

MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



**TRABAJO FIN DE MÁSTER
CURSO 2020-2021**

**Ramona, o el martirio de ser mujer en el género
chico. *El diablo con faldas* de Sinesio Delgado –
Ruperto Chapí**

DAVID ALMAZÁN RIBERA

Tutora: Cristina Julia Bordas Ibáñez

Junio de 2021

Índice

1. Introducción	1
2. Ruperto Chapí y Sinesio Delgado	9
3. Ser mujer a principios del s. XX	13
4. La acción de <i>El diablo con faldas</i>	15
5. El día del estreno. Horizontes de expectativas	17
6. Críticas y críticos	21
6.1 El argumento en la crítica	24
6.2 Sinesio Delgado y <i>El diablo con faldas</i> en la crítica	26
6.3 Divergencias de horizontes de expectativas. Repetición del dúo y protestas	29
6.4 Los actores en la crítica	32
6.5 Los personajes en la prensa	34
7. Cuestiones de género y jerarquías en <i>El diablo con faldas</i>	39
7.1 Estructura sonora y aspectos semióticos	45
7.1.1 N°1: Coro de Hijas de María	45
7.1.2 N°2: Dúo de Flora y Claudio	49
7.1.3 N°3: Trío de Flora, Montiel y Varguitas	53
8. Conclusiones	59
9. Bibliografía	66
10. Anexos	71
10.1. Edición crítica de <i>El diablo con faldas</i>	71
10.1.1 Comentarios sobre las fuentes musicales	71
10.1.2 Criterios generales de edición	73
10.1.3 Análisis	74
10.1.4 Notas críticas	77
10.1.5 Partitura	79

1. Introducción

El objeto de estudio del presente trabajo es *El diablo con faldas* (1908), zarzuela en un acto y cuatro números musicales escrita por Sinesio Delgado y compuesta por Ruperto Chapí; fue estrenada en Buenos Aires el 15 de julio de 1908 en el Teatro de Mayo, y en Madrid el 3 de noviembre de 1909 en el teatro Cómico, de forma póstuma a Chapí, por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote¹. Se mantuvo en las escenas madrileñas hasta 1911 en los teatros Cómico, Latina, Martín y Noviciado, con periodos de interrupciones; en esta urbe se representó alrededor de 200 ocasiones, programada con frecuencia dos veces en el mismo día. Fuera de Madrid, *El diablo con faldas* también se representó en Barcelona, Sevilla, Segovia, Palma de Mallorca, Algemés, y Alcázar². Mostramos a continuación una tabla con los personajes de la zarzuela y los intérpretes responsables de su representación en los dos estrenos mencionados³:

PERSONAJES	ACTORES	
	BUENOS AIRES	MADRID
Flora/Ramona	Srta. Barrilaro	Loreto Prado
Martina	Sra. Torres	Matilde Franco
Tadea	Sra. Esplugas	Rafaela Castellano
Moza 1ª	Srta. Stultz	Lola Borda
Anselmo	Sr. Carreras	Enrique Chicote
Claudio	Sr. León	Julio Castro
Juan Montiel	Sr. Ferrer	Jaime Ripoll
Varguitas	Sr. Angelo	José Soler
Coro de Hijas de María	(Desconocido)	(12 mujeres. Nombres desconocidos)

¹ DELGADO, Sinesio, *El diablo con faldas. Comedia con música en un acto y en prosa*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1909, 38 pp.

² Información extraída de las carteleras de *Diario Oficial de Aviso de Madrid* y *El Globo*. Como ejemplo, véase:

ANONIMO 1. «Espectáculos para hoy» *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CLII, nº 244 (3 de noviembre de 1909), p. 3.

ANONIMO 2. «Espectáculos para hoy» *El Globo*, año XXXVII, nº12374 (6 de junio de 1911), p. 3.

³ DELGADO, S. *El diablo con...*, p. 6.

Debido en parte a la escasa documentación encontrada sobre la obra en relación a Argentina y Buenos Aires, basamos nuestro estudio de la recepción de *El diablo con faldas* en el estreno de Madrid en 1909, que generó abundantes testimonios. Nuestra investigación comprende los niveles poiético, estésico y neutro para abordar la recepción de *El diablo con faldas* en Madrid, lo que nos permitirá a su vez adentrarnos en los aspectos semióticos inherentes a la obra relacionados con los roles de género, las estructuras jerárquicas, y su relación con la música compuesta por Chapí.

La amplia circulación de *El diablo con faldas* desde 1908 a 1911 por Buenos Aires, Madrid y otras provincias españolas, y su gran presencia en la prensa de la época, hacen de esta zarzuela un objeto de estudio idóneo para investigar la recepción por parte del público y la crítica, así como para estudiar cuestiones semióticas relacionadas con el género y las estructuras jerárquicas en el género chico; su amplia difusión es un indicio de que se trataba de una obra de degustación⁴, y que el público aprobaba y/o disfrutaba lo que en ella se representa, siendo partícipe del ideario que refleja. Esta investigación nos ayudará a comprender por qué la obra fue acogida como lo fue, cómo la comprendió el público, y cómo concibieron Delgado y Chapí el tema principal de la zarzuela y sus distintos personajes; en definitiva, este estudio pretende acercarnos un poco más a la comprensión de la sociedad española de principios del siglo XX a través de una de sus principales formas de ocio: el género chico. Aunque la zarzuela está planteada como una comedia, a lo largo de este trabajo de investigación descubriremos la tragedia que encierra: el martirio de ser mujer en el género chico a principios del siglo XX.

Partimos de la hipótesis de que *El diablo con faldas* fue tan representada por encontrarse dentro del horizonte de expectativas del público asistente —es decir, por ser una obra de degustación—, así como por tratar la amoralidad de las mujeres de una forma conservadora y tradicional en base a la moral católica imperante. Asimismo, creemos que la caracterización de las mujeres y los roles de género imperantes en la zarzuela contribuirían a que el público, eminentemente masculino, se viera complacido en su estatus de género dominante de los espacios públicos. Nuestros objetivos son los siguientes:

⁴ Es decir, una obra que se inscribía dentro de las expectativas del público no especializado, sin desentonar esta con las preferencias que los espectadores se habían formado a través de sus visitas a espectáculos similares.

- Explicar por qué la obra tuvo buena acogida entre el público de 1909 – 1911, en base a sus elementos dramaturgico-musicales y a los horizontes de expectativas existentes.
- Desentrañar los condicionantes que interfirieron en las opiniones de los críticos del estreno en Madrid, lo que afectaría a la concepción de la obra por parte del público.
- Situar el rol de la protagonista en la trama argumental de *El diablo con faldas* y los discursos en torno a ella, considerando su situación como mujer ca. 1908 en España.
- Relacionar los discursos simbólicos y reales implícitos en *El diablo con faldas* y los roles de los personajes con su plasmación en música por parte de Ruperto Chapí.
- Establecer paralelismos entre la situación social de las mujeres reales de principios del siglo XX y la situación de las mujeres mostrada en *El diablo con faldas*.
- Explicar las relaciones entre hombres, mujeres y jerarquías de poder en *El diablo con faldas*, estableciendo paralelismos con el mundo real de principios del s. XX en España.

El presente trabajo surge de la lectura de un artículo de M^a Luz González Peña, en el cual realiza una aproximación a la obra conjunta de Sinesio Delgado y Ruperto Chapí⁵. Partiendo de la biografía de ambos autores, González Peña establece relaciones personales, profesionales y artísticas entre ellos, teniendo como contexto común la gestación de la Sociedad General de Autores, en la que ambos participaron activamente. Asimismo, este artículo aporta información acerca de las diez zarzuelas compuestas por Delgado y Chapí, explicando sus argumentos, fecha y lugar de estreno, valoración de su acogida, números e instrumentación, fuentes disponibles y su lugar de conservación (la SGAE). Debido probablemente a la gran amplitud temática y a las dimensiones del artículo de González Peña, la parte que refiere la recepción de las obras se limita a afirmaciones sucintas sobre si tuvo buena o mala acogida en según qué lugares, sin aportar fuentes que sustenten dichas afirmaciones y sin entrar en profundidad en los

⁵ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores españoles». *Cuadernos De Música Iberoamericana*, vol. 18, 2009, pp. 65.

motivos que pudieron provocar el triunfo o el fracaso de cada obra. Nuestro muestreo de fuentes hemerográficas, principalmente carteleras y críticas en periódicos y revistas, desveló la necesidad de profundizar en el aspecto de la recepción de *El diablo con faldas*, puesto que nuestras primeras impresiones diferían de las afirmaciones que plasma González Peña en su artículo.

Al margen del artículo mencionado, *El diablo con faldas* no ha sido investigado ni como objeto principal de estudio ni de forma secundaria, y por lo tanto tampoco se han estudiado los aspectos concernientes a la recepción y la semiótica que comentábamos más arriba. No obstante, existen diversos estudios que, si bien no tienen relación directa con *El diablo con faldas* ni con el planteamiento de este trabajo, sí que tratan aspectos relacionados con los roles de género en el género chico, algo que nuestra investigación tendrá presente al estudiar el nivel neutro de la obra; en este sentido, podemos destacar las publicaciones de Sara Maíllo⁶, M^a Luz González Peña⁷, y Serge Salaün⁸, o otros escritos como los de Xavier Mas i Sempere⁹, o Rafael Fernández de Larrinoa¹⁰, por citar sólo algunos.

En cuanto al marco teórico, seguimos los planteamientos de la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss¹¹ aplicados a la música, puesto que consideramos que es imprescindible conocer el horizonte de expectativas del público y la distancia estética¹² de la obra respecto a este para comprender la recepción de *El diablo con faldas* y si esta fue, o no, una obra de degustación. Nuestra investigación se centra en los aspectos sincrónicos, ya que no es nuestra intención realizar una fusión de horizontes, sino comprender los motivos que llevaron a la obra a pervivir en los escenarios desde 1909 a 1911, difundiendo durante estos años el ideario implícito de la obra.

⁶ MAÍLLO, Sara. «Rol de la mujer en la sociedad del siglo XIX, vista a través del género chico». En *Feminismo Ecológico. Estudios multidisciplinares de género*. Carmen Velayos et al. (eds.). 1 vol. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y los autores, 2007, pp. 171-204.

⁷ GONZÁLEZ, M^a Luz; SUÁREZ-PAJARES, Javier; ARCE, Julio (eds.). *Mujeres de la escena. 1900-1940*. Madrid, Publicaciones y ediciones SGAE, 1996.

⁸ SALAÜN, Serge. «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936)». En *Dossiers Feministes*, nº10, 2007, pp. 63-83.

⁹ MAS I SEMPRES, Xavier. «La identitat de gènere de la dona a les sarsueles de canvi de segle (XIX-XX)». En *Quadrivium*, nº5, 2014.

¹⁰ FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Rafael (2017). *Feminismo y zarzuela (I): La mujer en la zarzuela*, publicación electrónica disponible en: <https://bustena.wordpress.com/2017/07/16/zarzuela-feminismo-1/> [consulta 14/02/21].

¹¹ JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1978.

¹² Es decir, la adecuación o inadecuación de una obra respecto a los horizontes de expectativas del público no especializado, horizontes que se han creado en base al consumo de obras similares.

Al mismo tiempo, nuestro estudio de la recepción se ha estructurado en base a la teoría de la tripartición de Jean-Jacques Nattiez¹³, diferenciando entre los niveles poiético, estésico y neutro para abordar *El diablo con faldas* en toda su plenitud. El estudio del nivel poiético nos permitirá obtener información sobre la gestación de la obra, las relaciones entre los autores, y las conexiones entre estos y los teatros y medios de comunicación, que será de gran utilidad a la hora de estudiar la recepción del público en el nivel estésico, en todo lo referido a la crítica y el posicionamiento de los críticos respecto a los autores y los actores; por último, volcaremos todos los aspectos estudiados en los niveles poiético y estésico en el nivel neutro, que nos permitirá obtener conclusiones acerca de las cuestiones semióticas relacionadas con los estereotipos, roles de género, jerarquías, y otros aspectos dramático-musicales que fueron recibidos por consciente e inconscientemente por el público que presenció *El diablo con faldas*.

El estudio de la relación entre los autores, estos y el público (incluidos los críticos), entre el libreto y la música, las críticas de la obra, la trayectoria de esta, y entre los aspectos simbólicos de la obra y los temas que en ella se tratan, nos permitirá comprender la acogida del público de *El diablo con faldas*, así como algunos aspectos sociales relacionados con el género chico que intervenían en su éxito o su fracaso. Al mismo tiempo, esta investigación nos ha permitido extraer conclusiones acerca de la concepción que se tenía de la mujer, las desigualdades de género existentes a principios del siglo XX, las jerarquías de poder y su influencia en los individuos, y de las escasas opciones sociales que tenían las mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX. Cabe recordar que el género chico era un espectáculo creado por y para hombres heterosexuales en el que imperaba el falogocentrismo, pero que no hubiera podido existir sin las mujeres que representaban los papeles protagonistas y eran el eje de la trama; en consecuencia, este género nos brinda innumerables testimonios sobre la situación de esas mujeres tanto en los personajes y situaciones que se representan, como en las propias actrices que les dieron vida.

Las fuentes utilizadas para esta investigación son de distinta índole:

Se conservan dos ediciones del libreto de *El diablo con faldas*, la edición original de 1909¹⁴, y una reedición de 1927, ambas publicadas por la Sociedad de Autores Españoles y sin variaciones de contenido entre ellas. Pueden encontrarse dos ejemplares de la edición de 1909 en la sala Cervantes de la sede de Recoletos de la Biblioteca Nacional

¹³ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, C. Burgois, 1987.

¹⁴ DELGADO, S. *El diablo con...*

Hispánica¹⁵, reproducidas también en su archivo digital. Respecto a la edición de 1927, puede encontrarse un ejemplar en la Biblioteca de Castilla y León¹⁶, también reproducida digitalmente en su archivo. Ambas ediciones contienen la misma información, ofreciendo datos sobre las fechas y los teatros de los estrenos en Buenos Aires y en Madrid, un listado de actores y los personajes que interpretaron, el editor, precio y lugar de venta, un catálogo de obras de Sinesio Delgado, la dedicatoria de Sinesio a la memoria de Chapí, y la prohibición de la Sociedad de Autores Españoles de reproducir la obra sin su autorización.

Aunque no sea una fuente utilizada en esta investigación, cabe mencionar que se conserva en la Biblioteca de Castilla y León una versión comentada de *El diablo con faldas*¹⁷, publicada en 1910 dentro de la serie Galería de Argumentos, y escrita por Celestino González tomando como base partes del texto original de Sinesio Delgado. De esta publicación destacamos su portada, con un retrato de Sinesio Delgado y la indicación “Se sirven á provincias los argumentos de todas las obras más en boga y cuyos estrenos hayan tenido éxito en Madrid”, leyenda que se reproduce en todas las obras de esta serie. Este ejemplar se publicó dos meses después del estreno en Madrid de *El diablo con faldas*, el 3 de enero de 1910, lo que es indicador del éxito que *El diablo con faldas* tuvo en Madrid.

Para el estudio de la parte musical de *El diablo con faldas* fue preciso redactar una edición crítica de la partitura, adjunta en los anexos de este trabajo. Se conservan dos partituras autógrafas en la SGAE reproducidas digitalmente en la Biblioteca Digital Hispánica, ambas procedentes del Archivo Chapí: un borrador para voz y piano (signatura M.Chapí/81/6), y una partitura orquestal más sofisticada (signatura M.Chapí/80/1), cuya plantilla es: flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes en Si bemol o en La, fagot, 2 trompas en Fa, 2 cornetines en Si bemol o La, 3 trombones (presumiblemente 2 tenores y un bajo), timbales, platos, caja, bombo, triángulo, y cuerda. En el archivo de la SGAE también se conservan otras tres fuentes musicales: una parte de apuntar manuscrita (signatura MMO/3325), una edición de piano y voz de Fuentes y Asenjo (signatura UME/C-5008-5010), y las *particellas* extraídas de la partitura orquestal autógrafa. Para la elaboración

¹⁵ Sinesio Delgado, *El diablo con faldas: comedia con música en un acto y en prosa*, Biblioteca Nacional Hispánica, signaturas T/18771 y T18880, 39 p.

¹⁶ Sinesio Delgado, *El diablo con faldas: comedia con música en un acto y en prosa*, 2ª edición, Biblioteca de Castilla y León, signatura G-F 6719, 37 p.

¹⁷ Sinesio Delgado; Celestino González (comentario), *El diablo con faldas: comentarios de la comedia, con música en un acto y prosa original de Sinesio Delgado, música de Ruperto Chapí*, Biblioteca de Castilla y León, signatura G 58617(11), serie Galería de argumentos, 16 p.

de la edición crítica hemos utilizado principalmente las dos fuentes autógrafas provenientes del Archivo Chapí, aunque también se han consultado la parte de apuntar y las *particellas* conservadas en la SGAE.

Para aproximarnos a la recepción del estreno en Madrid, hemos necesitado analizar y contrastar las once críticas sobre el estreno publicadas el 4 de noviembre de 1909 en *ABC*¹⁸, *Comedias y Comediantes*¹⁹, *Eco Artístico*²⁰, *El Día de Madrid*²¹, *El Globo*²², *El Imparcial*²³, *El Liberal*²⁴, *El País*²⁵, *La Correspondencia de España*²⁶, *La Dama y La Vida Ilustrada*²⁷, y *La Época*²⁸. También hemos utilizado en nuestro estudio cuatro fotografías de dos fotógrafos distintos publicadas en prensa: dos pertenecientes al estreno en Madrid, y dos recreaciones con los personajes protagonistas interpretados por Loreto Prado (Ramona) y Enrique Chicote (Anselmo)²⁹. Este material iconográfico forma parte activa de nuestro discurso, ya que es de vital importancia para sustentar ciertos aspectos de nuestra argumentación y nos ha permitido extraer conclusiones a las que de otra forma hubiera sido imposible llegar; en estas fuentes encontramos información relevante como, entre otros, datos acerca de la caracterización de los personajes, el posicionamiento de los

¹⁸ GABALDÓN, Luís (fdo. “Floridor”). «Cómico — El diablo con faldas». *ABC*, año V, nº 1611 (9 de noviembre de 1909), p. 11.

¹⁹ CATARINEU LÓPEZ, Ricardo José (fdo. Caramanchel). «Crónica». *Comedias y Comediantes*, Año I, nº2, (15 de noviembre de 1909), p. 1.

²⁰ BENAVENTE, Jacinto (Arlequín). «Cómico. “El diablo con faldas”». *Eco artístico*, año I, nº3 (15 de noviembre de 1909), p. 6.

²¹ CASAL, Enrique. «Teatro Cómico». *El día de Madrid. Diario político neutral*. 1909, nº 9887 (4 de noviembre de 1909), p.1 (portada).

²² XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro». *El Globo*, año XXXV, nº 11897 (4 de noviembre de 1909), p. 3.

²³ ANÓNIMO 3. «Novedades teatrales. CÓMICO. El diablo con faldas, comedia de D. Sinesio Delgado, con música de D. Ruperto Chapí». *El Imparcial. Diario liberal*, año XLIII, nº 15322 (4 de noviembre de 1909), p. 4.

²⁴ ANÓNIMO 4 (fdo. “L.”). «Cómico. El diablo con faldas». *El Liberal*, año XXXI, nº 10963 (4 de noviembre de 1909), p. 3.

²⁵ ALSINA, José. «Por los teatros. CÓMICO. El diablo con faldas». *El País. Diario Republicano*, año XXIII, nº 8116 (4 de noviembre de 1909), p. 2.

²⁶ ANÓNIMO 5 (fdo. “R.S.”). «Los teatros. El diablo con faldas». *La Correspondencia de España*, año LX, nº 18894 (4 de noviembre de 1909), p. 6.

²⁷ ANÓNIMO 6 (fdo. “Uno”). «El teatro en España y en el Extranjero. El Cómico». *La Dama y La Vida Ilustrada*, año IV, nº1 (noviembre de 1909), p. 5.

²⁸ FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (fdo. “Z.”). «Veladas teatrales». *La Época*, año LXI, nº 21204 (4 de noviembre de 1909), p. 1 (portada).

²⁹ ALONSO (fotógrafo). «El diablo con faldas, zarzuela original de Sinesio Delgado, música de Chapí, estrenada en el teatro Cómico». *Comedias y Comediantes*, año I, nº2, (15 de noviembre de 1909), p. 20.

CIFUENTES, R. (fotógrafo). «Teatro Cómico. Una escena de *El diablo con faldas*». *Actualidades*, año II, nº91 (10 de noviembre de 1909), p. 19.

CIFUENTES, R. (fotógrafo). «Escena final de la Aplaudida obra de Sinesio Delgado y el maestro Chapí». *ABC*, año V, nº 1611 (4 de noviembre de 1909), p. 3.

CIFUENTES, R. (fotógrafo). Extraído de CASTRO JIMÉNEZ, Antonio. *Loreto Prado, la reina del teatro por horas*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España (Colección Libros de la Academia), 2020, p. 126.

fotógrafos respecto al drama y los personajes, o la proporción de personajes masculinos y femeninos.

El estudio del proceso de creación de la obra y las relaciones entre Chapí y Delgado se ha realizado consultando la monografía de Chapí de Ibern³⁰, el artículo de González Peña que dio origen a este artículo³¹, y otros documentos entre los que destacamos un artículo de Celsa Alonso³².

Para la realización del estudio del texto de *El diablo con faldas* hemos utilizado la edición del libreto de 1909 conservado en la Biblioteca Nacional de España³³. El análisis del libreto se ha realizado atendiendo a cómo se presentan los personajes femeninos (su situación, diálogos, comportamientos, etcétera), las expresiones utilizadas para referirse a ellas, y los roles que se esperan de ellas frente a los personajes masculinos y los grupos de poder. También hemos analizado en la misma línea que el libreto las críticas del estreno en Madrid que incurren en aspectos de género, en concreto las publicadas en *ABC*³⁴, *El Globo*³⁵, *El País*³⁶, y *La Época*³⁷; estos artículos nos muestran cómo comprendieron la historia e interpretaron los personajes femeninos y masculinos los intelectuales que asistieron al estreno, extendiendo las cuestiones de género de *El diablo con faldas* a la vida real.

Respecto a la música, hemos trasladado las cuestiones estudiadas en los niveles poético, estético y neutro a la partitura de Chapí, analizando aspectos simbólicos extraídos del texto teatral y su plasmación en música mediante recursos formales, agógicos, melódicos, instrumentales y armónicos. Pretendemos con esto mostrar cómo concibió el compositor el ideario implícito en *El diablo con faldas* y cómo caracterizó musicalmente los personajes y las situaciones mediante los distintos elementos musicales, participando activamente en la creación de la obra y afectando a la recepción que el público tuvo de la misma, al mismo tiempo que plasmando en ella, consciente o inconscientemente, su punto de vista sobre el drama y lo que en él se trata.

³⁰ GRACIA IBERNI, Luí. *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995, pp. 407-408.

³¹ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «El Genio de Chapí...

³² ALONSO, Celsa, «Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular», *Cuadernos De Música Iberoamericana*, vol. 1, ICCMU, 1996, p. 168.

³³ DELGADO, S., *El diablo con...*

³⁴ GABALDÓN, Luí (fdo. "Floridor"). «Cómico...

³⁵ XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro..., n^o 11897.

³⁶ ALSINA, José. «Por los..., n^o 8116.

³⁷ FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (fdo. "Z."), «Veladas...

2. Ruperto Chapí y Sinesio Delgado

En este apartado analizamos cómo se gestó *El diablo con faldas*, lo que se denomina como nivel poético en la estructura semiótica.

