entre cuatro personajes: dos guardias y dos puntos, interpretados por un par de jugadores de cartas⁸. Los guardias aparecen representados al comienzo de la escena por el paréntesis. Se lanza así un guiño cómplice a los espectadores, que reconocen fácilmente la alegoría de los guardias como las dos partes del paréntesis, capaces de encerrar a estos “puntos”, “perseguidos por el gobernador”⁹. La comicidad de situaciones se potencia por la torpeza de los guardias, en una escena casi circense, en la que los trileros acaban huyendo entre las piernas de los policías, como indican las acotaciones: “para que al dar el alto, puedan huir los jugadores por entre las piernas de los guardias. Esto último muy rápido, y queda encomendado al talento de los actores” (p. 132).

La crítica contra los denominados “guindillas” fue constante en las revistas y sainetes de ambientación madrileña, pues “el desprestigio en que estaban los tales ‘urbanos’, generalmente reñidos con la urbanidad, les hacía un tópico de teatro, como el cesante, el maestro hambriento y el chulo” (Deleito, 1949, p. 51). Así se describen en la obra: “Esos son el paréntesis, paréntesis de calles y esquinas; barómetros ambulantes que señalan lluvias, pero que en las tronadas (acción de pegar) desaparecen” (p. 137).

Este cuarteto forma el segundo número musical. La maestría de Chapí no radica ahora en presentar unos papeles melódicos exigentes, sino en combinar las intervenciones de los cuatro personajes de manera alternada y viva –algo complicado de cuadrar en un escenario y en directo, lo que dice mucho de la habilidad de unos actores en papel de cantantes– mientras la orquesta se encarga de sostener el discurso.

La escena de las interrogaciones es de suma agilidad con preguntas retóricas, muy breves, en las que dialogan los personajes, dos noticiarios,

representados en el estreno por los actores Riquelme y Carreras. Se expresan con tetrasílabos que pasan a octosílabos, según avanza la conversación, y quedan reducidos, hacia el final de la escena, en una vertiginosa cháchara con preguntas bisílabas. Los temas son los de la crónica social, los mismos que pueden encontrarse en cualquiera de los periódicos de fin de siglo: noticias, cotilleos de sociedad, crónicas taurinas, las carreras, la bolsa o las actuaciones políticas.

Coherente con el título de la obra resulta el juicio al que se someten los letreros. El esfuerzo de los libretistas por denunciar las faltas de ortografía les lleva, mediante la hipérbole, a escribir unos carteles en los que sistemáticamente todas las grafías son erróneas. Tanto la reacentuación de la disgrafía, como los diálogos que la comentan, es fuente de comicidad:

«BINO VUENO Y VARRATO. «PAGA Y SE VÁ. «QAFÉ ECO NO MICO. «UEVERÍA. «GAÜLAS PARA PAGAROS DE AL HAMBRE». «SONVREROS DE PAGA». «ARINA DE ARAJÓN». «POYOS, CAPONES Y OTRAS HABES». «CAMAS PARA MATRIMONIOS DE YERRO». «COCHES DE LUGO». (p. 140)

Las faltas de ortografía, por un lado, provocan confusiones cómicas, basadas en la homofonía y en la paronimia: así en el caso “PAGA Y SE VÁ” (paja y cebada), o bien “COCHES DE LUGO” (coches de lujo). Por otra parte, proponen al espectador la disyuntiva entre la intención del Ayuntamiento de dignificar los letreros comerciales –muestra visible de una ciudad instruida– y la de justificar su existencia en la escasa cultura de quienes regentan esos negocios. Así, sobre la caricatura de la ignorancia del pueblo descansa la reflexión sobre la necesidad de una mayor formación para ejercer estos oficios.

En otros casos la hilaridad es provocada por un doble desplazamiento, sintáctico y semántico. En “CAMAS PARA MATRIMONIOS DE YERRO”, la palabra “hierro” se sustituye por su parónima y pasa a adjetivar a “matrimonios”, con lo que el equívoco está servido, como lo

confirma el Guion: "Vamos, sí, para matrimonios de equivocación" (p. 141), muy en la línea de la sátira de los estereotipos patriarcales.

