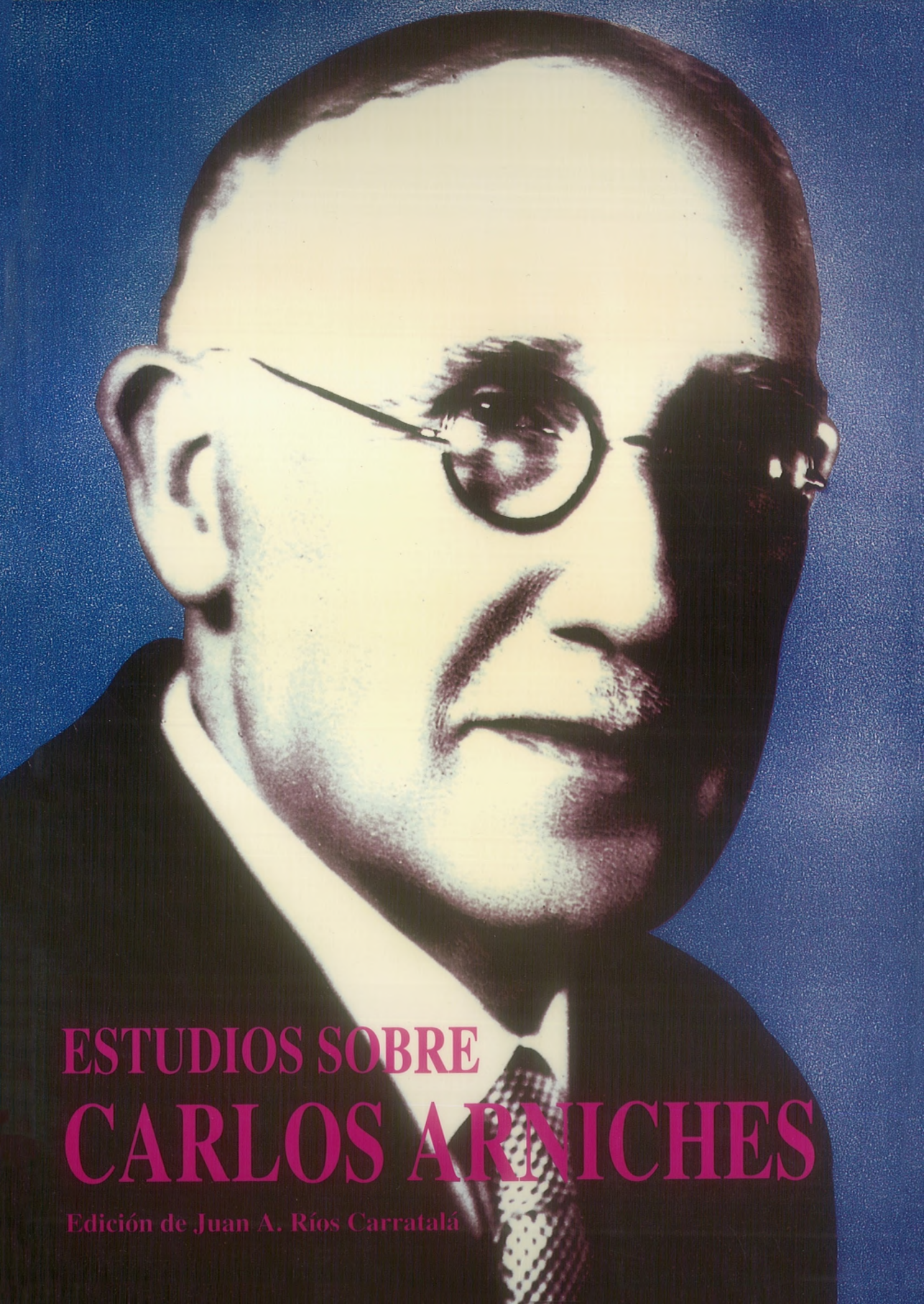


ESTUDIOS SOBRE CARLOS ARNICHES

Edición de Juan A. Ríos Carratalá

Estudios
sobre
Carlos Arniches

Juan A. Ríos Carratalá
(Editor)

Estudios
sobre
CARLOS ARNICHES

INSTITUTO DE CULTURA «JUAN GIL-ALBERT»
DIPUTACIÓN DE ALICANTE

Alicante
1994

COLECCIÓN SEMINARIOS. SERIE MAYOR
DIRECTORES: E. LA PARRA Y A. ALBEROLA

© LOS AUTORES
INSTITUTO DE CULTURA «JUAN GIL-ALBERT»

I.S.B.N.: 84-7784-102-0
Depósito Legal: A.699-1994.

Imprime:
GRÁFICAS DÍAZ, S.L.
San Vicente/Alicante

Nota previa

El presente volumen recopila las ponencias leídas con motivo del Seminario Internacional Carlos Arniches y su obra, celebrado en Alicante durante los días 28, 29 y 30 de abril de 1993 y organizado por la Diputación Provincial de Alicante, el Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert" y la Generalitat Valenciana.

Dicho Seminario formó parte de los actos celebrados con motivo del Cincuentenario del fallecimiento del dramaturgo alicantino. Sus objetivos fundamentales fueron la actualización de los criterios críticos para analizar su obra teatral y su inserción en las corrientes dramáticas de la época, así como el estudio de facetas y etapas de su carrera creativa hasta ahora poco analizadas.

El resultado ha sido, con las lógicas limitaciones, un Carlos Arniches mejor conocido en todas sus facetas y contextualizado dentro del teatro de su época, al cual aportó una obra decisiva por múltiples razones ampliamente analizadas en las diferentes ponencias. Tras la presentación de la tesis doctoral de Mª Victoria Sotomayor sobre Carlos Arniches (U.A.M., 1992), inexcusable punto de arranque de la futura bibliografía sobre el citado autor, estas actas permitirán que el popular dramaturgo tenga el merecido espacio en el ámbito de la investigación académica. Se habrá cumplido así uno de los objetivos de los organizadores en un Cincuentenario que nos ha demostrado, una vez más, que la vigencia escénica ante el público de Carlos Arniches se puede y debe conjugar con el análisis de una obra que tan a menudo desborda los límites habituales del teatro cómico y costumbrista de la época.

Quede constancia de nuestro agradecimiento a D.ª Paloma Arniches por ceder materiales que han sido decisivos para la elaboración de varias ponencias, así como a los colegas que aceptaron la invitación para participar en un Seminario que supuso el primer encuentro de los "arnichistas" y el punto de arranque de varias investigaciones ya en fase de elaboración.

Asimismo, agradecemos el apoyo de las instituciones organizadoras de un Seminario que nos ha devuelto un Arniches más rico, complejo y sugerente, pero no menos popular y teatral.

Juan A. Ríos Carratalá

Índice

Pág.

NOTA PREVIA 7

VIGENCIA ESCENICA DE ARNICHES: *¡QUE VIENE MI MARIDO!*. 13
Andrés Amorós

CARLOS ARNICHES O LA DIFICIL MODERNIDAD TEATRAL (1915-1930) 21
Serge Salaün

ARNICHES EN LA ESCENA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA: *LOS CACIQUES*, BAJO LA DIRECCION DE JOSE LUIS ALONSO (1962-1987) 35
M.ª Francisca Vilches Frutos

GROTESCOS: VALLE-INCLAN Y ARNICHES 49
Luis Iglesias Feijoo

LA TRAGEDIA GROTESCA DE CARLOS ARNICHES Y EL TEATRO GROTESCO CONTEMPORANEO 61
Manfred Lentzen

LA (RE) INVENCION DE MADRID EN EL TEATRO POR HORAS: TIPOMANIA Y LENGUAJE 75
Nancy J. Membrez

TRANSFORMACIONES Y VARIANTES EN EL MELODRAMA ARNICHESCO 91
M.ª Victoria Sotomayor

LA ESTRUCTURA DE LA ACCION DRAMATICA EN ARNICHES. (ANALISIS DE *ES MI HOMBRE*) 103
José A. Pérez Bowie

Pág.

TRAS LOS PASOS DE ARNICHES, UNA "ILUSTRE SAINETERA": PILAR MILLAN ASTRAY 119
Pilar Nieva de la Paz

EL SAINETE VALENCIANO Y ARNICHES: COSTUMBRISMO Y USOS LINGÜISTICOS... 131
Josep Lluís Sirera

EN LA PREHISTORIA DEL MADRID CASTIZO 151
Javier Huerta

LA TEATRALIDAD DEL ASTRACAN Y DEL SAINETE: A PROPOSITO DE CARLOS ARNICHES 163
Ricardo de la Fuente

ARNICHES Y LA PARODIA DONJUANESCA: *EL TRUST DE LOS TENORIOS* 177
Carlos Serrano

COMICIDAD Y CRITICA SOCIAL EN EL TEATRO DE ARNICHES (*DEL MADRID CASTIZO* Y *LA HEROICA VILLA*) 189
Mariano de Paco

LA ETAPA ARGENTINA DE CARLOS ARNICHES 199
Nel Diago

EL PADRE PITILLO Y LA GUERRA CIVIL 215
Juan A. Ríos

ARNICHES, UN AUTOR MULTIADAPTADO POR LAS CINEMATOGRAFIAS DE HISPANOAMÉRICA 229
Juan de Mata Moncho

OBRAS CITADAS 253

Vigencia escénica de Arniches: *¡Que viene mi marido!*

ANDRÉS AMOROS
Universidad Complutense

> Carlos Arniches es uno de los ejes alrededor del cual ha girado, y gira, buena parte de nuestro teatro español contemporáneo. Arniches, con sus defectos y sus virtudes, es clave, punto de arranque, modelo y ejemplo. Traspasa muchas veces la frontera de la gracia e irrumpe en las zonas superiores del humor [ALONSO, 1991:249].

El que opina así no es un erudito, un profesor o un crítico sino un hombre de teatro; de los que yo he conocido, el que más sabía de la realidad escénica en España, en los últimos años: José Luis Alonso.

Sin embargo, Arniches todavía no ha alcanzado la plenitud de reconocimiento que merece. No basta con que el público siga fiel a sus obras, siempre que se representen con un mínimo de dignidad. No son suficientes testimonios intelectuales de la calidad de los de Clarín, Ramón Pérez de Ayala, José Bergamín, Pedro Salinas, Gregorio Marañón, Laín Entralgo, Francisco Nieva...

Una barrera de tópicos repetidos se opone a su justa estimación. Se suele intentar degradar el teatro de Arniches por cinco motivos:

A) Por sainetesco (prejuicio contra los llamados géneros menores).

B) Por humorístico.

C) Por su presunto conservadurismo ideológico y estético.

D) Por costumbrista.

E) Por popular, de éxito.

Estos cinco argumentos son tan viejos, tan manidos, que no hace falta siquiera rebatirlos. Ellos solos se derrumban si contemplamos la realidad sin anteojeras.

Para apreciar con justicia el teatro de Arniches disponemos hoy de algu-

nas bases sólidas: la biográfica (V. Ramos), el estudio del lenguaje (M. Seco) y de la crítica (J. A. Ríos). No cabe ya ignorar o plantear inadecuadamente estas tres perspectivas.

A partir de ellas, se impone –me parece– una nueva visión:

A) La de los lectores, con un presupuesto absolutamente inexcusable: la multiplicación de ediciones anotadas. (Este mismo curso, mis alumnos de la Universidad Complutense se han encontrado con graves dificultades para leer a Arniches).

B) La de los estudiosos, que tantas veces se limitan a debates repetidos sobre el *compromiso* o no de este teatro, en vez de analizarlo en toda su riqueza y variedad.

C) Sobre todo, la de los hombres de la escena, con montajes que iluminen las posibles formas de sentir su teatro.

Mi posición es muy clara y muy simple: la teatralidad es el gran mérito de Arniches, lo que garantiza su vigencia actual, más allá de los estudios académicos. Gracias a ella, el teatro de Arniches sigue estando vivo, no se reduce a historia literaria o recuerdo nostálgico.

Esa teatralidad nacía, ante todo, de la forma de trabajar de don Carlos. A Luis Uriarte le aclaró: "Una vez concebido el argumento, lo escribo en forma narrativa, como si me lo contase a mí mismo, y después lo voy dialogando" [URIARTE, 1918:44]. Este trabajo culminaba en los ensayos: "Los ensayos me cansan, porque pongo en ellos toda el alma, y hasta hago los papeles, cuando es preciso. Por eso, mis obras resultarán malas o regulares, pero siempre bien ensayadas".

Es éste, sin duda, el punto básico para separar al hombre de teatro del escritor que adopta la forma dialogada. Nos lo confirma Diego San José: "No fueron pocas las obras que, en el mismo ensayo general, se llevó para rehacer, casi por completo, el último acto, con gran desesperación de los empresarios..." [SAN JOSÉ, 1952:143].

Para los montajes de Arniches, no basta con remitirse a ese fácil comodín del presunto *costumbrismo*. El propio autor fue el primero en negarlo:

> En contra de lo que mucha gente supone, la vida no es teatral: ni sus hechos ni sus personajes ni sus frases son teatro. Su teatralidad la llevan en potencia, en bruto, precisando que el autor amolde unos hechos con otros, que combine frases y dichos, que pula, recorte y vitalice el diálogo. En esta labor, el autor teatral recoge del pueblo unos materiales que luego le devuelve, aumentados con su observación y trabajo. Por eso existe esa reciprocidad mutua entre el pueblo y el sainetero, cuando éste ha tenido el acierto de retocar la fisonomía del modelo sin que el interesado lo advierta. [Apud. RAMOS, 1966:150].

Desde su perspectiva estrictamente escénica, así lo han confirmado hombres de teatro como Francisco Nieva [1967], José Luis Alonso y José Osuna:

> Clásicos como Arniches trabajaban con el enorme interés de 'gustar'. Se entregaban a su oficio con verdadera pasión. Conocían muy bien lo que era el teatro y lo concebían a la perfección, dominando al público y sus reacciones, a las que tenían muy en cuenta. ('Aquí se ríen' o 'Aquí se reían', recordaban, y lo celebraban, ellos mismos). Tal vez algo de eso se ha perdido y se hace teatro un poco de espaldas al público [...] En cuanto a Arniches, de técnica teatral, lo sabía todo. La dominaba como al público y procedía con un sentido de neta teatralidad. [ARNICHES, 1980:7-8].

Y lo confirma un estupendo actor de hoy, Juan José Otegui, al representar por primera vez una obra suya: "Cada frase de Arniches -jamás prescindible o gratuita- supone una fiel y coherente pincelada para retratar al personaje" [ibid.:9].

Los ensayos, el director, los actores... Al margen de lo que opinemos los estudiosos, ésa es la prueba de fuego para calibrar la teatralidad de un autor.

LA TEATRALIDAD ACTUAL DE ARNICHES

La teatralidad de Arniches se produce dentro de un sistema escénico muy diferente del actual. Distintos eran los locales, la escenografía, el modo de interpretar y dirigir... sobre todo, la conexión del teatro con la sociedad. Sin nostalgias ni sentimientos apocalípticos, no cabe imaginar hoy a un autor que mantenga con su público una relación como la de don Carlos Arniches.

Dejemos –hipotéticamente, al menos– el ámbito académico y situémonos por un momento en la práctica escénica de hoy. Un empresario de local o de compañía, uno de los poquísimos que todavía existen, tiene un hueco en su programación y le propongo una obra de Carlos Arniches. Para montarla hoy, ¿con qué problemas concretos nos vamos a encontrar? Sin duda, con estos cinco:

A) *El reparto.* Salvo en un Centro Dramático Nacional o Autonómico, por obvias razones económicas es impensable que hoy pueda afrontarse una obra con una veintena de papeles. Pero en eso no está solo Arniches: la misma dificultad encuentran Valle-Inclán, Shakespeare y, prácticamente, todo lo que consideramos "teatro clásico".

B) *La longitud* de la obra. Salvo excepciones ocasionales (el *Mahabarata* de Peter Brook, las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán), el público español de hoy tolera difícilmente obras que superen el par de horas.

C) Lo más importante no es la longitud sino el *ritmo* de las obras: la historia camina hoy con una velocidad muy distinta a la que tenía en la época de Arniches y eso se refleja en la vida cotidiana. La estética del vídeo-clip acostumbra hoy a los jóvenes a un ritmo frenético, que poco tiene que ver con los diálogos de Arniches.

D) Ya en su época se repitió bastantes veces que *los actos finales* de Arniches –como los de Jardiel Poncela– bajaban bastante. La solución que adoptó José Luis Alonso, para el montaje de *Los caciques* me parece –aunque algunos no estén de acuerdo– de una sensatez absoluta, desde el punto de vista escénico:

> Oía repetir con insistencia a todos los que la habían visto e incluso representado, algo que yo mismo pensé al leerla: 'Colosal comedia, pero el tercer acto baja mucho'. '¡Graciosísima! ¡Qué lástima que el tercer acto...!' Y yo pensé: 'Pues lo mejor es que no haya *apenas* tercer acto'. Le hice grandes cortes y lo uní al segundo, para que quedase a modo de un epílogo. [ALONSO, 1991:251].

E) Al fondo de todo esto se encuentra el problema estético básico: en el montaje, ¿hemos de ver a Arniches *allá lejos,* como un testimonio de una época pretérita, que contemplamos quizá con benévola nostalgia, o sigue teniendo algo que decir al espectador de hoy? Es el problema eterno en el montaje de los clásicos: responden a un momento histórico, reflejan una sociedad, pero también la trascienden porque son nuestros contemporáneos.

Un director de escena sensible tendrá que atender, a la vez, a las dos perspectivas. Esa fue -recurro una vez más a su testimonio- la intención de José Luis Alonso:

> Mi intención era no presentar a Arniches como una estampa de la época [...] Yo quería entroncar, mezclar, traer a Arniches a nuestros días. Para cumplir estos propósitos no podía dar a la representación un tono realista. Tenía que acentuar los contornos, cargar las tintas, 'agrotescar' las situaciones, pero con algo *muy nuestro.* (Por eso mi idea fija era Mingote). Y que los actores no 'vivieran' la historia (realismo) para no quedarnos en 1920, sino que nos la 'contaran' (distancia) y así nos situamos en 1963.

El éxito arrollador –en España y en América– de aquel montaje de *Los caciques* demostró que el gran director no andaba descaminado y que supo combinar, con talento teatral, ambos ingredientes.

Un ejemplo: *¡Que viene mi marido!*

Tomemos una obra concreta, una de las más populares: *¡Que viene mi marido!.* Se estrenó en Madrid, en marzo de 1918, por la compañía que encabezaban Bonafé, Zorrilla, Espantaleón y Asquerino. Carlos Arniches la

calificó de "tragedia grotesca" (cosa que no hizo con *La señorita de Trevélez*) y Ramón Pérez de Ayala dedicó un importante artículo al "nuevo concepto", a partir de esta obra [RÍOS, 1990:164-172]. Fue llevada al cine en Méjico, en 1939, por Chano Urueta, con los primeros actores Arturo de Córdova y Julián Soler.

Al margen de la historia literaria, ¿qué valores escénicos pueden continuar vivos hoy, en esta obra? No creo que un hombre de teatro lo dudara mucho. Ante todo, el hallazgo de una situación insólita: para conseguir una herencia, a la joven Carita la casa su familia *in articulo mortis* con Bermejo, esperando su inminente fin. Pero el moribundo no sólo no se muere sino que cada día está más sano y rozagante. No sirven de nada los intentos de suicidarse o de que lo *suiciden.*

La situación teatral es magnífica: todos hablan de Bermejo, todos ponderan su *inmortalidad,* todos –incluido el público– temen que se presente. Es una aparición demorada, preparada, en un ámbito de misterio. Al final, sucede lo que temíamos/esperábamos: aparece en escena el *resucitado,* confirmando que no consigue morirse, por mucho que lo intente: para un actor tragicómico, una escena con unas posibilidades extraordinarias.

A su lado, sin verlo, sin sospechar que está vivo, reza por él la joven Carita, que se cree viuda sin haber estado casada: una joven enamorada –de otro–. Por codicia, todos han dispuesto su destino trágico, no tan lejano al de *La señorita de Trevélez.*

Carlos Arniches adorna todo esto con situaciones secundarias de irresistible comicidad: la familia de vecinos curiosos que no logra enterarse de lo que pasa, a la que todos entregan toda clase de objetos; la madre anciana y los niños que quedan depositados en casa de esta familia...

Contribuyen a esa comicidad una serie de personajes secundarios: el profesor de Derecho que habla en latín; la presunta esposa, que lo hace con castizas ultracorrecciones; el amigo ingenioso, que sirve de motor para todo el enredo...

Utiliza Arniches ampliamente el ingenio verbal, los frecuentes juegos de palabras; especialmente, los referidos a los nombres de los personajes. Así, el amigo ingenioso debe llamarse Hidalgo, para unir las dos palabras: "el ingenioso Hidalgo". Las amigas que esperan, Botella, para que Carita no retrase su mutis: "Ya sabes lo que son las de Botella cuando se destapan". El protagonista *resucitado* no puede llamarse más que Lázaro...

Por debajo de esta brillante superficie, nos encontramos con una estructura muy firmemente anudada, en la que no queda ningún cabo suelto. Algunas escenas muy breves sirven sólo para eso. Por ejemplo, la VII del

acto I contesta a una posible objeción del espectador razonable: si los dos jóvenes, Carita y Luis, se quieren, ¿por qué no se casan?

Lo aclara Arniches casi con la nitidez de un problema matemático. Luis no se quiere casar porque no le parece justo obligar a su esposa a una vida de pobreza. Además, si él se pusiera enfermo, ¿quién no pensaría que su muerte tendría la compensación de dejarla rica? Cabe la posibilidad de que se casen y renuncien a la herencia. Tampoco lo acepta Luis: ¿Y si él se muere, privándola a ella y a sus hijos de la fortuna?

No resulta fácil *pillar* a Arniches en una inconsecuencia o inverosimilitud. Su habilidad técnica es enorme. Pero toda esta *carpintería* oculta una posible ambigüedad muy atractiva: cuando se justifica tanto algo, ¿no se nos estarán ocultando las verdaderas razones?

Llegamos así a lo que me interesa más, de cara a un montaje escénico actual: la necesidad de una *lectura* que, sin desvirtuar lo esencial, conecte con el espectador de hoy. Algo semejante, por ejemplo, a lo que hicieron, con obras de Galdós, Luis Buñuel (con *Tristana*) y Francisco Nieva (con *Casandra*).

No le faltan razones a Juan A. Ríos para ver la obra "como farsa cómica con una situación muy bien planteada [...] Pero sólo es una farsa destinada al entretenimiento del espectador" [1990:60].