Cuando Sinesio Delgado llegó a Madrid a finales de 1880 para desarrollar su actividad laboral y artística, Chapí ya era una figura destacada en la escena musical madrileña, y Delgado se declaró siempre un acérrimo admirador del compositor de Villena. Tenemos diversos testimonios de esto, como por ejemplo la portada del número 10 de la revista *Madrid Cómico* en la cual afirma que Chapí es “el mejor de nuestros maestros compositores”³⁸, el artículo de Sinesio Delgado publicado en *El Teatro* en 1910 recordando a Chapí dirigiendo *Marina* el 28 de septiembre en el Teatro Apolo³⁹, o el discurso que leyó en el homenaje póstumo a Chapí en el Ateneo de Madrid, publicado después en *ABC*⁴⁰.

Aunque se desconoce cuándo se conocieron Delgado y Chapí, ambos estuvieron relacionados socialmente desde 1895, aunque las motivaciones de esta relación se remontan a 1891. En este año Chapí y los músicos de la orquesta del Teatro Apolo rompieron sus relaciones con Ducazcal, empresario de dicho teatro, debido a unas reivindicaciones desatendidas. En 1895, cuando Delgado desempeñó el cargo de director artístico en el Apolo, reconcilió a Ducazcal y a Chapí, volviendo las obras del compositor alicantino a dicho teatro⁴¹. Iberní atribuye la ruptura de Chapí con el Apolo a causas más profundas, relacionadas con la pugna entre el editor Fiscowich y Chapí y a la influencia del primero sobre el repertorio interpretado en el Apolo. Cabe recordar que en estos momentos se estaba gestando la Sociedad General de Autores, que atentaba contra los intereses económicos de Fiscowich, y que tanto Chapí como Delgado formaron parte de la primera directiva de 1899. Al mismo tiempo, Fiscowich intentó reiteradamente y de forma infructuosa comprar a Chapí los derechos de sus obras, que acabó cediendo a la Sociedad General de Autores por un precio mucho menor que el ofrecido por Fiscowich para sustentar económicamente su funcionamiento interno⁴². En 1902 ambos autores estuvieron relacionados a través del proyecto del Teatro Lírico, que reunió a un gran

³⁸ DELGADO, Sinesio (director). «Maestros compositores. Ruperto Chapí». *Madrid Cómico*, nº 10 (29 de abril de 1883), portada. A través de GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Chapí... pp. 75.

³⁹ DELGADO, Sinesio. «La historia de Apolo», *El Teatro*, Año II, Madrid, 30 de julio de 1910. A través de GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Chapí... pp. 76.

⁴⁰ DELGADO, Sinesio. «Chapí y la Sociedad de Autores». *ABC*, año V, nº 1403 (10 de abril de 1909), p. 4. A través de GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Ghapí...», pp. 68-72.

⁴¹ GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Chapí... pp. 65.

⁴² GRACIA IBERNÍ, L. *Ruperto Chapí...* pp. 407-408.

número de intelectuales entre los que se contaban algunos de los principales compositores y escritores del momento⁴³.

Artísticamente, Sinesio Delgado y Ruperto Chapí colaboraron en diez obras de género chico entre 1898 y 1908, siendo *El diablo con faldas* su 9ª zarzuela en común⁴⁴. Durante estos diez años se estaba gestando la Sociedad General de Autores, por lo que ambos autores tenían contacto frecuente al estar íntimamente involucrados en su formación⁴⁵. Durante la fundación de la Sociedad General de Autores el público, muchos de los autores a los que se pretendía ayudar, empresarios y editores se mostraron contrarios a su razón de ser y a su *modus operandi*, haciendo a Sinesio Delgado el centro de sus hostilidades por ser considerado el alma de dicha sociedad; de hecho, la prensa mostró una manifiesta oposición a la Sociedad General de Autores, acusándoles de monopolio (al no tener otros editores con los que crear competencia), vulnerar la ley, coacción social, y de cobrar precios excesivos por los refundidos a actores y empresarios⁴⁶. *La Correspondencia de España*, dirigida por Ricardo Catarineu (Caramanchel) y Cristóbal de Castro, fue el principal medio que denunció en sus artículos el funcionamiento de la nueva sociedad; no obstante, la prensa dejó los ataques contra la Sociedad General de Autores debido a diversos sucesos como el cierre del Teatro de la Zarzuela y otros acontecimientos políticos que desviaron la atención del público y de la prensa, enfriándose este debate que no se volvería a abrir⁴⁷. Iberní y González Peña coinciden en que este antagonismo hacia la Sociedad General de Autores se trasladó a las tablas, y que muchos estrenos de Sinesio Delgado se vieron influidos por las enemistades creadas durante la fundación de la sociedad, años que coinciden con la colaboración artística entre Delgado y Chapí⁴⁸. Cuando estudiemos las críticas a *El diablo con faldas* deberemos tener presentes estos sucesos y la opinión que tenían las editoriales y periodistas respecto a Sinesio Delgado.

La siguiente tabla contiene un listado completo de las zarzuelas de género chico fruto de la colaboración artística entre Delgado – Chapí, junto a sus fechas y lugares de estreno⁴⁹:

⁴³ GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Chapí...» p. 66.

⁴⁴ *Ibid*, p. 79.

⁴⁵ *Ibid*, p. 103.

⁴⁶ GRACIA IBERNÍ, L. *Ruperto Chapí...* pp. 417-418.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Ghapí...», pp. 118-120.

TÍTULO	ESTRENO
<i>El beso de la duquesa</i>	24/11/1898. Teatro Apolo
<i>El galope de los siglos</i>	5/1/1900. Teatro Apolo
<i>Tierra por medio</i>	23/4/1901. Teatro Romea
<i>¿Quo vadis?</i>	28/12/1901. Teatro Apolo
<i>¡Plus ultra!</i>	10/5/1902. Teatro Apolo
<i>El rey mago</i>	30/12/1902. Teatro Apolo
<i>La leyenda dorada</i>	13/2/1903. Teatro Real
<i>Los bárbaros del Norte</i>	28/12/1906. Teatro Apolo
<i>El diablo con faldas</i>	15/8/1908. Teatro Mayo (Buenos Aires) 3/11/1909. Teatro Cómico (Madrid)
<i>Las calderas de Pedro Botero</i>	31/12/1908. Teatro de la Zarzuela

Las zarzuelas anteriores son obras en un acto de temática dispar, la mayoría cómicas o destinadas a las funciones de Inocentes. Estas tuvieron diferente acogida dependiendo tanto de la obra como de las ciudades donde se representaron; de hecho, algunas de sus obras triunfaron en provincias, pero no en Madrid, ya que la crítica y la prensa madrileña miraban con malos ojos a los fundadores de la Sociedad de Autores, atribuyendo a Sinesio Delgado tener mucha influencia en la prensa y en los teatros; hay que tener presente que la creación de la Sociedad afectaba a los intereses de los editores, lo que justifica este posicionamiento de la prensa⁵⁰. Según M^a Luz González Peña, en Madrid tuvieron éxito *El galope de los siglos*, *¿Quo Vadis?*, *El rey mago* y *Los bárbaros del Norte*. Sobre *El diablo con faldas*, González Peña afirma que fue muy aplaudida en Buenos Aires, que en Segovia fue la obra de Chapí más representada, y que se recibió fríamente en Madrid⁵¹; no obstante, hemos visto que las carteleras de *Diario Oficial de Avisos de Madrid*⁵² y *El Globo*⁵³ nos ofrecen datos que sugieren que el impacto de la obra en Madrid fue mayor de lo afirmado por González Peña.

Sobre la recepción de las zarzuelas creadas por Delgado y Chapí, debemos añadir que se realizaron en un momento de crisis y redefinición del género chico; de hecho, 1903 y 1904 fueron años paupérrimos para Chapí, en los que apenas tendría estrenos y éxitos⁵⁴.

⁵⁰ GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Ghapí..., pp. 79 y 106.

⁵¹ GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Ghapí..., pp. 79-80.

⁵² ANÓNIMO 1. «Espectáculos..., nº 244.

⁵³ ANÓNIMO 2. «Espectáculos...

⁵⁴ GRACIA IBERNI, L. *Ruperto Chapí...*, pp. 359-399.

Fernández Villegas plasmó el estado del género chico en 1903 en las siguientes palabras, que vendrán a colación cuando hablemos de las críticas:

El género chico, después de haber agotado todo lo grotesco, y algo más, que existe en la vida y milagros de chulos y paletos, se va ahora por los cerros de Úbeda de lo patético y sensiblero. En los teatros por horas está a la orden del día el melodrama comprimido. En Apolo, Zarzuela, en el Cómico y hasta en Eslava, cerrado poco ha a la mitad de la cuesta de enero, todo se vuelve celos, amores trágicos, puñalada y tente tieso. Lo cómico, lo divertido, lo sainetesco, con sus tipos populares, sus costumbres y el modo de sentir y de expresar de la gente del pueblo, va desapareciendo “lenta pero continuamente” para dejar el puesto a quioscosas pseudo dramáticas que falsifican la vida popular y lo que es peor, influyen malamente sobre ella⁵⁵.

El público, cansado de los clichés reproducidos por el género chico, buscó otras formas de entretenimiento en el género ínfimo (que incluía sicalipsis), o en otras vías de ocio como el cinematógrafo. Esta circunstancia provocó que algunos escritores replantearan la dirección del género chico, como puede desprenderse de la disparidad de temáticas y cuadros de las obras derivadas de la colaboración Delgado – Chapí⁵⁶. Ricardo Catarineu (Caramanchel) se refería a las tendencias reformadoras del género chico de Delgado en los siguientes términos:

“Sinesio Delgado perdió lo mejor de su vida en vanos intentos de regenerar el género chico. [...] no podía menos de advertir que la ordinariez, la chabacanería, la obscenidad y la bufonada estúpida se habían apoderado del género chico. Trataba, pues, de oponerse a ellas con el ejemplo de sus propias obras, en las cuales parecía señalar otra fórmula que sirviera de nueva y más culta orientación. [...] En el fondo, los espectadores compartían su opinión, pero desde luego no aceptaban el modelo de las zarzuelas sinesianas. A la sátira candorosa y a la filosofía barata, preferían la necedad divertida y el disparate risueño. [...] Y lo más sensible del caso era que Sinesio Delgado desperdiciaba lamentablemente su tiempo, porque, si se hubiera dejado de sátiras y filosofías, ningún otro autor cómico, fuera de los Álvarez Quintero, tenía tanta espontaneidad y abundancia de gracia como él”.⁵⁷

El texto anterior nos ayuda a comprender la postura estética de Sinesio Delgado, que plasmó en sus zarzuelas. Sus obras, como *El diablo con faldas*, se alejan del modelo difundido por el género ínfimo, la sicalipsis, y otras obras vodevilesca y pretenden, sin alejarse de la comedia y del formato breve de un acto, buscar un modelo inspirado en el teatro y en la literatura que pudiera aportar novedad al género chico sin perder frescura y sin caer en el exhibicionismo de las actrices ni los dobles sentidos de mal gusto. Debido a esto, las críticas al estreno de *El diablo con faldas* de *El País*, *La Correspondencia de España*, y *Comedias y Comediantes* consideran a Delgado como un autor con muchos

⁵⁵ FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (fdo. Zeda): «Los estrenos», *La Ilustración Española y Americana*, año XLVII, nº5 (8 de febrero de 1903), p. 7.

⁵⁶ GRACIA IBERNI, L. *Ruperto Chapí...*, pp. 359-399.

⁵⁷ CATARINEU, Ricardo (fdo. Caramanchel). «Crónica teatral. “La revolución desde abajo”». *Nuevo mundo*, año XIX, nº 981 (24 de octubre de 1912), p. 9. A través de GONZÁLEZ PEÑA, M.L. «El Genio de Ghapí...», pp. 74-75.

altibajos y de tendencias artísticas dispares, que consiguió realzar su imagen con el éxito de *El diablo con faldas*; esto se debe a que durante estos diez años de colaboración con Chapí, sus empeños reformistas lo llevaron a experimentar con las múltiples posibilidades de la escena del género chico —como podemos apreciar en los argumentos de sus zarzuelas—, lo que creó disparidad de opiniones entre público y a la crítica.

3. Ser mujer a principios del s. XX

Para comprender en profundidad la acción de *El diablo con faldas*, la situación de Ramona —la supuesta “diablo con faldas”—, y contextualizar la obra y sus implicaciones, debemos apuntar unas cuestiones preliminares sobre la época, sin las cuales el estudio del nivel estésico y neutro de *El diablo con faldas* quedaría aislado de su contexto y perdería razón de ser.

Como apunta Sara Maíllo, en España en 1900 nos encontramos con una sociedad en gran medida analfabeta, en torno al 63% de la población; este porcentaje se nutría principalmente de las clases menos favorecidas, y afectaba en mayor medida a las mujeres que a los hombres⁵⁸. El género femenino era más vulnerable al analfabetismo porque la formación intelectual de las mujeres no era considerada algo necesario ni deseable, ya que la intelectualidad y la vida pública se atribuían al hombre, y en consecuencia se tildaba a las mujeres instruidas de falta de feminidad e inmoralidad⁵⁹. Encontramos ejemplos de esto en cómo es concebida la formación de Ana Ozores en *La Regenta*, de Alas Clarín, en cómo se ridiculizan las aspiraciones intelectuales de Atanasia en *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Chueca y Ramos Carrión, o en el nivel intelectual y cultural de Fortunata en *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, por nombrar sólo algunos casos; en *El diablo con faldas*, sabemos que Martina (hermana de Ramona), es analfabeta porque según le cuenta al cura Anselmo, a ella le “estorba lo negro”, refiriéndose a las letras de una carta destinada a ella que no supo leer.

Como el ámbito público estaba destinado a los varones, las mujeres quedaban relegadas al privado, es decir, al cuidado del hogar y la familia, o a ingresar en un convento. La mayoría de las ocupaciones remuneradas que podían desempeñar estaban relacionadas con estos ámbitos, es decir, podían ser nodrizas, niñeras, o trabajar como

⁵⁸ MAÍLLO, S, «Rol de la mujer...», pp. 179-180.

⁵⁹ *Ibid*, pp. 180-184.

servicio doméstico, recibiendo un salario ínfimo y simbólico por el hecho de ser mantenidas⁶⁰. Las mujeres casadas, por otra parte, tenían la exigencia tácita (y en ocasiones explícita) de perpetuar la familia con sus hijos, presión que podemos observar en Jacinta, coprotagonista de la novela *Fortunata y Jacinta*.

La escena, por otra parte, era otra posibilidad laboral para muchas mujeres. No obstante, debemos tener presente que la consideración social de las actrices/cantantes era inferior a la de las mujeres casadas por participar en el ámbito público, extra-familiar y reservado a los varones. Esto situaba a las actrices en una situación paradójica: eran alabadas por sus *performances* (más por sus dotes interpretativas y exhibicionistas que por las líricas en la mayoría de casos⁶¹) y deseadas sexualmente por su público eminentemente masculino, a la vez que consideradas como mujeres de moral cuestionable, “apoyadas en el quicio de la mancebía”, en un limbo entre las prostitutas y las mujeres casadas⁶². El espectador masculino consideraba que las mujeres que veía en las tablas eran más susceptibles de ser poseídas que las casadas, además de ser moralmente más aceptable que el adulterio con una mujer casada; de hecho, muchas personalidades se jactaban de tener relaciones extramatrimoniales con actrices⁶³. Respecto a esto último, recordar que el adulterio masculino se permitía, mientras que el femenino podía ser penado por la ley⁶⁴.

Debido a las cuestiones anteriores, la principal preocupación de los matrimonios respecto a sus hijas era casarlas para que estuviesen amparadas económicamente tras la muerte del padre; en caso de que la madre sobreviviese al padre, esta pasaba a depender de sus hijos, así que en las familias con hijas únicas la preocupación por el matrimonio de la hija iba unida a la subsistencia de ambas, madre e hija⁶⁵. De hecho, una mujer con hacienda propia perdía el derecho de su administración cuando se casaba, y pasaba a ser gestionada por el varón⁶⁶. En este contexto, era común que los padres negociaran emparejamientos forzosos a temprana edad para no tener que mantener a una hija que les reportaba pérdidas económicas; de hecho, el ajuar (o dote) que debían aportar los padres

⁶⁰ *Ibid*, p. 194.

⁶¹ SALAÜN, S. «Las mujeres en los escenarios... pp. 74-75.

Para un testimonio de la época, cf. GUERRA, Ángel «Los teatros. Madrid». *Vida Galante*. Año VIII, nº 349 (14 de julio de 1905), p. 16.

⁶² SALAÜN, S. «La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina». *Mujeres de la escena. 1900-1940*. M^a Luz González *et al.* (eds.), Madrid, Publicaciones y ediciones SGAE, 1996, pp. 30-32.

⁶³ *Ibid*, p. 31.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ MAÍLLO, S. «Rol de la mujer...», pp. 180-183.

⁶⁶ SALAÜN, S. «La mujer en las tablas...», p. 31.

de la hija (costumbre que pervivió hasta la segunda mitad del siglo XX), demuestra la carga económica que se atribuía a las mujeres⁶⁷. Tenemos multitud de ejemplos de estas situaciones en la literatura del s. XIX y del s. XX, como por ejemplo *El sí de las niñas*, de Moratín, o la dependencia familiar de Inés, en la 1ª serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós.

También debemos apuntar que se daba por supuesto que las mujeres llegaban vírgenes al matrimonio, pues en caso contrario la deshonra recaía tanto en la mujer como en su familia, que podía repudiarla. De esta manera, la virginidad (llamada honra) era el bien máspreciado de las mujeres, pues perderla implicaría ser expulsada de la sociedad “decente y honrada” y ser reprobadas como indignas e inmorales, inadecuadas tanto para el matrimonio como para los trabajos antes nombrados, pues estaba mal visto ofrecer trabajo a las mujeres deshonradas, además de ser un riesgo para la moralidad y la imagen de las personas que la contratasen⁶⁸. Respecto a las cuestiones de género anteriores y la pervivencia de la mayoría de ellas en el siglo XX, encontramos un ejemplo excelente en los personajes de Eloisa, Luisita, y la madre de ambas, de la película *El mundo sigue* (1963) de Fernando Fernán Gómez, censurada durante el franquismo.

4. La acción de *El diablo con faldas*

En el contexto social que hemos esbozado escribió Sinesio Delgado *El diablo con faldas*. Conozcamos su argumento.

La acción se desarrolla en casa de Anselmo, un cura de un pueblo cercano a Madrid. El argumento gira en torno a Ramona, cuya historia conocemos antes de que aparezca en escena gracias a la conversación entre Anselmo y Martina (hermana de Ramona).

Tras mucho tiempo sin saber nada de Ramona, que se fue a Madrid a servir, su familia recibe una carta suya pidiendo su ayuda. Ramona se quedó embarazada de su enamorado y, antes de poder casarse, el novio de Ramona mató por accidente a un hombre defendiéndola, acabando en presidio. Como no sabía si volvería o no de la cárcel, el novio de Ramona no se casó con ella para dejarla libre de actuar como quisiese. Ramona y su hijo subsistieron estando con dos hombres, siendo el segundo de ellos un viejo rico

⁶⁷ *Ibid*, pp. 196-197.

⁶⁸ MAÍLLO, S. «Rol de la mujer...», pp. 196-198

llamado Juanito Montiel. Este señor cambió el nombre de Ramona por el de Flora, para tener una coartada que ocultase su deshonra de cara a la sociedad, y porque “eso de Ramona le sonaba á cocinera”.

Ocho años después, en el momento presente de la acción, el padre del hijo de Ramona, que la quiere, le dijo en una carta que iba a salir de la cárcel, que la perdonaba, y que quería ser feliz con ella. Tras esto, Ramona escribió la carta a su familia pidiendo ayuda, y se escapó de casa de Montiel para poder reunirse con el padre de su hijo sin que hubiese un enfrentamiento con Juanito Montiel. El lugar escogido por los amantes para encontrarse es la casa del cura Anselmo, ya que así Ramona pretende evitar que Juanito Montiel cometa un crimen en casa de su familia y que haya un enfrentamiento con su novio, al mismo tiempo que este la encuentre redimida por la fe. Según nos cuenta Martina, su familia no quiere acogerla, pues consideran que con su vuelta trae la deshonra a la familia; el cura Anselmo está de acuerdo con no dejarla entrar en el pueblo porque considera que Ramona es “el lobo que viene a destrozarme el rebaño, es la manzana podrida capaz de echarme á perder toda la cosecha”, y les insta a escribirle una carta a Ramona para que no vaya al pueblo, pues encontrará sus puertas cerradas.

No obstante, Ramona ya había acudido por la noche a casa de su familia, y su padre no pudo echarla porque se apiadó de ella al verla llorar desconsolada. Anselmo, escandalizado, reprueba la actitud de la familia y le dice a Martina que va a “aconsejar á todas las mozas del pueblo que huyan de tu hermanita como de la peste”. En realidad, el verdadero objetivo de la visita de Martina es decirle a Anselmo que Ramona quiere hablar con él, pues no encuentra más amparo que el cura ni más posibilidad de salvación que quedarse en su casa. Anselmo, enfadado, se niega en rotundo a ver a Ramona, alegando que le perderían el respeto los fieles y se burlarían de su credulidad, echando a Martina a la calle.

Ramona, que esperaba en la puerta de Anselmo su respuesta, entra en casa del cura cuando este no está, encontrándose con su sobrino Claudio, futuro seminarista. Claudio y Ramona cantan un dúo sobre la vocación de Claudio en el que Ramona la pone a prueba, acabando con las manos de ambos entrelazadas. Anselmo les sorprende y pasa por alto este hecho, pero contribuye a la opinión que se hace de ella.

Gracias al atuendo de Ramona, y a presentarse bajo el nombre de Flora, Anselmo no la reconoce al principio y acepta la visita. Tras desvelar Ramona su identidad y explicar su situación y su plan, Anselmo se escandaliza y se niega en rotundo a ayudarla, proponiendo a Ramona que vuelva a casa de su padre y que echen a Juanito Montiel a la

fuerza; tras reconsiderarlo, decide ir a casa del padre de Ramona a solucionar el entuerto, dejando a Ramona llorando en una habitación de su casa.

Cuando Montiel y su lacayo Varguitas se presentan en casa del cura, cantan un trio junto a Ramona; en él, se muestran las intenciones de Montiel de matar a Ramona si no vuelve con ellos voluntariamente, e intentan llevársela a la fuerza, pero Ramona se zafa de ellos y se defiende lanzándoles los libros del cura. A la vuelta de Anselmo, este echa a los señores de su casa y sigue discutiendo con Ramona, porque no quiere acogerla para que cuando venga su novio a por ella la encuentre redimida por la fe. Ramona le explica que su novio le perdonó sus infidelidades porque sabe que si se juntó con otros hombres fue porque:

“mi pequeño, nuestro pequeño, se moría de hambre, que yo no encontré donde trabajar, que se me cerraron todas las puertas y que me volví loca... El chiquitín no tenía la culpa y era preciso que viviese aunque la madre se condenara”⁶⁹.

Anselmo sigue negándose, pero acaba por acoger a Flora dentro del coro de Hijas de María, aceptando su situación, redimiéndola con la fe, y aceptando que cuando vuelva su novio del presidio pueda encontrarla en su casa. La obra termina con Ramona cantando una plegaria junto a las Hijas de María.

5. El día del estreno. Horizontes de expectativas

Los dos apartados siguientes están dedicados al análisis de la recepción del estreno de *El diablo con faldas*, correspondiente al nivel estésico de la estructura semiótica. Utilizaremos en estos apartados los conceptos de Jauss en su teoría de la recepción, que ya hemos mencionado anteriormente.