Interpretan la escena el Guion y el portugués, asombrado ante la insólita situación en la que una mujer es conducida por un guardia hacia el ayuntamiento. El lenguaje de la verdulera, pleno de vulgarismos¹⁰, caracteriza al personaje, y por extensión al pueblo llano, lo que provoca la carcajada: "¿Pero ustés han visto en jamás de su vida un Ayuntamiento más pamplinero, insolvente, inorante y perito, que este?" (p. 140). Situaciones como esta eran muy del gusto pequeño burgués que acepta fascinado la parodia de "la cultura de la calle", pues el afianzamiento social de la burguesía incorpora la construcción de "su identidad despreciando todo lo bajo, repudiándolo de su vida social" (Versteeg, 2000, p. 33).

La denuncia de los galicismos que "nos trufan la lengua" (p. 142), en palabras del Guion, se centra en el *Sport*, el *Menú* y la *Cremme*. La comicidad verbal se incrementa con el uso de otras expresiones extranjerizantes: *hig-life*, *steeple-chasse*, *soireés*, *beaucoup*. Tanto los términos y ademanes ingleses como los franceses dialogan en desventaja con lo español, pues son continuamente ridiculizados, para admiración del portugués Canone.

Los equívocos marcan la comicidad de situaciones. Así el recurso de la animalización queda fundado en la cháchara del *Sport*: "Hoy entre los elegantes, todo es inglés..., desde los zapatos hasta el zapatero. ¿Quién es hoy el que no lleva herraduras?" (p. 145). Ante el asombro y la rotunda negativa de Canone y Guion, la *Cremme* deshace el equívoco al señalar burlonamente los dibujos de su corbata. La comicidad de objetos se registra también en las acotaciones. En este caso, es al final de la obra donde se anotan instrucciones tanto para el traje de los personajes como para la interpretación:

El *Sport*, el *Menú* y la *Cremme*, vestirán de cocinero, de jokey y de dandy, respectivamente; y suplicamos con encarecimiento á los actores que nos favorezcan interpretando estos papeles, exageren los tipos lo conveniente para que de su exageración resulte la verdadera idea satírica de la escena. (p. 167)

Claramente exagerado, el movimiento del *Sport*, convertido más en caballo que en jokey, se potencia con un parlamento plagado de onomatopeyas: "Yo monto, corro, vuelo, salto, brinco, voy, vengo, caigo, gano, sigo... y... izas!, tris, tras, galop; triquitrín, triquitrín, triquitrín" (p. 145); hasta que Canone le ordena detenerse, al modo de las monturas: "So... pare usted" (p. 145).

Por otra parte, la crítica a lo francés, siempre dispuesta, aparece en varias escenas. Así cuando el Guion pregunta: "Y la honradez y la virtud y el trabajo ¿cómo se llaman en francés?", el *Menú* responde: "tonterías" (p. 145). La escena continúa *in crescendo*, en una apoteosis que basa su comicidad en el deambular cada vez más acelerado de los tres personajes, que tararean un vals, a la vez que desgranán una mezcla de vocablos ingleses y franceses, onomatopeyas y jitanjáforas, muy cercanas al *nonsense*: "Frissss... clo, clo, clo, chis, chas, frissss lunch, buffet, diner, menú, clo, clo, clo, frissss, chis... chas..." (p. 145).

La maestría del compositor se pone especialmente de manifiesto en el tercer número de la partitura, que se corresponde con este "Terceto de los Modismos". La pieza, pensada "para el lucimiento de los tres principales cómicos de la compañía: Larra, Riquelme y Emilio Mesejo" (Sánchez, 2012, p. 48), comienza en un compás de dos tiempos. Sin embargo, al indicar el texto que los personajes son expertos en la ejecución del vals, basado rítmicamente en un compás de tres tiempos, Chapí convierte ese compás binario en uno ternario encubierto e incluye en cada uno de los tiempos un tresillo.