¿Sólo es eso? Un montaje actual, ¿no podría subrayar otras vetas? Hablo de *subrayar,* no de *inventarse,* porque esa vetas existen, efectivamente, en el texto de la obra.

Evidentemente, hay en ella una situación cómica: un *fresco* que engaña a una familia honrada. Pero también existe un fondo trágico: todos los miembros de la familia –salvo Carita y el bondadoso tío Segundo– son, quizá, peores que el *fresco* porque se mueven sólo por la más negra codicia y subordinan al dinero la felicidad de la joven.

Desde esta óptica, nos encontramos con un humor negro, casi quevedesco: el del pobre hombre que tiene que fingirse moribundo para poder vivir.

Se abre así un horizonte de ambigüedad que enriquece enormemente la figura de Bermejo, el moribundo resucitado: ¿quiere suicidarse o no? Que le guste la buena vida, ¿es indignante, como todos afirman, o es algo perfectamente natural?

Nos lleva eso a una ambigüedad sugerida de modo muy sutil: le gusta su mujer, joven, guapa, compasiva... ¿A quién no? Arniches, en cambio, dibuja al novio *oficial* como un personaje tonto, interesado, sin rasgos llama-

tivos. ¿No es mucho más humano (y atractivo) el pícaro Bermejo, siempre *humillado y ofendido*?

Carita siente horror ante el marido que el destino –y la codicia de su familia– le han concedido. Eso, por lo menos, es lo que vemos en la escena. Por debajo de eso, ¿qué es lo que va sintiendo por él? Aunque ninguno lo confiese, ¿hasta dónde llega, en lo hondo, la relación entre los dos?

Son preguntas, sólo preguntas, que no contradicen la básica comicidad. Pero sí la enriquecen. ¿Hará falta recordar la gran lección de Chejov de que lo esencial no es lo que se dice sino el subtexto?

Una hipótesis más: si Unamuno presenciara un montaje que subrayara esta línea, ¿no vería en él la confirmación de que la cercanía de la muerte añade sabor a la vida?

El final de la obra es "feliz", convencional: desaparece el *fresco* (no sabemos dónde irá a parar), alcanzan su amor los novios y toda la familia consigue –¡por fin!– el dinero de la apetecida herencia. ¿Es éste un final feliz o un final atroz? Los que han triunfado, ¿son de verdad los *buenos*? ¿Qué será del oficialmente *malo*? ¿Quién se atreverá a condenarlo?

No creo haber desquiciado ni *trascendentalizado* abusivamente esta obra. Recordemos, una vez más, las sabias palabras de José Luis Alonso: "Lo más admirable de Arniches es que *está de vuelta,* se burla de todo, con una burla que nos deja en muchas ocasiones un regusto amargo".

Permítaseme un juego final: imaginemos que este texto, sin cambiarle una coma, lo leyéramos creyendo que lo escribió Eduardo de Filippo, lo interpretó Totó y lo va a montar Giorgio Strehler. En ese caso, ¿nos extrañaría sentir esta almendra amarga, por debajo de la carcajada?

No se trata, por supuesto, de que lo trágico sea superior a lo cómico, ni al revés, sino de algo muy sencillo: algunas obras de Carlos Arniches poseen –creo– una ambigüedad, una complejidad de relaciones entre los personajes, una sutileza de matices mucho mayor de lo que hasta ahora hemos apreciado, por culpa de los tópicos y los prejuicios.

A los directores de escena de hoy y de mañana les está reservada la tarea de hacérnoslo ver, sobre las tablas.

Carlos Arniches
o
la difícil modernidad teatral (1915-1930)

SERGE SALAÜN
Université de la Sorbonne Nouvelle

A Carlos Arniches, la crítica no siempre lo ha tratado bien. Sin hablar del expeditivo desprecio de un Valbuena Prat ni de la altivez de algunos espíritus selectos poco amantes de la enjundia sainetera, la valoración crítica de Carlos Arniches tardó en cimentarse en criterios no polémicos, desapasionados y rigurosos. Tampoco es de descartar que incluso sus críticos más benévolos, los que, por ejemplo, ensalzaron su "realismo" y su "don de la observación" (es decir, muchas veces, su capacidad de reproducir o imitar la realidad social o verbal), le han prestado el más flaco de los servicios, enfrascándole definitivamente en una imagen sin sorpresas ni aristas de profesional excelente pero limitado, de artesano o artífice "genial" pero condenado a seguir normas y recetas de un teatro decimonónico –arcaico– hasta el final de su inmensa producción. La historia de la recepción de Arniches, por el público y por las críticas (profesionales o académicas) tiene mucho que ver con la historia del teatro contemporáneo español.

También es verdad que calibrar lo que hay de innovación y de tradicionalidad en el teatro de Arniches no es tarea sencilla; el mismo autor no nos la facilita. ¿Cómo negar que en tantas obras representadas hay engendros meramente comerciales, explotación hasta el empacho de unos esquemas o filones remachadísimos (el falso valiente y el miedoso heroico, las taras del donjuanismo español, etc.)? ¿Cómo negar que la obsesión didáctica o moralizante, hasta en las mejores obras, llega a repeler al público? Y no es seguro que realce mucho la aureola de Arniches el hecho de que tanta moral y tanta fidelidad a mecanismos de eficacia cómica probada sean intencionales, instrumentales, y no mera imitación de sí mismo o impotencia (algo parecido a lo que les pasa a los Alvarez Quintero que se copian a sí mismos hasta el final). Limitar a Arniches a su perspectiva moral -por innegable que sea- sólo nos llevará a un teatro conformista, mecánico y anticuado, incluso en su época de mayor esplendor.

I. CARLOS ARNICHES Y LA MODERNIDAD TEATRAL

No se me oculta que Carlos Arniches, al pasar del sainete y la zarzuela a nuevos géneros (llámense tragedias grotescas, farsas cómicas, tragicomedias o sencillamente comedias en dos o tres actos, que la línea divisoria entre tantas etiquetas no me parece nada convincente) se ha mantenido fiel a muchos mecanismos procedentes del sainete. Al pasarse a los géneros "largos", no cambia de público (éste quizás cada vez más burgués o aburguesado conforme decae el género chico y cunde el teatro comercial cómico). Tampoco se suaviza el auténtico terrorismo impuesto por la "ley de la taquilla", por las compañías y los actores (Casimiro Ortas, Valeriano León, Pedro Chicote, etc., siguen "luciendo" las obras de Arniches y luciéndose con ellas), en una palabra por todo el aparato teatral que sigue rigiendo, masivamente, la vida literaria y cultural y hasta la sociabilidad española; 49 estrenos en el Apolo, entre 1890 y 1927, han de pesar muchísimo a la hora de replantearse una carrera dramática y una evolución estética. Por mucha "crisis" que haya, el teatro mantiene una situación de inflación, en la producción y en el consumo, que conviene no olvidar nunca[1]; Arniches, con los hermanos Álvarez Quintero y con Muñoz Seca, sigue siendo, en los años que interesan aquí, una de las piezas claves de esta cultura teatral que se extiende por toda la geografía española. Por razones de inercia "comercial" y profesional o por razones de eficacia didáctica, no cabe la menor duda de que Arniches prolonga en las obras largas, entre 1915 y 1936, la técnica sainetera: argumentos, monólogos y apartes, chistes, melodramatismo de la buena conciencia ofendida, desenlaces artificiosos (y previsibles), galería de tipos, etc. La sensación de continuidad, recalcada por la crítica (y el público de la época), parece más que legítima. "Para Arniches, para su profesionalidad, la renovación no es una necesidad" [RÍOS, 1990:73][2]. Podría añadir que tampoco es una necesidad para su lógica pedagógica *(castigat ridendo mores),* ni para su lógica ideológica.

No se trata aquí de negar esta continuidad en el teatro de Arniches, sino de plantearse las posibles influencias de "otro" teatro más moderno, o, por lo menos, la emergencia de la modernidad desde dentro de dichos mecanismos de la (auto) mímesis sainetera. El análisis de los "tipos" en ciertas comedias largas (en *Los caciques* o *La señorita de Trevélez,* por ejemplo), ya podría mostrar que el estatuto y la función del "tipo" ha evolucionado sensiblemente. Francisco Nieva señala que:

---

1. Es de imprescindible consulta [DOUGHERTY & VILCHES, 1990]. A título de ejemplo, según cálculos míos, basados en datos y cifras admitidos, el Teatro Apolo consiguió la suma astronómica de 3.400.000 de entradas en 1900; un total de 12 a 15 millones de entradas, para los once teatros que se dedican al género chico, en parte o en totalidad, no parece descabellado. Esta "cultura" española del espectáculo (todos incluidos) se mantiene hasta la guerra.
2. Del mismo autor, "Arniches, los límites de un autor de éxito", un texto esencial publicado en [DOUGHERTY & VILCHES, 1992: 103-9].

> Esta deformación de algunos personajes de Arniches está llevada a su término con tal fruición que intuimos sin demasiado esfuerzo hasta qué punto la solución moralizante en muchas de sus comedias podría ser un forzado remate sin entraña [cit. RÍOS, 1990:89].

Siguen funcionando como estereotipos o arquetipos, pero su finalidad y su relación con la realidad ha cambiado; no se trata ya de provocar la risa intrascendente y digestiva del sainete costumbrista, sino de abrir perspectivas, de provocar una toma de conciencia; la risa se integra ahora en un sistema regido por la farsa o lo grotesco que evocan necesariamente unos modelos existentes: el "cacique" de *Los caciques* no tendrá nunca nada que ver con un sainete de mera diversión; es más corrosivo, es más agresivo el humor, próximo a la mueca. Es ésta una perspectiva crítica que merecería estudiarse más detenidamente.

La relación de Arniches con las (muy minoritarias) tentativas de renovación del teatro español a partir de 1915 suele formularse en términos de ignorancia o desinterés. La sentencia del prologuista de su *Teatro completo,* E.M. del Portillo, tiene ya cartel de artículo de fe; "desconocía, casi en absoluto, el teatro extranjero, no importándole las innovaciones estéticas"[3]. La fecha del prólogo (1948) invitaría ya a más prudencia. Este veredicto está proferido en una época en que las doctrinas culturales oficiales tendían a edulcorar, por no decir a silenciar sistemáticamente todo lo que se refería a influencias extranjeras, a vanguardias estéticas de cualquier índole: la empresa de constitución de un patrimonio y un dogma cultural adecuado a la nueva sociedad vencedora sólo admitía la "tradición", lo hispano hondo y excluía todo ingrediente alógeno[4]. La recuperación de Arniches también forma parte de esta empresa (otra pista interesante).

Que a Arniches no le "importaran" las innovaciones estéticas, ya me parece excesivo; que las "desconociera", lo dudo mucho. Primero porque, precisamente por ser un profesional, no puede ignorar el *leit motiv* de la crisis del teatro, crisis de la calidad, de la chabacanería comercial provocada por la decadencia del género chico y su substitución por fórmulas degradadas (sicalipsis, astracanadas, género ínfimo, etc.). La prensa, la crítica, los intelectuales de la época (fascinados todos por el teatro), no hablan más que de dicha crisis, apelando a una toma de conciencia y a una reforma que, salvo los más comerciales, todos pretenden afrontar (la lista de "renovadores" en esta época es mucho más larga que los que no lo son, desde Linares Rivas, Marquina, Benavente, hasta Azorín o Unamuno, y el mismo Arniches que interviene en el debate). Abandonar el género corto ya es una primera forma de distanciamiento para Arniches, una manifestación clara de

---

3. *Teatro completo,* IV, Madrid, Aguilar, 1948, p. 22.
4. Serge Salaün, "Critique nationale et révisionnisme (les anneées 20 vues des années 40 et 50", de próxima aparición en las Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

su voluntad de romper con algo y de buscar nuevos rumbos (y, además, ya solo, sin coautores). No quiere decir que, de vez en cuando, apremiado por una empresa teatral o por la necesidad, no recaiga en la fabricación artesanal de alguna zarzuela o de algún sainete a la vieja usanza, pero su aportación novedosa es la de la obra larga (o ultracorta, con los *Sainetes del Madrid castizo* que, en mi opinión, constituyen otro tipo de ruptura, aunque sólo fuera porque no apuntan a la representación inmediata sino a la escritura teatral en sí). Por otra parte, no puede desconocer lo que hacen Valle-Inclán, García Lorca, y tantos dramaturgos que militan, con más o menos acierto, por una renovación estética del teatro español.

La duradera colaboración entre Arniches y Gregorio Martínez Sierra hace imposible, a mi entender, que Arniches estuviera totalmente desconectado de la "modernidad" teatral. Esta colaboración se mantiene durante ocho años, de 1918 a 1925, o sea que acompaña casi toda la experiencia del "Teatro de Arte" que Martínez Sierra lleva a cabo en el Eslava, con su compañía. Sintetizando esta colaboración en algunas cifras, llega a 16 el número de obras de Arniches montadas y representadas por Martínez Sierra (cortas casi todas, 15 estrenadas en el Eslava y una en el Apolo). El número de representaciones, entre 1918 *(Café solo)* y 1925 (estrenos de *La cruz de Pepita,* y reposiciones de *Angela María y Las lágrimas de la Trini*) [DOUGHERTY & VILCHES, 1990], asciende a 831 (117 para *No te ofendas Beatriz,* en 1920; 82 para *Las lágrimas de la Trini,* en 1919, etc.). Incluso son coautores de *La moza de Esquivias,* estrenada con aparente más pena que gloria en 1922 (12 representaciones solamente). Arniches forma parte del repertorio que Martínez Sierra representa en sus giras en el extranjero: *La chica del gato* se da en París en 1925, en el Teatro Fémina, y en el Forrest Theatre de Broadway, en mayo de 1928. Estos datos sugieren una relación duradera, estrecha; resulta impensable que Arniches no se familiarizara con la labor llevada a cabo por Martínez Sierra a la cabeza del "Teatro de Arte". Piénsese lo que se piense de Martínez Sierra en tanto que dramaturgo o en tanto que director, no cabe la menor duda de que representa, hasta 1926, una de las experiencias claves de la reforma en profundidad del teatro español[5]. El Eslava fue, durante diez años, el escaparate más adelantado de la modernidad escénica. Martínez Sierra, excelente conocedor de lo que pasa en Europa, atento a las corrientes más novedosas de Francia, dio a conocer numerosos autores extranjeros, clásicos o modernos (Molière, Goldoni, Dumas, Shaw, Ibsen, así como los ballets de Loïe Fuller o de Diaghilev que tuvieron un enorme impacto), intentó remozar el repertorio clásico español, lanzó algunos "jóvenes" españoles como Jacinto Grau (1918) o Eduardo Marquina. Incluso el primer Lorca salió en el Eslava, el 22 de marzo de 1920 (*El maleficio de la mariposa,* con música de Grieg). En cuanto a Valle-Inclán,

5. Begoña Riesgo-Demange, *Le théâtre espagnol en quête de modernité: la scène madrilène entre 1915 et 1930.* Tesis doctoral dedicada a Martínez Sierra y Rivas Cherif, leída en la Sorbona (París IV), el 6 de febrero de 1993).

no se le representó en el Eslava pero apoyó la empresa del "Teatro de Arte". Es evidente que las obras de Arniches que Martínez Sierra monta no ofrecen la misma modernidad que *El pavo real,* de Eduardo Marquina –en 1922, un modelo de renovación–, pero Arniches no puede ignorar el esfuerzo de teorización y de práctica de Martínez Sierra, basado en el "antirrealismo" fundamental del arte y en la voluntad de elevar el teatro al nivel de la poesía, de la pintura, de la música y del baile que están, en la época, en plena mutación vanguardista. No puede ignorar las innovaciones aportadas en los decorados, en los trajes, en las luces, es decir, en el esfuerzo de "reteatralización", por unos "vanguardistas" como Rafael Penagos, Rafael Barradas, Manuel Fontanals y Sigfrido Burmann, sin hablar de Sonia Delaunay que colaborará incluso varias veces con Martínez Sierra a partir de 1914. No puede ignorar la reflexión sobre el actor, ejemplificada por Catalina Bárcena. Es más que probable incluso que los sainetes de Arniches estuvieran montados con este espíritu y con esta gente; Burmann crea, por esas mismas fechas, los decorados de nueve estrenos de Arniches con la compañía de Martínez Sierra.

Después de 1926 y de la desaparición del Teatro de Arte, la vinculación de Arniches con toda clase de vanguardia o modernidad teatral es más tenue. Rivas Cherif, por ejemplo, critica el costumbrismo y las bufonadas del Arniches sainetero; califica las tragedias grotescas de "sainetes hipertrofiados"[6], pero reintroduce lo popular, el humor y el placer como ingredientes de un teatro a la vez nacional y moderno; no me consta que Rivas Cherif haya montado una obra de Arniches antes de 1939; sin embargo, en sus experiencias de teatro carcelario entre 1943 y 1945 ("Teatro escuela del Dueso"), montó *Es mi hombre* (julio del 43), *Los aparecidos* (septiembre del 43) y *Las grandes fortunas* (marzo-abril del 44)[7].

En regla general, la vinculación de Arniches con la modernidad teórica o práctica parece escasa; también hay que reconocer que no se ha estudiado y que se sabe muy poco. Sin embargo, la imagen de un Arniches despreocupado o ignorante, en el pequeño mundillo del teatro madrileño, resulta de lo más inverosímil.

II. ¿CLAVES PARA UNA NUEVA ESCENOGRAFÍA DE ARNICHES?

A partir de 1915-16 y durante todos los años veinte, las obras largas de Arniches presentan, en mi opinión, características que apuntan a una posible renovación estética. No pretendo decir que dicha evolución afecte a

6. *Cómo hacer teatro,* ed. Enrique de Rivas, Valencia, Pre-textos, 1991, p. 49.
7. El número de *Cuadernos del Público,* de diciembre de 1989, dedicado a Rivas Cherif, publica reseñas de *Redención* (n.º 236 del 2 de octubre de 1943 y n.º 263 del 8 de abril de 1944), donde se comentan estos montajes.

todas las obras, ni que, en estas piezas más "modernas", el impulso reformador sea capaz de durar toda la obra. Ni siquiera estoy convencido de que dicha renovación provenga de un proyecto estético consciente; estaría más bien dispuesto a creer lo contrario. Pero sí pretendo demostrar que, en determinadas obras, o a rachas en algunas otras (un acto, una escena, una tanda de réplicas), el teatro de Arniches abre perspectivas más originales, a partir de las fórmulas tradicionales, pero pervirtiéndolas o subvirtiéndolas, dando lugar así a una nueva dramaturgia, aunque sea sin proponérselo. La primera necesidad quizás sea de desempolvar a Arniches de la convención costumbrista que ha presidido y que sigue presidiendo a toda representación. Es evidente que los decorados, la precisión socio-fotográfica en lo tocante a trajes, muebles, puertas y perspectivas –en una palabra, el determinismo "realista" del objeto, heredado del sainete decimonónico– invitarían a no ver en dichas obras más que la prolongación natural del sainete y de la zarzuela burguesa. Pero me parece que ciertas tragedias grotescas (o tragicomedias, o farsas largas) ofrecen rasgos que superan el conformismo sainetero, la fidelidad servil a unos modelos de puesta en escena. Dicho de otra manera, me parece que esas obras multiplican indicios de una "esperpentización" de los mecanismos costumbristas, hacia la caricatura corrosiva, hacia el exceso como posible proyecto de subversión de los cánones. La fidelidad excesiva a un código teatral engendraría así la irrisión, la deformación, que la palabra "grotesca" no ilustra siempre de manera convincente.

El primer indicio reside en el carácter decididamente inverosímil de muchas intrigas y, sobre todo, de numerosas escenas o acciones intercaladas. A partir de una situación hipotéticamente "realista" o convencional (por ejemplo, una empresa de malversación administrativa o de seducción donjuanesca), la acción, la gestualidad y el diálogo abandonan la referencia fotográfica (mímesis de un mundo real) y saltan hacia la farsa. En los mejores momentos, dominan no ya el pastiche sino la parodia y la caricatura franca y despiadada. El teatro de costumbres se vuelca hacia una dramaturgia de la deshumanización. Y puesto a parodiar, Arniches multiplica, a veces casi simultáneamente o, por lo menos, en sucesión vertiginosa, los códigos de referencia, haciendo de una escena o de una serie de escenas, un potpourri de parodias encadenadas que exigen del espectador una extrema agilidad receptora. Así, una obra como *Los caciques,* ensarta lúdicamente parodias del drama de honor (don Régulo, estereotipo del aristócrata reaccionario y celoso)[8], del melodrama almibarado (Cristina y sus ensueños de provincianita ñoña), de la sicalipsis y/o de la temática donjuanesca, tan de moda por estos años (el rijoso cincuentón don Acisclo con sus pulsiones frenéticas, y esas manos que, a lo largo de la obra, anhelan palpar o sobar).

En otros muchos casos, esta mecánica paródica llega a caricaturizar la

8. Otro ejemplo, esta réplica de Rodrigo (nombre paródico si los hay) en *La pobre niña:* "Mientes como un bellaco", réplica que desemboca en un duelo abortado.

tradición sainetera misma, cuando un chiste o un desplante de lo más tradicional está subvertido por un ademán o un guiño farsesco; en el mismo momento surgen el *tapas* teatral y su descalificación como *topos.* En otras obras asoman parodias del teatro poético: "En el bureau, junto a ella, tiene un vaso de cristal labrado, en el que se desmaya la olvidada flor de la sonatina de Rubén" (*La condesa está triste,* I,1). Por su rasgo irónico esta acotación sorprende en el sistema de disdascalias tan funcional que se suele leer en Arniches. Otras veces, la relación diálogo-gestualidad evoca inevitablemente la *comedia dell'arte,* los tablados de Tabarín, por ejemplo cuando el Sr. Badanas, después de encasquetar a su subordinado una muestra florida de oratoria administrativa se embadurna los dedos con goma y ofrece al espectador un número clownesco de dedos pegados en el papel. Los momentos de auténtica pantomima abundan en estas obras, meros chispazos escénicos a veces, o más desarrollados como en esta escena de *El señor Badanas* (I,10):

> DON SATURIANO.- Es decir, lo que yo debo decir a ustedes es que queden aquí sentados. . . (*se sientan las tres a un tiempo).* En pie.. . (*Se levantan).* Que queden aquí sentados los dos principios fundamentales de toda disciplina, que son el acatamiento y la conformidad con las órdenes superiores.
>
> LOS TRES.- Sí, señor.
>
> DON SATURIANO.- Y ahora siéntense *(se sientan)* o no se sientan *(se levantan)* tales principios... tiéndanse... *(se quedan locos, mirándose unos a otros).* ¿Pero se quieren ustedes estar quietos? *(Se quedan inmóviles).* Tiéndanse de un extremo a otro de España los hilos que transmitan la vigorosa idea de que el bien público sólo se logrará con el acatamiento a la autoridad y el respeto al superior jerárquico.