Para conocer los horizontes de expectativas del público del Teatro Cómico hemos recurrido a las zarzuelas que se representaron en dicho teatro el mismo día que se estrenó *El diablo con faldas*, y que ya llevaban tiempo en cartelera. El 4 de noviembre de 1909 se interpretaron desde las 19 horas en el Teatro Cómico las siguientes obras: *Las mil y pico de noches* (1909, Guillermo Perrín – Miguel Palacios, y Gerónimo Giménez), *La leyenda del monje* (1890, Arniches – Gonzalo Cantó y Chapí), *El diablo con faldas* (1909, Delgado y Chapí), y *Ni frío ni calor* (1909, Luis de Larra y Tomás López Torregrosa).

⁶⁹ DELGADO, S., *El diablo con...*, p. 37.

Las mil y pico de noches es una zarzuela en un acto y cinco cuadros con diez números musicales que trata de cómo La Cañamón (Loreto Prado), cantaora flamenca, y Paco el Gorrión (Enrique Chicote), un guitarrista flamenco, reciben en su miserable vejez una segunda oportunidad por parte de una deidad para volver a su juventud y evitar cometer los mismos errores que los llevaron a la pobreza. Siendo jóvenes de nuevo, viven rodeados de lujo y riquezas, pero sin ser amantes y ambos siguen siendo unos apasionados del flamenco, lo que acaba llevándolos de nuevo a la perdición. La zarzuela busca el exotismo, tanto en los personajes andaluces como en otros secundarios que permiten trasladar la acción a regiones inventadas; la mayoría de los personajes tienen inspiración andaluza, estando estereotipados tanto en sus vestimentas y vocabulario como en sus costumbres y formas de comportarse. La obra contiene sicalipsis, dobles sentidos, y la trama prototípica del señor rico que se interpone entre los amantes jóvenes impidiéndoles estar juntos. Estuvo en el Teatro Cómico desde el 18 de mayo de 1909⁷⁰.

La leyenda del monje es una zarzuela en un acto y cinco números musicales que tiene como trasfondo una leyenda en la que un monje cruzaba por la noche a nado el mar para estar con su amada, que ponía un candil en la orilla para guiarle; un día los pescadores lo descubrieron y un familiar de la amada puso el candil entre las rocas, haciendo que se ahogaran ambos amantes. En la zarzuela de Arniches, Martina ayuda a Valentín a comunicarse con Olvido, su enamorada, con la que no puede casarse porque su familia no lo permite hasta que termine de la carrera de derecho; Melecio, novio de Martina, sorprende a Valentín abrazando a traición a Martina y decide vengarse de él escondiéndole la ropa cuando se está bañando en el mar. Cuando sale del mar, Valentín se cubre con una túnica para no ir desnudo y es confundido con el fantasma del monje, tras lo que ocurren una serie de incidentes con la familia de Olvido que acaban cuando descubren su verdadera identidad y este declara sus intenciones de casarse con la joven. Esta obra no contiene sicalipsis, y en ella encontramos la prototípica historia de los amantes que no pueden estar juntos por un impedimento externo a ellos, que vencen durante el transcurso de la acción; también encontramos la figura del señor mayor que se interpone entre los amantes impidiéndoles estar juntos. *La leyenda del monje* se repuso

⁷⁰ ANÓNIMO 1. «Espectáculos para hoy» *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CLII, nº 108 (18 de mayo de 1909), p. 3.

en el Teatro Apolo el 7 de mayo de 1909⁷¹, y en el Teatro Cómico el 28 de agosto de 1909⁷².

Ni frío ni calor es una zarzuela/revista musical en un acto y tres cuadros con siete números musicales. El argumento gira en torno a un matrimonio de una mujer joven y un hombre viejo y sus diferentes sensaciones térmicas, ya que él es friolero y ella calurosa; con este pretexto deciden no salir de casa, y el matrimonio se entretiene viendo un libro de grabados que dan lugar a una serie de escenas ambientadas en invierno y en verano. La zarzuela contiene muchos personajes simbólicos, casi todos estereotipados, sicalipsis y mucho erotismo tanto en las situaciones como en los diálogos. Estuvo en la cartelera del Teatro Cómico desde su estreno el 14 de octubre de 1909⁷³, interpretado por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote.

Hay elementos comunes entre las obras que llevaban tiempo en el Teatro Cómico y compartieron cartel con *El diablo con faldas*. Como cabría esperar, todas ellas son cómicas; no obstante, *El diablo con faldas* contiene la triste historia de Ramona y su hijo en Madrid, lo que supone una diferencia respecto a las otras obras. En todas las zarzuelas participó la compañía Prado – Chicote, apreciada por la crítica y el público. Excepto en *Ni frío ni calor*, en las demás zarzuelas aparecen amantes jóvenes que tienen problemas para estar juntos debido a que una persona vieja se interpone entre ellos; en el caso de *Ni frío ni calor*, encontramos la particularidad de que es un matrimonio desigual con desavenencias derivadas de la diferencia de edad, que en parte es similar a la idea subyacente en todas las demás zarzuelas y concuerda con la opinión compartida tácitamente por el público del género chico de que el amor es algo típico de la juventud porque está destinado al matrimonio y los hijos⁷⁴. En todas estas zarzuelas encontramos personajes estereotipados, como por ejemplo los andaluces de *Las mil y pico noches* y los personajes ricos que en ella aparecen, los personajes de los distintos cuadros de *Ni frío ni calor*, o el novio celoso y el pretendiente lujurioso de *La leyenda del monje*. Dos de las cuatro obras programadas contienen elementos sicalípticos, especialmente *Ni frío ni calor*, la última en ser representada; este hecho pudo influir en que hubiese dos horizontes

⁷¹ ANÓNIMO 1. «Espectáculos para hoy» *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CLII, nº 100 (7 de mayo de 1909), p. 3.

⁷² ANÓNIMO 1. «Espectáculos para hoy» *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CLII, nº 191 (28 de agosto de 1909), p. 3.

⁷³ XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro». *El Globo*, año XXXV, nº 11879 (14 de octubre de 1909), p. 1.

⁷⁴ SALAÜN, S. «La mujer en las tablas... pp. 30-32.

de expectativas entre el público: los que esperaban encontrar sicalipsis en *El diablo con faldas* —dado lo sugerente de su título— y los que no.

El argumento de *El diablo con faldas* no desentonaría en la velada teatral del 3 de noviembre de 1909 en el Teatro Cómico, dada la intriga amorosa prototípica, los personajes estereotipados (el cura Anselmo moralista, Ramona la libertina, el novio criminal, Claudio el sobrino del cura joven que persigue tímidamente a las mujeres, Montiel el viejo rico lascivo, Varguitas el lacayo violento), las tramas enrevesadas (en lo referido a la historia de Ramona en la ciudad y su plan para volver a reunirse con su novio), y los elementos cómicos basados en dobles sentidos y en el contraste de caracteres y posturas morales discrepantes. En consecuencia, podemos afirmar que argumentalmente la obra no tenía demasiada distancia estética respecto a los horizontes de expectativas del público, ya que su trama y personajes se asemejan en diversos aspectos a las demás zarzuelas programadas por los empresarios del Teatro Cómico; respecto a su ausencia de sicalipsis, no obstante, sí que es posible que se distanciara del horizonte de expectativas de una parte del público del teatro, que tuviese intención de ver erotismo en el escenario. Por otra parte, cabe mencionar que el público del Teatro Cómico llevaba desde agosto escuchando la música que compuso Chapí para *La leyenda del monje*, por lo que el estilo del compositor de Villena sería probablemente reconocido y apreciado en los números musicales de *El diablo con faldas*. Por todo lo anterior, creemos que *El diablo con faldas* se concibió como una obra de degustación para el público, aunque pudiese defraudar a una parte de aquél que buscara elementos eróticos explícitos en su representación.

No debemos cerrar este capítulo sin mencionar antes que Ximeno Ximénez criticó negativamente tanto *Ni frío ni calor* como *Las mil y pico noches*, diciendo en su crítica al estreno de *Ni frío ni calor* que:

[...] ni el Sr. Larra que es autor de mérito ni el maestro Torregrosa que en ocasiones ha demostrado tener inspiración, han debido ofrecer á un empresario tan de buena fe como lo es el Sr. Chicote, una obra así y de ofrecerla haber procurado que no sirviese para derrochar dinero como en *Las mil y pico de noches* cuya fantasía parece imitar⁷⁵.

En este fragmento observamos una valoración de dos de las cuatro obras representadas el tres de noviembre de 1909 en el Teatro Cómico, la primera y la última, las cuales enmarcaban las dos obras con música de Chapí y textos de Arniches y de

⁷⁵ XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer...», n° 11879.

Delgado. Como veremos más adelante, de esta crítica de *El Globo* se destila el aprecio y reconocimiento que este crítico tenía por los actores principales de la compañía: Loreto Prado y Enrique Chicote.

6. Críticas y críticos

Se publicaron once críticas al estreno de *El diablo con faldas* en Madrid el día 4 de noviembre de 1909, el día después del estreno. Todas ellas son positivas a excepción de la de Alsina en *El País*, cuyas motivaciones estudiaremos en este apartado; sin embargo, Alsina elogia la música de Chapí, disociando entre música y teatro —o si leemos entre líneas, entre Chapí y Delgado. En las once críticas encontramos tanto información objetiva como subjetiva, aportándonos interpretaciones propias del argumento, los personajes, y otros datos de interés que comentaremos a continuación.

La información objetiva coincidente en las críticas nos informa de que el estreno fue la noche del 3 de noviembre a las 21:45 en el teatro Cómico, que la compañía encargada de la representación fue la de Prado – Chicote, y que los actores fueron Enrique Chicote (Anselmo), Loreto Prado (Ramona/Flora), Matilde Franco (Martina), Rafaela Castellanos (Tadea), Julio Castro (Claudio), Jaime Ripoll (Juan Montiel) y José Soler (Varguitas); el libreto añade a Lola Borda como Moza 1ª, dentro del coro de Hijas de María. Toda esta información coincide con la encontrada en la edición del libreto de 1909⁷⁶, y con la música manuscrita de Chapí⁷⁷.

Las críticas de *ABC*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, y *El Día de Madrid* coinciden en que Chicote comunicó al público que Delgado dedicaba los aplausos a la memoria de Chapí, lo que avivó las ovaciones y provocó que Delgado saliese a escena varias veces y que Loreto Prado llorase, posiblemente por el recuerdo de Chapí, con el que tenía buenas relaciones artísticas. Por otra parte, *El Día de Madrid* y *El Liberal* comentan que en el estreno estaban presentes los hijos de Chapí, y *La Época* afirma que el teatro estaba lleno «de bote en bote»⁷⁸. Estos elementos alusivos a Chapí, las lágrimas de Loreto, las salidas al escenario de Delgado, y que el teatro estuviese lleno, son un

⁷⁶ DELGADO, S., *El diablo con...*

⁷⁷ CHAPÍ, Ruperto, *El diablo con faldas*, Biblioteca Nacional de España, M.CHAPÍ/80/1, 34 fol.

⁷⁸ FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (fdo. “Z.”), «Veladas...

primer indicador del éxito de la velada teatral, imbuida tal vez de un componente emocional que avivara los aplausos.

En relación a lo anterior, y antes de comentar las valoraciones subjetivas de las críticas, debemos comentar el gran impacto que tuvo en la sociedad madrileña la prematura muerte de Chapí a los 58 años el 25 de marzo de 1909, siete meses antes del estreno de *El diablo con faldas*. En palabras de Iberní, «ninguna muerte, salvo que tuviera que ver con la Casa Real, causó mayor impacto en los medios de comunicación que la de Chapí»⁷⁹. Su entierro fue un evento memorable, reuniendo a un listado extenso de personalidades y con multitud de eventos en su honor, con la participación de las orquestas del Eslava, Apolo, Teatro de la Zarzuela, la sinfónica del Real, y la banda de San Bernardino tocando fragmentos de sus composiciones⁸⁰. Es comprensible, por tanto, que ocho meses después del entierro la crítica todavía estuviese condicionada por este acontecimiento, al que siguieron diversos homenajes póstumos. También conviene recordar que las composiciones de Chapí eran usualmente alabadas en la crítica —como podemos observar en los escritos de Peña y Goñi, por ejemplo—, y en ocasiones se disociaba la música de Chapí al teatro al que iba unido, ya sea por la diferencia de calidad entre ambos, o por las antipatías con el escritor de los libretos, pero no con el compositor alicantino. Estos condicionantes pudieron influir en la opinión de la crítica, ya que el público tendría buena predisposición a escuchar la música de Chapí, que solía tener buena acogida al margen de la consideración que se tuviera del texto al que acompañaban; al mismo tiempo, que se tratara de un estreno póstumo el mismo año de la muerte del compositor alicantino, tendría un factor emocional añadido que no podemos pasar por alto.

Los posicionamientos de los escritores de las críticas respecto a *El diablo con faldas* pueden deducirse del tono del artículo, las expresiones, la forma de referirse a los agentes relacionados con la obra (Chapí, Delgado, la compañía, el teatro Cómico, y los sectores del público), y los elementos a los que prestan atención y cómo los interpretan; al mismo tiempo, hay factores extraliterarios como los comentados sobre la creación de la Sociedad General de Autores y la imagen pública de Sinesio Delgado, que deben ser tenidos en cuenta a la hora de analizar la crítica. Por ejemplo, en relación a Chapí, el crítico de *El Globo* se declara su admirador⁸¹, *Comedias y Comediantes* se refiere a su música como

⁷⁹ GRACIA IBERNÍ, L. *Ruperto Chapí...*, p. 532.

⁸⁰ *Idem*, p. 535.

⁸¹ XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro... n.º 11897.

«divina»⁸², *Eco Artístico* dice que la música del «inolvidable maestro Chapí» fue «inspiradísima»⁸³, *El Imparcial* escribe «obra póstuma de una gloria de España, que todavía gana victorias, después de morir»⁸⁴, *El Liberal* se refiere a Chapí como «primer músico español contemporáneo»⁸⁵.

Al leer las críticas también debemos considerar la relación de la prensa con las tendencias políticas de Chapí, del que se deduce afinidad a las ideas liberales por la opinión que tenía de su padre y de Joaquín María López y su trayectoria política⁸⁶. Por otra parte, Celsa Alonso relaciona a Chapí con las posturas políticas republicanas de Nicolás Salmerón y Emilio Castelar⁸⁷. En este sentido, es posible que las críticas de *El Liberal*, *El Imparcial* y *El Globo* estén condicionadas por este aspecto, al ser de tendencia liberal y/o republicana; no obstante, la única crítica negativa al estreno proviene de *El País*, un medio republicano, así que las influencias políticas, si bien pudieron influir, no son del todo determinantes.

Por último, debemos conocer la relación personal del crítico con los agentes involucrados en *El diablo con faldas*. Por ejemplo, la crítica de *El Día de Madrid* fue escrita por Enrique Casal, yerno de Chapí; esta es la crítica más laudatoria de las 11 consultadas, refiriéndose a Chapí como «glorioso», «inmortal compositor», «hombre superior», «figura gigantesca», «gran artista», «maestro de maestros», «mago del Arte»⁸⁸. Ricardo Catarineu (Caramanchel), escribió su crítica en *Comedias y Comediantes*, pero era director de *La correspondencia de España*, que aguijoneaba a la Sociedad General de Autores y a Sinesio Delgado por el funcionamiento de esta. Alsina, por otra parte, solía hacer críticas negativas a tanto a las obras de Sinesio Delgado como a su estilo, incluso cuando algunas de sus obras habían tenido un estreno exitoso⁸⁹. A pesar de los esfuerzos realizados por identificar a los firmantes anónimos de *El Imparcial*, *El Liberal* (fdo. L),

⁸² CATARINEU LÓPEZ, R.J. (fdo. Caramanchel). «Crónica». *Comedias...*

⁸³ BENAVENTE, J. (Arlequín). «Cómico...

⁸⁴ ANÓNIMO 3. «Novedades teatrales...

⁸⁵ ANÓNIMO 4 (fdo. "L."). «Cómico. El diablo...

⁸⁶ GRACIA IBERNI, L. *Ruperto Chapí...*, p. 36.

⁸⁷ ALONSO, Celsa, «Ruperto Chapí ante...

⁸⁸ CASAL, E. «Teatro...

⁸⁹ Cf. críticas sobre *El talismán prodigioso*, *La ilustre fregona*, y *Sansón y Dalila* en:

ALSINA, J. «Por los teatros. Cómico. "La ilustre fregona"». *El País*, año XXII, nº 70801 (15 de diciembre de 1908), p. 2.

ALSINA, J. «Por los teatros. Apolo. "El talismán prodigioso"». *El País*, año XXII, nº 70768 (7 de noviembre de 1908), p. 2.

ALSINA, J. «Teatro Lara. "Sansón y Dalila"». *El País*, año XXIV, nº 8462 (16 de octubre de 1910), p. 2.

La Correspondencia de España (fdo. R.S.), y *La Dama y La Vida Ilustrada* (fdo. Uno), ha sido imposible su identificación, por lo que no se han podido establecer relaciones a nivel personal entre estos críticos y los autores.

Todos los elementos comentados anteriormente nos ayudan a dilucidar si las críticas están condicionadas (consciente o inconscientemente), si son exageradas, o si pretenden ser objetivas.

6.1 El argumento en la crítica

Tanto *ABC* como *El Globo* y *El País* dedican la mayor parte del artículo a explicar o comentar el argumento. En el caso de *ABC*, el comentario —ca. 80% del artículo— dice que la obra contiene «un gran espíritu de generosidad y redención», y enfatiza la polaridad Anselmo – Ramona, explicando que Anselmo ampara a Ramona porque ésta quiere redimirse por el amor a su hijo y para quedar bien ante los ojos de su marido. Al mismo tiempo, de Ramona se dice que es «más infeliz que perversa, pero tocada del mismo demonio; que tales son sus locas y lamentables aventuras», y se concibe su presencia en el pueblo como un elemento perturbador de la paz y el orden, y que debe marcharse para evitar infortunios⁹⁰.

En el caso de *El Globo*, la crítica utiliza el argumento como excusa para hacer una reprimenda a las mujeres que pudieran tener una situación similar a la de Ramona, destinando a ello el 60% del artículo. El escritor utiliza términos como «una feligresa escapada del tranquilo redil», «se revela de la humildad guiada por los gustos de la carne», «pecadora cerril», «infortunado engendro criminal» (refiriéndose al hijo de Ramona), «lo encarcela en los vergonzosos lazos del vicio» (referido al hijo de Ramona), «padre del único engendro tenido en la atolondrada vida liviana», etcétera⁹¹.

La cantidad de espacio destinado a estos comentarios, el tono de estos, su extrapolación a la vida real, y la terminología empleada, transluce que los autores tienen una clara filiación con las ideas morales en las que se basa la obra, lo que condiciona su discurso. De hecho, estas dos críticas parecen utilizar *El diablo con faldas* como excusa para realizar un discurso moralizante contra las mujeres.

⁹⁰ GABALDÓN, Luís (fdo. “Floridor”). «Cómico...

⁹¹ XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro... n° 11897.

En su artículo de *El País*, José Alsina, antes de describir el argumento, cataloga el asunto como viejo y manido, pues ya se ha tratado profusamente en diversas obras. Su resumen del argumento es el más objetivo de las once críticas publicadas, a pesar de destilar filiación por el personaje de Ramona. El crítico de *El País* critica la lógica argumental de la obra por acudir Ramona a casa del cura en lugar de a casa de sus padres, un procedimiento tan manido como el tema (aunque *El Globo* considera original este recurso); al mismo tiempo, opina que esa incongruencia argumental no es la adecuada para hacer comedia, aunque Delgado consiga distraer de la falta de lógica con su habilidad como dramaturgo. En realidad, en la obra Ramona acude la noche antes de la acción a casa de sus padres, como nos hace saber Martina en la 4ª escena, y posteriormente va a casa del cura; tal vez Alsina no recordase esta parte del drama cuando realizó su crítica.

Más moderada y breve es la explicación del argumento que se ofrece en *La Época*. En ella, se utilizan expresiones como «Magdalenas arrepentidas», «punto de salvación», «oveja descarriada», «guiada por la palabra del buen pastor», que transluce una filiación moralista con la concepción de las mujeres que se muestra en *El diablo con faldas*⁹². La terminología utilizada en la crítica evidencia que el personaje protagonista se ha concebido como una mujer amoral independientemente de su historia, y que Anselmo es el faro que consigue reconducir su vida hacia la salvación. Debemos tener presente que *La Época* era un periódico conservador, monárquico y prototípico de la aristocracia, así que es muy probable que el argumento y la visión que ofrece la obra sobre las mujeres fuera del agrado del crítico de este periódico.

La Correspondencia de España no describe el argumento de la obra porque vaticina que será vista y aplaudida por todo Madrid⁹³, pronóstico que en el que coinciden los autores de *Eco Artístico*⁹⁴ y *El Imparcial*⁹⁵. Por último, *El Día de Madrid* no explica el argumento por su sencillez, y alude a la maestría de Delgado por hacer de un asunto tan simple una obra tan buena⁹⁶; debemos recordar de nuevo que el crítico de *El Día de Madrid* era Casal, yerno del difunto compositor.

⁹² FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (fdo. "Z."), «Veladas...

⁹³ ANÓNIMO 5 (fdo. "R.S."), «Los teatros...

⁹⁴ BENAVENTE, J. (Arlequín). «Cómico...

⁹⁵ ANÓNIMO 3. «Novedades teatrales...

⁹⁶ CASAL, E. «Teatro...

6.2 Sinesio Delgado y *El diablo con faldas* en la crítica

Las críticas de *Eco Artístico*, *ABC*, *El Día de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, y *La Correspondencia de España* consideran *El diablo con faldas* como la mejor obra que puso en escena Sinesio Delgado; en ellas se elogian tanto la obra como las cualidades literarias del escritor.

Los artículos de *Comedias y Comediantes* y *La Correspondencia de España* dedican más espacio a hablar de Delgado, y muestran su sorpresa por la calidad y el éxito de *El diablo con faldas*, vista la trayectoria del escritor. *La Correspondencia de España* considera que es probable que muchas de las obras de Sinesio no triunfaron porque el autor evita chistes fáciles y elementos sicalípticos, y que el triunfo de *El diablo con faldas* es más meritorio por carecer de esos elementos; en este sentido, es oportuno recordar las palabras de Ricardo Catarieu publicadas en *Nuevo Mundo* hablando sobre la postura reformista de Delgado, y que ya hemos reproducido en este trabajo⁹⁷. Para el autor de *La Correspondencia*, *El diablo con faldas* es «una de las obras más bellas e interesantes» del género chico desde *Lucifer* (1888, Sinesio Delgado y Apolinar Brull)⁹⁸. Debemos apuntar que *La Correspondencia de España* era de tendencia conservadora, y su juicio puede derivar de su rechazo hacia género ínfimo, la sicalipsis, y su afinidad a la postura moralista, sexista y conservadora que se defiende durante la obra. No obstante, en la crítica de *La Correspondencia* encontramos afinidad por los intentos reformistas del género chico de Sinesio Delgado, lo que adscribe al crítico en el horizonte de expectativas contrario a la sicalipsis y partidario del modelo de género chico más tradicional; por último, hay que recordar que *La Correspondencia* es el periódico que lideró las protestas en prensa contra Sinesio Delgado y la Sociedad General de Autores, como ya hemos mencionado previamente⁹⁹.

En la misma línea, Caramanchel elogia la labor de Sinesio Delgado en *Comedias y Comediantes*, que proponía una forma de entretenimiento literariamente más ambiciosa y sin buscar el chiste fácil y el exhibicionismo. En su crítica se lee:

No diré yo que *El diablo con faldas*, del Teatro Cómico, sea la fórmula suprema de las zarzuelas en un acto. Pero es, por lo menos, la obra de un literato, de un espíritu de cierta finura, que ha sabido enlazar en feliz maridaje y equilibrada proporción lo sentimental y lo gracioso, sin contorsiones

⁹⁷ Cf. nota 49 *supra*.