Los tres actores-cantantes son los encargados de representar la escena, "con mucha petulancia" (Chapí, manuscrito, 1888, nº 3, 2r) y alternancia en el canto. El último de ellos debe ejecutar algunos pasajes cercanos al virtuosismo operístico. De esta manera, Chapí ridiculiza, a través del personaje de la *Cremme*, a la alta sociedad, la que llenaba el Teatro Real con sus óperas italianas. El enfrentamiento entre Ópera y Género Chico se verá reflejado también en las crónicas literarias de la prensa: "Hay otros teatros además del Teatro Real", dirá el crítico Pedro Bofill (1889, p. 1) para alabar la puesta en escena de *Ortografía* en el teatro

Eslava y como reproche al crítico Peña y Goñi –amigo de Chapí– por no haber asistido a ese estreno, precisamente, por celebrarse en dicho teatro.

Frente al disparatado final de la escena, contrasta la presencia hierática y solemne con la que se introduce el Habla Castellana (p. 146). La forma métrica es ahora la quintilla, con la que se argumenta tanto la histórica nobleza del idioma, a través de sus más famosos escritores, como el rechazo a todo lo francés, con el recuerdo de la Guerra de la Independencia: “Soy el habla castellana, / soy el castellano neto (...) Tenaz será mi insistencia, / que en el idioma altanero / en que un pueblo con vehemencia / clamó por su independencia, / no cabe nada extranjero” (146).

El cuadro tercero, dedicado por completo a las letras, supone la puesta en escena de una alegoría en la que cada personaje adquiere un trasunto simbólico. El primer número musical corresponde a la Erre (un conspirador) y la Ese (un borracho). El primer canto de la Erre se expresa en octavillas agudas de pentasílabos, muy ágiles, con aliteración de la /r/, enfatizada gráficamente por medio de la cursiva: “Yo soy la *Erre*; la letra mas revolucionaria, resuelta y republicana del alfabeto” (p. 150). Un interesante recurso cómico lo ofrece la metonimia, que convierte al borracho en la propia vid al confesarse afectado por una de las principales enfermedades de los viñedos: “Tengo una filoxera del tamaño de la estatua de Colón” (p. 150). El recurso debía ser muy efectivo para provocar hilaridad, pues dicha plaga era motivo de preocupación en la época, por los problemas que ocasionó en el sector vitivinícola en el último tercio del siglo XIX.

Este episodio de la Erre y la Ese conforma el cuarto número de la partitura. La Erre conspiradora entra en escena con un sigilo que se refleja en la sonoridad velada y en los contratiempos de la orquesta. Los golpes del bombo anuncian la llegada del borracho, que estropeará su disimulo. Los intentos del primero por acallar al segundo fracasan, mientras la orquesta endulza el momento cómico con un fragmento de *La canción de la Lola*. Es el homenaje de Chapí a la obra de Chueca, donde también aparece un picador borracho.

Otra pareja de letras, la H y la K, se convierten en un alegato contra los parásitos sociales. Representan a la aristocracia, que va perdiendo fuerza según avanza el siglo y procura garantizar su supervivencia con matrimonios concertados con la burguesía en ascenso, en un juego de mutuos intereses. Así lo expresa la Erre: "Estoy resuelto a *revelárselo* a usted todo. He *reflexionado* que debemos *reprobar* la residencia en el alfafeto [*sic*] de las letras aristocráticas e inútiles que para nada sirven, y son la hache y la ka" (p. 151). La cursiva de la erre inicial marca el énfasis fónico para la interpretación del actor. El desplazamiento de sílabas en la palabra "alfafeto" caracteriza al personaje y lo sitúa dentro de lo más bajo de la escala social, como ocurría con el parlamento de la verdulera. Por otra parte, los juegos de palabras que se suceden son muy del gusto popular:

ERRE: Bueno, pues á la pelea.

ESE: No, señor, al peleón. (*Bebe*).

ERRE: Yo saldré al frente del motín con un gorro frigio

ESE: Pues yo me sublevaré de gorra. (p. 151)

Nuevamente la crítica a lo francés aparece en el símbolo del gorro frigio y en una parodia del lema de la Revolución francesa. Ahora la "libertad, igual y fraternidad", se convierten en "revolución, *resignación* y *reivindicación*" (p. 151), donde destaca el despropósito interno del propio eslogan, que integra dos sustantivos completamente antagónicos en su significado: "revolución" y "resignación".