Los que en un principio parecían "tipos" tradicionales o hipotéticas imitaciones de la realidad se vuelven "muñecos" (diría Benavente), "peleles" o "fantoches" (diría Valle-Inclán), personajes más cerca de guiñol que de cualquier modelo humano. La deshumanización, en Arniches, reside en este paso del personaje a la marioneta, con gesticulación del cuerpo y del lenguaje. La adjetivación de muchas acotaciones sugiere este salto hacia actitudes mecánicas, más propias de un muñeco articulado que de un comportamiento humano: "con exagerada energía" *(El Señor Badanas),* "con cómica energía" *(Los caciques).* Arniches subvierte los códigos teatrales familiares de su público, eliminando toda referencia realista o costumbrista y accede a una teatralidad de los títeres, sin mencionar la evidente influencia del cine, cómico (americano y francés) de la época, tanto en la temática como en la técnica; la *Pareja científica* de los *Sainetes castizos* evoca irresistiblement la película de Charlot, *The kid,* sin embargo posterior (1921). En Arniches, no son marionetas que representan alegóricamente a seres humanos sino seres humanos definitivamente "marionetizados". La técnica es parecida o, por lo menos, condiciona de manera idéntica la percepción. En última instancia, se crea una distancia decisiva entre los referentes ("reales") y su representación, y lo

que se vuelve marioneta son los estatutos educativos y culturales, las clases sociales, los lenguajes de cada grupo social o profesional y hasta la lengua española misma, involucrados todos en este proceso de "muñequización". En este caso, el teatro de Arniches se integraría –¿inconscientemente?– en las corrientes europeas[9], y españolas (con García Lorca, por ejemplo) de la renovación teatral representada por el teatro de marionetas. La "modernidad" de Arniches, en este caso, por impregnación o intencionalmente, aparece bajo una luz nueva, mucho más subversiva que sus farragosas pretensiones didácticas porque afecta el género mismo, la teatralidad misma.

No pretendo que todo el teatro arnichesco largo obedezca a esta tendencia, pero sí merecería la pena imaginar unas escenografías definitivamente despojadas de su aparato realista (decorados, dicción y actuación), de su tradición sainetera "burguesa", y orientar la representación hacia la farsa descoyuntada y gesticulante, hacia el exceso alegórico de la marioneta. El texto accedería a una dimensión nueva, los chistes y la excepcional enjundia verbal arnichesca cobrarían su verdadero valor teatral, y la faceta "denunciadora" quizá consiguiera mayor eficacia.

III. ¿UN LENGUAJE DE LA RUPTURA?

Esta perspectiva de un teatro de marionetas tiene su corolario dentro de los mecanismos mismos de la lengua. En muchas de las obras grotescas o farsescas, cuando la mecánica teatral supera precisamente la convención costumbrista, Arniches parece inscribirse en las tendencias más modernas de una época particularmente rica en experimentos y adelantos (piénsese en todos los *ismos* que desfilan entre 1910 y 1930). Cuando Fernández Almagro descubre "visos de greguería"[10], o cuando García Lorca afirma que "Don Carlos Arniches es más poeta que casi todos los que escriben teatro en verso actualmente"[11], apuntan inequívocamente a la integración de su teatro en la modernidad.

El mejor Arniches, el que no se deja llevar por sus pruritos moralizadores o populistas, el que afirma que "la vida no es teatral" [RAMOS, 1966:150], accede a una problemática mucho más moderna del lenguaje y del teatro, en una época en que el teatro español está "enfermo de conver-

9. El italiano Teatro dei Piccoli causó sensación en Madrid, en 1924: "Maese Podrecca, con su retablo de maravilla, no hace sino enseñar deleitando", según Rivas Cherif en el *Heraldo de Madrid* del 1-X-1924. Citado por B. Riesgo-Demange, *op. cit.*, pp. 438-9. El teatro de marionetas también representa un caso de hiper convención con vocación subversiva.
10. Pról. a Arniches, *Teatro completo*, I, Madrid, Aguilar, 1948, p. 17.
11. Entrevista de García Lorca en *Escena*, en mayo de 1935, publicada en *Yerma*, ed. de M. Hernández, Madrid, Alianza Ed., 1981, p. 156.

sación"[12]. En sus escenas más acertadas, Arniches supera este "mimetismo"[13], o este realismo lingüístico en el cual se le ha encerrado demasiado sistemáticamente. Su verbo no es en absoluto el de la "fidelidad fonográfica" [SECO, 1970:20], del respeto a unos modelos madrileños o regionales.

La modernidad de Arniches, a partir de 1915, consiste precisamente en elaborar un lenguaje, que escapa a la mecánica realista de la designación verbal. Es decir, crea un lenguaje que supera el academicismo fotográfico basado en la fidelidad a unos modelos reales, a unos objetos o a un "mensaje" conceptual y cognitivo, para acceder a un funcionamiento casi autónomo, metalingüístico. La lengua, en ciertas escenas, da la sensación de obrar por cuenta propia, según mecanismos no realistas que suponen, conscientemente o no, un conato de renovación estética, en consonancia con las corrientes vanguardistas pictóricas y literarias que revolucionan el arte y el signo a partir de 1918-20. Cuando García Lorca exalta el "poeta" en Arniches, un dramaturgo que sólo escribió versos en su adolescencia, remite, a mi parecer, a esta aptitud de Arniches a trabajar con y sobre la lengua, a reanudar con todas las potencialidades y las materialidades de la palabra, a crear significación a partir de mecanismos sensibles, físicos, mucho más que mentales, morales, etc.

Lo urgente consiste, una vez más, en salvar a Arniches de su etiqueta "realista", en admitir, con José Bergamín (que sabe de teatro y más aún de literatura de vanguardia), su "irrealismo creador", su tendencia a expresarse "poéticamente, metafóricamente"[14], cuando no le vencen sus demonios aleccionadores. Esta dimensión "poética" de Arniches, en el sentido lorquiano de la palabra, se manifiesta, en mi opinión de dos maneras complementarias. En primer lugar, se observa en muchas obras largas a partir de 1915, que la palabra pierde en parte su aptitud de designar para cobrar su propio valor lúdico y metateatral. La palabra se emancipa de su perspectiva declarativa y se vuelve escenario en sí, delirio del decir, caricatura de la aspiración a la comunicación "natural"; de alguna manera se vuelve ella misma representación de la crisis del sujeto y del signo.

Las jocosas salutaciones que pululan en toda la obra de Arniches serían un primer grado de desestabilización del realismo verbal: "Frustrados, pero solícitos" (D. Evaristo) –"Desengañados, pero devotísimos" (Nolo)– "Molesto, pero a tus gratísimas" (Gonzalo), una cascada de saludos en *La tragedia del pelele.* Los insultos, piropos, interjecciones y exclamaciones representan otros rasgos recurrentes del pintoresquismo arnichesco: "Atiza", "Arrope", "Recuerno", "Demonche", "Rechufla", "Regaita", "So gandumbas",

12. Enrique de Mesa, cit. por [RÍOS, 1990:88].
13. Ricardo Senabre, cit. por [RÍOS, 1990:85].
14. José Bergamín, "Arniches o el teatro de verdad", *Primer Acto,* n.º 40 (feb.,1993), pp. 5-10.

"So pregonao", "So tinaja", "Serón de preciosidades", por no salir de una misma obra, *La venganza de la Petra.* Por fin, la onomástica, que siempre tuvo en los sainetes un hondo sabor popular (el placer del nombre como identidad exacta, desde la fonética misma, la materialidad misma del idioma, es un procedimiento que precisamente se cotiza mucho en poesía), cobra en las farsas y tragedias grotescas una dimensión más radical: Alvaro Errastelapegui *(La locura de don Juan),* Nicomedes Alpedrete Zángano *(La venganza de la Petra)* o don Acisclo Arrambla Paél *(Los Caciques),* son nombres que poseen un alto rendimiento semántico, provocado principalmente por la eufonía.

Hay que reconocer que estos procedimientos, más o menos constantes en toda la obra de Arniches (aunque no de manera tan sistemática ni tan orientada hacia la riqueza de los significantes), no bastan para elaborar una estética definitivamente renovadora. La auténtica audacia ("picassiana", dice Nieva) aparece en una infinidad de ocurrencias o hallazgos sorprendentes que van mucho más allá del chiste habitual y sí corresponden a un *dinamismo asociativo* que nada tiene que envidiar a los fervorosos adeptos de la moderna metáfora. Veamos algunos ejemplos particularmente jocosos:

> Tú, hazte del Colegio de huérfanos de esperpentos", Mi grandiosa fundación Pro Niños en el Destete *(El casto Don José).*
>
> Si le ponen un canuto en la boca es un canalón de catedral (de un hombre muy feo, en *La pobre niña*).
>
> Y cuando le digo: ¿Qué tal va esa salú? pues me dice; ¡Pchss! y se va. Claro que es una contestación de sifón (una cañamonera en *El solar de Mediacapa*), etc.

Y si estas ocurrencias (para mí definitivamente graciosas) tienen, para algunos, lastres de retruécano, las hay que adquieren visos surrealistas:

> Oler, huelo, que huélame usté *(La venganza de la Petra).* "¿En qué se parece un membrillo a la catedral de Burgos? ¿En qué se parece una lenteja a un caballo a galope? En nada *(La Señorita de Trevélez).*
>
> PAQUITO.– Pues para mí que es una lesión de la masa nuclear central en su relación con los núcleos lenticulares, a menos que no esté originada por los tubérculos cuadrigéminos, que en sus prolongaciones posteriores hacia la médula espinal se hayan lesionado por la debilitación de los haces radiculares de los nervios craneales...
>
> D. RICARDO.– No; con eso que has dicho, se lo reparten y hay para cinco locos *(La locura de don Juan).*

Este lenguaje frenéticamente lúdico subvierte la mera función informativa o chistosa del diálogo teatral. Es exploración jocosa del placer de la palabra, casi fin en sí. Quizá se explique así la simpatía que pudo despertar Arniches entre algunos vanguardistas. En mayo de 1919, la revista *Cervantes,* órgano del Ultraísmo militante, reseña una obrita en dos actos (y no de las más chispeantes) de Arniches y Abati, montada por Martínez Sierra en el Eslava, con este elogioso comentario:

> Nos ha emocionado *Las lágrimas de la Trini* y además nos ha parecido deliciosa su risueña filosofía [...] Espontaneidad y sencillez, y raudales de alegría, de gracia, de espiritualidad y de humorismo [...] Los tipos acabados, el ambiente exacto, el tema suave, el diálogo amenísimo. En algunos instantes, la influencia del vil retruécano se advierte demasiado (p. 129).

En otros momentos, precisamente cuando los tipos acceden a esta "marionetización" que se ha mencionado arriba, surge la sensación de que el lenguaje mismo gesticula, pierde la compostura exigida para cumplir con su función de designación y el signo mismo se vuelve marioneta. Abundan los momentos en que un personaje abandona el registro de la lengua natural y cae en la jerga, la jerigonza, la verborrea, la garrulería desarticulada, como en esta escena de *Los caciques* (II,8) en la que un sicario del cacique lleva a cabo su empresa de soborno:

> CAZORLA.– Discúlpeme, señor mío, si en forma poco rectilínea y cediendo a presiones jerárquicas, me permito intercalar en sus familiares sosiegos la inoportunidad de una intromisión esporádica [...]
>
> ALFREDO.– ¿Usted fuma?
>
> CAZORLA.– Estoy incurso en el consuntivo y depauperante vicio; sí, señor.
>
> PEPE.– Pues avance sin temor y obligérese romboideamente en ese adminículo arrellanatorio [...]
>
> ALFREDO.– Y si no se opone, dejaremos aquí su exornación craneana y borsalinesca.

Observaré de paso que este doble proceso de marionetización, de los personajes y del lenguaje, corresponde a los momentos de mayor tensión grotesca, cuando el substrato referencial (en este ejemplo citado, el aparato caciquil y la corrupción como plaga nacional) supone un trasfondo trágico que desmiente toda comicidad. Arniches accede a una dimensión "denunciadora" realmente eficaz no cuando explicita sino cuando todo se pone a gesticular, a delirar, cuando hasta el idioma nacional se vuelve glosolalia y ruidos, perdiendo así su capacidad semántica de intercambio y acción. La tragedia y lo grotesco se hacen extensivos a los propios instrumentos verbales, a la lengua entera, inadecuada ya a sus efectos mínimos para la finalidad que sea.

En segundo lugar, detrás de la truculencia de las ocurrencias, asoma otro rasgo "poético" que inscribe aún más a Arniches en la modernidad lingüística. La gesticulación verbal cobra muy a menudo, en estas obras largas, un carácter todavía más lúdico y metalinguístico. La utilización del esdrújulo, en particular, permite juegos fónicos. Los esdrújulos (a menudo con enclisis), en cascadas de tres casi siempre, a veces en series más largas, implican una exploración de las aptitudes acústicas y melódicas del lenguaje, en fase o no (lo más frecuente) con la situación dramática:

> Pero si yo no tomase antiespasmódicos, dinamógenos y antiflojísticos... *(La pobre niña)*
>
> Conque siéntese, cálmese y dígame *(El casto don José)*
>
> Sosería patobiológica...ansiosidad estética... adhesiones sintéticas... coqueterías patobiológicas... rotundidaz ferreaplásticas... lamentabilísimo (retrato de una moza sosa y ligona en *El casto don José*)
>
> Las cosas vagas [como el amor] son inconstantes, tornadizas, fútiles, efímeras, insípidas, estériles... y te estaría diciendo esdrújulos una semana *(El Señor Badanas).*

A falta de esdrújulos, los pronombres enclíticos encadenados producen el mismo efecto cómico, como en este ejemplo de parodia de las comedias de enredo amoroso:

> Me lo dio [un beso] en la rotonda, en la rotonda de mi casa. ¡Mamá dormitaba, yo confiéme, él incitóme... y, al fin, imprimiómelo! ¡Cuánto adoréle *(Los caciques).*

En todos estos casos, frecuentísimos, estamos lejos del sainete meramente chistoso. La lengua se exalta a sí misma, juega con sus significantes con una evidente preocupación *rítmica* y *prosódica.* No estamos tan lejos de la utilización del esdrújulo, como hito sonoro o como cimbalazo, practicado por todos los poetas de las vanguardias o de los años veinte. Si se toma, como punto de comparación, este verso de *Cántico:* "Múltiples, bárbaros, lóbregos"[15], obedece rigurosamente a la misma lógica poética de acceso a la significación por la materialidad del signo. En cuanto al sentido del humor y del juego, aparentemente más propio de Arniches que de Guillén, también participa en el proceso de sensualización del lenguaje que afecta toda la producción literaria de la época, no olvidemos que el humor, desde los desplantes histriónicos de Gómez de la Serna hasta la multitud de "actos" escandalosos y provocadores protagonizados por los novísimos de los años veinte, constituye un ingrediente clave de la renovación artística. El humor no es sólo un instrumento del teatro comercial, también es un arma de desestabilización, de las conciencias y de la lengua, fomentado por todas las vanguardias literarias a partir de 1910-15. Incluso en el teatro, los mecanismos de la risa pueden constituir una preocupación central, como en el caso de Rivas Cherif cuya reflexión y cuyas prácticas representan una de las perspectivas más radicales y más maduras del panorama teatral español hasta la guerra.

Esta evolución de Arniches hacia una "poetización" del lenguaje, por el humor no realista y por la dimensión sonora, rítmica y prosódica de las palabras, representa indudablemente una posible renovación del código escéni-

---

15. Jorge Guillén, *Cántico,* Madrid, Seix Barral, 1980, p. 515. El poema se titula "Cara a cara". Para la técnica del esdrújulo, ver también Vicente Aleixandre.

co y de la tradición cómica. En cierta manera, ofrece una tentativa de subversión de los mecanismos convencionales, desde la lengua misma y ya no desde la temática o desde los tipos.

Hay que repetirlo. No pretendo decir que el teatro de Arniches, a partir de sus primeras tragedias grotescas o tragicomedias, obedezca a una estética consciente de renovación del teatro: "En Arniches no hay una voluntad crítica y creativa de ruptura [...] sino un instinto teatral que le lleva a buscar nuevos géneros sin renunciar a aquellos que le habían deparado éxitos" [RÍOS, 1990:31]. Sin embargo, quizá impregnado por las múltiples modernidades que proliferan en España por esos tiempos, quizá influido por ciertas frecuentaciones asiduas como la de Martínez Sierra, Arniches abre, en numerosas escenas o réplicas, perspectivas nuevas que lo acercan indiscutiblemente a las tendencias más fecundas de la modernidad literaria. La primera manifestación de esta "subversión" del aparato comercial y cómico del sainete decimonónico reside en la carga paródica que cobran algunas situaciones: "un aspecto olvidado por la crítica es la presencia de la parodia, y la crítica a determinados géneros teatrales", dice Ríos [1990:52], a propósito de *La Señorita de Trevélez.* La doble marionetización, de sus personajes y del lenguaje, o la exploración gozosa de la materialidad del lenguaje, sugieren, en su trayectoria, unas perspectivas de "ruptura" estética poco estudiada.

Eliminar en Arniches la pesada y artificiosa carga moral y desempolvar sus obras de la tradición costumbrista o realista, permitirían sin duda descubrir a otro Arniches, el de la farsa y del lenguaje en acción. "Es cierto que forzando un tanto las interpretaciones se puede ver un paralelismo entre el esperpento y la tragedia grotesca" [RÍOS, 1990:87]; es evidente que estas obras largas padecen cierto desequilibrio entre la excesiva observancia de modelos estéticos o instrumentales convencionales y unas bocanadas de gestualidad o lenguaje más modernas, pero "forzar" siempre la nota costumbrista puede significar una infidelidad aún mayor al auténtico Arniches que "forzar" la nota deshumanizada o esperpéntica. La ausencia de "programa" estético no invalida la presencia de elementos realmente innovadores, precisamente porque Arniches es un profesional talentoso: su material es la lengua, antes de todo, y su lengua no se fosilizó en fórmulas repetitivas sino que supo dejarse contaminar por influencias fecundas. Finalmente, Arniches ofrece "modelos" de muchas clases; es un modelo de contradicciones internas (entre lo antiguo y lo moderno), un modelo de teatro eficaz (la risa y el buen humor son mecanismos nada despreciables en sí y nada incompatibles con la creación artística o con la renovación estética) y un modelo de posible superación por el lenguaje, bien captado por García Lorca o Valle-Inclán.

Arniches en la escena española contemporánea: *Los caciques,* bajo la dirección de José Luis Alonso (1262-1987)*

M.ª FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS
C.S.I.C.

> –Hay unos cuantos autores que son clave, eje alrededor del cual gira buena parte de nuestro teatro español contemporáneo. Por ese motivo revisamos el año pasado una obra de Jardiel Poncela y ahora nos enfrentamos con una de Arniches. [...] Creo que es misión de los teatros nacionales traer esos autores claves, como dije antes[1].

Con estas palabras contestaba nuestro gran director de escena, José Luis Alonso[2], a una entrevista que le hacía A. Laborda, crítico del periódico *Informaciones,* con ocasión de la reposición con carácter de estreno de *Los caciques* en el teatro María Guerrero, de Madrid, el día 29-XII-1962, es decir cuarenta años después de su estreno en Madrid[3].

No es mi deseo en este ensayo detenerme a realizar una valoración crítica de la producción dramática de Arniches desde 1888, año de la puesta en escena y publicación de *Casa Editorial,* la revista que escribió en colaboración con Gonzalo Cantó y el maestro Taboada, hasta su última creación, *Don Verdades,* estrenada y publicada en 1943 con carácter póstumo. No es mi propósito discutir si Arniches, situándose en la tradición teatral española, fue el creador de la tragedia grotesca[4], más que un género "un estilo", como aseguraba M. Fernández Almagro[5]. Tampoco pretendo analizar si Arniches

---

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Historia del teatro madrileño: texto y representación (1900-1936),* dirigido por M.ª Francisca Vilches de Frutos (C.S.I.C.) y Dru Dougherty (Univ. of California, Berkeley). Ha sido financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del M.E.C.

1. Véase A. Laborda, "El estreno de hoy: *Los caciques,* en el María Guerrero", *Informaciones* (29-XII-1962), p. 7.
2. Véase [ALONSO, 1991]. Puede consultarse una biografía de este director en M.ª Francisca Vilches, *José Luis Alonso,* recogida en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe,* Suplemento 1987-1988, Madrid, Barcelona, 1990, pp. 72-73.
3. *Los caciques,* farsa cómica de costumbres de política rural en tres actos, fue estrenada en el teatro de la Comedia, de Madrid, el 13 de febrero de 1920, y publicada en el mismo año. La edición consultada es la aparecida en Carlos Arniches, *Teatro completo,* II, Madrid, Aguilar, 1948.
4. Véase [LENTZEN, 1966].
5. Melchor Fernández Almagro, *Prólogo* a Carlos Arniches, *Teatro escogido,* IV, Madrid, Ed. Estampa, 1932, p. 11.

reflejó fielmente el habla madrileña[6] o si, por el contrario, "inventó" el lenguaje popular madrileño, como le acusaron algunos de sus coetáneos. Y de ningún modo, quiero estudiar si las creaciones de Arniches coinciden o no con el esquema del sainete clásico, tema sobre el que, sin duda, tiene muchas cosas que decirnos nuestro amigo y colega el profesor Javier Huerta.

Las obras de Arniches han suscitado numerosos comentarios por parte de críticos e historiadores[7], a veces demasiado herederos de una tradición poco benévola con este gran autor de teatro, pilar fundamental de la historia del teatro español del siglo XX. El éxito comercial de algunas de sus obras, que llegaron a ser centenarias en los años veinte y treinta[8] y la constante reposición de sus creaciones a lo largo de todo el siglo XX, revelan la existencia de un genio creador que conectó con el gusto del público, al margen de las valoraciones estéticas y de los relevos generacionales. Su lenguaje –pura metáfora–, sus planteamientos estructurales, sus tipos y carácteres, sus posiciones éticas, sus candentes temas sociales..., podrán gustar más o menos, ser mejor o peor aceptados por la sensibilidad actual, pero, es indiscutible que cualquier estudioso que desee analizar los mecanismos de relación en el proceso de comunicación entre el texto dramático, la puesta en escena y la recepción del público en el teatro español del siglo XX, tendrá que acercarse a la obra arnichesca.