⁹⁸ ANÓNIMO 5 (fdo. "R.S."). «Los teatros...

⁹⁹ Cf. nota 42 *supra*.

clownescas, sin desvergüenzas disfrazadas con la estúpida palabreja sicalipsis y sin píldoras melodramáticas con pretensiones de panacea sociológica.¹⁰⁰

No debe extrañarnos esta opinión en boca de un literato como Catarineu, y más teniendo en cuenta que, en ese mismo teatro, y ese mismo día, se representaron *Las mil y pico de noches* y *Ni frío ni calor*. También debemos considerar que tanto esta crítica como la de *La Correspondencia* se escriben en un momento de estancamiento del género chico, lo que había dado origen a su decadencia; en este sentido cabe recordar las palabras de Fernández Villegas en *La Ilustración Española y Americana* el 3 de febrero de 1903¹⁰¹, que observan el estado del género y nos ayudan a comprender la iniciativa de Delgado y la postura de estos críticos respecto a *El diablo con faldas*. Siguiendo la crítica de *Comedias y Comediantes*, Catarineu también opina que este tipo de obras pueden guiar al género chico y a su público «por sendas más cultas y más cerca del arte»¹⁰², lo que, junto al resto de la crítica, permite asociar a este escritor con el horizonte de expectativas partidario del género chico sin sicalipsis.

En esta misma línea, *El Imparcial* lamenta que obras con tanta calidad como esta «desgraciadamente, van huyendo á escape de los teatros del género chico»¹⁰³, debido al auge del género ínfimo y la sicalipsis, cuyos argumentos son, frecuentemente, excusas para el exhibicionismo de actrices y coristas, como vemos en la zarzuela *Ni frío ni calor*.

Diametralmente contraria a las posturas anteriores es la crítica que encontramos en *El País*, donde Alsina comienza su texto del siguiente modo:

Otra sorpresa de Sinesio Delgado. Esta vez, el ex director de Madrid Cómico, ha arrojado por la borda sus audacias satíricas para obsequiarnos con una obra sentimental. La ductilidad de este autor, merece anotarse, sobre todo, cuando la percibimos en breve tiempo y vemos que sólo con atravesar la calle del Arenal, las picarescas risas se le convierten en lágrimas ingenuas¹⁰⁴.

Toda la crítica parece partir de una concepción adversa a Delgado y sus obras, como hemos mencionado anteriormente¹⁰⁵. Del tono sarcástico de Alsina se desprende una crítica negativa *El diablo con faldas* de Delgado – que no a la música de Chapí–, la única de las 11 consultadas. Al final de la crítica, el escritor afirma que Sinesio salió varias

¹⁰⁰ CATARINEU LÓPEZ, R.J. (fdo. Caramanchel). «Crónica». *Comedias...*

¹⁰¹ Cf. nota 47 *supra*.

¹⁰² CATARINEU LÓPEZ, Ricardo José (fdo. Caramanchel). «Crónica». *Comedias...*

¹⁰³ ANÓNIMO 3. «Novedades teatrales...

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ Cf. nota 81 *supra*.

veces al escenario a «oír ovaciones a la memoria de Chapí»¹⁰⁶, sugiriendo que no estaban destinadas al dramaturgo —a pesar de que fue Delgado el que dedicó los aplausos al compositor, y que *La Correspondencia de España* ve estas salidas al escenario como indicador de su éxito¹⁰⁷. Poco antes, Alsina afirma que la música de Chapí, «dada la índole de la obra, no era necesaria»; destaca la plegaria y el dúo, que «se escucharon con respeto y se aplaudieron justamente»¹⁰⁸; esta intención de separar a ambos autores pudo deberse a la antipatía de José Alsina respecto a Sinesio Delgado, separando a Chapí de *El diablo con faldas* para poder criticar a Delgado sin afectar al compositor alicantino. De esta manera, el escritor afirma sin tapujos que la música de Chapí no era necesaria, con la intención de separar su figura, favorecida por la crítica y el público, de la de Delgado. También es significativo que Alsina dedique la mayoría del artículo a criticar a Delgado y sólo dos frases a tratar la música y la interpretación de la compañía Prado – Chicote, la cual también solía ser aclamada por la crítica y que tuvo eco en las críticas a *El diablo con faldas*, como comentaremos a su debido tiempo.

Es posible que el posicionamiento adverso de Alsina hacia *El diablo con faldas* se deba a los fracasos y éxitos que tuvo Delgado a lo largo de su carrera, especialmente en la primera década del siglo XX; como hemos visto, las obras de género chico que escribía Delgado eran de temática dispar debido a los intentos de superar el declive que estaba sufriendo el género, de lo que hace eco *El País* en su crítica. No obstante, y a pesar de su dureza con Sinesio Delgado, Alsina, en su demoledora crítica a *Sansón y Dalila* afirmó de una manera un tanto irónica que:

Sanson y Dalila, sin embargo, es una prueba más de que Sinesio Delgado es uno de los autores de más talento entre los autores cómicos. En una relatividad que vaya de abajo á arriba, hay que elogiar las intenciones de seriedad artística del Sr. Delgado¹⁰⁹.

También cabe la posibilidad de que el hecho de que la mayoría de las zarzuelas de Delgado fueran cómicas o pensadas para las funciones infantiles podría haber creado una imagen preconcebida de Sinesio en la mente de Alsina, condicionando inconscientemente su crítica. Por último, también pudiera ser que la antipatía de Alsina por Delgado se deba

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ ANÓNIMO 5 (fdo. “R.S.”). «Los teatros...

¹⁰⁸ ALSINA, José. «Por los...», n° 8116.

¹⁰⁹ ALSINA, J. «Teatro Lara...

a la relación de este con la Sociedad General de Autores, como hemos apuntado en el estudio del nivel poiético de este trabajo¹¹⁰.

6.3 Divergencias de horizontes de expectativas. Repetición del dúo y protestas

Al margen de la alabanza a la música de Chapí que se observa en la mayoría de críticas, un elemento común en *ABC*, *Eco Artístico*, *El Día de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El País*, y *La Correspondencia de España*, es el elogio del dúo de Ramona/Flora y Claudio.

Las críticas de *El Liberal*, *Eco Artístico*, *La Correspondencia de España*, y *El Imparcial* nos dan dos datos objetivos exclusivos: la repetición del dúo, y que «hubo en el público quince o veinte personas que sisearon cuando iba a repetirse [...] y los mismos sujetos vociferaron cuando el telón cayó»¹¹¹. Las críticas de *Comedias y Comediantes*, *El Globo*, y *La Dama* también hacen referencia a las protestas, pero sin indicar qué las generó.

La Correspondencia de España alude a la repetición del dúo diciendo que «vergüenza da decirlo, no [fue] todo lo aplaudido que debió ser por los señores de la galería», y añade que en noches de estreno el público del Cómico es un «publiquito bastante difícil»¹¹². *El Liberal* interpreta la protesta como «un espectáculo lamentable, absolutamente reñido con la cultura y la buena educación» y afirma que fueron «una media docena» que protestaron «á gritos destemplados» y que:

algunos llegaron en su indignación a enarbolar furiosamente los bastones. De palcos á butacas y de estas á las galerías, se cruzaron frases del más subido tono entre unos y otros¹¹³.

De estos últimos testimonios, más el de *El Globo*, se deduce que los protestantes estaban en las galerías, y que debieron ser entre 6 y 20 personas.

La opinión del autor de *El Liberal* es que «cuando los complacidos superan en cantidad y calidad á los disgustados», los protestantes deberían callarse e irse. También añade que la obra, aunque fuera mala, que no lo es, debería infundir respeto al público

¹¹⁰ Cf. epígrafe 2 *supra*.

¹¹¹ ANÓNIMO 3. «Novedades teatrales...

¹¹² ANÓNIMO 5 (fdo. "R.S."). «Los teatros...

¹¹³ ANÓNIMO 4 (fdo. "L."). «Cómico. El diablo...

por haber sido hecha por «uno de los nombres más gloriosos en la historia del arte» – refiriéndose a Ruperto Chapí. De la misma forma, al final de la crítica recalca que no se debe olvidar que a la obra *El diablo con faldas* va unida «el nombre del primer músico español contemporáneo»¹¹⁴. De las expresiones expuestas se deduce que este escritor valora negativamente a los protestantes y que tenía en alta estima a Chapí, así que puede que por ello estuviera predispuesto a loar la obra independientemente de su calidad, sólo por estar asociada al compositor.

Eco artístico atribuye a los autores del silbido una gran falta de cultura, y que lograron «con esta pequeña protesta que la obra se aplaudiese de manera formidable»; no obstante, también se refiere al dúo como «las últimas notas de una gloria nacional», lo que nos muestra la predilección que tenía el escritor por la obra de Chapí¹¹⁵. En la misma línea de pensamiento, *La Dama* afirma que la obra ha triunfado «á pesar de creer lo contrario un grupo de incultos descontentos»¹¹⁶, y *El Imparcial* añade que con las protestas provocaron que la ovación fuera «estruendosa, verdaderamente formidable»¹¹⁷.

La crítica de *Comedias y Comediantes* indica que la música:

fue irrespetuosamente recibida por algunos, pocos, ciudadanos que presenciaron el estreno. ¿Qué suponen, ni en qué consideración pueden ser tomados estos protestantes? Son los eternos cretinos que se escandalizan de *La Celestina* y se extasían con *La taza de té*¹¹⁸.

Cabe explicar que *La taza de té* es una zarzuela sicalíptica en un acto con música de Vicente Lleó y texto de Paso, Abati y Thous, estrenada en marzo de 1906 en el Cómico. Está ambientada en Japón, y el argumento trata de que Hortensia, suegra de Narciso, no le deja consumir su matrimonio con su hija Azucena hasta que complete la taza del juego de té (una antigüedad) que rompió el día de la boda; el deseo sexual del matrimonio es el motor de la obra. Por otra parte, la geisha Crisantema, enamorada de Narciso, encuentra la taza de té que falta y chantajea a este con que haga el amor con ella a cambio de la taza; para asegurarse de que Narciso accede, echa un afrodisíaco en su té, que bebe Hortensia, la suegra. Tras una serie de malentendidos y situaciones eróticas absurdas —que tienen como base argumental y cómica la excitación sexual de Hortensia y los intentos del matrimonio de conseguir la taza—, Hortensia libera a los amantes de la prohibición, ya

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ BENAVENTE, J. (Arlequín). «Cómico...

¹¹⁶ ANÓNIMO 6 (fdo. “Uno”). «El teatro en...

¹¹⁷ ANÓNIMO 3. «Novedades teatrales...

¹¹⁸ CATARINEU LÓPEZ, Ricardo José (fdo. Caramanchel). «Crónica». *Comedias...*

que está excitada y contenta porque salva a un japonés de la muerte a cambio de que vuelva con ella a Albacete. Los diálogos y los números musicales contienen mucha sensualidad y alusión al sexo, que es el eje principal de la obra¹¹⁹.

Visto el argumento de *La taza de té*, se comprende mejor la última frase de la crítica de *Comedias y Comediantes*. En ella, Caramanchel pretendía desacreditar a los autores de las protestas atacando su criterio, atribuyendo al público protestante la preferencia por *La taza de té* respecto a *La Celestina*. El escritor ha utilizado el teatro de Fernando de Rojas, un clásico de la literatura española, como argumento de autoridad contraponiéndolo a una obra totalmente diferente en cuanto a género, formato e intencionalidad como es *La taza de té*, con la pretensión de invalidar la protesta.

En la misma línea, *El Imparcial* recalca al final del artículo que:

¡Todo no ha de ser garrotines, farrucas y chistes enormes! Para honor del público, hay que afirmar que fue una minoría insignificante la que dio anoche lamentables pruebas de no saber á lo que se debe ir á los teatros¹²⁰.

La crítica de *El Globo* ofrece dos explicaciones de las protestas. Siguiendo las críticas antes comentadas, el escritor afirma que se descontentó a parte del público que esperaba, por el título, encontrar escenas sicalípticas¹²¹. Esta explicación a las protestas es pareja a la de *Comedias y Comediantes*, con su alusión a *La taza de té*, y a los dos horizontes de expectativas propuestos en el 5º apartado del presente estudio.

La otra explicación de *El Globo* se transluce de las siguientes palabras:

Como la comedia no es musical, sucede en esta ocasión que, debiendo ser de mayor lucimiento para su autor el nunca bastante llorado maestro D. Ruperto Chapí, precisa posponerle al autor del libro, hecho algo [¿penoso?] para recordar al prodigioso compositor que murió. Sus afligidos admiradores –que somos muchos– hubiéramos preferido escucharle en una obra a propósito para el póstumo tributo que [¿no?] le rindió¹²².

A pesar de la redacción y el estado de conservación del fragmento, se deduce que Ximénez opina que en *El diablo con faldas* tiene más prominencia el texto que la música (hay cuatro números, siendo el 4º repetición del 1º). De esta manera, es posible que algunos espectadores fueran al teatro a ver un estreno de Ruperto Chapí esperando

¹¹⁹ PASO, Antonio; ABATI, Joaquín; THOUS, Maximiliano. *La taza de té: caricatura japonesa en un acto y tres cuadros, en prosa*. Madrid, SGAE, 1906.

¹²⁰ ANÓNIMO 3. «Novedades teatrales...

¹²¹ XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro...», nº 11897.

¹²² *Idem*.

encontrar más números musicales y/o de otra factura —tal vez en la línea de *El tambor de granaderos* o *Margarita la tornera*—, lo que explicaría el descontento. Sin embargo, ya hemos visto que ese mismo día, justo antes que *El diablo con faldas*, se interpretó *La leyenda del monje*, con cinco números musicales, así que los espectadores pudieron ver ese mismo día dos zarzuelas seguidas de Chapí con casi el mismo número de escenas musicales. En adición, debemos añadir que en el Teatro Cómico se representaban obras de género chico, y no creemos plausible que el público esperase obras de mayor formato o pretensiones musicales en dicho teatro. Somos más partidarios de creer, junto a los críticos de *El Globo* y *Comedias y Comediantes*, que el público que silbó la repetición de este número fue aquél cuyo horizonte de expectativas incluía obras sicalípticas, y esperaba ver en *El diablo con faldas* una obra como *La taza de té* o *Ni frío ni calor*; en este sentido, la distancia estética de *El diablo con faldas* respecto al público de la sicalipsis sería la que motivó las protestas. Por otra parte, los críticos comentados, que pertenecían a un sector culto del público y tenían otro horizonte de expectativas, se indignaron al escuchar las protestas, dejando eco de su malestar en sus críticas; también debemos comprender en esta misma línea los enfrentamientos entre el público motivados por las protestas de los que habla *El Liberal*.

6.4 Los actores en la crítica

Excepto *El País*, que critica negativamente la interpretación de Loreto Prado (Ramona) por ser «tímida e ingenua, nada más, y, ¡había que matizar tanto!»¹²³, las críticas de *ABC*, *Eco Artístico*, *El Día de Madrid*, *El Globo*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *La Dama*, y *La Época*, alaban la interpretación de los actores, especialmente las de Prado y Chicote. Cabe destacar la crítica de *El Globo*, que explica por qué la interpretación de cada personaje fue tan loable. *La Correspondencia de España*, no obstante, critica a Castro (Claudio) por no ajustarse al personaje que ideó Delgado, diciendo que «la condición de sobrino de un presbítero no lleva consigo, como requisito indispensable, la de niño bobo á todo trapo»¹²⁴; al parecer, esta crítica a la interpretación de Castro no considera ni lo estereotipado de los personajes —en este caso

¹²³ ALSINA, José. «Por los...», n° 8116.

¹²⁴ ANÓNIMO 5 (fdo. "R.S."). «Los teatros...

Claudio— ni las pretensiones cómicas del drama, que probablemente guiaran la interpretación de Julio Castro.

Loreto Prado y Enrique Chicote eran muy reconocidos y apreciados por la prensa, de hecho, Ximeno Ximénez alaba a los actores en su crítica al estreno de *Ni frío ni calor*, diciendo que:

Loreto Prado, como siempre, salvó con Chicote, á la obra de un naufragio que con otros actores no se hubiera podido evitar. Los verdaderos aplausos deben ser para los dos. [...] de Loreto no hay que decir, ella lo llena todo con su arte exquisito, gracia, picardía, naturalidad¹²⁵.

Por otra parte, Ángel Guerra, en su repaso a las actrices del género chico afirma que:

Loreto Prado es la más genial actriz cómica española que conozco. Yo sinceramente la admiro y soy el más entusiasta elogiador de sus talentos singulares. Tan si par comedianta no tiene voz. En un teatro donde se cultivara el sainete ó la comedia sin duda tendría el primer lugar de un modo indiscutible, pues no hay ninguna obra que pueda ponerse con ella á prueba. ¿Por qué, si no puede cantar, se dedica á la zarzuelita del género chico? No lo sé. Estos son misterios en arte de difícil explicación¹²⁶.

Azorín, de forma póstuma a la actriz, dijo de Loreto:

[...] las otras grandes actrices tienen su ambiente literario y artístico; Loreto vive en una región aparte. [...] Las otras actrices trabajan en géneros diversos, dentro de lo literario: Loreto no rebasa nunca un mismo género. Las otras actrices van a provincias; pasan el mar y actúan en los teatros de América; alguna de ellas se presenta también en un gran teatro de París: Loreto Prado no sale de su Madrid. Concretada, limitada, ceñida a un solo género de trabajo y en una misma capital, Loreto va forzosamente afirmando su personalidad en una cierta manera. Se la considera en región aparte; pero en esa región es insuperable. No es discreto, ni ponerla en parangón con las grandes actrices citadas, ni desconocer que su arte es tan arte, en mayor o menor intensidad, como el arte de esas renombradas actrices¹²⁷.

El listado de críticas positivas sobre Loreto Prado y Enrique Chicote es ingente, por lo que referimos las tres anteriores como una pequeña muestra de la buena acogida que tenían entre el público. Hasta el 3 de noviembre de 1909, día del estreno de *El diablo con faldas* esta compañía había estrenado al menos 226 obras desde el año 1886; durante toda su carrera, no obstante, llegaron a estrenar más de 475¹²⁸. A las obras anteriores hay que añadir al menos otras 37 obras que no estrenaron, pero que tenían en su repertorio¹²⁹. Estos datos son indicativos de que la compañía Prado – Chicote, que tenía el epicentro de

¹²⁵ XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro...», 11879.

¹²⁶ GUERRA, Ángel «Los teatros. Madrid». *Vida Galante*. Año VIII, nº 349 (14 de julio de 1905), p. 16.

¹²⁷ AZORÍN (seudónimo de José Martínez Ruiz). «Loreto Prado». *ABC*, año XXXVI, nº11654 (4 de julio de 1943), p. 3.

¹²⁸ CASTRO JIMÉNEZ, Antonio. *Loreto Prado...*, p. 201-222.

¹²⁹ *Idem*.

su actividad profesional en Madrid, fue muy exitosa y reconocida por el público madrileño, que llegó a asociar al nombre de Loreto el adjetivo “genial”, siendo “La genial Loreto Prado”¹³⁰. En este sentido, que la compañía Prado – Chicote, querida por el público, fuera la encargada del estreno de *El diablo con faldas*, es un factor que pudo determinar el éxito de este, puesto que una buena obra en malas manos puede convertirse en una obra mediocre o mala.

6.5 Los personajes en la prensa

Las críticas al estreno en Madrid de *ABC* y *El Liberal* relacionan a Anselmo con el cura del poema de Campoamor *El idilio* del primer canto de *Los grandes problemas*¹³¹, un personaje austero y generoso, casi un santo. En *La Época*, Francisco Fernández Villegas (firmado “Z”) dice de él que es “un cura bueno como el pan”, y en *El Globo* (firmado Ximeno Ximénez) que es “un buen cura de pueblo”. En *ABC*, Luís Gabaldón (Floridor) dice de Anselmo que:

Bondadoso y sencillo, colma su felicidad el tranquilo remanso de conciencias en que vive; la paz de su casita, soleada y limpia, el amor de sus feligreses. Pero ¡ay! que toda esta obra prudente, lograda por el santo varón con el ejemplo de sus virtudes y con sus afables pláticas [...] ¹³².

José Alsina, en *El País*, demuestra su postura respecto al tema al describir a los personajes. En ella, se dice de Anselmo que:

Es más amigo de la paz de su hogar que de la verdadera austeridad, es áspero y no elocuente, no es sabio, en fin, y su desconocimiento total de la vida, nos le hace recusable para aconsejar a las gentes en sus conflictos¹³³.

Como podemos ver, Alsina describe a Anselmo remarcando sus limitaciones intelectuales, su falta de conocimiento de la vida, y lo inadecuado que es como consejero; esta crítica es la única que habla negativamente de Anselmo, ya que todas las demás lo consideran positivamente. En cambio, de Ramona destaca que es una pecadora arrepentida, que volvió a pecar «por amor augusto de madre», y cuyo «marido» está en

¹³⁰ *Ibid*, p. 198-199, 114-120.

¹³¹ El poema puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a través del siguiente enlace: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-pequenos-poemas--1/html/ff0e8dea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.htm [consulta 28-12-2020].

¹³² GABALDÓN, Luís (fdo. “Floridor”). «Cómico...

¹³³ ALSINA, José. «Por los...», nº 8116.

presidio por defenderla¹³⁴ —aunque en realidad Ramona no estaba casada. El posicionamiento de Alsina respecto a Ramona también difiere del encontrado en otras críticas, que no muestran empatía por ella e incluso frivolizan su situación. Esta definición de los personajes muestra que Alsina empatizaba más con Ramona que con Anselmo, al contrario que las críticas de *El Globo* y *ABC*; de esta preferencia por Ramona se deduce que el crítico de *El País* no simpatizaba con las ideas moralizantes que se destilan de la obra, expuestas principalmente de mano del cura Anselmo y las Hijas de María. De todas las críticas consultadas, la de José Alsina es la única que hace una descripción de Anselmo próxima al personaje de Sinesio Delgado, pues en *El diablo con faldas* lo que más encontramos en el cura es aspereza, terquedad, falta de empatía con Ramona, y, salvo por el gesto final de admitir a la protagonista en el coro de Hijas de María, no se muestra nunca esa bondad y generosidad de la que hablan las otras críticas. De hecho, su postura durante toda la obra es de estricto censor, mostrándose tosco de palabras y rechazando diametralmente a Ramona por haber infringido la moral que predica. Por este motivo, que gran parte de la crítica haga una valoración positiva del personaje de *El diablo con faldas* más intransigente, censor, malhumorado, y férreo defensor de la moral que expulsa a Ramona de la sociedad “honrada”, es muy clarificador de la postura ideológica de dichos críticos respecto al tema de la obra, considerando que es un buen sacerdote y que cumple con su deber al tratar a Ramona tal y como la trata, respaldando su postura mediante sus escritos.

Excepto en la crítica de *El País*, las críticas opinan desfavorablemente sobre Ramona, teniendo de ella y su circunstancia una visión distorsionada. En *ABC* se lee sobre ella que es “más infeliz que perversa, pero tocada del mismo demonio”, y que “de sus pecados la absuelve cumplidamente el amor por un hijo, por el que ella decidió su propósito de redimirse”. Si atendemos al argumento de *El diablo con faldas*, vemos que Ramona no vuelve al pueblo a por la redención ni motivada por su hijo, sino que busca que la protejan de Juanito Montiel para poder reunirse con el padre de su hijo sin incidentes y casarse con él.

En *La Época* encontramos el siguiente resumen:

El diablo con faldas es un golpe más, dado a la historia de las Magdalenas arrepentidas. Flora, después de correrla en grande, y de muchas aventuras y desaventuras, busca como punto de salvación la casa del Padre Anselmo. [...] La oveja descarriada, que tiene —¿y cómo no? — su corderito, vuelve al redil, guiada por la palabra del buen pastor¹³⁵.