La réplica de la aristocracia no se hace esperar en boca de la Hache: "Una traición. Estos perdidos que pretenden expulsarnos porque somos aristócratas" (p. 156). El borracho, caracterizado por sus palabras y sus actos como miembro de la parte más baja del pueblo, se expresa con un lenguaje soez, en cuyo parlamento el disfemismo es acallado por el propio Canone, en un cómico juego de palabras basado en la homofonía del sustantivo "calle" y del imperativo del verbo "callar":

ESE: Que no sirven, y hay que echarlos a la...

CANONE: ¡Calle! (*Tapándole la boca*). (p. 159)

Los estereotipos regionales dan vida al dúo de la Zeda y la Jota, encarnaciones de Andalucía y Aragón. La primera estrofa métrica con la que se expresa la Zeda es una seguidilla compuesta. En el resto de su actuación predominan las coplas con abundante presencia de versos finales agudos. En cuanto a los temas, los arquetipos del cante de Andalucía o la patrona de Aragón suman el tópico del amante despechado y de la maldad de las mujeres, tan abundante en la copla popular y en el flamenco. Loas a la Pilarica y a la Virgen de Utrera cierran con vítores una letra de gran raigambre popular.

Chapí encontró, gracias al texto, el camino abonado para su inspiración. En este número cinco de la partitura, la Zeda utiliza el compás de 3/8, los tresillos y las fusas de ornamentación de los “quejíos”. En el inicial ritmo de malagueña, las cuerdas de la orquesta imitan el acompañamiento de la guitarra en el cante. Terminada la intervención de la andaluza Zeda, llega el turno de la Jota aragonesa. La actuación final de la orquesta es muy brillante –habitual en este tipo de piezas–, con la intención de levantar el aplauso del público.

Los valores simbólicos de las letras continúan también con la O y la P, que representa el Orden Público. Por otra parte, cualquier momento es bueno para introducir una escena donde se critique a las mujeres. El pensamiento patriarcal se expresa así en el chiste cómplice de una sociedad que comparte los estereotipos culturales sobre ambos géneros, en este caso la dependencia económica de las mujeres y la astucia que les permite sobrevivir, aun a costa de su virtud. Así se expresa el personaje llamado Ortografía: “Yo tengo en estima a un *punto*, / porque no es fácil que *coma* / en el mundo la mujer / que vive *retirá* y sola” (p. 159). La copla anterior sirve de introducción y pretexto para abordar nuevamente la honra de las mujeres: “Entre comillas su honor, / y con un Guion su honra” (p. 159). Pero, mientras Ortografía se expresa así, se intensifica la comicidad de la escena gracias al acercamiento erótico que Canone protagoniza, con un lenguaje paródico que responde a la alegoría de la obra:

CANONE: Y si yo que entre *paréntesis*, (*con malicia*)

admiración, punto y coma,
a usted... puntos suspensivos...
ORTOGRAFÍA: *Ene y o*, letra redonda. (p. 160)

El sexto número de la partitura lo componen un coro de tiples y una solista, que representan “los Puntos Suspensivos (descendientes directos de las suripantas de Arderius), que ponen la nota picante a la obrita con sus célebres coplillas anticipándose claramente a la revista pícaro que triunfará ya en el siglo XX” (Montijano, 2009, p. 318). Interpretado exclusivamente por mujeres, la crítica de la época hizo hincapié en sus comentarios sobre este número: “Son mujeres muy ligeramente vestidas, con trajes, no de punto, sino de *puntos...* y puntos negros, lo cual no sé si será de mal augurio para el Gobierno” (Bofill, 1889, p. 2).

En la música, el misterio y doble sentido están refrendados por los silencios intencionados tras sus palabras. Al permanecer la orquesta sola se da tiempo a los espectadores para completar las implicaturas. Así la música refuerza el carácter pícaro de este número, en el que Chapí utiliza un ritmo de habanera y una estructura melódica pegadiza para que, más tarde, el público pueda recordarla y entonar las diferentes letras cantables que se incorporan en el libreto.