Sin embargo, el objeto de mi ponencia, insisto, no va a ser tratar de estas cuestiones, sino de un aspecto especialmente caro para mí, que es el fenómeno de la recepción teatral como elemento fundamental para el análisis histórico del teatro, y, en particular, de la puesta en escena de Arniches en el teatro español contemporáneo por parte del que, a mi juicio, fue el mejor director de teatro español del siglo XX, José Luis Alonso. Al repasar la escena española desde comienzos de la década de los sesenta hasta el momento actual, llama la atención comprobar cómo, dejando a un lado a los autores de zarzuela, uno de los géneros de mayor arraigo en el teatro español de este siglo[9], Arniches ha sido el autor más representado de su época,

---

6. Véase el insustituible ensayo de Carlos Seco, *Arniches y el habla de Madrid,* Madrid, Barcelona, Alfaguara, 1979; Eusebio García Luengo, "Madrileñismo y andalucismo teatrales", *Cuadernos de la Literatura Comparada* (1943), 9-10, pp. 273-277, y Francisco López Estrada, "Notas del habla de Madrid. El lenguaje en una obra de Carlos Arniches", *Cuadernos de Literatura Comparada* (1943), 9-10, pp. 261-272.
7. Puede hallarse una bibliografía aproximativa hasta 1966 en J. Romo Arregui, "Carlos Arniches, bibliografía", *Cuadernos de Literatura Comparada* (1943), 9-10, pp. 299-307 y [RAMOS, 1966]. Véase también la bibliografía específica sobre Arniches elaborada por [RÍOS, 1990:103-156], y la elaborada por los coordinadores y editadores del volumen *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, coordinación y edición de Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches de Frutos, Madrid, C.S.I.C., Fundación Federico García Lorca y Tabapress, 1992, pp. 471-495.
8. Véase [DOUGHERTY & VILCHES, 1990].
9. Véase el interesante volumen *La zarzuela de cerca,* edición de Andrés Amorós, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 165-205.

no sólo en los teatros estables, sino también, en ocasiones, en las programaciones de los circuitos alternativos[10].

Si se profundiza en las tendencias predominantes de la escena española contemporánea[11], no es difícil percibir el interés de los profesionales del teatro y, en especial, de los directores de escena por las creaciones dramáticas españolas del primer tercio del siglo XX, por la revalorización en el marco de las Comunidades Autónomas de sus escritores autóctonos como consecuencia de un incipiente proceso de descentralización, y por la elección de los criterios de taquilla como justificación de las propuestas escénicas. Es en este contexto donde se puede explicar la recuperación de Arniches en la escena española contemporánea a lo largo de las últimas décadas. Sin embargo, frente al tópico común de que el "conservadurismo" de este autor sólo podía atraer a empresarios teatrales movidos por criterios comerciales, la obra arnichesca que ha logrado su mayor éxito comercial y de crítica desde los años 60 ha sido *Los caciques,* dirigida por José Luis Alonso en el marco de un teatro nacional, el María Guerrero, repuesta nuevamente en este teatro el 21-XII-1972, y, ya en el marco de los teatros privados, en el teatro de La Latina, el 28-I-1987, y en el teatro Calderón, el 14-I-1988, alcanzando éxitos sólo comparables a los recabados por Arniches en el primer tercio del siglo XX[12] y convirtiéndose en una de la obras más representadas de un autor español de este período.

---

10. Dentro de estos circuitos se llevaron a escena en Madrid por orden alfabético: *Ángela María,* dirigida por Víctor Andrés Catena en el Teatro Club, con escenografía de José R. Aguirre (10-IV-1966); *La cruz de Pepita,* interpretada por "La Farándula", bajo la dirección de José Franco (29-XI-1963); *Es mi hombre,* un espectáculo de "Teatro de Humor" que dirigió Gustavo Pérez Puig en la Plaza de la Villa de París, con escenografía de Matías Montero (26-VIII-1960); *La locura de Don Juan,* protagonizada por "La Farándula" en el Parque Móvil (19-I-1963); *Para tí es el mundo,* llevado a escena por el "Pequeño Teatro de Madrid" bajo la dirección de Antonio Guirau (28-V-1969), al igual que *El pobre Valbuena,* representada ésta en La Corrala (22-V-1963); *Serafín el Pinturero,* La Corrala (24-VII-1982); *El último mono,* dirigida por Antonio Ayora en el Instituto San Isidro, con escenografía de Antonio Medina (23-II-1964), y *La venganza de la Petra o Donde las dan, las toman,* Centro Dramático 1, dirigida por José Manuel Sevilla (7-VI-1975).
11. Véase M.ª Francisca Vilches de Frutos, "Panorámica del teatro español en la década de los ochenta: Algunas reflexiones", *Anales de la Literatura Española Contemporánea,* XVII (1992), 1-2, pp. 207-220.
12. Véase al respecto la interesante ponencia del director de este seminario, Juan A. Ríos Carratalá, "Arniches, los límites de un autor de éxito", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit.,* pp. 103-109. Si bien no es el objeto de esta ponencia hacer un repaso exhaustivo sobre las puestas en escena de las obras teatrales de Arniches en la escena contemporánea, desde 1962 hasta 1992, si querría señalar algunos de los montajes que suscitaron una cierta repercusión crítica. Durante este período y, por orden alfabético, se llevaron a escena *La alegría del batallón* (1909), en colaboración con Félix Quintana, con música de José Serrano, Zarzuela, Madrid (4-VIII-1964). *Alma de Dios* (1907), en colaboración con E. García Álvarez, con música de José Serrano, Fuencarral, Madrid (24-II-1960); Fuencarral, Madrid (23-VIII-1962); Maravillas, Madrid (29-XI-1962); Fuencarral, Madrid (17-VI-1963); Zarzuela, Madrid (31-VIII-1965); Zarzuela, Madrid (26-VIII-1966); y Zarzuela, Madrid (3-II-1978).– *El amigo Melquíades o Por la boca muere el pez* (1914), con música de Joaquín Valverde (h.) y José Serrano, Zarzuela, Madrid (16-VI-1965).– *Ángela María* (1924), en colaboración con Joaquín Abati, Teatro Club, Madrid (10-IV-1966).– *El cabo primero* (1895), en colaboración con Celso Lucio, música de T. López Torregrosa, Zarzuela, Madrid (26-VIII-1966).– *Los caciques* (1920), María Guerrero, Madrid

¿Por qué escogió José Luis Alonso una pieza de estas características frente al amplio repertorio dramático de Arniches?[13] ¿Qué posibilidades escé-

---

(29-XII-1962); María Guerrero, Madrid (25-VI-1963); María Guerrero, Madrid (21-XII-1972); La Latina, Madrid (28-I-1987), y Calderón, Madrid (14-I-1988).– *La cruz de Pepita* (1925), Madrid (29-XI-1963).– *La chica del gato* (1921), Cómico, Madrid (25-XII-1963).– *Las doce en punto* (1933), Cómico, Madrid (22-XII-1962).– *Es mi hombre* (1921), Plaza de la Villa de París, Madrid (26-VIII-1960).– *La fiesta de San Antón*, música de T. López Torregrosa (1898), Fuencarral, Madrid (24-II-1960) y Fuencarral, Madrid (20-VI-1960).– *La locura de Don Juan* (1923), Cómico, Madrid (4-V-1962); Parque Móvil, Madrid (19-I-1963), y Reina Victoria, Madrid (VI-1980).– *Los milagros del jornal* (1924), Español, Madrid (22-XII-1964) y María Guerrero, Madrid (15-VII-1965).– *Nuestra señora* (1890), Beatriz, Madrid (VII-1966).– *Para ti es el mundo* (1929), Distrito de las Ventas, Madrid (28-V-1969).– *El pobre Valbuena* (1904), en colaboración con Enrique García Álvarez, música de Joaquín Valverde (h.) y T. López Torregrosa, La Corrala, Madrid (22-V-1963) y Zarzuela, Madrid (19-VII-1967).– *El puñao de rosas* (1902), en colaboración con Ramón Asensio Más, música de Ruperto Chapí, Maravillas, Madrid (29-VII-1960); Fuencarral, Madrid (1-IX-1961); Zarzuela, Madrid (1-VII-1964), y Zarzuela, Madrid (6-VII-1965).– *¡Que viene mi marido!* (1918), Fígaro, Madrid (29-IV-1980).– *El santo de la Isidra* (1898), en colaboración con Ramón Asensio Más, música de T. López Torregrosa, Fuencarral, Madrid (17-III-1960) y Zarzuela, Madrid (25-VI-1965).– *El señor Adrián, el primo o ¡Qué malo es ser bueno!* (1927), María Guerrero, Madrid (12-II-1966) y María Guerrero, Madrid (28-XII-1966).– *La señorita de Trevélez* (1916), Centro Cultural Villa de Madrid (25-X-1979) y María Guerrero, Madrid (17-X-1991?).– *Serafín el Pinturero* (1916), en colaboración con Juan G. Renovales, música de Foglietti y Roig, La Corrala (24-VII-1982.– *El tío de Alcalá* (1901), música del maestro Montesinos, Zarzuela, Madrid (18-XI-1966).– *El tío Misera* (1940), Maravillas, Madrid (1-VII-1965).– *La venganza de la Petra o Donde las dan, las toman* (1917), Centro Dramático 1, Madrid (7-VI-1975); Coimedia, Madrid (16-V-1978); Bellas Artes, Madrid (XII-1984), y La Latina, Madrid (26-IV-1991).– *El último mono o El chico de la tienda* (1926), Cómico, Madrid (7-VI-1963) e Instituto San Isidro, Madrid (23-II-1964), y *Yo quiero. Andanzas de un pobre chico* (1936), Cómico, Madrid (10-IV-1966). Tuvieron especial recepción comercial convirtiéndose en centenarias *El señor Adrián el primo, o ¡Qué malo es ser bueno!*, dirigida por José Luis Alonso (1966); *El tío Miseria,* dirigida por Alfonso Goda (1965); *Yo quiero. Andanzas de un pobre chico,* dirigida por Salvador Soler Marí con escenografía de Bürmann (1966); *La señorita de Trevélez,* dirigida por John Strasberg (1991), y *La venganza de la Petra o Donde las dan, las toman,* dirigida por Víctor Andrés Catena (1991). También hay que reseñar los espectáculos basados en textos de Carlos Arniches: *Arniches Super-estar,* un montaje de 16 actores asociados que produjo "Corral de Comedias" y dirigió Antonio Larreta, Goya, Madrid (1973); *Sopa de mijo para cenar,* creación colectiva del grupo independiente "Tábano", Sala Cadarso, Madrid (1980); *Del Madrid castizo,* en la versión de Lauro Olmo, La Corrala (1983), y Arniches'92, un guión de Juan José Arteche y Ángel F. Montesinos basado en sainetes de Arniches, Centro Cultural Villa de Madrid (1991). Para la elaboración de estos datos he recurrido al libro de Paloma Cuesta. *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969),* Madrid, Universidad Complutense, 1988, y a los datos relativos a este período y años posteriores recogidos en M.ª Francisca Vilches de Frutos, *Banco de datos del teatro español contemporáneo (1940-1992),* publicación de uso interno, en cuya elaboración agradezco la colaboración que me está presentando José Ibáñez. Véase también Eva García Ferrón, Cristina Ros Berenguer y Beatriz Aracil Varón, *Cartelera Teatral de Alicante, 1975-1991,* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1992.

13. Efectivamente, si se analiza la recepción del teatro de Arniches en los años veinte y treinta, hubo varias piezas que recabaron mayor interés del público y de la crítica que *Los caciques,* que tuvo solamente tres reposiciones desde la temporada 1925-1926, concretamente en 1929, por una "Sociedad Benéfico Recreativa" en el teatro de la Comedia; en 1930 por la "Cía. Juan Bonafé" en el teatro Alcázar, y en 1933 por la "Cía. Morano-Nogueras" en el teatro Chueca, con un total de 28 representaciones, según revelan los datos pertenecientes al banco de datos sobre *El teatro español entre 1900 y 1936,* elaborados por Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches de Frutos. Para el período anterior véase [DOUGHERTY & VILCHES, 1990]. Consúltense también los ensayos de Vance Hollaway, *La crítica teatral en ABC (1918-1936),* New York, San Francisco, Bern, Frankfurt am Main, Paris, London, 1991; de M.ª Teresa García-Abad *La crítica teatral en la prensa madrileña: "La Voz" y "La Libertad" (1926-1936),* Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1993, y de M.ª del Pilar Nieva de la Paz, "El estreno de *Es mi hombre* y su recepción en la crítica coetánea (1921-1922)" en [RÍOS, 1990:172-181].

nicas vio este genial director para considerarla una obra idónea para ser llevada a la programación de los teatros nacionales de los años sesenta y setenta, y posteriormente a los circuitos comerciales?

La lectura de *Los caciques* nos muestra una pieza curiosa, de excepcional modernidad, al presentar claves muy cercanas a la sensibilidad contemporánea del público de la segunda mitad de los años sesenta, setenta y ochenta. Relegando los valores tradicionales del teatro arnichesco que han perdurado como clásicos y que han sido aceptados casi con unanimidad por todos los críticos, como son su riqueza lingüística y su maestría en la plasmación costumbrista de tipos y ambientes, la obra constituye una denuncia contra un fenómeno muy arraigado en el sistema político-social español, el caciquismo.

Así lo entendió Enrique Llovet cuando al enjuiciar el objeto de la puesta en escena de la obra afirmaba

> *Los caciques* es un "farsa política" con muchísimo dolor y con tantísima ternura como dolor. Anoche, montada por el "intelectual" de nuestros directores, montada provocativamente, buscando un efecto de "distanciación", invocando la complicidad intelectual de los espectadores, rehuyendo la tentación chabacana, anoche *Los caciques* revelaron todo lo que había de protesta –de "noventayochismo"– en un gran autor, perezosamente confinado por la crítica rutinaria en los despectivos anaqueles del famoso "género chico"[14].

Esta misma opinión es apuntada por otro de los críticos más interesantes del período, Alfredo Marquerie, cuando al señalar las relaciones con una obra de Gogol, comentaba

> Arniches, como es sabido, partió de *El Inspector,* de Gogol, para idear esta valiente farsa satírica, a la española, donde ambiente y tipos grotescos ayudan a descubrir muchas verdades de un pasado político vergonzoso y sonrojante. De ahí su carácter testimonial mezclado a sutiles defensas [...] ¡Qué encantadora pátina encierra este teatro, precursor de muchos hallazgos actuales, como ya nuestros jóvenes empiezan a reconocer... tras habérselo repetido machaconamente desde hace treinta años[15].

Las claras connotaciones sociales de *Los caciques* se presentan como uno de los elementos más determinantes a la hora de convertirse en éxito comercial y de crítica en las distintas puestas en escena a partir de los años sesenta. Las posibles similitudes entre el caciquismo de los años veinte y el caciquismo de períodos posteriores levantaron acres comentarios de algu-

---

14. Enrique Llovet, "Espectáculos: *Los caciques,* de Arniches, en el María Guerrero", *ABC* (30-XII-1962), pp. 113-114.
15. Alfredo Marquerie, "*Los caciques,* de Arniches, en el María Guerrero", *Pueblo* (31-XII-1962), p. 10.

nos críticos que consideraron lejanos los modelos reproducidos en la obra y la situación socio-política del presente. El primero en llamar la atención sobre este aspecto fue Adolfo Prego, crítico de *Informaciones,* que sintió la necesidad de señalar las diferencias entre ambas situaciones

> La realidad social de nuestros pueblos es hoy diferente. [...] La versión que nos ofreció José Luis Alonso es, como todas las de este director, una versión inteligente. La farsa se transforma en farsa grotesca, caricatural, que da a los espectadores la noción de que precisamente lo que ha pasado desde 1920 son cuarenta y dos años, y de que, por consiguiente, *Los caciques* es un obra de época con todos los factores positivos que eso implica[16].

Años más tarde, en 1972, en una entrevista concedida a los medios de comunicación y recogida por el periódico *ABC,* José Luis Alonso apuntaba este aspecto de carácter político en el motivo de su revisión de la obra y su interés en incluirla en la programación del Teatro Nacional María Guerrero en su gira por la Red de Festivales de España.

> Volvimos a revisar *Los caciques* para la gira de Festivales, obra que hemos escogido para presentarnos ante la proximidad de las fiestas, porque uno de los deberes de un teatro subvencionado es mantener siempre vivos y presentes en su repertorio a todos los autores que han significado algo en la evolución escénica de su país. Carlos Arniches, unido a otros dos o tres nombres más, es un significativo ejemplo en el nuestro. Su estilo es personalísimo. Su influencia, grande en muchos de los autores que le siguieron. [...] La forma brillantísima y cómica envuelve una crítica despiadada hacia una lacra muy nuestra: el caciquismo que, en mayor o menor medida y con otros apelativos, sigue subsistiendo[17].

Alfredo Marquerie, que seguía realizando diez años más tarde, también en 1972, la crítica teatral del diario *Pueblo,* de Madrid, volvía a insistir en su valoración crítica de 1962, en esta ocasión incidiendo en la dedicatoria de "doble filo" que Carlos Arniches dedicó al rey Alfonso XIII y que recogía en su crítica.

> Se consigna en ella una amarga y viva realidad de las costumbres políticas españolas, expresada sincera y noblemente. Pero sería injusto no consignar también en su primera página, con la misma sinceridad y nobleza, que si todos los españoles se hubieran penetrado de los altos propósitos renovadores de vuestra majestad, esta obra no hubiera podido ser escrita porque el caciquismo ya no existiría[18].

También Carlos Luis Álvarez señalaba como clave de su contempora-

---

16. Adolfo Prego, "*Los caciques,* de Arniches, en el María Guerrero", *Informaciones* (31-XII-1962), p. 7.
17. José Luis Alonso, en "Esta noche se inaugura la temporada del María Guerrero", *ABC* (21-XII-1972), p. 93.
18. Alfredo Marquerie, "Teatro: *Los caciques* de Arniches, en el María Guerrero", *Pueblo* (23-XII-1972), p. 28.

neidad con el público de 1972 este entronque con el problema socio-político presentado por la obra y llegaba mucho más lejos al calificarla de "pieza contestataria" y de "símbolos".

> Su intencionalidad es tan de fondo, por encima de la pura anécdota, que encaja en el esquema moderno, hasta el punto de parecerme una pieza contestataria. Si descartamos la excesiva habilidad del proceso escénico y el costumbrismo (que de todos modos es crítico, y así no resulta impertinente), nos encontramos con un teatro válido, más comunicable hoy que antaño, ya que los elementos dramáticos, al perder sentido doméstico y local, no desaparecen, sino que se elevan a símbolos[19].

En la misma línea, José María Claver comentaba los claros paralelismos entre la situación de su estreno y el momento político de 1973, no ocultos bajo la aparente elección de la farsa como vehículo de transmisión teatral.

> Bien está regocijarse entretanto contemplando esta lejana caricatura nacional, jovial y acceda a un tiempo que ha perdido quizá a lo largo de medio siglo parte de su fragancia, pero no todavía, por desgracia, de su incisividad y de su vigencia[20].

La tercera reposición de la obra, en 1987, nos sitúa, no obstante, en una nueva vertiente de la polémica, puesto que los críticos de los periódicos más importantes de este período, manifestaron opiniones muy diversas y encontradas sobre el carácter de denuncia de esta pieza y la vigencia del caciquismo en la sociedad española, situándose así en contra del director del espectáculo, José Luis Alonso, quien en unas declaraciones a *Diario 16* recogidas por Fernando Bejarano insistía en la actualidad del tema.

> Como Valle-Inclán, aunque a su manera por medio de la comicidad, Arniches pasa un espejo deformante por la realidad española –prosigue el director–. En *Los caciques* dice cosas muy serias sobre la a veces penosa realidad española, aunque sea envuelto en la comicidad de una farsa grotesca. Con su peculiar talento, se despega de la realidad a ras de tierra para sacar de quicio a unos tipos y criticar certeramente ciertas costumbres". [...] Para José Luis Alonso, el tema de la obra es hoy tan actual como cuando se escribió "y más que cuando la repuse en el María Guerrero, dado que ahora están legalizados los partidos políticos[21].

En contraposición, dos de los críticos más prestigiosos del período, Eduardo Haro Tecglen y Lorenzo López Sancho, coincidieron en negar esta contemporaneidad. Haro Tecglen, desde *El País,* apuntaba la importancia de la obra como documento histórico y sociológico, pero opinaba que no debían establecerse paralelismos con el pasado.

---

19. Carlos Luis Álvarez, "El Teatro: Reposición de *Los caciques*", *Arriba* (24-XII-1972), p. 23.
20. José María Claver, "Crónica del teatro: Con los gemelos al revés", *Ya* (23-XII-1972), p. 44.
21. Fernando Bejarano, "José Luis Alonso repone hoy *Los caciques,* de Arniches, farsa grotesca de costumbres políticas", *Diario 16* (28-I-1987), p. 36.

> Interesa de esta obra precisamente su condición de documento de una España que ya no existe, y, en todo caso, la permanencia de una crítica a formas de abuso de poder y a posibles desviaciones de la clase política. Interesa también la eterna condición de Arniches como creador de lenguaje, en el cual está siempre por delante de la pobreza de vocabulario y de ingenio de nuestro tiempo[22].

López Sancho, desde *ABC,* llegaba todavía más lejos, negando no sólo las posibles concomitancias con el presente, sino, incluso, su capacidad de denuncia efectiva en períodos precedentes, en los años veinte y en los años sesenta.

> Aquí, ni en 1920, ni en el 63 bajo Franco, ni ahora bajo Felipe, *Los caciques* asustarán ni corregirán a nadie. Sólo harán reír y eso se demostró la noche del estreno, en la que espectadores jóvenes rieron como nuevos, chistes de Arniches que han corrido de boca en boca durante más de medio siglo. José Luis Alonso, sabedor de esa inoperancia, ha extremado el aspecto caricaturesco de los personajes y ésa es la causa por la que algunos se le salen del cuadro y se le humanizan un tanto[23].

No deseo entrar, por el momento, en esta polémica, pero sí querría poner de manifiesto al respecto el extraordinario éxito de la obra en 1987, que lleva a cuestionar la vigencia del montaje de José Luis Alonso y su capacidad para conectar con el público de ese período, señalado como algo excepcional por el crítico de *Ya*, Alberto de la Hera, el cual señalaba con asombro:

> Pocas veces he asistido en mi vida a un estreno en que los espectadores rían tanto, y sobre todo en que los aplausos interrumpan tantas veces el espectáculo. Lo cual no es una opinión del crítico, sino un hecho[24].