¹³⁴ ALSINA, José. «Por los...», nº 8116.

¹³⁵ FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (fdo. “Z.”), «Veladas...

La denominación de Ramona como una “Magdalena arrepentida”, parte de la asociación de la Iglesia católica de María Magdalena con la prostitución, por lo que Fernández Villegas concibió a Ramona como una prostituta, aunque en realidad era una manceba, algo muy diferente. Al mismo tiempo, este comentario peyorativo muestra que el crítico no ha tenido en cuenta la circunstancia de Ramona, pues su situación se debe a que fue proscrita por no casarse con su novio antes de ingresar en el penal. Por otra parte, consideramos un tanto cínico opinar que la “corrió en grande”, teniendo en cuenta las penurias que tuvo que pasar la protagonista cuando le cerraron las puertas de todos los trabajos bien vistos socialmente, y que sus acciones no derivan de su diversión y sus deseos sexuales, sino de su necesidad de subsistencia y de la de su hijo. Fernández Villegas probablemente se fundó una imagen estereotipada de la protagonista: una mujer libertina que fue a la ciudad a satisfacer sus impulsos sexuales y que, tras pasar penurias, vuelve arrepentida al confesionario; el libreto, como hemos visto, sugiere una interpretación distinta. Asociar a Ramona con la prostitución y frivolar su martirio es no mostrar empatía ni consideración por su situación, y de alguna manera sugerir que su circunstancia es merecida. De la crítica de *La Época* también podemos destacar que presenta a Ramona como una “oveja descarriada”, y a Anselmo como “el buen pastor” que la devuelve “al redil”, mostrando jerarquías de grupos de poder y mostrando una sociedad organizada en torno al orden moral religioso.

Llegados a este punto, creemos adecuado reproducir aquí la parte de la crítica de *El Globo* que trata sobre Ramona. Dice así:

[...] La lugareña en cuestión, es una de las tantas que después de aprender á sufrir las miserias de los pueblos, se revela (*sic*) de la humildad guiada por los [¿gustos?] de la carne, flaca igual en Pedrusco de la Sierra que en París. Estas primeras convulsiones del deseo satisfecho, la incitan á la [¿harin..a?] del placer, sirviéndola de pantalla el fruto habido del primer amor, abandonado de su padre porque la justicia de los hombres le condenó, después de haber cometido un crimen de esos llamados ahora pasionales para vestirlos con alguna ropa pero que, como todos los asesinatos se presentan ante las conciencias honradas, en la mas repulsiva desnudez. Y esta pecadora cerril, que pudo defender la vida del infortunado engendro criminal, volviendo al nido abandonado –que para el nuevo pajarillo era jaula menor– lo encarcela en los vergonzosos lazos del vicio para probarse así, que es una verdad el dicho de las gentes cuando aseguran en cuestión de hacer cestos, que estriva (*sic*) en tener mimbres y lugar. Según la fábula de la comedia estrenada anoche, la protagonista es especialista en el símil de la referida ocupación.

Así los sucesos, la lugareña transformada en una chorizon[¿tala?], sufre las consecuencias perentorias de los unos y los otros “amigos”, y sabedora de que el presidio va á expulsar de sí al primero de aquellos, padre del único engendro tenido en la atolondrada vida liviana, ocúrrela cobijarse en el lugar donde ella escapó, sin duda para no tener que reprocharse nada el uno y la otra, puesto que de la deshonra vienen igual.

Para que la ocurrencia sea más original no elige la casa de sus padres, sino la del señor cura, en donde cae como una bomba, ruidosa, destrozante, sin piedad.

En este punto, lógico era que la infeliz lugareña demandase protección vestida con la modestia del lugar, probando con la mayor suma de datos su arrepentimiento y vivos deseos de volver al bien, pero esto no conviene para los contrastes en la escena, y la lugareña se presenta al cura ataviada con las frufruantes galas de la *cocotte*¹³⁶.

Antes de comentar el artículo, debemos apuntar que *El Globo*, periódico fundado en 1875, tenía como lema “Instrucción – moralidad – recreo”¹³⁷, lo que nos ayuda a contextualizar el tono de la crítica. Ximeno Ximénez, que es como firma el autor, también estereotipó el personaje de Ramona. Toda la crítica parece destinada a moralizar al lector censurando el comportamiento de la protagonista, cuya concepción de la misma es muy sesgada. El punto de vista del autor es eminentemente moralista, incapaz de considerar ninguna circunstancia atenuante al hecho de haber infringido el rígido código moral aplicado a las mujeres. Esto no sólo se percibe en lo referente a Ramona, sino también en cómo considera el asesinato que cometió su novio: “como todos los asesinatos se presentan ante las conciencias honradas, en la más repulsiva desnudez”.

Del mismo modo que el crítico de *La Época*, el escritor de *El Globo* considera que Ramona se fue a Madrid a satisfacer sus deseos sexuales, y juzga vergonzosas todas sus acciones sin considerar ninguno de los impedimentos que le puso la sociedad por el hecho de haber tenido un hijo fuera del matrimonio, incluidos el hecho de ser repudiada por su familia y por el párroco de su pueblo, lo que prácticamente la condena al ostracismo. Todas las acciones de Ramona son consideradas peyorativamente, desde irse del pueblo (como rebelarse “de la humildad”), la mancebía, hasta ir vestida a casa del cura inadecuadamente (“con las frufruantes galas de la *cocotte*¹³⁸”). Para el autor, todas estas acciones la van hundiendo cada vez más en la vergüenza y la deshonra; de hecho, el autor acusa a Ramona de encarcelar a su hijo “en los vergonzosos lazos del vicio”.

Las expresiones que utiliza para referir las motivaciones de Ramona también son muy significativas de su postura, describiéndola como una mujer lasciva, “guiada por los gustos de la carne”, “una feligresa escapada del tranquilo redil”, “una «palotita?» que se le fue [a Anselmo]”, especialista en la “cuestión de hacer cestos”, “*cocotte*”, etcétera. Al mismo tiempo, las expresiones que se utilizan para referirse a Ramona, a su novio, o a su hijo también son reprobatorias: “pecadora cerril”, “infortunado engendro criminal”,

¹³⁶ XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro...», n° 11897.

¹³⁷ ANÓNIMO 7 (editorial). «Nuestros propósitos». *El Globo. Diario ilustrado*. Madrid, año I, n°1 (1 de abril de 1875), p.1.

¹³⁸ Prostituta de lujo en Francia durante el Segundo Imperio y la *Belle Époque*.

“padre del único engendro tenido en la atolondrada vida liviana”, “horizontala”, “de la deshonra vienen igual”, “una bomba, ruidosa, destrozante, sin piedad”. En definitiva, esta crítica considera a Ramona, una mujer que ha tenido un hijo sin casarse, como inmoral y ajena a las normas morales que rigen en la sociedad, y por lo tanto un elemento que altera el orden público y amenaza con pervertir a las personas que la rodean. Para el autor, todo lo relacionado con ella está marcado por el mismo signo, considerando a Ramona como una apestada que debe ser aislada y repudiada por todos.

De todas las críticas del estreno, José Alsina, en *El País*, es el que más objetivamente describe a los personajes, tanto a Anselmo como a Ramona:

A aquel pobre señor [refiriéndose a Anselmo] se le «cuela» en casa la pecadora arrepentida, pidiéndole ser amparada bajo el santo techo mientras su último amante abandona la persecución, y ella, la muy sentimental, que reincidió en el pecado, por amor augusto de madre, espera al hombre primero y único, que está en presidio porque un día hubo de defenderla¹³⁹.

Para finalizar este apartado, comentaremos la siguiente fotografía (véase Imagen 1).

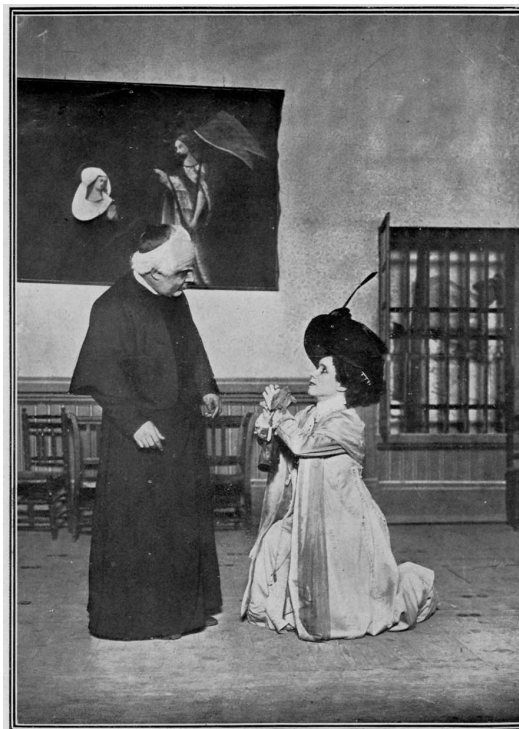


IMAGEN 1: Prado y Enrique en una recreación de *El diablo con faldas* (1909)¹⁴⁰.

¹³⁹ ALSINA, José. «Por los...», n° 8116.

¹⁴⁰ CIFUENTES, R. (fotógrafo). Extraído de CASTRO JIMÉNEZ, Antonio. *Loreto Prado...*, p. 126.

La imagen anterior corresponde a una recreación de *El diablo con faldas*, pero es significativo indicar que esta recreación no corresponde a ninguna de las escenas del libreto; ninguna de las didascalias indica que Ramona se arrodilla e implora a Anselmo con las manos en posición de súplica. Por este motivo esta fotografía es significativa para nuestro estudio, ya que el fotógrafo, o el encargado de organizar la fotografía, decidió que Ramona debía posar suplicando a Anselmo que la ayude y que la absuelva. Esta fotografía es otra forma más de humillar al personaje de Ramona y de remarcar las estructuras jerárquicas dominantes en la zarzuela y la dependencia de la protagonista respecto a Anselmo y la Iglesia. La concepción que refleja de los personajes principales es un ejemplo de las posturas respecto a las mujeres, los hombres, y las jerarquías de poder que comentaremos a continuación.

7. Cuestiones de género y jerarquías en *El diablo con faldas*

En este apartado trasladamos los análisis anteriores sobre la creación y la recepción, también llamados niveles poético y estésico en la estructura semiótica, a la obra musical propiamente dicha, es decir, al nivel neutro de dicha estructura.

Ramona se presenta al público como el diablo desde el título de la obra, de forma similar a cómo se presenta a Mari Pepa en *La Revoltosa*. En el caso de *El diablo con faldas*, Ramona es el diablo por ser considerada una mujer inmoral, lujuriosa e incitadora al pecado; en el caso de *La Revoltosa*, Mari Pepa recibe este apelativo debido a que los hombres del vecindario se trastornan por sus deseos de poseerla.

En el libreto de *El diablo con faldas*, Sinesio Delgado denomina a este personaje como Flora, y sólo sabemos su verdadero nombre por el diálogo de los personajes. No hay que olvidar que “Flora de Salazar de Montiel de Monzón” es un seudónimo que inventa Juanito Montiel para esconder la deshonra de Ramona y amancebarse con ella, por lo que denominar Flora a Ramona es ser cómplice en este intento de disfrazar las acciones de Ramona, despersonalizarla, y convertirla en una propiedad.

Los primeros comentarios que recibimos de Ramona son de parte de su hermana Martina (representando a toda su familia), y del cura Anselmo. Ambos se escandalizan de su comportamiento durante los últimos ocho años y coinciden en que no debe volver al pueblo para evitar que la deshonra caiga sobre todos ellos, tanto sobre la familia como sobre el cura y el pueblo. Como hemos mencionado en el tercer epígrafe de este trabajo,

la sociedad de inicios del siglo XX consideraba que una mujer que ha perdido la virginidad fuera del matrimonio era un foco de inmoralidad, una deshonra, y una amenaza contra el resto de la sociedad, y por lo tanto debía ser evitada a toda costa. De esta manera, nuestra protagonista es repudiada por los dos grupos de poder principales que podían acogerla: familia e Iglesia. Con estos dos grupos en contra, nunca podrá vivir entre las gentes del pueblo, pues Anselmo dice que aconsejará a todas las mujeres que huyan de Ramona “como de la peste”.

Por otra parte, Ramona narra que, debido a su situación, en la ciudad se le cerraron todas las puertas, que nadie le daba trabajo y fue marginada. Una vez se difunde que ha tenido un hijo fuera del matrimonio, es decir, que es una mujer deshonrada, la sociedad “honrada” la aparta a un lado y la obliga indirectamente a subsistir de las únicas maneras posibles: ser una manceba o una prostituta. A pesar de estar enamorada del padre de su hijo y tener proyectos de matrimonio, la sociedad no le da más opciones de supervivencia para ella y su hijo que juntarse indignamente con otros hombres, donde nos encontramos con otro grupo de poder: Juanito Montiel.

Juanito Montiel es uno de tantos señores viejos adinerados estereotipados en el género chico, encaprichados con mujeres jóvenes y destinados siempre a interponerse entre los amantes para acabar fracasando, pues según los valores compartidos por el público de este género, el amor es algo propio de la juventud e inevitablemente encaminado hacia el matrimonio, único fin aceptable del mismo¹⁴¹. Como hombre viejo y pudiente, representa una posibilidad de subsistencia para Ramona y su hijo, pues puede mantenerlos a cambio de satisfacer su libido; para mantener su imagen honrada de cara al resto de la sociedad, debe esconder sus motivaciones lascivas para disfrazar sus apetitos de honradez y decencia, por lo que decide ocultar el pasado de Ramona cambiando su nombre. Por su comportamiento respecto a ella, vemos que para él Ramona representa una posesión, una adquisición sobre la cual tiene todos los derechos. Montiel muestra su bajeza y sus tendencias violentas contra Ramona en repetidas ocasiones: cuando a través de los personajes sabemos que es capaz de cometer un crimen en casa de los padres de Ramona, cuando en el trío en casa de Anselmo amenaza con matarla si no vuelve con él porque sus conocidos rumorean y se ríen de él, y cuando él y Varguitas intentan secuestrar a Ramona a la fuerza, cogiéndola de los brazos (véanse las dos intervenciones de Montiel mostradas más abajo). Este tipo de violencia física contra las mujeres es habitual en el

¹⁴¹ SALAÜN, S. «La mujer en las tablas...», p. 33.

género chico, y podemos encontrarla en *La Gran Vía, Agua, azucarillos y aguardiente*, o en *La Revoltosa*, por poner sólo algunos ejemplos.

Juanito Montiel. Ya lo sé;
pero es que á mi costa
se rie la gente
y estoy en berlina
por esa imprudente,
que ó muere á mis manos
ó vuelve conmigo.
[...]

Juanito Montiel. (Sujetándola por una muñeca).
Piensa, Florita, que esta niñada
desacredita toda mi historia,
y si no vienes hago una hombrada
para que pagues la escapatoria.

Si Ramona no hubiese ido de noche a casa de sus padres, de improvisto y desesperada, no los hubiera conmovido y estos no hubiesen aceptado que volviese. Si no hubiera entrado a casa de Anselmo con su atuendo de ciudad y presentándose como Flora, este no la hubiese recibido (según sus propias palabras), y Ramona no habría podido argumentar nada en su defensa. Ramona está apelando a la empatía, las emociones y la caridad de los dos grupos de poder iniciales, familia y religión, intentando que se compadezcan de ella y la rescaten de su situación desesperada; primero se dirige a la familia, para que esta le ayude, como grupo de poder, a mediar con la religión, el grupo principal de poder. Hay que añadir que si estos dos grupos acceden a ayudarla es porque se compadecen de ella, ya que si siguiesen sus códigos de conducta la hubiesen abandonado a su suerte, pues tales eran sus intenciones. Sin misericordia, Ramona jamás hubiese salido de la marginalidad, una situación impuesta por la influencia moral de la Iglesia respecto al pueblo, y que este reproduce despiadadamente.

El diablo con faldas nos muestra que, en la moral colectiva, el grupo jerárquico principal es la Iglesia, del cual dependen todos los demás; este grupo de poder media en todas las cuestiones que el Estado no puede controlar, por ser aspectos que no se regulan mediante las leyes. Ninguna ley impedía a Ramona trabajar a pesar de tener un hijo extramatrimonialmente, pero, sin embargo, la sociedad se lo impide por el código moral

establecido y mantenido por la Iglesia. En este sentido, vemos como el poder espiritual le gana terreno al poder temporal; las normas tácitas tienen más poder que las escritas.

En el enfrentamiento entre Montiel y Anselmo, el primero debe ceder, ya que el cura tiene de su parte a todo el pueblo, y puede movilizarlo contra ellos. Anselmo media entre Ramona y su familia para dominar a este segundo grupo de poder, ya que la familia de Ramona actuará tal y como dicte el cura. Por extensión, el pueblo acatará las decisiones morales de Anselmo, que actúa de guía espiritual y censor de las conductas divergentes de su dogma.

Al principio y final de la obra encontramos un coro de Hijas de María que pertenece, según la indicación escénica, “á distintas clases sociales, señoritas y mozas de pueblo, pero todas tienen mantilla en la cabeza ó sobre los hombros”; este hecho es un símbolo de que el poder de la Iglesia está por encima de las clases sociales, abarcándolas a todas bajo sus preceptos morales. De hecho, Claudio censura que Martina no sea muy religiosa por no pertenecer a las Hijas de María, y Anselmo la excusa diciendo que “todo lo que la pasa me lo consulta, y eso prueba que tiene fe en el Señor y en sus ministros”.

Por último, mencionar la resolución del conflicto, que termina cuando Anselmo decide absolver a Ramona de sus pecados, y permite su reinserción en la sociedad sólo mediante su adhesión a las Hijas de María; sin el beneplácito de Anselmo, Ramona hubiese tenido que irse del pueblo y subsistir como hubiese podido.

En el nombrado coro de Hijas de María encontramos otras cuestiones de género. La plegaria a María correspondiente a los ocho primeros versos, que originan y clausuran la zarzuela, son de José Zorrilla¹⁴²; estos versos se incorporan de forma intencionada y con un mensaje inequívoco. El simbolismo es evidente: se invoca a María, símbolo de virginidad, pureza, y abnegación para evitar que el mal interfiera en la rectitud moral de las mujeres. Ese es el ideal de mujer que destiñe la obra: madre, mujer fiel, casta, sumisa, y dedicada en cuerpo y alma a su familia y a la fe.

En la parte del coro escrita por Sinesio Delgado vemos cómo las mujeres se dedican a chismorrear sobre otras mujeres del pueblo, en concreto de Teresa, mujer del alcalde, y Tadea, la sacristana, aprovechando los momentos en los que Tadea no está en escena para criticarla. En contraposición a la plegaria a María, estos diálogos muestran que ambas mujeres han sido infieles a sus maridos, y que el adulterio está presente entre las familias “honradas”, en ambos casos por culpa de la falta de castidad de Teresa y Tadea; al mismo

¹⁴² ZORRILLA, José; GARCÍA DE QUEVEDO, José. *María, corona poética de la virgen*. Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1849, p. 62.

tiempo, estas conversaciones dan una imagen estereotipada de las mujeres, que aprovechan cualquier oportunidad para criticar a las que no están presentes.

Unas.	Sí que ha estado chusco lo de la alcaldesa.	Unas.	Siempre ha sido muy libre la sacristana
Otras.	Como que al alcalde le dio un torozón, y está desde anoche la pobre Teresa casi moribunda de sofocación.	Otras.	Y ha pecado de frágil y casquivana.
		Unas.	Sí que ha pecado siempre.
		Otras.	Siempre ha pecado.
		Todas.	¡Tenía que pasarla lo que ha pasado!
		Unas.	Parece mentira que tenga partido, porque es desgarbada y es sosa y es fea.
		Otras.	¡Pues anda, que cuando lo sepa el marido!
		Unas.	No importa.
		Moza 1ª	¡Silencio, que viene Tadea!

Tadea, de forma similar, también habla mal de Martina en la escena en la que coinciden, diciendo en un aparte: “No me la da á mi esta lagarta. Por dinero viene”. El diálogo entre Tadea y Martina es cordial, por lo que este aparte en el que se critica a Martina contribuye a la visión peyorativa de las mujeres que se observa en el coro de Hijas de María. Por otra parte, en la 2ª escena, en un diálogo mantenido entre Anselmo y Teresa la sacristana, esta le dice a Anselmo que su sobrino huye de las mujeres como del fuego, a lo que Anselmo responde:

Hace bien, Tadea; y perdona que te lo diga. Las mujeres, desde Eva hasta Teresa la sacristana, han sido siempre la causa de la perdición de los hombres, desde Adán hasta el señor alcalde¹⁴³.

Esta intervención de Anselmo muestra de forma transparente el mensaje que se desprende de la obra, ya que todas las mujeres que aparecen en la zarzuela reciben comentarios peyorativos o se muestran de forma negativa: Ramona, Martina, Teresa (la mujer que ha sido infiel a su marido el alcalde), Tadea (también ha sido infiel a su marido), e incluso las Hijas de María (a las que se muestra chismorreando y vituperando a otras mujeres). En cambio, el único personaje masculino que recibe algún comentario negativo es Juanito Montiel, el señor viejo con el que se amanceba Ramona, y esto es así porque es considerado como el elemento hostil de la trama y el obstáculo por el cual Ramona no puede juntarse pacíficamente con su novio y casarse con él. Este punto de vista parece estar destinado a agradar al público del género chico, un público eminentemente masculino.

¹⁴³ DELGADO, S., *El diablo con...*, p. 11.

En *El diablo con faldas*, la sexualidad de la mujer es siempre motivo de escándalo, siendo el eje central de la trama; no obstante, esta zarzuela muestra dicha sexualidad desde otro punto de vista distinto al sicalíptico: mientras que las obras sicalípticas como *Ni frío ni calor* aluden al apetito sexual masculino mediante exhibiciones de mujeres y dobles sentidos, en *El diablo con faldas* la sexualidad de la mujer es el trasfondo que da pie a toda la acción, pero sin hacer alusión directa a esta y mostrándola como una desviación de la moral y necesitando de la religión para corregirse. De esta manera, encontramos en *El diablo con faldas* un claro ejemplo de los propósitos de Sinesio Delgado de reformar tanto el género chico como el público sicalíptico, en un intento de reconducir el género por vías más literarias y menos vodevilesca.

A pesar de la concepción negativa de las mujeres que destila la obra, en *El diablo con faldas* hay, irónicamente, quince personajes femeninos frente a los cuatro masculinos (Anselmo, Claudio, Juanito Montiel y Varguitas). En la siguiente fotografía (véase Imagen 2), perteneciente al estreno en Madrid, podemos observar que el coro de Hijas de María se componía de doce mujeres, a las que hay que añadir los personajes de Tadea, Martina, y Ramona. Al margen del mensaje de la zarzuela, es evidente que peso de la trama y de la representación recae en las mujeres, aunque sus personajes sean desprestigiados en escena constantemente.



IMAGEN 2. Fotografía del estreno de *El diablo con faldas* en ABC, 4 de noviembre de 1909¹⁴⁴.

¹⁴⁴ CIFUENTES, R., «Escena final...», p. 3.

7.1 Estructura sonora y aspectos semióticos

El diablo con faldas consta de cuatro números musicales, siendo el 4º una repetición del 1º. Están distribuidos en la zarzuela de la siguiente forma:

- Nº1: Coro de Hijas de María. Escena 1.
- Nº2: Dúo de Flora y Claudio. Escena 6.
- Nº3: Trío de Flora, Montiel y Varguitas. Escena 9.
- Nº4: Final (Coro de Hijas de María). Escena 12.