Los temas recurren nuevamente a las puyas contra las mujeres: la fragilidad de su honor y su habilidad para guardar las apariencias. Son asuntos muy del gusto de la ideología patriarcal, en la que se inserta el modelo del “ángel del hogar” decimonónico. Para el crítico teatral Pedro Bofill, la letra está a la altura de la música: “La Sra. Folgado canta unas coplas cuya parte musical es un encanto. La letra también es picante: hay alusiones a los Ministros, al ayuno de Succí... hasta al submarino Peral, y esta última produjo explosiones de entusiasmo en el teatro” (Bofill, 1889, p. 2).

Finaliza la obra con un cuadro plástico en el que los signos ortográficos son sustituidos por otros símbolos vigentes en la España finisecular: banderas nacionales, chulas y majas, una guitarra y trofeos de las corridas de toros. El último signo ortográfico que observarán los espectadores es la admiración, pintada sobre el mismo telón de fondo (p.

163). A la petición de “fuerte en la orquesta” del libreto, responde Chapí con un recurso utilizado en otras zarzuelas: una nueva utilización de los últimos compases del número cinco, la jota, cuya fuerza sonora sirve de brillante broche musical mientras cae el telón.

CONCLUSIONES

Tanto el libreto como la partitura de la obra *Ortografía* reflejan la sociedad de finales del siglo XIX. Como en otras obras de la época, el Género Chico utiliza recursos alegóricos y satíricos para criticar y burlarse de esa misma sociedad que lo posibilita y acoge. Los personajes, letras del alfabeto y otros signos gramaticales en este caso, permiten a los autores ofrecer un panorama irrisorio, cuando no lamentable, de la realidad social: el valor representativo de la realeza o de los políticos, que se turnan en el poder; la ineficacia de los guardias, los cesantes, las críticas a la aristocracia, las conspiraciones o la invasión de las modas extranjeras.

El recurso a personajes alegóricos permite una mayor libertad de cara a la censura. El público, en complicidad con los autores, se divierte con este tipo de personajes, comprende sus juegos de palabras y conoce el blanco de sus críticas. La partitura del maestro Chapí refuerza este carácter cómico y satírico, con efectos sonoros que describen a los protagonistas o las situaciones, al tiempo que otorga mayor valor a la obra, pues el compositor goza ya en aquellos tiempos de una gran aceptación que redundaba en beneficio de los libretistas.

En definitiva, *Ortografía* es un magnífico ejemplo de crítica social, especialmente dirigida como entretenimiento a las clases medias y a las menos favorecidas –público por excelencia del Género Chico–, integradas por un alto porcentaje de inmigrantes a la capital madrileña, entre los que se encontraban los propios autores. Estas clases desfavorecidas se divierten con las ocurrencias de unos personajes cercanos a su ambiente, y con la sátira de los gobernantes y de los grupos encumbrados, en lo que podríamos calificar como una efímera y ficticia reparación social que ofrece el mundo del arte a las injusticias reales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arniches, C., Cantó, G. y Chapí, R. (1889). *Ortografía*. En M. V. Sotomayor (ed.), *Obras completas, 1*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro y Turner libros, pp. 121-67.
- Bajtin, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bofill, P. (1889, 1 enero). Veladas teatrales. *La Época*, pp. 1-2.
- Barce, R. (1995). El sainete lírico. En Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), *Historia de la música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 195-244.
- Chapí, R. (1888). *La ortografía*. Partitura manuscrita (BNE).
- Chapí, R. (1889). *Ortografía*. Partitura para voces y piano. Madrid: Pablo Martín.
- Checa, F. y Fernández, C. (2012). Humor y teatro en el mundo social de la Restauración: las parodias como ejemplo. *Gazeta de Antropología* nº 28.1, art. 01.
- La Correspondencia de España* (1899, 1 enero), pp. 2-3.
- Deleito, J. (1949). *Origen y apogeo del "género chico"*. Madrid: Revista de Occidente.
- El Día* (1889, 1 enero), p. 3.
- La Época* (1888, 11 diciembre), p. 3.
- La Época* (1889, 1 enero), p. 1.
- Espín, M. P. (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- La Iberia* (1889, 1 enero), p. 3.
- Ibèrni, L. G. (1995). *Ruperto Chapí*. Oviedo: ICCMU.
- La Ilustració Catalana* (1889, 31 enero), p. 9.
- El Liberal* (1889, 1 enero), p. 3.
- Montijano, J. J. (2002). Sátira lingüística en una obra teatral de Carlos Arniches y Gonzalo Cantó: *Ortografía*, (1888). En *Actas de las VIII Jornadas sobre la Enseñanza de la Lengua Española*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 307-27.