Al comentar la importancia del tema planteado –la denuncia en clave de parodia humorística del caciquismo– en el éxito de esta creación en sus sucesivas reposiciones, décadas después de su estreno, hemos podido ir apreciando en los distintos fragmentos críticos ofrecidos, la segunda clave del éxito de *Los caciques,* me refiero a la puesta en escena presentada por su director, José Luis Alonso. Todo historiador del teatro conoce la importancia de la puesta en escena en el éxito o el fracaso de una pieza, y más si se trata de un clásico. Por ello, podemos afirmar que, junto al anterior aspecto apuntado, el éxito comercial y de crítica de los sucesivos montajes de *Los caciques* se debe, sin lugar a dudas, a la manera con que José Luis Alonso supo entender los valores de la obra dramática de Arniches y logró acercarlos a la sensibilidad contemporánea.

---

22. Eduardo Haro Tecglen, "Teatro / *Los caciques:* Otra España", *El País* (31-I-1987), p. 26.
23. Lorenzo López Sancho, "Crítica de teatro: *Los caciques,* de Arniches, casi un cuarto de siglo después", *ABC* (31-I-1987), p. 79.
24. Alberto de la Hera, "Teatro: *Los caciques,* de Carlos Arniches", *Ya* (31-I-1987), p. 44.

Así pareció entenderlo el novelista F. García Pavón, que en los años sesenta realizaba la crítica en el periódico *Arriba* cuando, con ocasión de su estreno, escribía:

> Arniches [...] Tuvo una dispensadora sonrisa para los males de la vida y el mundo, que comprendía en todo su dramatismo, pero que se consideraba impotente para operar sobre ellos, a no ser entre burlas. Entre burlas, de vez en cuando, un picotazo de lección, de sentencia, de crítica de hombre honesto, limpio y justo. Arniches tuvo el dificilísimo ángel del diálogo, de la inesperada ocurrencia, del genio del idioma. [...] Hay entre bromas, tan delgada amargura, tan melancólico sentir... por la España de siempre. La misma que cantó trágicamente Machado, dolorosamente Unamuno, tan acremente Baroja, tan sutilmente Azorín. La misma, pero montada sobre el sano y riente carrousel de su gracia. [...] Bienvenido, viejo, suave, melancólico, risueño Arniches al María Guerrero. La gloria vuelve a tí. Resucitarás en muchos escenarios. Estoy seguro. Pero ojo. Hay que saber ponerlo al día[25].

Efectivamente, el estudio de la prensa periódica de los años sesenta, setenta y ochenta, nos revela la importancia de la puesta en escena de José Luis Alonso. Todos los críticos a lo largo de esos veinticinco años que median entre 1962 y 1987 coinciden en señalar la dirección de José Luis Alonso como una de las claves del éxito de *Los caciques.* Conviene no olvidar que el estreno y la recepción de este espectáculo constituye un interesante ejemplo de cómo ya en los años sesenta los profesionales del teatro y los críticos retomaron una de las grandes preocupaciones del teatro español de los años veinte y treinta: el protagonismo del director de escena frente a la propuesta textual, polémica que todavía continúa en la actualidad, especialmente en medios universitarios.

Fue quizás Enrique Llovet el que definió más claramente el peso específico de José Luis Alonso en el éxito de la reposición con carácter de estreno de *Los caciques:*

> Es muy importante este "montaje" de José Luis Alonso. Deseo de todo corazón que sirva para confirmar de una vez, entre nosotros, la necesidad y la autoridad de la faena directiva. El primer acierto de Alonso consiste en ese tono de "realismo simplificado" que le ha dado a *Los caciques.* En la velocidad, un poco de cine mudo, adquirida por la "farsa". En la cariñosa ironía. En el absoluto y estudiadísimo control del movimiento escénico. En la búsqueda de los actores más aptos. En la incorporación de ese tiernísimo e inefable cirujano que se llama Antonio Mingote, cuyo poder de síntesis es difícilmente superable. ¡Mingote en colores! ¡Vamos, eso hay que verlo![26]

---

25. F. García Pavón, "*Los caciques,* de Carlos Arniches, en el María Guerrero", *Arriba* (30-XII-1962), p. 24.
26. Enrique Llovet. "Espectáculos: *Los caciques,* de Arniches, en el María Guerrero, *ABC* (30-XII-1962), pp. 114.

A la vista de estas palabras nos volvemos a preguntar cuáles fueron los recursos utilizados por este brillante director para acercar la obra a la sensibilidad del público de 1962, de 1972 y de 1987. Nuevamente la respuesta nos viene dada al consultar las críticas ofrecidas en las distintas publicaciones periódicas en sus tres reposiciones. Las primeras claves nos las ofrece él mismo en una interesante entrevista concedida a los medios de comunicación con motivo del estreno de 1962, publicada con mayor amplitud por el periódico *Informaciones.*

> –¿Por qué *Los caciques*?
>
> –Por ser una obra de conjunto. Farsa política la calificó su autor. Y en ese sentido la he montado, en farsa, pero sin recargar demasiado las tintas de la exageración. La situamos en el año 1920, que fue cuando se estrenó, para que no se encuentren desplazados tema, frases e incluso referencias a personajes reales que han existido[27].

Resulta evidente que José Luis Alonso pretendió que el público que asistía a la representación de *Los caciques* no se identificara con el tema, situaciones y personajes de la obra arnichesca, sino que percibiera los "universales" de esta pieza, es decir, captara los elementos afines con el presente, pero desde la óptica brechtiana del distanciamiento, con el fin de agudizar su actitud crítica. El planteamiento realista no resultaba adecuado para sus objetivos, por lo que ningún camino mejor para la consecución de los mismos que el de la farsa caricaturesca, acentuada a partir de los decorados, el movimiento escénico y la interpretación de los actores. A pesar de que algunos críticos quisieron ver en la reposición de 1987 una variación de estos principios, lo cierto es que José Luis Alonso siguió esta tónica en los tres montajes, lo que le llevó al éxito.

La importancia de este tratamiento farsesco de tipos y situaciones por medio de su deformación grotesca en técnicas de interpretación, decorados y figurines, fue puesta de manifiesto por el propio José Luis Alonso cuando años después, en su reposición de 1972, insistía en la necesidad de distanciar la acción a partir de la deformación grotesca en el trabajo de actores y en la elección de los decorados.

> Aunque verdadero y áspero el problema, no le convenía un tratamiento "realista". Por eso deformé, "agrotesqué" las situaciones y los tipos. Pretendí que los actores no vivieran la historia, sino que, divertidos nos la contaran. Decorados y figurines son del gran Mingote. ¿Qué mejor puente entre el año que la obra se escribió (1920) y nuestros días?[28]

Este primer elemento, la concepción de la obra como una farsa, ya esbozada por el propio Arniches en su subtítulo *Farsa cómica de costum-*

---

27. A. Laborda, "El estreno de hoy: *Los caciques,* en el María Guerrero", *Informaciones* (29-XII-1962), p. 7.
28. José Luis Alonso, en "Esta noche se inaugura la temporada del María Guerrero", *ABC* (21-XII-1972), p. 93.

bres de política rural, fue considerada por los críticos del momento como el gran acierto de José Luis Alonso.

> No pretendo hacer un análisis de *Los caciques,* obra que -por otra parte- es un modelo de farsa grotesca. Pero el hecho de que a más de cuarenta años de su estreno haya vuelto a hacer reír y pensar agridulcemente a un auditorio selecto demuestra que está viva y en no pocos aspectos operante como moraleja.
>
> Me parece que el éxito actual, sin embargo, de *Los caciques* ha de ser repercutido, también a la manera como ha sido realizada la farsa. En primer lugar merecen singular atención los decorados y figurines del genial Mingote [...] El director del teatro María Guerrero, José Luis Alonso, ha acertado plenamente en su cometido, dándole a la interpretación un aire de caricatura casi fantástica. Porque el realismo arnichesco pide un tratamiento poético, imaginativo, para rezumar toda la gracia que le satura[29].

De esta manera todos los recursos de la farsa –exageración de tipos, desbordamiento de situaciones, interpretación afectada, sátira de costumbres...– entran en juego para producir ese fenómeno de distanciamiento tan apreciado por José Luis Alonso. Ese tono de farsa transmitido a tipos, situaciones e interpretación encontró su mejor expresión plástica en la elección de la escenografía y de los figurines. Consciente de la necesidad de que éstos reflejaran el propósito de distanciamiento deseado, José Luis Alonso recurrió a Antonio Mingote, que ya en los años sesenta empezaba a gozar de cierto prestigio en el mundo de la creación plástica. Cualquier persona interesada en la lectura de la prensa periódica del período de la postguerra española habrá tenido ocasión de encontrarse con los caricaturescos chistes de Antonio Mingote, por lo que no le será difícil hacerse una idea, a pesar de no haber contemplado estos espectáculos, de cómo aparecían en escena los personajes arnichescos. Son decorados y figurines calificados por Alfredo Marquerie de "deliciosa comicidad y fino espíritu burlesco"[30], que fueron elogiados unánimemente por todos los críticos en los sucesivos montajes, en 1962, en 1972 y en 1987, en especial en este último espectáculo, al que Haro Tecglen dedicaría sus alabanzas más calurosas.

> La elección –entonces y ahora– de Mingote como decorador y figurinista da a toda la representación un carácter de dibujo cómico viviente y una especie de doble fondo: si estamos acostumbrados a ver en Mingote las caricaturas de personas vivas o que vivieron, ver ahora a los actores vestidos o imitando las figuras de Mingote que imitan personas le da una divertida sensación de distanciamiento y de gracia. La gracia amarga ideada por su autor. La interpretación está dirigida con el mismo sentido: con actores veteranos –Garisa y Castejón a la cabeza– que conocen muy bien la destemplanza hilarante de los personajotes abultados, de la forma en que se hacía el teatro antes de la guerra, con el grito y la frase preparada y colo-

29. B. Mostaza, "Arniches vuelve a triunfar en el María Guerrero", *Ya* (30-XII-1962), p. 30.
30. Alfredo Marquerie, "*Los caciques,* de Arniches, en el María Guerrero", *Pueblo* (31-XII-1962), p. 10.

cada, con el efecto teatral dispuesto y organizado con dos finalidadaes muy claras: resaltar el texto y su condición de burla y producir la risa sin dejar perder la moraleja[31].

Por último, José Luis Alonso supo escoger el reparto adecuado para la consecución de sus objetivos, consciente de la importancia de éste en el éxito de un espectáculo teatral. También en este aspecto triunfó plenamente en su reposición con carácter de estreno de 1962, donde José Bódalo, Carmen Carbonell, Lola Cardona, Alfredo Landa, Antonio Ferrandis, Manuel Díaz González, Margarita García Ortega, José Vivó, Rafaela Aparicio, Silvia Roussin, Erasmo Pascual, José Luis Lespe, Rosario García Ortega, Tomás Carrasco, Antonio Martínez, Joaquín Molina, Alfredo Cembreros y Antonio Burgos fueron elogiados calurosamente por la crítica[32]. Lo mismo ocurrió en 1972, donde destacaron las interpretaciones de José Bódalo –que repetía como protagonista–, M.ª Fernanda d'Ocón, Gabriel Llopart, Luisa Rodrigo, Margarita García Ortega, José Luis de Heredia, Mª Luisa Arias, Luis García Ortega, Francisco Cecilio, Félix Navarro, Julia Trujillo, Ana M.ª Ventura, José M.ª Pou y M.ª Antonia García Alonso. No fue así, sin embargo, en su reposición de 1987, cuyos planteamientos estilísticos, a juicio de José Monleón, diferían de los presentados en los montajes anteriores. El crítico de *Diario 16* consideraba el sentimentalismo en el teatro arnichesco como uno de sus principales valores y se lamentaba de que en dicha versión desaparecía por completo para ser sustituido por una sátira de carácter negativo. Y era precisamente en la elección del reparto, con Antonio Garisa como protagonista, donde este crítico vislumbraba las mayores diferencias entre un montaje u otro.

> Es obvio, sin embargo, que José Luis Alonso, aun conservando los decorados de Mingote, ha intentado, estilísticamente, otro espectáculo. Bastaría confrontar la interpretación que hiciera en su día José Bódalo con la que hace ahora Antonio Garisa. Del humor hemos pasado a la comicidad, de la tragicomedia al guiñol, de la mirada apesadumbrada del autor sobre la vida española a un teatro descarnado, donde los personajes tienen, como si de un retablo se tratara, una sola dimensión. [...] La tragicomedia arnichesca creo que tiene una sustentación sentimental que no puede eliminarse. En nuestro autor había una voluntad de conmover, de enternecer incluso, que era parte sustancial en sus tristes historias de la vida social española. [...] Sacrificar de raíz todos esos materiales puede ser una interesante experimentación intelectual, pero, a la vista de los resultados, es también un modo de minimizar la obra, de extremar sus convencionalismos[33].

---

31. Eduardo Haro Tecglen, "Teatro / *Los caciques:* Otra España", *El País* (31-I-1987), p. 26.
32. Aparte de los comentarios críticos ya recogidos en las notas del trabajo, pueden consultarse también los ensayos de José Luis Alonso, "Arniches, en un teatro nacional"; de José Bergamín, "Arniches o el teatro de verdad"; de José Monleón, *"Los caciques";* de Lauro Olmo, "Unas palabras en homenaje a don Carlos Arniches", y Gonzalo Torrente Ballester, "El género chico", todos recogidos en *Primer Acto* (II, 1963), 40.
33. José Monleón, *"Los caciques", Diario 16* (31-I-1987), p. III.

No obstante, casi todo los críticos parecieron coincidir en el excelente papel desempeñado por Antonio Garisa y Félix Navarro, y se dividieron al juzgar a María Kosty, Jaime Blanch, Mary Begoña, María Rus, Carlos Muñoz, Rafael Castejón, José María Escuer, Gracita Morales, Pepa Rosado, Tito García, Pedro Pablo Juárez y Tomás Sáez.

* * *

Desearía acabar esta ponencia con unas palabras de uno de los más lúcidos pensadores españoles, Pedro Laín Entralgo, quien en unas de sus colaboraciones en la revista *La Gaceta Ilustrada* nos ofrece las claves de la ironía de Arniches y nos advierte sobre la necesidad de que su mensaje, como el de Ramón de la Cruz dos siglos antes, no se pierda en aras de su comicidad y su éxito:

> Preguntaba yo antes cómo pueden combinarse entre sí, sin conflicto, el talante irónico y la feliz obsesión de la bondad. Y ahora respondo que a esa combinación pertenece esencialmente el conflicto. Con otras palabras, que la ironía consiste, en este caso, en sonreír y en hacer sonreír –o reír– ante el límite de una bondad que por ser humana no puede no ser limitada. Ironía perdonadora, perdón irónico: he aquí la tercera de las claves éticas del teatro de Arniches. Ojalá este teatro no sea voz que clama en el desierto, en medio de una sociedad que le aplaude y celebra[34].

34. Pedro Laín Entralgo, "Teatro y vida: La ética de Arniches", *Gaceta Ilustrada* (5-III-1966), 491, p. 19.

Grotescos: Valle Inclán y Arniches

LUIS IGLESIAS FEIJOO
Universidad de Santiago de Compostela

Si he de ser sincero, debo empezar confesando que, cuando decidí asistir a este Seminario, lo hice, sobre todo, para tener ocasión de expresar en público un convencimiento muy arraigado: la necesidad que existe de revaluar el teatro de Carlos Arniches. Pensaba en ello al leer no hace mucho la "Introducción" al excelente libro de Juan Antonio Ríos [1990:17]; ahí, más como resumen de una idea hoy común que por un criterio personal, se afirma desde el principio la condición de hombre lejano, vinculado al pasado y un tanto olvidado que posee nuestro dramaturgo.

Las cosas, sobre poco más o menos, están así, en efecto. Ahora, por supuesto, no haría al caso la ilusoria pretensión por mi parte de reivindicar a Carlos Arniches como autor de moda. En cambio, me atrevo a avanzar que, más allá de su improbable actualidad, rasgo tan aleatorio como inasible y pasajero, su teatro debe ser reconocido en la más alta condición de clásico. Clásico contemporáneo, por supuesto, a cuya necesaria reivindicación intento contribuir siempre que puedo y en la medida de mis fuerzas; así ocurre, por ejemplo, cuando elijo para mis cursos de teatro español del siglo XX, impartidos en Universidades españolas o americanas, una de sus comedias *(La señorita de Trevélez)* entre la escasa media docena de textos claves que los alumnos deben leer.

No se crea, sin embargo, que, como otros hacen, resumo en el drama que cuenta la patética historia de los Trevélez todo lo que de él queda de interés. Es probable que con esa "farsa cómica en tres actos", que va consiguiendo poco a poco su entrada en las colecciones de textos "con prólogo y notas" –auténtico panteón de clásicos reconocidos–, Arniches haya llegado a crear su obra maestra. Pero algún día se reconocerán también los valores de tantas otras de sus producciones, aun a riesgo de coincidir a la par en la presencia de un cierto talante reiterativo en los modos y procedimientos temáticos y teatrales.

Y, desde luego, se debiera producir asimismo la revaluación de muchas de sus aportaciones al teatro lírico. Para hacerla posible, será preciso esperar al momento en que todo el teatro con música sea juzgado con menos prejuicios de los que todavía hoy subsisten. Entonces se verá cómo en la zarzuela grande, lo mismo que aún con mayor gracia en el género chico *(El puñao de rosas, El pobre Valbuena, Alma de Dios, El amigo Melquiades),* solo o en colaboración con otros escritores, Arniches plasmó la letra de lo que, unido a la música de creadores tan populares como Chapí, Vives o Serrano, se convirtió en un conjunto de joyas escénicas. En mi fuero interno abrigo la sospecha de que, ante su evidente valor, las gentes del futuro comprenderán con dificultad que durante tanto tiempo hayan podido ser ignoradas, cuando no abiertamente despreciadas.

Si se quiere, acéptense estas palabras introductorias como un mero juicio de valor, personal y subjetivo y por tanto prescindible, pero acaso no del todo fuera de lugar en un Seminario como el presente. Desde que lo expresó Northrop Frye en 1957 con su concisa formulación, ya sabemos que "el estudio de la literatura nunca puede fundamentarse en los juicios de valor"[1]; pero suele olvidarse que esta sentencia está inmediatamente precedida de otra, asimismo regida por el sentido común, a saber: "Los juicios de valor se fundamentan en el estudio de la literatura".

Tómense, pues, las precedentes afirmaciones como lo que son: algo nacido *ex abundantia cordis* por parte de quien no es especialista en Arniches, sino un aficionado a su teatro, que ha pasado bastantes años estudiando la obra de otros dramaturgos españoles y que espera que sus palabras no sean juzgadas como simplemente arbitrarias.

Mi propósito es acercarme a un tema que más de una vez ha aparecido ya por la bibliografía arnichesca, el de la posible relación entre tragedia grotesca y esperpento, o, vale decir, entre Arniches y Valle-Inclán, dos autores que coinciden tan exactamente en su trayectoria vital. Sabido es que el alicantino estrenó el primer subtítulo genérico en 1918, cuando se lo aplica a *¡Que viene mi marido!,* aunque toda la crítica viene a coincidir en que los rasgos que presenta esta obra están ya presentes, e incluso con mayor nitidez, en *La señorita de Trevélez* (1916).

Valle, por su parte, llamará 'esperpento' a la versión inicial de *Luces de Bohemia* en 1920, pero el año anterior, al publicar *La Pipa de Kif,* incluía en el poema "¡Aleluya!" una definición de su nueva estética esperpéntica[2]:

Por la divina primavera
Me ha venido la ventolera

1. N. Frye, *Anatomía de la crítica,* Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 37.
2. Ramón del Valle-Inclán, *La Pipa de Kif,* Madrid, 1919, pp. 13-21.

De hacer versos funambulescos-
Un purista diría grotescos-.

Y proclamaba luego, bajo la forma de una interrogación retórica, el credo de su "musa moderna":

¿Acaso esta musa grotesca-
Ya no digo funambulesca-

Que con sus gritos espasmódicos
Irrita a los viejos retóricos,

Y salta luciendo la pierna,
No será la musa moderna?

La común incidencia en el campo de lo grotesco relaciona, se quiera o no, a ambos autores, pero no se trata ahora, desde luego, de buscar nada parecido a un influjo mutuo o algo similar. Es cierto que Arniches forja un poco antes el concepto de tragedia grotesca que Valle el del esperpento, aunque nadie ignora que en 1913 *La Marquesa Rosalinda* se denominó "Farsa sentimental y grotesca" y que en ella laten muchos de los ingredientes del Valle-Inclán último[3]. Y, del mismo modo, ha sido posible rastrear en el Arniches de los sainetes de principios de siglo los elementos grotescos de su mundo posterior[4].

No cabe, pues, pensar en influencias, sino en la común recepción de unas tendencias que el arte, la literatura y el pensamiento de la época dispersaban en el ambiente y a las que los espíritus creadores no podían dejar de ser receptivos.

En efecto, por los años de la segunda década del siglo XX, un fantasma recorría Europa: lo grotesco. Visible en el arte y la literatura, quizás halla en la pintura su expresión más intensa y, desde luego, la más directamente perceptible a los sentidos, sea en los artistas agrupados en *Der Blaue Reiter* como en *Die Brücke* y en los que en ellos se inspiran: Franz Marc, el Kandisky de entonces, Emil Nolde, Kirchner, Beckman, Kokoschka, Grosz... Y lo mismo ocurría en las letras. Por no acumular referencias y ya que tratamos de la escena, baste aludir el "Teatro del grottesco" italiano –nacido con *La maschera e il volto,* de Luigi Chiarelli, estrenada en 1916, línea en la que algunos incluyen a Pirandello–, o al teatro expresionista alemán, o a los irlandeses como Synge. Pero no será inútil puntualizar que lo que entonces se producía era sólo la eclosión desbordada de una tendencia que venía incubándose desde hacía mucho tiempo. Si aludimos sólo a la plástica, que siempre entra más directamente por los ojos, los nombres antes menciona-

3. Dedico atención a este tema en mi ponencia "Valle-Inclán: del Modernismo a la modernidad", pronunciada en el "Primer Congreso Internacional Valle-Inclán y su obra", U.A.B. (noviembre, 1992), en prensa.
4. Véase sólo [RAMOS, 1966:157-8].

dos no serían inteligibles sin el precedente de Ensor, Munch o los *fauves.* Y su influjo no se ciñe a los años diez ni a las letras o la pintura: baste pensar en el vanguardismo ruso, en el cine expresionista (Wiene, Lang, Murnau) o en Chaplin.