7.1.1 Nº1: Coro de Hijas de María

El 1º número, y la repetición de este como 4º, constituyen el inicio y final de la zarzuela, siendo el último una versión reducida a modo de conclusión; al comienzo de la zarzuela, y antes de que cante el coro, veintisiete compases instrumentales sirven de preludio/obertura mientras se levanta el telón. Al margen de los aspectos simbólicos, que comentaremos más adelante, la repetición del material musical al empezar y al acabar la zarzuela confiere a esta mucha coherencia estructural, ya que el público reconocería fácilmente la repetición de la 1ª escena como aviso del fin de la obra, enfatizando el desenlace de la historia y preparando a los espectadores para los aplausos. Es una manera de constatar que, al final de *El diablo con faldas*, los conflictos han sido resueltos y todo ha vuelto a la normalidad previa al drama.

Como indica el libreto, los ocho primeros versos de este número —que son los únicos que se cantan al repetirlo como final de la zarzuela— pertenecen a una estrofa de *Plegaria*, del poemario religioso de José Zorrilla *María, corona poética de la virgen*. Dicen así:

María, cuyo nombre
como conjuro santo
ahuyenta con espanto
la saña de Luzbel,
escribeme en el pecho
tu nombre omnipotente,
porque jamás intente
aposentarse en él¹⁴⁵.

¹⁴⁵ ZORRILLA, J.; *María, corona...*, p. 62.

No es fortuito que estos versos inicien y clausuren la obra, y su gran valor simbólico prelude al principio –y recuerda al final– el modelo ideal de mujer defendido durante la zarzuela: la virgen María. *El diablo con faldas* comienza y termina cuando todavía no hay conflictos en escena o cuando ya se han resuelto, y no es gratuito que estos momentos de distensión estén puestos en música como una plegaria a María, pues esta estructura asocia claramente el reposo y la tranquilidad de la vida de las mujeres con la religión. Por estos motivos, comenzar y terminar la obra pidiendo la protección de María es un modo de rogar para que ésta ayude a las mujeres a ser castas y abnegadas, huyendo de “la saña de Luzbel”, es decir, de los comportamientos amorales y perniciosos.

La moraleja de la historia es: las mujeres que no siguen los preceptos de la fe, aceptados tácitamente por la sociedad, y ceden al deseo sexual, acaban viviendo situaciones rocambolescas llenas de peligros, desgracias y dolor; en otras palabras: desviarse de la moral establecida equivale a la perdición, una moraleja que Delgado podría haber querido transmitir al público del género sicalíptico. Ramona no es el único ejemplo que tenemos de este mensaje, como veremos a continuación.

Como hemos comentado en el apartado dedicado al estudio del libreto, en el 1º número los versos que no son de Zorrilla pertenecen a Delgado, y corresponden al chismorreo de las Hijas de María, que hablan de las infidelidades acontecidas en el pueblo echando siempre la culpa a las mujeres. De esta manera, la acción pasa drásticamente de pedir la protección de María a comentar el pecado, pero con la particularidad de que son las mujeres –en concreto la mujer del alcalde y Teresa la sacristana– las responsables de las infidelidades; en estos comentarios los varones quedan eximidos de culpa, siendo las hembras el elemento pecaminoso y recayendo en ellas la culpa. Respecto a la parte de la plegaria, que toma a María como modelo, la parte de los chismorreos concibe a la mujer como Eva, la tentadora del hombre y provocadora del pecado original; el comentario de Anselmo de la 2ª escena en el que dice que “desde Eva hasta Teresa la sacristana, han sido siempre la causa de la perdición de los hombres”, refuerza esta asociación. Como es de esperar, esta parte de habladurías y chismes no se repite en el 4º número, y en este 1º su función es anticipar el tema de fondo de la zarzuela: la amoralidad de las mujeres.

Por otra parte, Ramona salva su situación por intercesión del cura Anselmo, y redime sus pecados y vuelve a ser aceptada en la sociedad cuando este la incluye dentro del coro de Hijas de María al final de la obra, lo que dota de más sentido a la estructura musical antes descrita: además de para evitar los comportamientos amorales, cantar plegarias a

María también sirve para purgar el pecado y devolver a las mujeres amorales a la sociedad “honrada”.

En cuanto a la música del 1º y 4º número, la introducción y los ocho versos de la plegaria de Zorrilla tienen como tempo *Allegretto moderato* y un compás ternario en Do mayor, con valores largos *legato* con *tenuto* y una instrumentación elaborada, con alternancias entre las flautas y el resto de viento madera y trompas, e intervenciones esporádicas de trombones; el coro canta esta parte a dos voces homorrítmicas, con una melodía elaborada (teniendo en cuenta la poca formación en canto de la mayoría de las cantantes del género chico¹⁴⁶). En adición, Chapí incluyó la acotación “Con tonillo mongil”, lo que es una declaración de intenciones acerca de la seriedad y solemnidad que pretendía darle a este fragmento (véase Ejemplo 1).

Allegretto moderato
(con tonillo mongil)

Hijas de María

Ma - rí - a, cu - yo nom - bre co - mo con - jur - o

Ob., Cl.

Vln. I-II, Vla. Vc, Cb.

Tpa.

san - to ahu - yen - ta con es - pan - to la sa - ña de Luz - bel,

+ Fln., Fl., Vln. I-II

Tpa.

+ Fg.

Tpa.

EJEMPLO 1. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 1, nº1, cc. 27-35 (reducción propia).

En contraposición, para la parte dedicada al chismorreo la partitura presenta un tempo *Allegro vivace*, un compás cuaternario en La menor, valores breves y *pizzicati* en

¹⁴⁶ SALAÜN, S. «Las mujeres en los escenarios... pp. 74-75.

la cuerda, una instrumentación mucho más sencilla con oboe doblando la voz, flauta y flautín con valores de corchea acentuados y con mordentes, y articulación *staccato* y acentuada en los pulsos fuertes del compás. El coro se divide en dos partes para establecer un diálogo, con melodías silábicas en base a sucesiones de notas a la misma altura, casi hablado. Todo esto, añadido a la indicación “naturalmente y con gracia”, crea un contraste entre la solemnidad de la plegaria y lo “chabacano” del chismorreo y del tema de conversación, mostrando un estilo compositivo más ligero y frívolo para este tema que para la plegaria (véase Ejemplo 2). En adición, debemos apuntar que este diálogo se mantiene a escondidas en los intervalos en los que Teresa, la sacristana, sale de escena; cuando vuelve a entrar las Hijas de María retoman el estilo elaborado de la plegaria (aunque sobre versos de Delgado), y cuando Teresa vuelve a salir chismorreo sobre ella en el otro estilo más ligero.

Allegro vivace
(naturalmente y con gracia)

Hijas de María

53 (unas) (otras)

+Ob. Sí que ha es - ta - do chus - co lo de la al - cal - de - sa. Co - mo que al al -

Fln., Fl.

pizz. Tpa., Fg.

Vln. I-II, Vla., Vc., Cb.

56 cal - de le dio un to - ro - zón,

EJEMPLO 2. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 1, nº1, cc. 53-57 (reducción propia).

La intención de estos dos estilos contrastantes es clara: aportar seriedad y majestuosidad al asunto religioso y ligereza y frivolidad al popular. El público masculino tal vez viera como algo cómico que las mujeres se pusiesen a chismorrear en los intervalos

en los que nadie las vigilara, y también que en mitad de una plegaria hablasen a escondidas sobre las infidelidades de otras mujeres del pueblo, censurándolas. Por último, no queremos dejar este comentario sobre el 1º número sin apuntar que el chismorreos de las Hijas de María participa de un tópico sexista según el cual las mujeres chismorrear entre ellas y critican a otras mujeres cuando tienen la oportunidad de hacerlo a escondidas, recurso que sirve a Delgado para vaticinar el tema de la obra.

7.1.2 N°2: Dúo de Flora y Claudio

El 2º número es un dúo entre Flora/Ramona y Claudio, sobrino del cura Anselmo y futuro seminarista. Esta es la primera vez que aparece el personaje protagonista en escena; durante las cinco escenas precedentes, Delgado construye la reputación de Ramona para crear intriga y expectación en el público, y que este tenga curiosidad por recibir al “diablo con faldas”. Entre estas cinco escenas iniciales encontramos el coro de Hijas de María – que comentan al final de sus chismorreos que la noche pasada llegó una desconocida al pueblo (presumiblemente Ramona)–, y el diálogo entre Martina (hermana de Ramona) y Anselmo, que preparan a la audiencia para recibir a una “revoltosa” que va a desestabilizar la vida del pueblo. Se crea de esta manera un *crescendo* progresivo desde los aspectos simbólicos religiosos del coro del 1º número ya comentados, los chismorreos del mismo número que vaticinan el tema de fondo de la zarzuela, el comentario del coro de la llegada de una desconocida al pueblo, el diálogo entre Martina y Anselmo –que también va *in crescendo* contando la trayectoria de Ramona en la ciudad hasta que sabemos que está en la puerta de casa del cura– y la entrada de Ramona en el drama cantando un dúo y provocando un escándalo con el sobrino del cura. Por todo lo anterior, la aparición de la protagonista en escena vestida “con lujo estrepitoso y llamativo, como de quien tira el dinero á tontas y á locas” tendría un impacto visual y dramático importante en el público (véase imagen 3), máxime considerando que su aparición en escena viene acompañada de música.



IMAGEN 3: Prado y Chicote en una recreación de *El diablo con faldas*, en *Comedias y Comediantes*, 15 de noviembre de 1909¹⁴⁷.

Para destacar todavía más la aparición de Ramona, Chapí la hace presentarse con la siguiente melodía:

20

Flora

Di-gaus-té que le es-pe-ra Flo-ri-ta Sa-la-zar de Mon-tiel de Mon-zón.

Oboe

p

Clarinetes en La (I-II)

p

Fagot

p

EJEMPLO 3. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 6, n.º2, cc. 20-24.

Como podemos ver, en este fragmento la voz está doblada por el oboe y acompañada por los clarinetes y el fagot. Cabe destacar que antes y después de esta intervención las voces están acompañadas únicamente por la cuerda, lo que crea un contraste tímbrico que

¹⁴⁷ ALONSO (fotógrafo). «El diablo ...

remarca la presentación de Ramona; en adición, esta frase difiere sustancialmente en cuanto a la longitud, ritmo, y diseño melódico con las precedentes y consecuentes, ya que las melodías que canta Claudio tienen un carácter más sosegado. Todo lo anterior contribuye a la efectiva resolución de la intriga y el suspense que se ha ido generando alrededor del personaje de Ramona desde el principio de la zarzuela, mostrando una personalidad resuelta, ligera y desenfadada.

Al presentarnos a Ramona con esta melodía fluida, Chapí parece atribuir un carácter frívolo a la protagonista, siguiendo la reputación que se traza sobre ella en las escenas precedentes. No obstante, a pesar de que esta melodía contribuye a la construcción del personaje protagonista, esta primera toma de contacto con Ramona contrasta con la congoja y el llanto desconsolado que supuestamente hizo que su padre la aceptase en su casa la noche anterior.

Para remarcar la presentación del personaje y dejar claro de quién se trata, Delgado introduce unos diálogos breves entre los dos actores. Chapí puso música a estos diálogos con dos melodías imitativas en el mismo estilo ligero y ágil que la melodía de presentación de Ramona, remarcando así el carácter frívolo atribuido a la protagonista (véase Ejemplo 4).

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is for Flora, the middle for Claudio, and the bottom for the instrumental ensemble (Vn. I, Vn. II, Vla., Vc., Cb.). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 24. Flora's vocal line has the lyrics "Flo-ri-ta Sa-la-zar. Lo tu-ve sin pen-sar." Claudio's vocal line has the lyrics "¿Flo-ri-ta di-ce us - té? ¡Qué nom-bre más bo-ni-to!". The instrumental accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line with chords and single notes in the left hand.

EJEMPLO 4. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 6, nº2, cc. 24-28 (reducción propia).

El resto de la conversación entre ambos presenta un estilo más sobrio y monótono, encontrando en muchos fragmentos melodías silábicas sobre notas repetidas; esta monotonía responde al carácter de Claudio, el sobrino del cura aspirante a seminarista. Esta monotonía se rompe conforme se acerca el clímax del número, que es la seducción

de Ramona a Claudio cuando está poniendo a prueba su vocación. Dentro de la trama argumental, este hecho contribuye a ratificar la reputación que se ha construido durante el diálogo de Martina y Anselmo, y según la cual Ramona sería un peligro para la paz del pueblo; no obstante, antes de este dúo ya tenemos indicios de las dudas de Claudio sobre su vocación, ya que en la 2ª escena muestra mucho interés por las Hijas de María hablando con dobles sentidos sobre ellas (aunque Tadea y Anselmo digan que en realidad huye de las mujeres), y hace comentarios sobre que Martina no le gusta (aunque disimula diciendo que no le gusta que no sea muy religiosa) y valorando su aspecto en un aparte cuando esta aparece en escena.

El carácter jovial de Ramona vuelve a aparecer en dos melodías de carácter similar a la melodía de presentación, en cuanto a que contrasta con la música precedente y a que son ágiles y fluidas. No obstante, en esta ocasión la instrumentación alterna los vientos y la cuerda, con la melodía doblada alternada entre el oboe y el violín y acompañada entre clarinete, fagot, y la cuerda, de forma partida (véanse Ejemplo 5 y Ejemplo 6).

71

Flora

Yo se lo co-no-ce - ré. Fi-je-us - té la vis-ta en mí.

Tpa.

Vln. I

Cl., Fg.

Vln. II, Vla., Vc., Cb.

EJEMPLO 5. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 6, nº2, cc. 71-75 (reducción propia).

118

Flora

¡Las mi-sas que can-te-us - té que me las cla - ven a - quí!

Ob.

p

Vln. I

Cl., Fg.

Vln. II, Vla., Vc., Cb.

EJEMPLO 6. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 6, nº2, cc. 118-122 (reducción propia).

El escándalo entre Ramona y Claudio antes mencionado se refiere a que Anselmo los sorprende cuando ambos están con las manos entrelazadas y riendo, “primero él con risita cortada, de satisfacción comprimida y ella con un dejo de burla. Después los dos con alegría franca, acabando así el dúo”. Puede parecer que esta escena traiciona las intenciones de Ramona de casarse con su novio y volver a la vida honrada, y que interfiera con su discurso de que sólo se amancebó con otros hombres por la supervivencia de su hijo, y que todo esto afecte a la credibilidad del personaje; no obstante, y dejando al margen su supuesta fama difundida por Martina y Anselmo, en esta escena se muestra que Ramona es una mujer desenfadada y jovial que no comparte el código moral de conducta establecido y el consecuente recato, y en ningún momento del dúo se transluce que Ramona sienta atracción o deseo por Claudio. En la escena 7, que es la que sigue después del dúo, se trata de reestablecer la trayectoria del personaje mediante el siguiente diálogo:

Flor. Usted no me conoce, ¿verdad, señor cura?
 Ans. Sí, señora.
 Flor. ¡Cómo! ¿Me recuerda usted todavía? ¡Y yo que creí que estaba tan cambiada!
 Ans. No sé si habrá usted cambiado ó no; pero tal como está usted ahora la conoce cualquiera.
 Flor. ¿Sí? ¿Quién soy?
 Ans. Una... Perdone usted; mi carácter sacerdotal no me permite decir la palabra.
 (Flora se pone en pie)
 Flor. ¡Qué! ¿Ha pensado usted mal de mí porque me reía de la cara que ponía el chico? Pero señor, ¿es que es pecado ser alegre?
 Ans. Según como se entienda.
 Flor. Pues mire usted, yo soy muy alegre y eso no quita para que sea también muy desgraciada.

7.1.3 N°3: Trío de Flora, Montiel y Varguitas

Este número tiene cuatro secciones temáticas: la recomendación de Varguitas a Montiel de que sea sensato y se olvide de Ramona, la declaración de intenciones de Montiel: llevar a Ramona consigo o matarla, la entrada en escena de Ramona y la disputa con Montiel, y la pelea de los tres cuando intentan secuestrar a Ramona.

La mayor parte del número, hasta que empieza el conflicto entre Ramona y Montiel, tiene un aire desenfadado, ligero, y casi cómico: el tempo es *Allegretto* en compás 2/4, la tonalidad mayor con preponderancia de armonías de tónica y dominante, la cuerda toca valores breves en *pizzicato* y clarinetes y fagots en *staccato*, las melodías son generalmente silábicas sobre notas repetidas a la misma altura, y son frecuentes las

figuraciones de adorno rápidas en el violín primero y oboe o clarinete, describiendo arpeggios ascendentes o tresillos que adornan la melodía (véase Ejemplo 7).

Allegretto

9 Mon. Var. Mon.

Montiel y Varguitas

8 ¿Sa - bes lo que te di - go? Na - da ha - sta a - ho - ra. ¡Que a -

Ob., Vn. I

Cl.

pizz.

Vn. II, Vla., Vc., Cb.

13

8 quí me hue - le a e - lla! ¡Que a - quí es - tá Flo - ra!

EJEMPLO 7. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 9, nº3, cc. 9-16 (reducción propia).

Este estilo musical se utiliza para la intervención principal de Varguitas, que intenta convencer a Montiel para que abandone a Ramona y la deje ir, evitándose problemas. De esta manera, los razonamientos de Varguitas se acompañan con una melodía estable, aunque ligera y un tanto paródica, pues, aunque sus palabras reflejen sensatez, sabemos que es un lacayo de Montiel y que su presencia en escena es ridícula y hostil a partes iguales, dadas las formas con las que se expresa al hablar con Tadea y Claudio.

A pesar del carácter ligero de la música, en este número conocemos la intención de Montiel de matar a Ramona, presenciamos las amenazas de muerte de este (“si no vienes hago una hombrada para que pagues la escapatoria”), el intento de secuestro de Ramona, y el forcejeo y pelea de esta con sus agresores. La dureza de la acción de la escena no corresponde con las características de la música, la cual influye directamente en cómo concibe el público la violencia de género que tiene lugar en el escenario; frivolisando el ambiente mediante la música, el mensaje que reciben los espectadores se comprende de forma diametralmente distinta a los hechos: de un acto agresivo, irrespetuoso e invasor,

a una situación cómica, sin seriedad, importancia, ni consecuencias. Con esta música ligera y frívola, Chapí resta importancia a estos sucesos, y así es como el público entendería esta escena, como un acto cómico y surrealista en el que un viejo “que procura disimular la edad” y su lacayo “vestido de torero de invierno muy jacarandoso y muy terne” intentan conseguir satisfacer el orgullo y la lascivia del viejo secuestrando a su manceba huida (véase Imagen 4).



IMAGEN 4: Fotografía del estreno en Madrid de *El diablo con faldas*, en *Comedias y Comediantes*, 15 de noviembre de 1909¹⁴⁸.

Como afirma Salaün, en el género chico se promulga la idea de que el amor es algo propio de la juventud, ya que se considera que el único fin adecuado del mismo es el matrimonio y los hijos; por este motivo los personajes viejos que se interponen entre los amantes, un estereotipo del género, suelen ser ridiculizados en escena y censurados o vistos con malos ojos por el público, pues intentan desempeñar un rol distinto a los comportamientos esperados en un hombre de edad avanzada¹⁴⁹. La música de este número contribuye a la ridiculización de Montiel cuando declara sus intenciones a Varguitas: hay un cambio de tono de Fa mayor a Re mayor, un tono contrastante con Fa mayor, y Chapí cambia la acentuación del compás, recayendo esta a contratiempo; en adición, la acentuación del texto no concuerda con la de la orquesta, creando una sensación de cojera

¹⁴⁸ CIFUENTES, R. (fotógrafo) «Una escena...

¹⁴⁹ SALAÜN, S. «La mujer en las tablas... pp. 30-32.

o de que algo está fuera de lugar. El fragmento musical de Varguitas, más estable en ritmos y en acentos, permite relacionar las palabras sensatas del cantante con la estabilidad musical; en cambio, la sección de Montiel contrasta en tonalidad, en los ritmos acentuados a contratiempo, y con los acentos textuales desparejos con la orquesta, lo que dota al personaje viejo con una sensación de inconsistencia y una cierta indeterminación, reforzando la idea negativa que de él tendría el público (véase Ejemplo 8).

64
Montiel

pe-ro es que a mi cos-ta se rí-e la gen-te

Vln. I, Vln. II, Cl., Fg.

Tpa., Vla., Vc., Cb.

sf

EJEMPLO 8. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 9, nº3, cc. 64-68 (reducción propia).

Más adelante, en este mismo número, encontramos la amenaza de Montiel a Ramona mientras la sujeta por la muñeca. La música que acompaña esta acción es una progresión ascendente por segundas mayores desde Fa mayor a Si mayor para modular a Re mayor mediante dominantes secundarias; destacan en esta progresión los movimientos cromáticos de la melodía y la cuerda, y una figuración del violín I que favorece la percepción de la progresión (véase Ejemplo 9). Esta progresión con cromatismos pretende acompañar la violencia –tanto física como verbal– y la tensión que se desprende de la acción, creando una acumulación de presión que se rompe drásticamente cuando Ramona se burla de las amenazas de su agresor.

(Sujetándola por una muñeca)

Montiel

Vln. I

Vln. II, Vla., Vc., Cb.

114

8

Pien - sa, Flo - ri - ta, que es - ta ni - ña - da

119

8

des - a - cre - di - ta to - da mi his - to - ria,

EJEMPLO 9. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 9, nº3, cc. 114-122 (reducción propia).

A pesar de la gravedad de los hechos representados en escena, la intervención de Ramona tras la amenaza de Montiel también contribuye a quitarle importancia a los agravios sufridos, ya que esta se burla de él y sus amenazas ignorándolas. Para acompañar la burla de Ramona y crear contraste con la sección anterior, Chapí utiliza uno de los recursos que ya había utilizado entre la intervención de Varguitas y Montiel: el contraste tonal de Fa mayor y Re mayor; en este caso, la amenaza de Montiel comienza en Fa mayor, y la réplica de Ramona está en Re mayor. No obstante, en esta ocasión el contraste tonal no es tan acentuado, al estar precedido por una progresión diatónica y un enlace por dominantes secundarias. Al margen de lo anterior, la respuesta musical de Ramona destaca por su indiferencia, ya que retoma el motivo musical que ya habíamos escuchado al principio de la conversación entre Ramona y Montiel, como si la protagonista no se hubiese visto afectada por las palabras de Montiel y no les hubiese hecho caso; de esta manera, la tensión creada durante la amenaza de Montiel no queda resuelta, sino que es ignorada tanto literaria como musicalmente (véase Ejemplo 10).

130 *(burlándose)*

Flora

Y co - mo tú no pue - des so - lo con - mi - go,

135

pa - ra re - con - quis - tar - me traes es - te a - mi - go.

EJEMPLO 10. Ruperto Chapí: *El diablo con faldas*, escena 9, nº3, cc. 130-138 (reducción).

Cuando ambos la sujetan por los brazos, Ramona “con un esfuerzo violento se separa de ambos y corre a parapetarse entre la mesa y la librería”. Es entonces cuando el *tempo* cambia de *Allegretto* a *Vivo*, el compás de 3/8 a 2/4, y entra el *tutti* orquestal con cromatismos a unísono, acentuados, y *ff*, enmarcando el enfrentamiento de Ramona con sus secuestradores; desde este momento hasta el final, la tensión va en aumento acompañando la pelea final de los tres personajes mediante mayor densidad orquestal, aumento de *tempo*, y trémolos. La melodía correspondiente al desafío de Ramona a sus agresores es una escala cromática ascendente de Re a Do, con la cuerda únicamente tocando en el primer pulso de cada compás cuando canta Ramona y el *tutti* orquestal enfatizando a unísono la tensión de la situación entre sus frases. En comparación a la amenaza de Montiel, que es escuchada con burla e indiferencia por Ramona, el desafío de esta no es ridiculizado ni tomado a la ligera por sus agresores, acabando este número en una batalla en la que Ramona se defiende haciendo “una trinchera con la mesa y el sillón, y cuando los hombres quieren acercarse descarga sobre ellos una lluvia de libros de la mesa y del estante”. Aunque la acción sugiere una música dramática que concuerde con la pelea, Chapí la concibió como una escena cómica, al tener lugar en casa del cura y utilizando sus libros como armas arrojadas; por este motivo el trío concluye con una cadencia en modo mayor, mostrando la parte cómica del conflicto en lugar de la seria.