- Montijano, J. J. (2009). *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Granada: Universidad de Granada.
- Moral, C. y García, M. (2004). *El Género Chico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ríos J. A. (2012). Los reyes del trimestre. Carlos Arniches y Ruperto Chapí. En V. Sánchez et al. (eds.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, 1., Valencia: Institut Valencià de la Música, pp. 409-423.
- Sánchez, V. (2012). Un género no tan chico. La música de Chapí para las zarzuelas del teatro por horas. En V. Sánchez et al. (eds.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, 1. Valencia: Institut Valencià de la Música, pp. 43-64.
- Seco, M. (1970). *Arniches y el habla de Madrid*. Barcelona: Alfaguara.
- Senabre, R. (1967). Creación y deformación en la lengua de Arniches. *Segismundo*, nº 2/4, pp. 247-277.
- Sotomayor, V. (1992). *La obra dramática de Carlos Arniches*. Madrid: Universidad Autónoma.
- Versteeg, M. (2000). *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del Género Chico*. Ámsterdam: Rodopi.

¹ Estrenar en el teatro Eslava fue considerado de alto riesgo para los autores, por las expectativas que generaba y por la fama de frívolo que había adquirido el local: "Necesítase más valor para estrenar en Eslava que para tomar una trinchera defendida por el enemigo" (*La Época*, 1889, 1 enero, p. 1).

² El tema del cesante figura en *Las manías*, de Arniches, Cantó y Fernández Caballero, y en *Miau*, de Benito Pérez Galdós, ambas estrenadas el mismo año que *Ortografía* (1888).

³ La partitura manuscrita se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y aunque el título que figura en sus diferentes números es el de *La Ortografía*, solo en esta versión manuscrita se utiliza el artículo, que no aparece ni en el libreto ni en la edición reducida para voces y piano.

⁴ Los comentarios sobre el vestuario ocupan un lugar destacado en las reseñas críticas y muestran su importancia para el triunfo de la obra: "Se agrega a todo esto el cuidado que la empresa haya tenido en vestirla bien"

(Bofill 1889, p. 1); “El vestuario del coro es de buen gusto” (*La Correspondencia de España*, 1889, 1 enero, p. 3).

⁵ La comicidad lingüística, centrada en los aspectos fonéticos, morfológicos y semánticos ha sido tratada, entre otros, por Senabre (1967), Seco (1970) y Montijano (2002).

⁶ El personaje del extranjero engreído aparecía con alguna frecuencia en las obras teatrales del momento: “Un portugués finchado, como todos los portugueses que autores y actores cómicos nos han hecho conocer en las tablas” (*La Iberia*, 1889, 1 enero, p. 3).

⁷ La luz Drumont, o “luz de calcio”, fue utilizada en el teatro de la segunda mitad del XIX para centrar el énfasis en los personajes.

⁸ El DRAE recoge esta acepción de “punto”: “En algunos juegos de azar, jugador que apunta contra el banquero”.

⁹ Así lo expresa el periódico, en clara alusión a la persecución que tuvo el juego como origen de pendencias (*El Día*, 1 enero, p. 3).

¹⁰ Para el estudio de las desviaciones fonéticas, morfosintácticas y léxicas, con intención cómica, véase Montijano 2002, pp. 307-27.