No parece oportuno pararse a recordar el origen mismo del término 'grotesco', que se remonta a fines del XV, porque ese trabajo lo ha realizado Kayser en 1957 con eficacia[5]. En cambio, puede sernos útil subrayar su vinculación ya antigua con el absurdo (que no con el sin-sentido: Bosco, Bruegel), su faceta caprichosa y hasta cómica (Arcimboldo), las relaciones con el mundo carnavalesco (Rabelais), así como su carácter decididamente anticlásico.

Detengámonos un momento en este último aspecto, que acaso sería preferible denominar anticlasicista. La aparición de lo grotesco supone siempre la irrupción de un desorden que atenta contra la serenidad clásica, cuyos elementos, sin embargo, mantiene. Frente a lo inmutable y permanente, implica la aparente victoria del caos. Pero ese desorden es transitorio y, en realidad, supone la propuesta de un orden nuevo, pues en arte el caos siempre se resuelve en un cosmos orgánico, aunque se consagre a la descripción del caos en sí mismo.

Esto se observa muy bien en un género con el que luego vamos a topar de nuevo: la tragicomedia. Como todos sabemos, la norma prescribía que el mundo de la tragedia y de la comedia tuviesen sus ámbitos diferenciados, lo que, de acuerdo con las inflexibles leyes del género, determinaba que temas, tono, personajes, mundo social, lenguaje y estilo estuvieran diferenciados. Sólo en una ocasión la Antigüedad había cometido un desliz. El responsable no fue otro que Plauto, que llamó con buen humor "tragicocomedia" a su *Amphitruo* por mezclar en ella cosas tan detonantes como esclavos con dioses.

Lo que parecía un absurdo cómico pasó a ser en el umbral de los tiempos modernos algo perfectamente serio. Ello ocurrió cuando Fernando de Rojas, al revisar su *Celestina,* le confirió, parece que en 1502, el rótulo de tragicomedia, partiendo así la diferencia de opiniones que mantenían sus amigos. Desde entonces, la tradición literaria española ha tenido su ejemplo como modelo permanente, y no fue del todo ajeno a él el creador de nuestro teatro nacional cuando decidió también mezclar, como hace la Madre Naturaleza, lo trágico y lo cómico.

Lope de Vega fundó así la tragicomedia moderna, que él mismo teorizaba como un "monstruo", "la vil quimera de este monstruo cómico", como dice

---

5. El nombre es Wolfgang Kaiser: *Das Groteske.* Hamburg, 1957. Versión española: *Lo grotesco.* Buenos Aires, Nova, 1964.

en el "Arte nuevo", donde también equipara su fusión de los géneros clásicos al monstruo del Minotauro, híbrido de hombre y fiera[6]:

> Lo trágico y lo cómico mezclado,
> y Terencio con Séneca, aunque sea
> como otro Minotauro de Pasife

Rondando los años, el siglo XIX, con la eclosión del Romanticismo, había de intensificar esa veta anticlásica y por fuerza recogió el rasgo de lo grotesco en las más diversas direcciones, desde el Victor Hugo del Prefacio de *Cromwell* a los cuentos de E.T.A. Hoffmann o de Poe, pasando por el funambulesco Banville y concluyendo en el Rostand de *Cyrano de Bergerac* (1897), un personaje histórico, por cierto, al que hacía más de medio siglo había resucitado Théophile Gautier al reunir sus artículos sobre algunos escritores que rompían la norma académica en un libro de título revelador: *Les Grotesques.*

Con su progresiva implantación como elemento constitutivo del arte, lo grotesco aseguró la definitiva superación de un concepto universal y único de belleza, sustituido por una idea personal, propia de cada artista, de cada obra, y susceptible de integrar en sí lo que en principio podría parecer feo o repulsivo.

Vengamos ya al caso ofrecido por nuestros dos autores, que presentaban trayectorias bien diferentes. Carlos Arniches llevaba dedicándose a la escena desde finales de los años ochenta del siglo XIX, cultivando con éxito sainetes, zarzuelas y juguetes cómicos. De él se había creado una imagen de comediógrafo menor, popular y fácil, pero de nulo interés literario; un autor de consumo, pues, al que no cabía prestar atención. Por ello, sus obras de más empeño habían caído en una total indiferencia y nadie hizo mucho caso de *La señorita de Trevélez,* que tampoco fue un gran éxito de público.

Así estaban las cosas cuando Ramón Pérez de Ayala le dedicó dos artículos recogidos en el volumen segundo de *Las Máscaras*[7], en los que "tomaba en serio" al autor y le reconocía hondura humana y valor artístico. A partir de entonces, la situación varió, no tanto en la acogida del público y de la crítica diaria, que a menudo siguió tratándolo como un mero sainetero gracioso, sino en los medios de la alta cultura, donde el espaldarazo del creador de *Belarmino y Apolonio* le confirió el marchamo de escritor respetable de que hasta entonces había carecido. El propio Arniches así lo reconoció al dedicarle al asturiano la edición de sus *Sainetes* en 1918: "A Ramón Pérez de Ayala: Pongo, lleno de vanidad, el nombre de Vd. en la primera página de este libro porque Vd. es mi mayor éxito"[8].

---

6. Véase Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega,* Madrid, SGEL, 1976, pp. 186-7.
7. Pérez de Ayala, *Las Máscaras,* II, Madrid, Calleja, s.f. (¿1918?), pp. 223-52.
8. Citado por [LENTZEN, 1966:130].

Muy otro era el caso de Valle-Inclán. Intensamente atraído por el teatro desde muy pronto, se había acercado a él como actor, traductor, adaptador y asesor en funciones similares a las de director. Y en su faceta creativa, había visto cómo siete de sus obras subían a los escenarios, cuando en 1912 se produce su ruptura con los medios empresariales[9]. El alejamiento de ellos dio a Valle todavía mayor libertad creadora en su teatro posterior, y por ende los esperpentos no están concebidos de acuerdo con las posibilidades de una representación inmediata según los medios existentes en los coliseos madrileños de la época.

Llegados aquí, es el momento de preguntarse qué relaciones existen entre la tragedia grotesca y el esperpento, cuáles pueden ser sus secretas coincidencias y dónde radica su diferencia. A primera vista, los universos de ambos dramaturgos semejan muy distanciados. La estética teatral de Valle era, en efecto, muy diferente a la de Arniches. Heredero de la renovación simbolista en la escena, el primero proponía una dramática muy poco convencional y, por ello mismo, de difícil aceptación por el público de entonces, muy atenido a los convencionalismos del momento. Y, con todo, Valle no dejaba de admirar propuestas diferentes a la suya; en una ocasión hizo explícitos elogios de una zarzuela de Arniches, *Alma de Dios,* que llegaba a comparar con las farsas de Shakespeare[10]. Y todos recordamos que había pedido y obtenido del alicantino, permiso para convertir su drama *La Cara de Dios* en el folletín largo tiempo olvidado que se escribió ya en 1900, unos meses después del estreno de la obra.

Además, la común atención al terreno de lo grotesco marca un punto de contacto que descubre otras afinidades menos visibles, pero igualmente trascendentes. Para aclararlas hemos de volver al género de la tragicomedia. Como estudió Kayser, cuando Friedrich Schlegel va perfilando el concepto de lo grotesco, desemboca al fin en esa mezcla de lo trágico y lo cómico que los suma y asume y que, a la vez, es otra cosa: la tragicomedia. Esta puede participar de lo sublime y lo ridículo y desemboca en el drama moderno[11].

En Arniches, a partir de la mencionada *La señorita de Trevélez,* se funden elementos decididamente cómicos con otros claramente ridículos, y esto lo vio muy bien Pérez de Ayala. Según su criterio, deudor explícito de Bergson en su razonamiento, la novedad surge de un contraste similar al que se produce entre el individuo de cuerpo risible y alma tierna y sencilla.

---

9. Véase el apartado "Valle-Inclán y del teatro" de mi prólogo a la edición crítica de *Divinas palabras,* Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
10. Véase la entrevista recogida en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias,* Madrid, Fundamentos, 1983, p. 59.
11. *Op. cit.,* pp. 61-2, donde llega a decir que "en el pensamiento a partir del Romanticismo, la tragicomedia y el grotesco se asocian íntimamente".

La clave radica en "la *desproporción* entre la causa y el resultado"[12], que nos inclina a una risa burlona, refrenada y hasta sofocada por la compasión.

Este es el mundo de la "tragedia grotesca", que puede asumir los elementos ridículos visibles en la afectada compostura personal del señor de Trevélez, sublimados en la anagnórisis o reconocimiento final del personaje: "Sí, porque yo, yo soy un viejo ridículo, ya lo sé"[13]. O que, en otras ocasiones, plantea la situación del "mundo al revés", lindante con el absurdo, como en *¡Que viene mi marido!,* donde la intriga lleva a que toda una familia desee la muerte del esposo, que no consigue acabar con su vida por más que lo intenta.

Nada podría parecer más alejado del mundo teatral de los esperpentos que estas farsas de Arniches donde la comicidad surge a cada paso. Además, la insistencia con que la crítica desde hace tiempo viene destacando el innegable compromiso de Valle con los problemas del momento ha acabado por dotar a sus creaciones de la última capa de un aire trascendente y severo que corre el riesgo de pasar por alto los elementos humorísticos que también encierran.

Pues el esperpento no se caracteriza por la severa prédica moral. Valle estuvo siempre en las antípodas del teatro de tesis ("¡No me aburras con Ibsen!", dirá Max Estrella en *Luces de bohemia*[14]) y su eficacia se obtiene por el camino de la sátira, que no elimina la risa, sino que la incluye en un orbe diferente. Esta cuestión la plantea explícitamente el propio autor desde el punto de vista teórico en las conversaciones entre Don Manolito y Don Estrafalario sobre el arte literario que sirven de marco metateatral a *Los cuernos de Don Friolera.*

A partir del chafarrinón que lleva un ciego para ilustrar los pliegos de sus crímenes, donde un diablo se ríe de todo ("Es la obra maestra de una pintura absurda [...] Se siente la carcajada. Resuena"[15]), uno de los interlocutores desarrolla la idea que nos preocupa ahora, introduciendo además como correlato la referencia a un género popular:

> No crea usted en la realidad de ese Diablo que se interesa por el *sainete* humano, y se divierte como un tendero. Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos[16].

Acto seguido, el personaje despliega su teoría: "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los

---

12. Pérez de Ayala, *op. cit.*, p. 228; la cursiva es mía, como todas las que siguen.
13. Carlos Arniches, *La señorita de Trevélez,* Madrid, La Novela Teatral, n.º 21, 1917, p. 61.
14. Valle-Inclán, *Luces de bohemia,* Madrid, 1924, p. 80.
15. Valle-Inclán, *Los Cuernos de Don Friolera,* Madrid, 1925, p. 17.
16. *Ibid.*, p. 19.

muertos, al contarse historias de los vivos". Esa visión del mundo "con la perspectiva de la otra ribera"[17] ha sido de ordinario aplicada mecánicamente al propio esperpento, sin diferenciar siempre con nitidez entre las opiniones de Valle-Inclán y las de los personajes de Valle-Inclán; pero nos llevaría muy lejos desarrollar ahora esta cuestión.

Retengamos tan sólo la preferencia del último Valle por lo que llamó en una ocasión la "impasibilidad" en el arte, y no tomemos al pie de la letra las afirmaciones de Don Estrafalario. El esperpento busca acaso la "superación del dolor y de la risa", pero no porque los elimine de su mundo. Por el contrario, su trascendencia reside en la rara capacidad para integrar elementos tan disímiles y encontrados en una esfera superior, en la que ambos se convierten en imprescindibles.

En los esperpentos, afirmémoslo sin rodeos, surgen a cada paso la risa y el humor (por más que, a veces, el que domine sea el humor negro); escenas como la séptima de *Luces de Bohemia,* en la redacción de *El Popular,* o la octava de *Los Cuernos,* con la junta de mílites que juzga el caso del teniente Friolera, pueden contar entre las más eficaces que en este sentido se han escrito nunca en español. Pero aquí *la risa* no es elemento autónomo, sino que se constituye en la antítesis dialéctica de los momentos en que predomina *el dolor* auténtico.

Mucho menos nos importaría *Luces de Bohemia* sin este otro componente, destacado ya por boca del protagonista Max Estrella en su autodefinición: "Yo soy el dolor de un mal sueño"[18]. Y no hace falta más que evocar los casos del preso catalán muerto de un balazo por la espalda, de la madre del niño inocente alcanzado por una bala perdida, o el triste destino de La Lunares, la mozuela de quince años que se gana la vida lamentablemente, para comprender la importancia de la carga dolorida existente en la obra.

Al llegar aquí tocamos el último punto de relación entre Valle y Arniches. Las mismas razones que llevaron a considerar lo que se decía en *Los Cuernos* como perfectamente ajustado a la teoría del esperpento han jugado para hacer lo propio con lo que expresa Max en la famosa escena duodécima. Por ello, se ha negado el carácter trágico del esperpento: "La tragedia nuestra, no es tragedia"[19].

Arniches aún permanecería, pues, apegado a una estética clásica y ya superada en el siglo XX, al escribir tragedias, por muy grotescas que fuesen; Valle, en cambio, habría dado el salto al mundo moderno al elegir una vía antitrágica, acaso porque la tragedia no tenga sitio ya en nuestros días.

---

17. *Ibid.,* pp. 21-2.
18. *Luces de Bohemia,* ed. cit., p. 112.
19. *Ibid..,* p. 222.

Sin embargo, las cosas no son así. Y lo muestra la propia obra, la misma *Luces de Bohemia,* primer esperpento.

Recuérdese tan sólo que en ella se alude a lo trágico con una insistencia que no puede ser casual: en un momento se dice que Max tiene "los ojos parados, trágicos en su ciega quietud"; luego, los gritos de la madre del niño provocan en él estas exclamaciones: "¡Me ha estremecido esa voz trágica!"; "¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!". Y cuando, al momento, llegue la noticia de la aplicación de la vil ley de fugas al paria catalán, el poeta, el dueño de las palabras, se queda mudo en su impotencia: "Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas." Sólo queda la muerte, que ni siquiera será preciso adelantar con un vuelo desde el Viaducto, porque llega a su hora: "Me muero de hambre satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga"[20].

Esto ocurre en la escena undécima y, de inmediato, en la siguiente, la definición: "La tragedia nuestra, no es tragedia.- ¡Pues algo será! -El Esperpento". Pero no nos quedemos en la superficie de las palabras. Lo que ahí se niega, en realidad se afirma; Max está rechazando el carácter de la tragedia ¿de qué? De la "tragedia nuestra". *Nuestra tragedia,* dice, no es tragedia. ¿Qué es entonces *nuestra tragedia*? El esperpento, ya sabemos; pero esto significa que el esperpento es el nombre apropiado para el género literario o teatral que habla de *nuestra tragedia* y, por tanto, a la fuerza tiene que ser trágico.

Bien lo demuestra el propio Max un poco después, al afirmar: "El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada"[21]. *Nuestra tragedia,* la tragedia española, se basa en la deformación, pues los héroes clásicos están degradados y España "es una deformación *grotesca* de la civilización europea". Pero lo único que esto significa es que la tragedia moderna no puede ser igual a la antigua, se la llame esperpento o como se quiera.

La tragedia del siglo XX presentará un mundo degradado, innoble, sin grandeza, sin dioses, sin héroes y sin destino, pero con ello no hace otra cosa que responder a su papel de reflejar la índole cambiante de los tiempos. Pues la tragedia vive en la historia, es Historia, y por tanto evoluciona y se transforma con ella. Puede aceptarse entonces que el esperpento es la tragedia moderna, siempre que a la vez asumamos que éste es la forma moderna de la tragedia clásica.

Si el mundo es grotesco, la tragedia también lo será; si España es "una deformación grotesca", la obra nacida en ella no podrá esquivar esa condi-

20. *Ibid.,* pp. 165, 211, 216 y 218.
21. *Ibid.,* pp. 224-5.

ción. Y no olvidemos que toda esta serie de disquisiciones metateóricas nace de una proposición de Max Estrella: "¡Don Latino de Hispalis, *grotesco* personaje, te inmortalizaré en una novela!", momento en que al aludido se le da por ponerse estupendo y pedir un género más elevado: "Una tragedia, Max". Y de ahí sale todo.

Personajes grotescos, mundo grotesco. Risa y dolor con el omnipresente telón de fondo de la muerte. Tragedia grotesca, en suma, que cuenta con el antecedente clásico de aquel género que fundía lo cómico y lo serio, esto es, la tragicomedia. Y no puede olvidarse al respecto que Valle, moviéndose siempre en torno al mundo de la tragedia, calificó así la obra que escribe inmediatamente antes de *Luces,* esto es, las *Divinas palabras* de 1919, que tantos elementos coincidentes con el esperpento presenta[22].

Si con respecto a Arniches hemos visto a Pérez de Ayala ubicar en la raíz de sus mayores empeños la existencia de un contraste entre el personaje y su empeño, también Valle-Inclán subrayó, en una ocasión al menos, que el motor secreto de su última manera era la distancia existente entre el personaje y su situación, y ambos emplearon además en ese momento un término clave: desproporción.

La vida es siempre, más o menos, igual a sí misma en todo tiempo y lugar. La literatura clásica enfrentaba a los héroes a situaciones adversas; hoy, éstas siguen existiendo, pero quienes se encaran con ellas ya no son los mismos:

> Antes, el Destino cargaba sobre los hombros –altivez y dolor– de Edipo o de Medea. Hoy, ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, la misma su grandeza, el mismo su dolor. Pero los hombros que los sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo[23].

De ahí proviene, deberíamos añadir, lo grotesco como elemento casi permanente de la estética contemporánea. Si esa desproporción entre las fuerzas del hombre y el destino con el que lucha llega a hacerse excesiva, nace el absurdo. Nada menos extraño, entonces, que sea también elemento presente ya en el esperpento. *Luces* se desarrolla en "un Madrid absurdo, brillante y hambriento". Su protagonista, Max Estrella, que vive ante nosotros las horas amargas del final de la vida, desplegará el trágico reconocimiento: "¡He vivido siempre de un modo absurdo!". Al llegar al momento

---

22. Véase al respecto mi trabajo "El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán", *Ínsula,* n.º 531 (marzo, 1991), pp. 18-20.
23. Entrevista de José Montero Alonso con Valle-Inclán publicada como prólogo a *Vísperas de la Gloriosa,* de don Ramón, "La Novela de Hoy", n.º 418, 16-mayo-1930, p. 6.

cumbre, sabremos que los "héroes clásicos" aparecen deformados por los espejos cóncavos; eso es "el Esperpento", que integra el absurdo dentro de sí, porque "Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas"[24].

Esperpento, tragedia grotesca, no hay gran diferencia en elementos constitutivos entre una y otra modalidad. Y, sin embargo, cuando leemos *La señorita de Trevélez,* con todo el valor que cabe reconocerle, estamos bastante lejanos del mundo de *Luces de Bohemia.* ¿Dónde reside, entonces, la diferencia? No es fácil resumirlo en dos palabras, pero, sin duda, hay que rastrear la causa en las diversas tradiciones en que ambos se arraigan.

Uno, dotado de innegable vis cómica, se movió siempre en el terreno del teatro realista; el otro, lo negó casi desde el principio. La propia exigencia llevó al primero a innovar y embarcarse en proyectos de más empeño, pero su trayectoria pesaba sobre él. De ahí procede ese furor cómico que le inducía a embutir chistes incluso en las situaciones menos convenientes. Por el placer de la comicidad estaba dispuesto a infringir las normas de la verosimilitud. Bien se observa en *La señorita de Trevélez;* cuando en el acto tercero las sombras patéticas se adensan, el chaparrón de chistes no disminuye. Recuérdense el de "Romper" cuando don Gonzalo se prepara para el duelo, el de la "capuchina", nada menos que en boca de la desesperada Florita, o la muda pantomima con que todos, incluido el propio don Gonzalo, reciben a Tito Guiloya en la última escena.

En Valle no falta la risa y aun la carcajada ocasional, pero no domina la comicidad y acaso, como antes se apuntó, es más bien predominante el humor, sin que este esté ausente en Arniches. Valle, procedente del Modernismo, desembocó por evolución natural en la modernidad al hallar el secreto de la armonía en la disonancia. Esa es su "musa moderna", la musa grotesca, que explica tanto *La Pipa de Kif* como *Luces de Bohemia.*

Arniches no llegó a su altura, pero con eso no lo minusvaloramos: a la altura de Valle llegaron muy pocos, si alguno, de quienes tomaron la pluma en la España contemporánea. Al expresar este convencimiento queda más clara la actitud un tanto reivindicativa con que he querido hablar de Carlos Arniches, un autor que merece ser más estudiado todavía. Para lograrlo, sería indispensable que alguna Institución, como la que nos ha convocado al presente Seminario, impulsara o asumiera el patronazgo de la publicación de unas verdaderas "Obras completas" del autor en las que poder disfrutar, en edición crítica o, cuando menos, suficientemente aseada, del ingenio de quien hizo las delicias de muchos miles de españoles no hace tanto tiempo. Si mis palabras sirven de mínimo impulso para llevarlas a cabo, no habrán sido totalmente inútiles.

---

24. *Luces de Bohemia,* pp. 12, 56 y 224-5.

La tragedia grotesca de Arniches y el teatro grotesco contemporáneo

MANFRED LENTZEN
Universidad de Münster

Con la obra *La señorita de Trevélez* (1916) comienza una nueva fase en la creación dramática de Arniches que se caracteriza esencialmente por el elemento grotesco y se manifiesta en la llamada "tragedia grotesca". Ciertamente *La señorita de Trevélez* todavía se designa como "farsa cómica", pero la pieza ya contiene todas las características que habrán de dominar en las futuras seis "tragedias grotescas" que fueron llevadas al escenario por Arniches entre 1918 y 1933[1]. El concepto de "tragedia grotesca" se debe probablemente a Pío Baroja, cuya tercera parte de la trilogía *El pasado* lleva el título de *Las tragedias grotescas* (1907). Arniches buscó su colaboración, como es sabido, sin éxito.