8. Conclusiones

Sinesio Delgado, cuya tendencia reformista del género chico era reconocida por críticos como Alsina y Caramanchel¹⁵⁰, presentó en *El diablo con faldas* un intento de hibridar las modas sicalípticas con el género chico tradicional, al mismo tiempo que ofrecer una moraleja que censurase los comportamientos inmorales femeninos; para ello escogió la sexualidad femenina como tema de fondo pero insertándola en una trama moralista siguiendo los preceptos morales católicos y conservadores, utilizando las situaciones contrastantes y los dobles sentidos para hacer comedia —forma de humor común en el género sicalíptico—, y evitando exhibir partes del cuerpo femenino en escena como forma de ocio. Debido a esta postura, encontramos en su obra una estructura narrativa clásica con planteamiento – nudo – desenlace, y una moraleja que pretende que el espectador reciba algo más que el simple entretenimiento¹⁵¹. Ruperto Chapí, uno de los principales compositores del género chico, compartía con Delgado este intento de dignificación de un género que estaba en decadencia desde principios del siglo XX, lo que puede deducirse de la colaboración conjunta de ambos autores en las zarzuelas reformistas de Sinesio Delgado. La colaboración entre ambos autores puede comprenderse desde un nivel de simpatía personal y profesional por su colaboración conjunta en proyectos como el Teatro Apolo, la Sociedad General de Autores, y el proyecto del Teatro Lírico, y también como los frutos de unos planteamientos artísticos comunes de tendencias reformistas¹⁵².

El contraste entre las zarzuelas programadas el 3 de noviembre de 1909 en el Teatro Cómico y *El diablo con faldas* muestra similitudes y discrepancias que condicionaron su aceptación o rechazo por parte del público. En la programación de dicho teatro encontramos dos tipos de obras: las que contienen sicalipsis (*Las mil y pico de noches*, *Ni frío ni calor*) y las que no (*La leyenda del monje*, *El diablo con faldas*). En la época en la que se estrenó *El diablo con faldas* el género chico estaba en decadencia, y el género ínfimo en auge, lo que generó dos tipos de horizontes de expectativas: el público partidario de la sicalipsis —relativamente nueva—, y el partidario de otra forma de espectáculo escénico – lírico más tradicional¹⁵³; entre este último grupo encontraríamos a los autores de las once críticas al estreno, ya que, aunque la crítica de José Alsina en *El*

¹⁵⁰ Cf. notas 49 y 99 *supra*.

¹⁵¹ Cf. epígrafe 4 *supra*.

¹⁵² Cf. epígrafe 2 *supra*.

¹⁵³ Cf. epígrafe 5 *supra*.

País es negativa, hemos visto que en la crítica al estreno de *Sansón y Dalila*¹⁵⁴ loaba el intento reformista de Sinesio Delgado y lo calificaba como uno de los autores cómicos de más talento¹⁵⁵.

Estos dos horizontes de expectativas se translucen también en las críticas de *Comedias y Comediantes* y *El Globo*, que afirman que un sector del público mostró su descontento y protestó debido a la ausencia de sicalipsis en la obra, lo que puede explicarse como una distancia estética respecto a su horizonte de expectativas; este choque entre los dos horizontes de expectativas presentes en el Teatro Cómico el 3 de noviembre de 1909 es el que motivó las protestas en el estreno y su contra-reacción por parte de los partidarios de *El diablo con faldas*, como refiere el crítico de *El Liberal*¹⁵⁶.

A pesar de las discrepancias sobre la sicalipsis, *El diablo con faldas* puede considerarse una obra de degustación para el público del Teatro Cómico del 3 de noviembre de 1909¹⁵⁷, ya que la mayoría de sus elementos están estereotipados y aparecen en otras obras del género, tengan o no sicalipsis: sus personajes (la joven libertina, el novio criminal, el cura moralista e intransigente, el sobrino joven y lascivo, el viejo rico violento y ridículamente lascivo, el lacayo violento, etcétera), el típico conflicto amoroso entre dos jóvenes debido a un viejo rico que se interpone, las tramas enrevesadas y los malentendidos y embrollos derivados de esta acción (como la historia de Ramona en la ciudad, su dúo con Claudio, y el plan de Ramona para reunirse con su novio), los dobles sentidos como forma de humor (como los diálogos entre Ramona y Anselmo), y la resolución satisfactoria del conflicto durante la acción, en este caso por intercesión de un poder mayor (el cura Anselmo)¹⁵⁸. Por todo lo anterior, la obra no tiene mucha distancia estética respecto a su argumento y los horizontes de expectativas del público del Cómico, por ser sus elementos similares a los de las otras zarzuelas representadas.

En el plano musical, *La leyenda del monje* se representaba en Teatro Cómico desde agosto de 1909, por lo que su público estaría familiarizado con el estilo musical de Chapí. Además, aunque esta obra no se hubiese estado representando en dicho teatro, la música del compositor de *Margarita la tornera* era archiconocida en Madrid, y las críticas siempre favorecían a dicho autor alicantino, por lo que el público estaría habituado a su música y los números musicales de *El diablo con faldas* no destacarían ni por su novedad

¹⁵⁴ Cf. nota 99 *supra*.

¹⁵⁵ Cf. epígrafe 6 *supra*.

¹⁵⁶ Cf. epígrafe 6.3 *supra*.

¹⁵⁷ Cf. epígrafe 5 *supra*.

¹⁵⁸ Cf. epígrafe 5 *supra*.

ni por su atraso respecto a las expectativas del público, es decir, se mantendría dentro de los horizontes de expectativas.

Uno de nuestros objetivos era averiguar los condicionantes que pudieron intervenir en las opiniones de la crítica al estreno en Madrid de *El diablo con faldas*, lo que a su vez afectaría a la opinión del público; dada la cantidad de condicionantes que rodeaban el estreno de *El diablo con faldas*, es complejo realizar un juicio objetivo general sobre las críticas al mismo. Por una parte, la muerte de Chapí era reciente, y hay que recordar que este estaba relacionado en muchos proyectos de distinta índole y tenía buenas relaciones con personalidades de todos los ámbitos artísticos, incluyendo los literarios. Que se tratara de un estreno póstumo pudo condicionar al público y a la crítica, máxime teniendo en cuenta que los aplausos fueron dedicados a la memoria de Chapí y a que sus hijos estaban entre el público¹⁵⁹. En segundo lugar, la trayectoria dramática de Sinesio Delgado había creado un horizonte de expectativas que afectaba a lo que el público esperaba de él, como puede observarse en las críticas de Alsina en *El País*¹⁶⁰. En este sentido, cabe destacar la opinión positiva de *El diablo con faldas* por parte de los críticos que tenían una visión negativa de Delgado como Caramanchel o el crítico de *La Correspondencia de España*¹⁶¹. Por otra parte, la gestación de la Sociedad General de Autores generó mucha actividad en prensa contra ella y Sinesio Delgado, lo que también influyó en los juicios a las obras de este. Por último, las relaciones de los críticos con Ruperto Chapí y su obra pudieron condicionar sus críticas, ya que sus zarzuelas siempre estaban bien vistas en la prensa independientemente de la calidad o el éxito del libreto al que acompañaban.

La postura de la crítica respecto al argumento y los personajes de *El diablo con faldas* muestra que los críticos simpatizaron con el enfoque sexista de la obra. Los testimonios en prensa muestran una visión falocentrista, estereotipada e incomprendida de Ramona y de Anselmo, confirmando y extendiendo a la vida real las cuestiones de género comentadas durante el estudio de la obra¹⁶². Estas interpretaciones por parte de la crítica demuestran que las cuestiones de género presentes en *El diablo con faldas* no eran ficciones de la escena, sino una realidad cotidiana que provocaba situaciones desesperadas para muchas mujeres.

¹⁵⁹ Cf. epígrafe 6 *supra*.

¹⁶⁰ Cf. nota 99 *supra*.

¹⁶¹ Cf. epígrafe 6 *supra*.

¹⁶² Cf. epígrafes 3, 6.1, 6.5, 7.

La buena recepción por parte de la crítica puede deberse al nivel teatral elogiado de Sinesio Delgado, a que los críticos simpatizaran con las ideas que se defienden en la zarzuela, a la representación exitosa de Loreto Prado y Enrique Chicote, estrellas de la escena del género chico, y/o a la calidad de la música compuesta por Chapí, cuyo dúo tuvo que ser repetido. En cualquier caso, hay indicadores que muestran que el estreno fue un éxito, como que el teatro estuviese lleno, que Delgado tuviese que salir bastantes veces a escena a saludar, que se repitiese el dúo, que se publicaran once críticas y cuatro fotografías sobre el estreno, y que la obra se mantuviese intermitentemente en escena desde 1909 hasta 1911¹⁶³.

Otro de nuestros objetivos era establecer paralelismos entre la situación social de las mujeres reales a principios del siglo XX y la mostrada por Sinesio Delgado en su obra. *El diablo con faldas*, desde el mismo título hasta sus vestigios en prensa, es un testimonio de gran valor para acercarnos a la situación de la mujer a principios del siglo XX en España. El libreto contiene numerosos ejemplos de esto: la falta de cultura de las mujeres (Martina, hermana de Ramona, no sabe leer y utiliza expresiones como “dao” en lugar de “dado”; Ramona llama a Claudio “usté”), la importancia para la sociedad de la honra de la mujer (núcleo de la obra) y las consecuencias de la deshonor (a Ramona no le daban trabajo en Madrid, ni la aceptaba su familia de vuelta, ni Anselmo quería dejarla entrar al pueblo), la violencia verbal y física que se ejerce contra ellas en el escenario (como las amenazas de muerte y el intento de secuestro de Montiel y Varguitas, o el trato despreciativo del cura Anselmo a Flora), su conversión en objeto y mercantilización (Montiel cambia a Ramona el nombre por el de Flora, y es capaz de secuestrarla o matarla cuando le abandona), la concepción que se tiene de la mujer como corruptora e incitadora al pecado (como el diálogo sobre el adulterio de las Hijas de María, el comentario de Anselmo sobre las mujeres en la 2ª escena, la prohibición de Anselmo de que las mujeres del pueblo se acerquen a Ramona), la dominación del Eros masculino en la escena (apreciable en los comentarios valorativos de Claudio sobre las mujeres, o el dúo que cantan Ramona y Claudio), y los trabajos que podían desempeñar las mujeres dada su situación (Ramona va a Madrid a servir; cuando se descubre su deshonor, sólo puede amancebarse o prostituirse). No debemos olvidar que *El diablo con faldas*, a pesar de su amargura, está planteada como una comedia, lo que también revela la consideración que podía tenerse de estos asuntos¹⁶⁴.

¹⁶³ Cf. epígrafes 1 y 6 *supra*.

¹⁶⁴ Cf. epígrafes 3, 4 y 7 *supra*.

En cuanto a nuestro objetivo de establecer relaciones entre hombres, mujeres y jerarquías de poder en *El diablo con faldas*, el estudio del nivel neutro a través del libreto muestra con claridad las principales estructuras jerárquicas imperantes a principios del siglo XX: Estado (en el encarcelamiento del novio de Ramona), Iglesia, y familia. Aunque el Estado dicte en las leyes las normas básicas de convivencia pública, es la Iglesia la que regula el comportamiento tanto público como privado de la sociedad, estableciendo un código moral que condena a la marginalidad a aquellos que no se adscriben a él; por ejemplo, vemos esto en cómo la intervención de Anselmo es indispensable para que Ramona vuelva a tener cabida en el pueblo, mediante su inclusión en las Hijas de María. Además, si la familia de Ramona la hubiese aceptado sin el beneplácito de Anselmo, la deshonra, y con ella la marginalidad, habría caído sobre toda la familia, ya que el cura pretendía disponer a todo el pueblo en contra de Ramona y no era partícipe de que su familia la aceptara en su casa¹⁶⁵. Durante toda la obra, Ramona está supeditada a un hombre, ya sea su novio, los hombres con los que se amancebó, su padre, o Anselmo; esto es una muestra de la situación de inferioridad de la mujer respecto al hombre, su falta total de independencia, y la dominación impuesta por el género masculino.

Respecto a los aspectos simbólicos de *El diablo con faldas* y su relación con los personajes y la música, la zarzuela relaciona los momentos de reposo y estabilidad – principio y final de la zarzuela– a la figura de la virgen María, situándola como un modelo a seguir para las mujeres. Por otra parte, los elementos de inestabilidad se relacionan con Eva y la sexualidad de la mujer, encarnándose estos aspectos en el personaje de Ramona, un ejemplo a evitar. La aceptación de Ramona en sociedad y su perdón mediante la inclusión en las Hijas de María es una forma de remarcar el modelo de mujer defendida durante la obra; de hecho, la repetición de la plegaria de Zorrilla pidiendo la protección de María recuerda que alejarse de los preceptos morales religiosos provoca situaciones tan desagradables como las vividas por la protagonista de la zarzuela. Anselmo, por otra parte, simboliza la severidad y rigor del estamento eclesiástico, siendo un personaje prototípico que defiende la moral a toda costa y censura la amoralidad a ultranza; la confrontación entre Ramona/Eva y Anselmo/Iglesia es la que produce las situaciones cómicas, al convivir en escena dos concepciones distintas de la moral puestas en diálogo entre ellas¹⁶⁶.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Cf. epígrafe 7 supra.*

En cuanto a la música, Chapí plasmó los diferentes aspectos del libreto diferenciando las situaciones y los caracteres de los personajes, influyendo en la recepción del público; para ello, utilizó cambios de tempo, compás, tonalidad, instrumentación, ritmo y acentuación, y estilos melódicos distintos. De esta manera, encontramos dos estilos diferenciados para el coro de Hijas de María, según la nobleza o bajeza del texto (rezo – chismorreo); un estilo ágil, desenvuelto y frívolo para el personaje de Ramona, tanto en el dúo como en el trío; música estable, silábica y con poco movimiento melódico para el personaje de Claudio, futuro seminarista; la música que acompaña la intervención principal de Varguitas, aunque con dejes de ligereza y frivolidad, muestra estabilidad, reflejo de la sensatez de sus palabras; en cambio, cuando interviene el personaje de Montiel su música muestra ritmos acentuados a contratiempo, acentos textuales desparejos con los musicales y un contraste tonal, lo que pretende desacreditar al personaje musicalmente y mostrar una imagen ridícula de él. Encontramos otro ejemplo de cómo Chapí influyó en la recepción de la acción en las amenazas de Montiel a Ramona en el trío, que se revisten musicalmente de seriedad y tensión, pero son frivolidadas e ignoradas por Ramona con la música que acompaña su intervención. De forma contraria, las amenazas de Ramona a sus agresores se revisten de mayor tensión que las de Montiel, y en lugar de ser ignoradas suponen un punto de partida para la precipitación de la música y la acción hacia una pelea final entre los tres¹⁶⁷.

Hemos confirmado nuestra hipótesis: *El diablo con faldas* se encuentra dentro de los cánones y horizontes de expectativas del público del género chico, que no del género ínfimo, lo que contribuiría a que fuese representada desde 1909 a 1911 tanto en Madrid como en provincias por tratarse de una obra de degustación; los estereotipos de *El diablo con faldas*, compartidos en cientos de obras del género chico, permitirían que el público asociase fácilmente la obra con otras del mismo cariz, lo que contribuiría a su difusión.

Los estudios del nivel neutro han confirmado que el tratamiento de la mujer en la obra se realiza desde un punto de vista falocéntrico, sexista, conservador, tradicional, e inscrito en la moralidad católica imperante; la música de Chapí refleja la acción y la caracterización de los personajes según el tratamiento del libreto, contribuyendo a la difusión de las ideas subyacentes a este. Esta concepción de la mujer coincide con el ideario defendido por el público eminentemente masculino y heterosexual del género

¹⁶⁷ Cf. epígrafe 7.1 *supra*.

chico, fomentando su estatus de género dominante de los espacios públicos y complaciendo su Eros; al mismo tiempo, el trasfondo moral y moralista de la obra es marcadamente católico, lo que agradó a los sectores conservadores y religiosos del público y la crítica. Este enfoque de la mujer sin duda contribuyó a su éxito y difusión entre el público eminentemente masculino del género chico.

La confrontación entre los roles femeninos y masculinos en escena y la situación real a principios del siglo XX nos ha permitido descubrir que *El diablo con faldas*, a pesar de ser ficción, se basa en situaciones, roles y desigualdades sociales vigentes a principios de dicha centuria, lo que permite extrapolar la situación de los personajes femeninos a la vida real, siendo esta obra un reflejo frívolo de lo que ocurría fuera de las tablas; el tratamiento del tema como una comedia nos aporta también la perspectiva despreocupada con la que se juzgaban estas desigualdades. Al mismo tiempo, la importancia de la familia y la preponderancia del estamento religioso en cuestiones morales, telón de fondo de la obra, también es una muestra de las estructuras jerárquicas y los grupos de poder imperantes a principios del siglo XX en España.

Los estudios del nivel estésico revelan que los discursos simbólicos y reales implícitos en *El diablo con faldas* eran compartidos por los intelectuales que se dedicaban a la crítica, puesto que comparten y difunden los estereotipos y prejuicios que se observan en la zarzuela. Este hecho demuestra que las desigualdades de género y las estructuras jerárquicas dominantes se concebían con naturalidad y desde una postura acrítica, fomentando el estatus de dominación masculina. Este es otro de los motivos que pudo hacer que la obra tuviese tan buena acogida entre el público.

Quedan pendientes para futuras investigaciones el análisis de la recepción de las otras nueve zarzuelas restantes fruto de la colaboración de Sinesio Delgado y Ruperto Chapí entre 1898 y 1908. Tras realizar los estudios de la recepción de dichas zarzuelas en la misma línea de investigación que el presente trabajo, podremos trazar una panorámica del movimiento reformista del género chico llevado a cabo por Sinesio Delgado y Ruperto Chapí, al mismo tiempo que trasladar los aspectos semióticos estudiados en *El diablo con faldas* a otras zarzuelas del repertorio de Delgado, que pueden acercarnos a la comprensión de la sociedad española de principios del siglo XX.

9. Bibliografía

ALONSO (fotógrafo). «El diablo con faldas, zarzuela original de Sinesio Delgado, música de Chapí, estrenada en el teatro Cómico». *Comedias y Comediantes*, año I, nº2, (15 de noviembre de 1909), p. 20.

ALSINA, J. «Por los teatros. Apolo. “El talismán prodigioso”». *El País*, año XXII, nº 70768 (7 de noviembre de 1908), p. 2.

ALSINA, J. «Por los teatros. Cómico. “La ilustre fregona”». *El País*, año XXII, nº 70801 (15 de diciembre de 1908), p. 2.

ALSINA, J. «Teatro Lara. “Sansón y Dalila”». *El País*, año XXIV, nº 8462 (16 de octubre de 1910), p. 2.

ALSINA, José. «Por los teatros. CÓMICO. El diablo con faldas». *El País. Diario Republicano*, año XXIII, nº 8116 (4 de noviembre de 1909), p. 2.

ALONSO, Celsa, «Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular», *Cuadernos De Música Iberoamericana*, vol. 1, ICCMU, 1996, pp. 165-186.

ANÓNIMO 1. «Espectáculos para hoy» *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CLII, nº 100 (7 de mayo de 1909), p. 3.

ANÓNIMO 1. «Espectáculos para hoy» *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CLII, nº 108 (18 de mayo de 1909), p. 3.

ANÓNIMO 1. «Espectáculos para hoy» *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CLII, nº 191 (28 de agosto de 1909), p. 3.

ANONIMO 1. «Espectáculos para hoy» *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CLII, nº 244 (3 de noviembre de 1909), p. 3.

ANÓNIMO 2. «Espectáculos para hoy» *El Globo*, año XXXVII, nº12374 (6 de junio de 1911), p. 3.

ANÓNIMO 3. «Novedades teatrales. CÓMICO. El diablo con faldas, comedia de D. Sinesio Delgado, con música de D. Ruperto Chapí». *El Imparcial. Diario liberal*, año XLIII, nº 15322 (4 de noviembre de 1909), p. 4.

ANÓNIMO 4 (fdo. “L.”). «Cómico. El diablo con faldas». *El Liberal*, año XXXI, nº 10963 (4 de noviembre de 1909), p. 3.

ANÓNIMO 5 (fdo. “R.S.”). «Los teatros. El diablo con faldas». *La Correspondencia de España*, año LX, nº 18894 (4 de noviembre de 1909), p. 6.

ANÓNIMO 6 (fdo. “Uno”). «El teatro en España y en el Extranjero. El Cómico». *La dama y la vida ilustrada*, año IV, nº1 (noviembre de 1909), p. 5.

ANÓNIMO 7 (editorial). «Nuestros propósitos». *El Globo. Diario ilustrado*. Madrid, año I, nº1 (1 de abril de 1875), p.1.

ANÓNIMO 8. «Informaciones especiales. Los críticos de teatros». *El arte del teatro*, año I, nº2 (15 de abril de 1906), p. 2.

AZORÍN (seudónimo de José Martínez Ruiz). «Loreto Prado». *ABC*, año XXXVI, nº11654 (4 de julio de 1943), p. 3.

BENAVENTE, Jacinto (Arlequín). «Cómico. “El diablo con faldas”». *Eco artístico*, año I, nº3 (15 de noviembre de 1909), p. 6.

CASAL, Enrique. «Teatro Cómico». *El día de Madrid. Diario político neutral*. 1909, nº 9887 (4 de noviembre de 1909), p.1 (portada).

CASARES RODICIO, Emilio. «Crítica y críticos desde la segunda mitad del siglo XIX al siglo XX. construcción historiográfica, debate estético, recepción y búsqueda del idioma propia a través de la crítica madrileña y barcelonesa». *Música lírica y prensa en España*

(1868-1936). Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, *Hispanic Music Series* vol. I, 2018, pp. 37-65.

CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. «Crítica musical territorial en el fin de siglo: una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona». *Palabra de crítico. Estudios sobre prensa música e ideología*. I vol., Aracena, Editorial Doble J, 2017, pp. 1-30.

CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)». *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. I vol., Sevilla, Editorial Doble J, 2012, pp. 1-54.

CASTRO JIMÉNEZ, Antonio. *Loreto Prado, la reina del teatro por horas*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España (Colección Libros de la Academia), 2020.

CATARINEU, Ricardo (fdo. Caramanchel). «Crónica». *Comedias y Comediantes*, Año I, nº2, (15 de noviembre de 1909), p. 1.

CATARINEU, Ricardo (fdo. Caramanchel). «Crónica teatral. “La revolución desde abajo”». *Nuevo mundo*, año XIX, nº 981 (24 de octubre de 1912), p. 9.

CHAPÍ, Ruperto, *El diablo con faldas*, Biblioteca Nacional de España, M.CHAPÍ/80/1, 34 fol.

CIFUENTES, R. (fotógrafo), «Escena final de la Aplaudida obra de Sinesio Delgado y el maestro Chapí». *ABC*, año V, nº 1611 (4 de noviembre de 1909), p. 3.

CIFUENTES, R. (fotógrafo), «Teatro Cómico. Una escena de *El diablo con faldas*». *Actualidades*, año II, nº91 (10 de noviembre de 1909), p. 19.

DELGADO, Sinesio. «Chapí y la Sociedad de Autores». *ABC*, año V, nº 1403 (10 de abril de 1909), p. 4.

DELGADO, Sinesio, *El diablo con faldas. Comedia con música en un acto y en prosa*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1909, 38 pp.

DELGADO, Sinesio. «La historia de Apolo», *El Teatro*, Año II, Madrid, 30 de julio de 1910.

DELGADO, Sinesio (director). «Maestros compositores. Ruperto Chapí». *Madrid Cómico*, nº 10 (29 de abril de 1883), portada.

FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Rafael (2017). *Feminismo y zarzuela (I): La mujer en la zarzuela*, publicación electrónica disponible en: <https://bustena.wordpress.com/2017/07/16/zarzuela-feminismo-1>.

FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (fdo. Zeda): «Los estrenos», *La Ilustración Española y Americana*, año XLVII, nº5 (8 de febrero de 1903), p. 7.

FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (fdo. "Z."), «Veladas teatrales». *La Época*, año LXI, nº 21204 (4 de noviembre de 1909), p. 1 (portada).

GABALDÓN, Luís (fdo. "Floridor"). «Cómico — El diablo con faldas». *ABC*, año V, nº 1611 (9 de noviembre de 1909), p. 11.

GRACIA IBERNI, Luís. *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995.

GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «El Genio de Chapí y el Ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores españoles». *Cuadernos De Música Iberoamericana*, vol. 18, 2009.

GONZÁLEZ, M^a Luz; SUÁREZ-PAJARES, Javier; ARCE, Julio (eds.). *Mujeres de la escena. 1900-1940*. Madrid, Publicaciones y ediciones SGAE, 1996.

GUERRA, Ángel «Los teatros. Madrid». *Vida Galante*. Año VIII, nº 349 (14 de julio de 1905), p. 16.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1978.

MAÍLLO, Sara. «Rol de la mujer en la sociedad del siglo XIX, vista a través del género chico». En *Feminismo Ecológico. Estudios multidisciplinares de género*. Carmen Velayos et al. (eds.). 1 vol. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y los autores, 2007, pp. 171-204.

MAS I SEMPRE, Xavier. «La identitat de gènere de la dona a les sarsueles de canvi de segle (XIX-XX)». En *Quadrivium*, nº5, 2014.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, C. Burgois, 1987.

PASO, Antonio; ABATI, Joaquín; THOUS, Maximiliano. *La taza de té: caricatura japonesa en un acto y tres cuadros, en prosa*. Madrid, SGAE, 1906.

SALAÜN, Serge. «La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina». *Mujeres de la escena. 1900-1940*. M^a Luz González et al. (eds.), Madrid, Publicaciones y ediciones SGAE, 1996, pp. 19-42.

SALAÜN, Serge. «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936)». En *Dossiers Feministes*, nº10, 2007, pp. 63-83.

SÁNCHEZ, Víctor. «Del manuscrito al teatro. La edición crítica de las partituras de zarzuela». *Horizontes de la zarzuela. Libro de las Jornadas de Zarzuela 2013: Cuenca, del 27 al 29 de septiembre*. I vol., Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2014, pp. 27-38.

SÁNCHEZ, Víctor (coord.); SÚAREZ PAJARES, Javier (coord.); GALBIS LÓPEZ, Vicente (coord.). *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*. II vol., Madrid, Institut Valencià de la Música, 2012, vol. I.

Sinesio Delgado; Celestino González (comentario), *El diablo con faldas: comentarios de la comedia, con música en un acto y prosa original de Sinesio Delgado, música de*

Ruperto Chapí, Biblioteca de Castilla y León, signatura G 58617(11), serie Galería de argumentos, 16 p.

SOBRINO, Ramón. «La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas». *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3, ICCMU, 1997, pp. 213-234.

XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro». *El Globo*, año XXXV, nº 11879 (14 de octubre de 1909), p. 1.

XIMÉNEZ, Ximeno. «De ayer, en el teatro». *El Globo*, año XXXV, nº 11897 (4 de noviembre de 1909), p. 3.

ZORRILLA, José; GARCÍA DE QUEVEDO, José. *María, corona poética de la virgen*. Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1849.

10. Anexos

10.1. Edición crítica de *El diablo con faldas*

10.1.1 Comentarios sobre las fuentes musicales

Autógrafas

Signatura M.Chapí/81/6 (borrador)

Partitura manuscrita con 14 folios de 35 cm proveniente del Archivo Chapí. La Biblioteca Nacional de España lo data en 1908 y lo denomina como manuscrito original, si bien no presenta firma ni fecha. La partitura contiene los 4 números en reducción para piano y voz, con numerosas partes tachadas y enmendadas. En ella se pueden identificar los personajes y el texto que cantan, cambios de tempo y compás, indicaciones escénicas, dinámicas, articulaciones, e indicaciones que sugieren la repetición de material musical. Los folios 5v, 6v, 7v, 8v, 9v y 10v aparecen tachados y pertenecen al número uno de *La patria chica*.

Signatura M.Chapí/80/1 (partitura orquestal)

Partitura manuscrita con 37 folios de 36 x 27 cm proveniente del Archivo Chapí. En la primera página (portada) aparece el nombre de los autores, la fecha 2 de febrero de 1908, una rúbrica, el cuño de la BNE y un número de registro. Al final del último número (folio 37v) aparece el nombre manuscrito Ruperto Chapí junto a la misma rúbrica de la primera página, por lo que este documento se trata de un autógrafo de Ruperto Chapí. La caligrafía es similar a la del M.Chapí/81/6, descrito anteriormente. Hay grandes secciones tachadas y con indicaciones de que se repita la música de otros pasajes.

Consiste en una partitura orquestal completa con una escritura cuidada y con gran cantidad de detalles de articulación, dinámicas, e indicaciones escénicas. La formación orquestal es: Flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes (Si bemol o en La), fagot, trompa en Fa, cornetín (Si bemol o La), 3 trombones (dos tenores y un bajo), timbales, triángulo, caja, platos, bombo, la parte vocal de cada personaje, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo.

Otras fuentes

MMO/3325 (parte de apuntar)

Partitura manuscrita con 23 folios provenientes del archivo SGAE (anteriormente del SGA). Contiene los cuatro números musicales en versión para voz y piano con los nombres de los personajes, *tempi*, expresiones, articulaciones, reguladores, ligaduras y didascalías. La portada muestra el título de la obra, el nombre del compositor, la prohibición de reproducción, el nombre de la Sociedad de Autores Españoles junto a su dirección (Núñez de Balboa nº12, Madrid), y un cuño que indica que se trata de la parte de apuntar o dirigir. La primera página, en la parte inferior derecha, muestra el cuño de una empresa de litografía, lo que sugiere el origen del papel pautado.

UME/C-5008-5010 (edición de voz piano y voz)

Edición para piano y voz realizada por Fuentes y Asenjo en Madrid, en su almacén de música de la calle Arenal 20, y conservada en el archivo de la SGAE. Consiste en 14 folios con los cuatro números, cuyos elementos musicales coinciden casi con exactitud a los de la parte de apuntar, por lo que podría haber servido de modelo a esta edición. En página 10 (primera página del 2º número) encontramos el cuño de la SGA con la fecha 16 de octubre de 1965.

10.1.2 Criterios generales de edición

Disposición de la partitura: Se conserva el orden de los instrumentos de la fuente original, que coincide con el orden moderno. Las nomenclaturas abreviadas de los instrumentos se expanden en la primera página de cada número; en páginas sucesivas se incluye la abreviatura moderna. También se indica quién es el compositor y el libretista, así como las tesituras de las voces. Los añadidos a la partitura, como por ejemplo extensiones o rectificaciones, no se añaden entre corchetes para facilitar su lectura.

Texto: Se adapta el texto del libreto a las normas ortográficas actuales siempre que no suponga una alteración significativa de este; por ejemplo, se respeta “usté” en lugar de cambiarlo por “usted”. Se incluyen las didascalias y demás indicaciones escénicas presentes en el libreto y en la parte de apuntar.

Instrumentos: Se separan los instrumentos de percusión en pentagramas independientes, ocultándose en las secciones en las que no tocan. Se mantiene la tonalidad original de los instrumentos de transposición, excepto en el cornetín del 2º número, que se cambia de La a Si bemol. Los instrumentos se escriben con plicas separadas, y se incluyen indicaciones que muestran cómo se reparten las voces en los casos en los que pudieran generarse dudas. El coro a dos voces homofónicas se escribe en un solo pentagrama, tal y como muestra la partitura orquestal. En el caso de los timbales, se añaden las notas de afinación de los parches. En cuanto a los trombones, se separa el trombón 3º, considerado como trombón bajo, en una pauta independiente.

Extensión y abreviaturas: Las dinámicas, expresiones y reguladores presentes sólo en algunas partes se extienden al resto, buscando la coherencia general de la partitura. Se mantienen las abreviaturas en forma de trémolos, pero se reproducen las abreviaturas que resumen compases o secciones repetidas.

Coherencia: Se igualan los pasajes similares que presenten diferentes versiones, tanto vertical como horizontalmente, atendiendo a cuestiones de lógica musical.

Rectificaciones: Se corrigen los elementos que hayan sido copiados incorrectamente por parte del copista, basándose en el contraste de fuentes y pasajes. En las partes tachadas, se decide en cada caso particular si respetar o no el tachado. Todas estas decisiones se incluyen en las notas a la edición de cada número.

10.1.3 Análisis

Nº1. Coro de Hijas de María

Forma: Introducción – A – B – A' – B' – A – Coda

Introducción (cc. 1-27). Do mayor. El diseño rítmico presentado en el primer compás se repite sobre un pedal de dominante, con toda la orquesta al unísono. Este diseño pasa por los tonos de Sol, Mi, Do, Sol y Do variando las densidades orquestales: va de un *tutti*, a un pasaje con clarinete, fagot, trompa y cuerda, a otro con oboe añadido a los anteriores. La dinámica de este pasaje va de un *ff* inicial a un *p* final, preparando la entrada del coro.

A (cc. 28-52). Do mayor. Plegaria a María. Esta sección corresponde a los 8 primeros versos de *María, corona poética de la virgen*, de Zorrilla¹⁶⁸, más dos versos de Sinesio: “Ruega por nos / santa Madre de Dios”. Los versos de Zorrilla (cc. 28-43) oscilan entre la tónica y la dominante, con largos pedales sobre negras legatto y tenuto; la melodía a dos voces se basa en el patrón rítmico de la introducción. En los versos de Sinesio (cc. 43-53) la melodía hace un diseño cromático sobre armonías de IV-V-I.

B. Allegro vivace (cc. 53-76). La menor. El coro se divide en dos y abandona la plegaria para dedicarse a chismorrear. La densidad orquestal es menor, con cuerdas en *pizzicati*, vientos con *staccati* y voces con valores de corchea y negra casi sin apenas variación de alturas, casi hablado; el flautín y la flauta realizan mordentes que contribuyen a la agilidad del pasaje.

A'. Doble lento (cc. 77-84). El coro vuelve a cantar la plegaria a dos voces, en una progresión descendente La – Sol – Fa – Mi.

B'. Allegro vivace (cc. 85-101). La menor. Pasaje similar al anterior Allegro vivace, con el coro separado en dos secciones hablando entre sí.

A (cc. 28-52, o 103-126). Repetición de la plegaria a María, tras el que finaliza el número.

Nº2. Dúo de Flora y Claudio

Forma: Introducción – A (A1-A2) – B (B1-B2) – Coda.

A. Allegretto quasi andantino (cc. 5-54). La mayor. Presentación de Flora y Claudio. Esta sección se sub-divide en dos sub-secciones con paralelismo musical, que hemos denominado A1 (cc. 5-30), y A2 (cc. 31-54).

¹⁶⁸ ZORRILLA, José; GARCÍA DE QUEVEDO, José. *María, corona poética de la virgen*. Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1849, p. 62.

En **A1** (cc. 5-30) Flora y Claudio presentan melodías imitativas, alternas y complementarias acompañadas por la cuerda (violín 1º doblando la melodía); cabe destacar los cc. 20-24, en los que Flora se presenta a Claudio con una melodía ágil en base al ritmo negra – dos semicorcheas, doblada por oboe, y con clarinete y fagot realizando armonías.

En **A2** (cc. 31-54) las melodías de A1 son cantadas íntegras por cada personaje sin la alternancia de A1. Al final de esta sección encontramos un nexo (cc. 47-54) que divide el diálogo y se repite en la mitad de la segunda sección (cc. 83-87).

B (cc. 54-122). Esta sección se sub-divide en dos, que hemos nombrado como B1 (cc. 54-71), y B2 (cc. 87-122).

B1 (cc. 54-71). Fa sostenido menor – La mayor. Diálogo sobre la vocación de Claudio y primera prueba de Flora a Claudio. Las melodías del diálogo, en Fa sostenido menor, se construyen principalmente sobre notas repetidas, casi habladas, y están acompañadas principalmente por oboe, clarinetes y fagot. Las melodías de la prueba de Flora, en La mayor y staccato, agilizan el fragmento; estas tienen forma de arco y se acompañan por clarinetes, fagot, trompas y cuerda. El nexo encontrado entre las grandes secciones del número (cc. 47-54) actúa aquí como divisor de las sub-secciones de B (cc. 83-87).

B2 (cc. 87-122) repite la misma estructura y materiales musicales que B1, pero con una letra diferente.

El dúo finaliza con una **Coda** de diez compases en La mayor (cc. 122-131).

Nº3. Trío de Flora, Montiel y Varguitas

Forma: Introducción – A (A1-A2-A3) – B (B1-B2-B3) – C (C1-C2) – Coda.

Introducción (cc. 1-9). **Allegretto**. Fa mayor – Re menor. Estructura de cuatro compases en Fa mayor que se repite en Re menor creando ocho, en base a un diseño rítmico-melódico de un compás. La melodía la interpretan violín 1º y oboe, acompañada por clarinetes, trompas y el resto de la cuerda.

A (cc. 9-92). Do mayor – Fa mayor – Re mayor. Comprende las intervenciones de Montiel y Varguitas, divididas en tres apartados:

A1 (cc. 9-33). Dividida en dos sub-secciones. La primera, en Do mayor, corresponde al primer diálogo entre Montiel y Varguitas (cc. 9-16); la melodía se basa en notas repetidas, de forma casi hablada, y está oclada por oboe y violín 1º y acompañada por clarinetes, fagot, trompas y el resto de cuerda. La segunda sub-sección, en Fa mayor,

corresponde a la primera intervención de Varguitas (cc. 17-33); a la instrumentación anterior se añaden las intervenciones de corneta. De los cc. 17-24 encontramos una melodía de cuatro compases repetida formando ocho, en base a notas repetidas y un característico salto de 9ª inicial; de los cc. 25-33 la melodía pasa a tener forma de arco en base a cuatro compases que se repiten.

A2 (cc. 33-63). Fa mayor. Segunda intervención de Varguitas. Las melodías de esta sección no están dobladas, y oboe, clarinete y violín 1º alternan una figuración de semicorcheas; los incisos de Montiel hacen de nexo entre secciones. De los cc. 48-65 se repite el material musical anterior con otro texto distinto.

A3 (cc. 65-93). Re mayor. Segundo diálogo entre Montiel y Varguitas. El cambio de tono y los diseños melódicos sincopados de clarinetes, fagot, y violín 1º hacen que este fragmento contraste con los anteriores, aunque las melodías de los personajes sean de la misma factura que las ya escuchadas en este número. En los cc. 85-93 encontramos una modulación a Fa mayor en la que las voces están acompañadas por la cuerda, sirviendo de preparación a la entrada de Flora

B (cc. 93-145). Fa mayor – Re mayor. Comprende el diálogo entre Flora, Montiel y Varguitas. Se sub-divide a su vez en tres secciones:

B1 (cc. 93-109). Fa mayor. Diálogo entre Flora y Montiel. La melodía de los personajes, doblada por violín primero, es silábica y por grados conjuntos, excepto por un característico salto de 5ª u 8ª. Este fragmento se cierra con un nexo cantado por Flora.

B2 (cc. 113-130). Amenaza de Montiel a Flora. Progresión de cuatro compases que se repite tres veces transportada una 2ª mayor ascendente cada vez (Fa M – Sol M – La M – Si mayor), concluyendo la sección en una modulación a Re mayor utilizando una cadencia de dominantes (Si – Mi – La – Re). La melodía, doblada por violoncelo y contrabajo, asciende cromáticamente generando tensión en cada repetición; el violín 1º realiza un motivo melódico que remarca la progresión ascendente.

B3 (cc. 130 – 145). Re mayor. Burla de Flora. La melodía de este fragmento imita a la del violín 1º en los compases 93-107.

C (cc. 145 – 175). **Vivo**. Enfrentamiento. Desde este momento hasta el final se crea tensión progresivamente con cromatismos, modulaciones, y cambios a *tempo* más rápidos y a figuraciones más breves.

C1 (cc. 145-159). Re mayor. Oposición de Flora a ser raptada. La voz y la cuerda se desplazan cromáticamente de Re a Do hasta el cambio de tono a Fa mayor. El *tutti* orquestal enfatiza las cadencias en *fortissimo*

C2 (cc. 159- 175). Enfrentamiento. Fa mayor. Oboe, clarinetes y violines realizan una breve melodía acompañada por una densidad orquestal mayor que en C1.

Coda (cc. 175 – 190). **Más vivo aún**. Fa mayor. Pelea entre Flora, Montiel y Varguitas. El *tutti* orquestal muestra la máxima tensión con cromatismos, acentos, trémolos y un tempo rápido.

10.1.4 Notas críticas

B.: Borrador.

O.: Partitura orquestal

A.: Parte de apuntar.

Nº1. Coro de Hijas de María

- cc. 1-3: Se extiende *tenuto* de cc. 1, 5, Fln. a Fl., Ob., Cl., Tpa. y Cor. (= cc. 5-7, 9, 11, 13-15, 20-21), por coherencia entre instrumentos.
- cc. 1-3, Fl.: Se transcribe una octava baja con la indicación 8^{va} por motivos de maquetación y facilidad de lectura.
- cc. 1-4, Vln. I: Se transcribe una octava baja con la indicación 8^{va} por motivos de maquetación y facilidad de lectura.
- cc. 1-3, Vln. I: Se imita el ritmo negra con doble puntillo – semicorchea – corchea con puntillo – semicorchea = c. 9, Fln., Fl., Ob., Cl., Tpa., Cor. (= cc. 5-7, 13), por considerar el ritmo escrito una errata.
- c. 11i, Vln. I: Se añade puntillo a la negra = Cl.
- cc. 11-15, Cl.: B. muestra *tenuti* y el O. *staccati*. Se mantienen *staccati* por coherencia con cc. 1-5.
- c. 16, Cl.: Se cambia Sol por La por considerarlo una errata.
- c. 34, Ob., Cl.: Se separa barrado = c. 32 por coherencia de escritura.
- c. 34, Vn. I, Vn. II: Se añaden acentos = Ob., Cl.
- c. 40ii, Fln., Fl. Ob., Cl.: Se cambian dos corcheas por corchea con puntillo semicorchea, = voz y c. 42. Se separa barrado.
- c. 42, Cl. II: Se añade becuadro al Sol.
- c. 47, Fg., Vla., Vc., D.B.: Se une barrado = Vln. I, Vln. II.
- c. 51: Se añade la didascalia “mutis Tadea” de A.
- c. 51, Fln., Cl., Tpa.: Se une barrado = Fa., Ob., Fg., Cor., Tbn., Vln. I, Vln. II, Vlc., Cb.
- c. 53i, Fg.: Se añade Do corchea = c. 104.

- cc. 54-55, Ob., Fg., Tpa.: Se añaden acentos = B.
- cc. 58i-60i, Ob.: Se añaden acentos = Tpa., Fg., voz (= cc. 90-92).
- c. 69, Vln. I, Vln. II, Va., Vlc., Cb.: Se añaden reguladores = Fln., Fl., Ob. (= c. 73).
- c. 70, Fln., Fl., Ob.: Se añaden *staccati* (= c. 74).
- cc. 70-71, voz: Se añaden reguladores = Fln., Fa., Ob.
- c. 74, Cl.: Se añaden *staccati* = c. 63, Ob.
- cc. 84-85, Vn. I: Se añade ligadura = Ob.
- c. 86, Vln. I, Vln. II, Va., Vlc., Cb.: Se añade *pizz.* = cc. 52-57
- c. 88i, Ob.: Se añade acento = cc. 85-87, Fln., Fa.
- c. 93ii, voz: Se cambia La por Si.
- cc. 98-99, voz: Se añaden reguladores = Vn. I, Vn. II, Va., Vlc, Cb.
- c. 103, Cl. II: Se cambia Fa por La = c. 52.

Nº2. Dúo de Flora y Claudio

- Se cambia el cornetín en La por cornetín en Si bemol por cuestiones prácticas de interpretación, en el caso de que fuese interpretada por una trompeta en Si bemol.
- Se añade la armadura a las trompas en Fa.
- B., O., y A. omiten los versos “que con mucho interés solicita / dos minutos de conversación”, de Flora, y “Que sí / ¿Que sí?”, de Flora y Claudio, presentes en el libreto.
- B., O., y A. cambian la palabra “tranquilo” por “seguro”, de Flora.
- c. 16, Vla.: Se une barrado = Cb.
- c. 22i, Cl.: Se añade Re = B.
- c. 26, Flo.: Se cambia Sol sostenido por Fa sostenido por considerarse un error de copia.
- c. 29, Tpa.: Se añaden *staccati* = Ob., Cl., Fg.
- cc. 30-31: Se transcribe la articulación como *staccati*, por coherencia musical.
- cc. 53-54, Vn. I, Vn. I, Vla.: Se añade *staccati*.
- c. 54: Se transcriben Ob., Cl., Fg., Tpa., a pesar de estar tachados, por considerarlos necesarios para concluir la frase de dichos instrumentos.
- cc. 73-74, Flo.: Se añaden *staccati* y *tenuto* = Tpa.
- c. 74i, Vln. I: Se añade *tenuto* = c. 72, Tpa.
- c. 84, Flo.: Se desplaza acento a ii = c. 83, Cla.
- cc. 129-130, Vn. I, Vn. II, Vla., Vlc., Cb.: Se añaden acentos = Fg., Ta.
- cc. 128-131, Fl.: Se transcribe una octava baja con la indicación 8^{va} por motivos de maquetación y facilidad de lectura.

- c. 131, Fln.: Se añade La por coherencia con el resto de instrumentos (posible omisión del copista).

Nº3. Trio de Flora, Montiel y Varguitas

- c. 4, Vlc.: Se cambia silencio por puntillo = Cl., Fg. (= c. 8).
- c. 25, Cl.: Se separa barrado = Ob., Cnt., Vln. I.
- c. 25, Cnt.: Se asigna la ligadura a las cuatro primeras notas y se añaden *staccati* a las tres restantes = Ob.
- c. 37, Fg.: Se separa barrado = Vlc.
- c. 42, Vlc., Cb.: Se añaden reguladores = Vln. I, Vln. II.
- c. 48, Tpa.: Se añade p.
- c. 65, Fg.: Se añade p.
- cc. 83-84, Vln. I, Vln. II, Va., Vlc., Cb.: Se añaden *staccati* = cc. 81-83.
- c. 87, Mon.: Se añade becuadro al Do.
- c. 102i, CB.: Se cambia Sol por Fa.
- c. 175: Se añade la acotación escénica del libreto.
- c. 179, Tp. I: Se añade acento.
- c. 175-185, Fln., Fl.: Por comodidad de lectura, se transcriben una octava por debajo y con la indicación 8^{va}.

Nº4. Final. Coro de Hijas de María

Repetición de una sección del 1º número. No hay cambios.

10.1.5 Partitura