¿Qué se puede entender por grotesco? Los que se han ocupado del término[2], coinciden en general en que lo grotesco es algo monstruoso que despierta al mismo tiempo temor y risa. Consiste en la combinación o unión de lo cómico y lo horroroso, lo ridículo y lo trágico, y se basa en una desfiguración de las proporciones naturales de tal modo que se hacen patentes elementos de incongruencia y de distorsión. W. Kayser habla de la "confusión de ámbitos que para nosotros están separados", de la "supresión de la estética", de "pérdida de identidad", así como de "supresión de la categoría de objeto, destrucción del concepto de personalidad" y "destrucción del orden histórico"[3]. Probablemente fue Montaigne el que aplicó por primera vez el término, originario del campo del arte, a la literatura cuando lo utilizó para

1. Se trata de las siguientes piezas: *¡Que viene mi marido!* (1918), *Es mi hombre* (1921), *La locura de Don Juan* (1923), *La condesa está triste* (1930), *La diosa ríe* (1931) y *El casto Don José* (1933).– Traducción de este artículo al español de Rafael Abad Soria.
2. Véanse sobre todo las investigaciones de W. Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Lalerei und Dichtung,* Oldenburg-Hamburg, 1957; A. Heidsieck, *Dsa Groteske und das Absurde im modernen Drama,* Stuttgart-Belin-Köln-Mainz², 1971; también *Das Groteske in der Dichtung,* ed. por Otto F. Best, Darmstadt 1980 (en especial la Int. de Otto F. Best, pp. 1-22).
3. W. Kayser, *op. cit.,* pp. 198 y ss.

definir su propio estilo de forma descalificativa. La presentación de contrasentidos y paradojas parece darse siempre que se le niegan al hombre esquemas de orientación y su libre desarrollo se ve impedido por normas fijas, leyes y sistemas de tal forma que degenera en una marioneta[4].

Las piezas "grotescas" de Arniches tienen que contemplarse, pues, con la perspectiva de este trasfondo teórico. El autor ya había representado con éxito innumerables sainetes, juguetes cómicos y zarzuelas (formas que constituyen el "género chico"), cuando se apartó repentinamente de este género y creó la tragedia grotesca. Si se busca en él mismo una fundamentación teórica de la estética en la que se basan las nuevas obras, la búsqueda es infructuosa. Arniches no dio nunca una explicación de su tragedia grotesca; únicamente, en referencia a la evolución de su teatro, se expresó en un artículo periodístico con palabras relativamente comedidas:

> Toda mi primera época, y durante muchos años, el momento del auge del género breve, escribía, muchas veces en colaboración, bien sainetes, bien libretos para zarzuelas. Obtenía grandes éxitos; era lo que el público entonces exigía, y yo no me apuraba por superarme, por más que muchas veces me acometieran deseos de elevar mi producción. Y vino el momento del género grande, y yo, espontáneamente, evolucioné. Pero no me resignaba a realizar la comedia común, como todos, sino que quería hacer algo mío, que tuviera mi sello, y de ahí que me decidiera a crear la tragedia grotesca, ese género de un tono especial del que son los títulos de todos mis últimos éxitos[5].

R. Pérez de Ayala fue el primero que, en su libro de ensayos titulado *Las máscaras* (1917-9), reconoció que la novedad de estas piezas teatrales consistía en que en los protagonistas (almas grotescas) se superponían las "formas superiores de la conciencia" y "las formas superiores del instinto" de tal manera que resultaba en cierto modo una mezcla entre realidad "interior" y "exterior"[6]. De hecho, los héroes de todas las tragedias grotescas son figuras desencajadas de tal forma que están escindidos y se mueven en diferentes planos de la realidad contrapuestos entre sí. Examinemos a los protagonistas de las que son quizás las tres tragedias grotescas más importantes, es decir, *La señorita de Trevélez* (1916), *Es mi hombre* (1921) y *La locura de Don Juan* (1923). El ya envejecido y encanecido Gonzalo (de *La señorita de Trevélez*) se siente repentinamente rejuvenecido cuando se

---

4. Es interesante que Karl Friedrich Flögel, que fue el primero que se ocupó de la historia de lo grotesco, era de la opinión que los españoles habían superado al resto de los pueblos europeos en lo grotesco; véase la citada introducción de Otto F. Best, p. 1. Flögel escribió una *Geschichte des Groteskekomischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit,* 1789 (reimp. Munich, 1914).
5. "Está en Buenos Aires Carlos Arniches", *La Nación* (Buenos Aires), 10-I-1937. Cit [LENTZEN, 1966:129]. En lo referente a la evolución del teatro de Arniches véase además M. Lentzen, "El teatro de Carlos Arniches", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* 2 (1967), pp. 357-367.
6. R. Pérez de Ayala, *Las máscaras,* Col. Austral, n.º 147, p. 292.

entera de que Numeriano Galán le hace la corte a su fea y caprichosa hermana. Gonzalo cree emprender una nueva vida que, sin embargo, se ve superada una y otra vez por la real, hasta que ni él mismo sabe lo que es simple apariencia y lo que es realidad. Al final se descubre todo el engaño. El tímido y cobarde Antonio de *Es mi hombre* parece disponer repentinamente de fuerzas insospechadas cuando quiere ayudar a su hija que se encuentra en peligro. En él se mezcla de forma disparatada y paradójica lo incompatible, es decir, valor y miedo, hasta desfigurarle y convertirle en un "valentón cobarde" o un "tímido valiente". En *La locura de Don Juan* Juan es el tímido y ridículo padre de familia que no es capaz de imponerse a su mujer y a su hija. El médico Izquierdo encuentra una salida a esta situación, haciendo creer en la casa que Juan se ha vuelto loco y que, en su locura, podría degenerar y ponerse furioso si no se acatan sus órdenes. El protagonista aparece, debido a la simulación de locura, como una figura grotesca que está escindida interiormente, partida en dos entre razón y locura. Gonzalo, Antonio y Juan ya no parecen "normales", parecen haber perdido su identidad. Arniches hace que sus personajes anormales empleen un habla afectada, desencajada y deformada, adecuada para ellos. Esta es otra característica decisiva de la tragedia grotesca. La, si se quiere llamar así, lengua grotesca se manifiesta sobre todo en la desfiguración de locuciones y modismos, que conduce a nuevas y originales creaciones (p.ej.: "Me estoy metiendo en camisa de ocho metros veinticinco, que vienen a ser las once varas" en lugar de "meterse en camisa de once varas", o "Del dicho al hecho hay que tomar el tranvía" en lugar de "Del dicho al hecho hay gran trecho")[7]. Por razón de la presentación desfigurada de los caracteres y de su habla deformada se debería suponer que Arniches concibe totalmente la realidad por antonomasia como un engranaje y una superposición de heterogéneos incompatibles, y por tanto, de una manera absurda y grotesca; y uno se pregunta intrigado, cómo acaban sus tragedias grotescas. Respecto a eso, sus finales son al mismo tiempo sorprendentes y decepcionantes, pues todos sus personajes regresan al suelo de la pretendida realidad. Gonzalo, por ejemplo, reconoce que con su actuación se ha puesto en ridículo:

> Un ridículo consciente, que es el más triste de todos. Yo, y perdonadme estas grotescas confesiones, yo me tiño el pelo; yo, impropiamente, busco entre la juventud mis amistades. Yo visto con un acicalamiento amanerado, llamativo, inconveniente a la seriedad de mis años. Y todo esto, que ha sido y es en el pueblo motivo de burla, de chacota, de escarnio, yo lo he padecido con resignación y lo he tolerado con humildad, porque lo he sufrido por ella[8].

También Antonio vuelve de nuevo al papel de pobre hombre, pero contento, al igual que Juan, que acaba cambiando su mundo imaginario por la

7. Con respecto a la lengua de Arniches véanse [LENTZEN, 1966:185 y ss.], y [SECO, 1970].
8. Véase Arniches, *Teatro completo,* II, Madrid, Aguilar, 1948, p. 148.

realidad. Ninguno de los protagonistas de las tragedias grotescas está condenado a fracasar desesperado por su existencia; al final, todos vencen sobre sí mismos y vuelven al orden convencional. Por eso mismo Pérez de Ayala habla con razón de la "tragedia desarrollada al revés"[9]. Con esto se muestra que Arniches aún no ha reflejado ni tematizado la problemática de la multiplicidad de facetas, variabilidad y deformación de la vida hasta sus últimas consecuencias. Es cierto que crea figuras grotescas –y hasta aquí, sí se puede considerar la tragedia grotesca como novedad–, pero éstas todavía se mueven dentro del orden convencional que, al fin y al cabo, no se pone en cuestión. Arniches, por causa de su visión optimista del mundo, nunca renunció, ni pudo renunciar del todo al orden, por lo general "realista", ni al mundo, en un cierto grado "perfecto" que dominan en los sainetes. Es verdad que reconoce las perversiones y desfiguraciones de la sociedad española de la época posterior a 1898, pero no lleva a su teatro los conflictos que de ellas se derivan. Así, el autor se convierte en cierto modo en cómplice de su público, proveniente de la clase media, que, equivocado, quiere vivir en un mundo aún "ordenado", y que encuentra en los sainetes y las tragedias grotescas una confirmación del pretendido orden que, si bien es engañoso, al mismo tiempo es tranquilizador.

Valle-Inclán reacciona de una manera totalmente distinta ante las deformaciones y dislocaciones de la época. Este autor escribe en los primeros decenios de nuestro siglo los esperpentos que, aunque en el fondo se basan también en una experiencia grotesca de la realidad, van en sus intenciones más allá que las tragedias grotescas. Los dos géneros teatrales provienen de la evolución del sainete popular; no obstante, se diferencian en que, mientras la tragedia grotesca está enfocada a efectos melodramáticos, el esperpento por el contrario, constituye, utilizando la formulación de Fernández Almagro, "un género nuevo", "un nuevo estilo, otra manera de ver el mundo"[10]. Los esperpentos más significativos son sin duda *Luces de Bohemia* (1920) y *Los cuernos de Don Friolera* (1921). Este último pertenece a la trilogía *Martes de Carnaval*, que también incluye *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927). Valle-Inclán desarrolló una teoría del esperpento que contiene al mismo tiempo la estética de su segundo período de creación. La clave de sus ideas estéticas, que forman la base de los esperpentos, se encuentra en esencia en tres importantes textos. El primero es la escena duodécima de *Luces de Bohemia*, el segundo el prólogo de *Los cuernos de Don Friolera*, y el último es una entrevista concedida a Martínez Sierra que se publicó el 7-XII-1928 en *ABC* con el título de *Hablando con Valle-Inclán*[11]. Si se analizan más detalladamente estos textos

9. R. Pérez de Ayala, *op. cit.*, p. 294.
10. Véase M. Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1943, p. 210.
11. Con respecto a la teoría del esperpento de Valle-Inclán, véanse sobre todo G. Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965; M.ª Eugenia March, *Forma e idea de los Esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, 1969; R. Cardona & A.N. Zahareas, *Visión del esperpento, teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, 1970; A. Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica (aproximación a "Luces de Bohemia")*, 2.ª ed. ampliada, Madrid, 1983.

se pueden sacar como conclusión dos ideas básicas. Primero, que hay que someter la realidad a una "deformación sistemática", y acto seguido, que el hombre ha degenerado en una marioneta movida por una fuerza demiúrgica superior[12]. Comenzando con el primer punto de vista: Valle-Inclán parte de una deformación provocada por espejos cóncavos. Los protagonistas de sus obras teatrales son los héroes clásicos desfigurados y deformados por un espejo de este tipo:

> Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...]. Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas[13].
>
> El mundo de los Esperpentos [...] es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico[14].

El poeta Max Estrella de *Luces de Bohemia* y el teniente Friolera de *Los cuernos de Don Friolera* son ejemplos típicos de tal visión de la realidad. Max simboliza al poeta modernista al que se degrada y se deforma hasta convertirle en una figura ciega, miserable, hambrienta y que vaga por las calles de Madrid. A la hora de su muerte (en la puerta de su casa; esc. 12) se despide del gorrón Don Latino con un "buenas noches", como si se fuera a la cama. En este personaje se mezclan de tal forma la ilusión y la cruda realidad que degenera en una "mueca". Friolera encarna, eso sí, al marido engañado, al cornudo, que se siente obligado a actuar según las reglas del código de honor tradicional, pero al que una y otra vez el amor por su mujer le impide hacerlo:

> Yo no me divorcio por una denuncia anónima. ¡La desprecio! Loreta seguirá siendo mi compañera, el ángel de mi hogar. Nos casamos enamorados, y eso nunca se olvida. Matrimonio de ilusión. Matrimonio de puro amor. ¡Friolera![15]

Don Friolera está escindido y degenera en una deformación sistemática de los héroes trágicos de la comedia clásica.

En Valle-Inclán el "desdoblamiento" de personalidad se corresponde a menudo con un constante cambio o una superposición de luces y sombras. Así, por ejemplo, en una acotación de *Luces de Bohemia* –las acotaciones juegan en general un papel importante en los esperpentos– se dice sobre el librero Zaratustra:

---

12. En este punto véase también A. Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruedo ibérico"*, Madrid, 1966, pp. 79 ss.
13. *Luces de Bohemia,* esc. 12, ed. A. Zamora Vicente, Madrid (Clásicos Castellanos), 1963, p. 132.
14. Véase la entrevista con Martínez Sierra, citada por M.ª Eugenia March, *op. cit.,* p. 33.
15. Valle-Inclán, *Martes de Carnaval,* ed. J. Rubio Jiménez, Madrid (Col. Austral), 1992, p. 134.

> Zaratustra entra y sale en la trastienda con una vela encendida. La palmatoria pringosa tiembla en la mano del fantoche. Camina sin ruido, con andar entrapado. La mano, calzada con mitón negro, pasea la luz por los estantes de libros. Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja[16].

Las acotaciones también ponen de relieve una y otra vez el carácter de títeres de los personajes que han perdido su propia identidad personal. Por ejemplo, en *Los cuernos de Don Friolera*, en un pasaje que describe una disputa entre el teniente y su señora, doña Loreta, se dice:

> Don Friolera y doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas, entran y salen con los brazos abiertos. Sobre el velador con tapete de malla, el quinqué de porcelana azul alumbra la sala dominguera. El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches[17].

Todos los aspectos de la realidad, por lo tanto, aparecen deformados como en un espejo cóncavo. Es interesante constatar que Valle-Inclán le da un cierto orden a este mundo amorfo y caótico, un orden que ya está incluido en su teoría de una "deformación sistemática". Y es que el autor defiende la idea de que una reflexión producida según principios matemáticos hace incluso que la deformación aparezca de forma armónica:

> La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas[18].

El orden convencional degenerado en una caricatura, una "mueca", se eleva así a la categoría de un nuevo orden. Esta concepción se concreta a menudo en los esperpentos en una estructura circular a la que se amoldan los diferentes cuadros. Se puede, pues, observar que las obras están estructuradas con una gran perfección sistemática y simétrica. Hay una escena central en torno a la cual se agrupan las demás de forma circular. Este principio estructural, que en cierto modo anticipa la técnica del posterior teatro del absurdo, se puede comprobar claramente en *Luces de Bohemia*. Aquí la escena sexta, en la que Max se encuentra en la cárcel, constituye el punto central. Las primeras escenas, empezando por aquella en la que el poeta sale de su casa, convergen hacia ese núcleo. Las siguientes, en las que Max está de nuevo en libertad, se alejan de él hasta que en la escena duodécima el protagonista, que ha regresado a su casa, muere ante la puerta. Los últimos tres cuadros se deben entender en realidad sólo como apéndices en los que se busca una conclusión del esperpento. También en *Los cuernos de Don Friolera* se podría encontrar una escena central, de nuevo la sexta, en la que se corroboran las sospechas de adulte-

---

16. *Luces de Bohemia,* esc. 2, ed. cit., p. 18.
17. Esc. 4; *Martes de Carnaval,* ed. cit., p. 174 s.
18. *Luces de Bohemia,* esc. 12, ed. cit., p. 133.

rio, hecho que determina la actuación de Don Friolera. Esta estructura de las obras, al parecer tan estrictamente lógica, está en abierta oposición con el ilogismo y la irracionalidad de la actuación de los personajes. Con esta forma de superposición de contradicciones quiere Valle-Inclán expresar una vez más su concepción de la total "deformación" de la realidad. El autor ya desarrolló detalladamente este simbolismo circular en su escrito *La lámpara maravillosa* (1916) que debe ser considerado por tanto como el punto de partida de la teoría del esperpento. La estructura circular tiene además la consecuencia de que las diversas escenas casi siempre representan secuencias de imágenes unidas vagamente unas con otras, y al final nos encontramos con un "Stationendrama" ("drama de estaciones") en el que se abandona el tradicional desarrollo lineal de la acción (que había sido favorecido sobre todo por el realismo y el naturalismo).

Si bien Valle-Inclán se asemeja en cierto modo a Arniches en lo que se refiere a su concepto de "deformación sistemática", le supera ampliamente en su segunda idea básica ya citada. Y es que él ve el mundo "desde un plano superior", "levantado en el aire", "con la perspectiva de la otra ribera", no "de rodillas" (como Homero), ni tampoco "en pie" (como Shakespeare)[19]. Con ello se imagina a sí mismo como demiurgo ("tiene dignidad demiúrgica") que crea y mueve a su gusto a los personajes en el escenario como "seres inferiores al autor" hasta hacerlos degenerar en marionetas, muñecos, fantoches que ya no poseen identidad propia; ya el nombre Friolera deja suficiente claro este punto. Valle-Inclán se ve aquí como continuador de Quevedo y de Goya; como un titiritero irónicamente distanciado ("con un punto de ironía") sujeta los hilos en la mano, hilos que mueve según su conveniencia, eligiendo entre la multiplicidad de posibilidades ("más posibilidades")[20] para poder alcanzar una "deformación sistemática de la realidad". Es sintomático que Valle-Inclán introdujera su esperpento *Los cuernos de Don Friolera* con la representación de marionetas del Bululú, que es una anticipación de lo que le habrá de ocurrir al personaje del teniente. La intención que persigue con esta forma de teatro en el teatro (en el sentido de metateatro) es desenmascarar la vida de Don Friolera, y con ello la vida en sí, y presentarla como lo que es realmente, farsa, teatro. Por consiguiente, pone patas arriba todas las escalas de valores. La tergiversación e inversión de las ideas convencionales alcanza tal punto que incluso parece que los hombres realizan gestos animales y a la inversa. Don Latino dice, por ejemplo, "Yo doy una nota más baja que el cerdo" o "¿Y qué hace un clásico en el tropel de ruiseñores modernistas?"; y sobre el librero Zaratustra se dice: "En una cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero"[21].

La teoría del esperpento, y con ella la estética esperpéntica de Valle-

19. Véase la entrevista con Martínez Sierra, citada por M.ª Eugenia March, *op. cit.*, pp. 35 y ss.
20. Véase el prólogo de *Los cuernos de Don Friolera, en Martes de Carnaval*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, 1992, pp. 123 ss.
21. Véase *Luces de Bohemia*, esc. 4 y esc. 2, ed. cit., pp. 51 y 14.

Inclán sólo pueden ser entendidas con el trasfondo del desencanto por la situación española en la época de la Restauración y especialmente tras los acontecimientos de 1898. Las "muecas" del teatro representan la deformación y degeneración de España; hay que considerar al país mismo como un esperpento. Así, Máximo Estrella pronuncia en *Luces de Bohemia* las significativas frases: "El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada" y "Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España"[22]. Las burlas sobre la corrupción de los gobernantes y la depravación del país, sus instituciones y valores tradicionales (como, por ejemplo, el anticuado y superado código de honor) son expresadas en numerosas ocasiones con una claridad que no deja lugar a malentendidos. Las obras deben ser, pues, entendidas como una sátira mordiente, como una parodia y reflejan con su deformación de la realidad exterior el estado interior del país y de sus gentes. A Valle-Inclán no parece quedarle casi ninguna esperanza, todos los esperpentos acaban con un profundo pesimismo: Don Friolera en lugar de matar a su esposa infiel mata a su hija, y tras la muerte de Max Estrella a su mujer y a su hija no les queda más salida que el suicidio. Pica Lagartos y Don Latino sólo pueden constatar que: "¡El mundo es una controversia! - ¡Un esperpento!"[23]. Así pues es en realidad Valle-Inclán el que con sus esperpentos plasma la verdadera tragedia grotesca, que en Arniches se queda al fin y al cabo al nivel de melodrama con final feliz, de acuerdo con la moda del teatro de entretenimiento.

¿Existe también fuera de España un teatro "grotesco" en los primeros decenios de nuestro siglo? Aquí cabe señalar en primer lugar el llamado teatro expresionista alemán, que se desarrolla esencialmente entre 1910 y 1920. Parece ser que el término "expresionismo" se refería en un principio al campo de las artes plásticas (así, por ejemplo, sirve aún en 1911 como designación general para una exposición conjunta de una serie de pintores fauvistas y cubistas franceses), sin embargo, se transfirió rápidamente a la literatura[24]. Aunque los documentos teóricos del expresionismo literario son en sí mismos contradictorios, se pueden extraer de ellos algunas características esenciales. En lo referente al teatro se experimenta sobre todo con nuevas formas de expresión, como la deformación grotesca, la caricatura, la pantomima o la gesticulación. A ello se añade una nueva técnica de iluminación con la que se pone de relieve la ambivalencia de la existencia humana. Los autores teatrales expresionistas se orientan para ello en esencia por las propuestas de reforma hechas a principio de siglo por G. Craig y A. Appia, y toman como modelo principalmente las obras de A. Strindberg. La desfiguración y deshumanizacion de los personajes, que degeneran en simples fantoches y abstrac-

---

22. *Luces de Bohemia,* esc. 12, p. 132 s.
23. *Luces de Bohemia,* esc. 15, p. 177.
24. Con respecto al expresionismo alemán véanse H. Denkler, *Das Drama der Expressionismus, Programm-Spieltext-Theater,* Munich², 1979, y A. Viviani, *Das Drama des Expressionismus,* Munich 1970.

ciones, reflejan el caos de la época y la situación interior de los hombres alienados. Esto se hace patente también en la lengua, que hace saltar las acostumbradas convenciones gramaticales y sintácticas, y que está caracterizada, o bien por una escasez lingüística (en el sentido de un estilo telegráfico), o bien por una acumulación y excesiva aglomeración de palabras. Además se abandona el tradicional desarrollo lógico de la acción en favor de una más libre yuxtaposición de series de imágenes de tal forma que se origina –como ocurría con Valle-Inclán– lo que se conoce como "Stationendrama" ("drama de estaciones"). El teatro expresionista se enfrenta así a la concepción de la realidad del naturalismo, fundamentada en las ciencias naturales, y a los principios del positivismo. Este teatro puede entenderse en general como protesta contra las estructuras de autoridad de la presumida burguesía guillermina, contra las huecas ideas educativas de la época, contra el sistema económico capitalista que conduce a la alienación, y contra la crueldad de las condiciones de vida. Hay que añadir a esto, que este tipo de teatro, después de 1914, representa una reacción frente a los acontecimientos de la I Guerra Mundial, que hacen desembocar a los hombres en una total desorientación.

Sin embargo, en contraposición a Valle-Inclán, que se hunde en el más oscuro pesimismo, los dramaturgos expresionistas apuestan por la creación de un nuevo hombre, de una nueva mitología que conduzca a un nuevo paraíso humano. Sus obras se articulan en cierto modo como un grito que ha de provocar una transformación de las condiciones. Es significativo el hecho de que precisamente la palabra "Wandlung" (transformación) se convierte en una palabra clave que aparece una y otra vez.

Los dramaturgos más importantes del expresionismo alemán son C. Sternheim, G. Kaiser, O. Kokoschka, W. Hasenclever, E. Barlach y E. Toller. En relación con el tema que nos ocupa sólo me referiré a dos obras típicas expresionistas. La pieza *Gas* de G. Kaiser se compone de cinco actos y fue estrenada en 1918[25]. En ella las masas trabajadoras que producen gas con fines bélicos en una enorme fábrica aparecen como figuras desindividualizadas y similares a autómatas que ni siquiera después de que la fábrica ha explotado están dispuestos a sustraerse a la maquinaria destructiva y esclavizante. En lugar de seguir al hijo del millonario que apuesta por volver a condiciones humanas, aclaman como nuevo líder al ingeniero que sueña con un futuro dominio de la naturaleza. Los hombres degeneran en marionetas que son movidas por un maquinador sin escrúpulos que las utiliza para alcanzar sus propios fines. El "Stationendrama" ("drama de estaciones") *Wandlung* de E. Toller, estrenado en 1919, describe el desarrollo del héroe Friedrich, que quería hacerse escultor y que, no obstante, lucha en las guerras coloniales. Cuando se da cuenta de que la guerra sólo sirve a los intereses de los que están en el poder se pone como meta convertir de nuevo en verdaderos hombres a las "caricaturas de hombres". En la cárcel, en la

25. En 1920 se estrena una continuación, *Gas. Zweiter Teil.*

asamblea del pueblo y en la plaza de la iglesia sólo encuentra personas deformadas y convertidas en títeres que han perdido su identidad personal. Él saca como consecuecia que sólo hay una solución, luchar por un cambio, una transformación. Así, la obra acaba con una llamada a la revolución.

Pues bien, ¿se pueden encontrar en España influencias del teatro expresionista alemán? Para empezar, se puede probar que entre 1918 y 1926 no se representó en Madrid ninguna obra expresionista de un dramaturgo alemán[26]. Sólo entre 1926 y 1929, es decir, relativamente tarde, aparece en las programaciones teatrales madrileñas G. Kaiser con tres obras: *Von morgens bis mitternachts* (*De la mañana a la medianoche*, 1916), *Gas* (1918) y *Oktobertag* (*Día de octubre*, 1928)[27]. Sin embargo, en los periódicos españoles se informa a menudo e intensivamente sobre el teatro experimental extranjero, y en especial sobre el alemán[28], lo que sin duda provocó discusiones en las tertulias literarias. De ahí debió sacar sobre todo Valle-Inclán sus conocimientos. También debió tener importancia su amistad con el autor y director teatral C. Rivas Cherif que se ocupó con las nuevas técnicas teatrales y que sin duda se las transmitió a su amigo. En cualquier caso, los conocimientos sobre el nuevo teatro experimental llevan a Valle-Inclán a declararle la guerra al melodrama hueco y al teatro de entretenimiento soso y comercial (sobre todo al de Benavente y los hermanos Alvarez Quintero). En este contexto también Arniches, el exitoso y triunfante maestro del "género chico", se ve obligado a crear un teatro más reivindicativo y pretencioso. En consonancia con los esfuerzos de Valle-Inclán se crean en los años veinte –si bien con poco éxito– los primeros grupos de teatro experimental, como *Los amigos de Valle-Inclán* (noviembre de 1920), la *Sociedad Nueva de Escritores Dramáticos y Líricos* (final de 1920), *El Teatro de la Escuela Nueva* (fundado en 1920 por Rivas Cherif) y sobre todo el grupo *El Mirlo Blanco* (febrero de 1926 a agosto de 1927) que intenta escenificar en particular obras de Valle-Inclán. Incluso se organiza la fundación de un teatro popular (julio de 1921), con lo que se anticipan los posteriores esfuerzos de comienzos de los años treinta[29].

Pero, el responsable de la génesis casi paralela de la tragedia grotesca y los esperpentos en España y del teatro expresionista en Alemania, debió ser más un clima espiritual análogo en los dos países, que una eventual influencia directa. La fase decadente posterior a 1898, el derrumbamiento de los ideales imperiales y la explotación y el egoísmo ejercidos por ciertos gobernantes por una parte, y la industrialización precipitada, la política eco-

---

26. Esto muestra el libro de [DOUGHERTY & VILCHES, 1990].
27. Vésase C. Jerez Farrán, *El expresionismo de Valle-Inclán: Una reinterpretación de su visión esperpéntica,* La Coruña 1989, p. 130.
28. Véase [DOUGHERTY & VILCHES, 1990: 41 y ss.].
29. Véase [DOUGHERTY & VILCHES, 1990:46 y ss.]; con respecto al debate de principios de los años treinta sobre el teatro véase M. Lentzen, "Zur Diskusion über das Theater am Anfang der Dreißiger Jahre in Spanien", *Romanistisches Jahrbuch,* 39 (1988), pp. 342-351.

nómica capitalista, la servidumbre a la autoridad y la represión cultural de la era guillermina por otra, condujeron a una autoalienación del hombre que se entregó, como una marioneta, sin voluntad, a poderes invisibles. La deformación grotesca refleja la situación interna general de la sociedad de la época[30].

En lo referente al nacimiento del esperpento, también debió tener algo que ver el hecho de que Valle-Inclán conociera el teatro italiano coetáneo, y en especial el *Teatro dei Piccoli*, teatro de marionetas fundado en 1914 por V. Podrecca. Con ocasión de una visita a México en el año 1921 Valle-Inclán llama la atención sobre el teatro de marionetas italiano cuando dice del esperpento: "No es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro "Di Piccoli" en Italia". Además de esto él designa su nuevo género teatral como "sencilla farsa grotesca"[31]. Por tanto Valle-Inclán ya debió tener algún tipo de contacto con el *Teatro dei Piccoli* antes de 1921, a pesar de que se puede probar que el grupo de teatro italiano no actuó como invitado en el madrileño teatro de la Zarzuela hasta la temporada de 1924-25 (en concreto durante casi dos meses entre octubre y diciembre de 1924)[32]. En cualqier caso, hay que partir del hecho de que el teatro de marionetas italiano debió tener influencia en los fantoches de Valle-Inclán. Es interesante señalar que en las temporadas de 1923-24 y 1924-25 se representan en los escenarios madrileños también obras de L. Chiarelli (*La maschera e il volto* y *Fuochi d'artificio*) y de L. Pirandello (entre otras *Sei personaggi in cerca d'autore*; *La signora Morli, una e due*; *L'uomo, la bestia e la virtù*). Sobre el teatro de Pirandello se origina incluso un intenso debate en España a partir de 1924, y numerosos teatros incluyen en su repertorio obras de este autor[33]. Ahora bien, aun sin querer afirmar que existe una influencia directa del teatro italiano coetáneo, se puede no obstante constatar al menos un paralelismo entre las obras "grotescas", sobre todo las de Valle-Inclán, y el "teatro grottesco" italiano. Echaremos por tanto un vistazo a ese "teatro grottesco" italiano cuyo representante más importante junto a L. Chiarelli y L. Antonelli es Rosso di San Secondo.

En principio la idea de Valle-Inclán de la "perspectiva de la otra ribera", que degrada a los hombres a marionetas dominadas por poderes superiores, se puede utilizar también para entender numerosas obras de Rosso di San Secondo. En el año 1918 se representa por primera vez la que es seguramente la obra más importante de este dramaturgo, la pieza teatral en tres actos titulada *Marionette, che passione!* en la que ya en la *Avvertenza per gli attori* (advertencia a los actores) se dice:

---

30. Véase el estudio de C. Jerez Farrán, *op. cit.*
31. Véase E. Echevarría, "El Esperpento y el teatro de marionetas italiano", *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 311-315.
32. Véase [DOUGHERTY & VILCHES, 1990:42 s.].
33. Idem.

> Pur soffrendo, infatti, pene profondamente umane, i tre protagonisti del dramma, specialmente, sono come marionette, e il loro filo è la passione. Sono tuttavia uomini: uomini ridotti marionette. E, dunque profondamente pietosi![34]

Los tres personajes principales, La Signora dalla volpe azzurra, Il Signore in grigio y Il Signore a lutto, están perseguidos por la desgracia, desarraigados, abandonados y buscan comunicación; son zarandeados como muñecos por una fuerza indefinida, casi demoníaca. El Signore a lutto no está vestido de negro porque su mujer haya muerto, sino porque él, al ser ella una adúltera, se la imagina muerta. Ninguno de ellos parece tener una identidad personal, cosa que ya aparece indicada por su carencia de nombre. La consecuencia es que tampoco puede existir entre ellos una base de entendimiento y el diálogo se desarrolla automática y mecánicamente. En una acotación (las acotaciones tienen en Rosso di San Secondo un significado similar a en Valle-Inclán), el autor caracteriza el comportamiento de sus personajes de "metallico", "vitreo" o también "automatico":

> Il Signore in grigio ha profferite queste parole in una concitazione lucida, scattante, metallica. Sembra un uomo perfettamente ragionevole, anzi terribilmente logico: soltando gli occhi hanno uno scintillio vitreo, in cui s'avverte l'anormalità del suo stato. Il Signore a lutto è rimasto sbalordito. La Signora dalla volpe azzurra ha chinato gli occhi sulla tavola e rimane a capo basso. Silenzio. Il Signore a lutto si risiede automaticamente: Il Signore in grigio riprende dopo la pausa [...][35].

El único que no posee ningún rasgo de marioneta es Colui che non doveva giungere, que al final, decidido, se lleva a su amante consigo. Quizás tras él se esconda el misterioso titiritero inidentificable que en cierto modo "levantado en el aire" determina lo que ocurre y al mismo tiempo deja que los hombres degeneren en máscaras e incluso caricaturas. También en *La bella addormentata* (1919) muestra Rosso di San Secondo como los hombres se convierten en juguete de leyes interiores y exteriores, a cuya merced están abandonados sin ayuda y contra las que no pueden hacer nada. Degeneran en títeres sin energía, según se indica en una acotación sobre la protagonista y los otros personajes:

> Malgrado la grottesca acconciatura, la sua bellezza di bestia stanca assonnata e corrucciata è evidente. Si comprende che, senza quella

---

34. Pier Maria Rosso di San Secondo, *Teatro,* t. I, ed. Luigi Ferrante, introducción de Francesco Flora, Roma, 1976, p. 129. Con respecto al "teatro grottesco" italiano véanse S. D'Amico, *Il teatro dei fantocci,* Florencia 1920, sobre todo pp. 75-133; G. Pullini, *Cinquant'anni di teatro in Italia,* Bolonia, 1960, sobre todo pp. 68 ss.; L. Ferrante, *Teatro italiano grottesco,* Bolonia, 1964; G. Pullini, *Il teatro contemporaneo in Italia,* Florencia, 1974, sobre todo pp. 4 ss.; G. Livio, *Il teatro in rivolta; futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo,* Milán, 1976, sobre todo pp. 58 ss. y pp. 87 y ss.; C. Terzi, "Le poetiche del grottesco", *L'idea del teatro e la crisi del naturalismo. Studi di poetica dello spettacolo,* ed. L. Anceschi, Bolonia, 1971, pp. 51-80; M. Verdone, *Teatro del tempo futurista,* Roma² 1988, pp. 77-98.
35. Rosso di San Secondo, *Teatro,* t. I, p. 141.

truccatura, è bellissima. Anche la Padrona Guanceblù è comparsa; ma è rimasta perplessa. Gli altri hanno fisso gli occhi sull'Addormentata con un sorriso di stupore idiota sul volto[36].

En la obra *Una cosa di carne* (cuya representación fue prohibida en Génova en 1924) la prostituta Micaela, esposa del profesor de química Saverio Prassi, se convierte en una mera marioneta que lo único que tiene que hacer es subordinarse siempre a los deseos de su marido y bailar al compás que él toca. Sólo al final consigue coger ella misma los hilos. Al contrario que en *Marionette che passione!*, donde el tema dominante es el miedo existencial (sólo la mujer con el zorro azul es sacada de su miseria), el autor aquí indica al menos un camino de liberación y de encuentro de la propia personalidad.

Pero la experiencia grotesca de la realidad de Rosso di San Secondo no sólo estriba en reconocer que el hombre no es más que un "fantoccio", sino que además –al igual que en Valle-Inclán y Arniches– aparece el convencimiento de la escisión y la ambigüedad del yo, una idea que representa también uno de los constituyentes esenciales del teatro de Pirandello. En la comedia *Una cosa di carne* Saverio Prassi se siente zarandeado entre dos extremos, entre la inteligencia racional y el instinto animal. Para escapar a ese conflicto entre sus dos yos, se casa con la prostituta Micaela, convencido de que ella no piensa. En el preludio de esta obra, que fue rechazada por las autoridades, hay una aclaración del autor:

In fondo, il signor Saverio Prassi, professore di chimica, vuole, come la maggioranza degli uomini moralmente pigra, sottrarsi a quello che è il dramma centrale degli uomini, quel dramma, anzi, per cui gli uomini sono tali e cioè non bestie internamente e non interamente divini; il dramma, voglio dire, di questo tragico essere il quale, pur avendo in sé la divina scintilla del pensiero, è continuamente turbato dalle più basse necessità animali. Il professore di chimica, senza sospettare per questo di compiere quell'atto mostruoso del quale peccano un po' tutti gli uomini per bene, crede di aver trovato il modo di eludere il dramma, sposando, non una creatura pensante e piena di divinità, che sarebbe per la sua bestialità come lo specchio della coscienza, ma ... una cosa di carne[37].

La escisión interior de Saverio Prassi se ve agravada por una exterior condicionada por las convenciones burguesas. Sus deseos, pues, no están en consonancia con las normas sociales y, por eso, se le plantea constantemente el problema de "inserire", es decir, si, en resumidas cuentas, puede integrar a su mujer en el orden existente:

Dicevo appunto che il problema sta tutto nell'inserirla, in questa profumata onestà di cosa, tra la vita borghese che pensa, osserva, sottilizza, scruta, vuol sapere ... (Con i denti stretti:) Maledizione!"[38]

36. *Ibídem*, p. 254 (I, III).
37. *Ibídem*, p. 445 s.
38. *Ibídem*, p. 460.

Con esto Rosso di San Secondo, que además se siente fuertemente atraido por el teatro expresionista alemán[39], quiere poner al descubierto, atacar y burlarse de los rancios ideales de la sociedad burguesa italiana de la época, de su vaciedad, su falsedad y absurdidad. Al mismo tiempo rechaza la reivindicación verista de un registro de la realidad más definible y unívoco.

Metas similares persigue L. Pirandello con su teatro, al que debemos echar un vistazo antes de acabar. La mejor forma de encontrar el concepto de realidad en Pirandello es buscarlo en su obra *Così è (se vi pare)* (1917), en el prólogo de *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) y en los "intermezzi" de *Ciascuno a suo modo* (1924). Un análisis exhaustivo da como resultado que para él no existe una verdad unívoca y única, sino que más bien a cada tesis se le oponen una o varias antítesis. La situación de contraste entre las diversas opiniones, realidades y verdades forma además para Pirandello la fuente del humor, que resulta del "sentimiento del contrario". La interpretación relativista de la verdad sigue desarrollándose hacia el concepto de conflicto permanente entre "vita" y "forma", vida y máscara, ser y apariencia, con lo cual se tocan problemas ontológicos y metafísicos. Pirandello se eleva con creces por encima del teatro grotesco de su tiempo, pues le da una profundidad filosófica a la reflexión sobre la esencia de la realidad que no aparece en absoluto en los otros autores[40].

Para resumir se puede constatar que en los primeros decenios de nuestro siglo, no sólo es el teatro español el que percibe al hombre y a la sociedad con una desfiguración grotesca, sino que el teatro alemán e italiano también lo hacen. Las razones no habría que buscarlas en una eventual influencia mutua (aunque en cualquier caso se puede sospechar que el teatro italiano de la época sí influyó sobre autores españoles), sino más bien en un clima cultural y espiritual similar en el que el hombre se humilla y degenera en una marioneta. La tragedia grotesca con sus efectos esencialmente melodramáticos supone sólo el primer paso hacia la representación de la realidad interior y verdadera, que después –en lo que se refiere a España– será exhibida en los esperpentos con una burla mordiente, con ironía y sarcasmo, y en su total deformación.

---

39. Al respecto, véase G. Corsinovi, "Espressionismo Sansecondiano: attualità e anticipazioni", *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Atti della Tavola Rotonda Grosseto, Sala del Consiglio Comunale, 22 y 23 abril de 1983, ed. E. Ocello, Florencia, 1985, pp. 47-65.
40. En relación con esto véase M. Lentzen, "*Tragedia grotesca*, *Esperpento* und das italienische *Teatro del grottesco*. Formen grotesker Wirklichkeitsdarstellung im Theater vom Arniches, Valle-Inclán, Rosso di San Secondo und Pirandello", *Iberoromania*, 11 (1980), pp. 65-83; especialmente pp. 77 y ss.

La (re) invención de Madrid en el teatro por horas: tipomanía y lenguaje

NANCY J. MEMBREZ
University of Texas at San Antonio

> Madrid es inagotable. Su color local, sus costumbres sui generis, sus tipos, su hablar no se parecen en nada absolutamente al resto de España [...] Desde las niñas que juegan al corro hasta la señora que va a los toros, desde el cesante que se pasa la vida en la acera de la Puerta del Sol hasta el socio del Casino que se acuesta de día, cada madrileño es un tipo, cada calle un tapiz, cada barrio un mundo.
>
> *Eusebio Blasco*

La caracterización teatral por tipos existe desde los orígenes del teatro, pero la *tipomanía*[1], la manía popular por la descripción pormenorizada y ligera de los tipos sociales, es una manifestación cultural del siglo XIX que se deriva del costumbrismo. En breve, toda la literatura festiva (in)conscientemente confunde la historia y la ficción mientras simultáneamente revela la ideología del autor, a pesar de que éste insista en su imparcialidad. El cuadro realista de costumbres, fuese prosa o teatro, cumplió su misión de informar, entretener y satirizar a esa sociedad poniéndole un espejo e interpretándola para su público lector o espectador con vistas a las preocupaciones burguesas emergentes.

En los sainetes de Ramón de la Cruz no hay burgueses, pero la transición social ya se observa en las obras de Moratín. Más tarde, los cuadros de costumbres en prosa de Larra, Mesonero y otros se popularizan en la prensa ilustrada desde 1830 en adelante, y las comedias de Bretón de los Herreros conllevan las idiosincrasias de la nueva clase a mediados de siglo. En el último tercio del siglo XIX el género chico es el epígono de los costum-

1. No sé si existe esta palabra o si yo la inventé por analogía con "empleomanía", término usado por Mesonero Romanos en sus *Escenas matritenses* y repetido por otros escritores posteriores.

bristas anteriores retratando la vida burguesa en la comedia comprimida, burlándose de realidades políticas en la revista y la parodia teatrales y pintando costumbres en el sainete (renacido en 1870 con *Cuadros al fresco* de Tomás Luceño). Con autoconciencia creciente y ansiosa, es como si la burguesía –mediante sus portavoces literarios– se interrogara sin cesar: ¿qué somos nosotros?, ¿cómo nos distinguimos de las masas de las que hemos salido?, ¿qué estimamos en esta vida?, ¿a quién?. Y bien nerviosos: ¿no somos la flor y nata de la sociedad española? Por lo tanto, la tipomanía se hace patente en la prensa y el teatro festivos a lo largo del siglo XIX precisamente para tranquilizar su inseguridad, complacer sus pretensiones sociales y saciar su curiosidad, retratándoles no sólo su realidad circundante, sino corrigiéndoles la conducta mediante la moral católica tradicional por un lado y la positivista contemporánea por otro.

¿Qué es un tipo? Para M.ª Moliner, es sencillamente un "Ejemplar de una serie; teórico o existente en la realidad, que reúne en el más alto grado y con la mayor pureza las cualidades de ella"[2]. Definición correcta, pero insuficiente para explicar la plenitud del tipo en su contexto costumbrista español. El tipo no es nada superficial como cualquiera supondría, sino todo lo contrario. La razón por la cual se plasma un tipo para formar una categoría aparte ha sido sondeada por G. Lukács, según quien el tipo, en este caso el trazado en la novela realista europea, representa un momento histórico repleto de todas sus posibilidades:

> La categoría y el criterio principales de la literatura realista son el tipo, una síntesis peculiar de personajes y situaciones que une orgánicamente lo general y lo particular. Lo que hace que un tipo lo sea no es su cualidad ordinaria, no es su mero ser individual, por muy profundo que éste se conciba, sino todos los esenciales factores humanos y sociales presentes en su apogeo, en el desarrollo fundamental de sus posibilidades latentes, en la manifestación extremada de sus extremos, plasmando las cumbres y los límites del hombre y de las épocas[3].

El filósofo F. Jameson elabora este pensamiento al declarar que los tipos son:

> [...] la chispa que resulta del contacto entre dos realidades dispares, la una ubicada en la infraestructura y la otra en la base, la una cultural y la otra socio-económica [...] Representan algo más grande y significativo que ellos mismos, que los destinos particulares de éstos. Son entidades concretas, pero al mismo tiempo mantienen un vínculo con alguna esencia humana más generalizada[4].

---

2. Los diccionarios de Moliner, Corominas y la R.A.E. traen la raíz latina *typos:* "tipo, modelo". La R.A.E. elabora: "modelo, ejemplar, símbolo representativo de cosa figurada"; y el *Pequeño Larousse:* "el modelo que reúne las características esenciales a todos los seres de igual naturaleza o conjunto de rasgos característicos".
3. *Essays in European Realism,* New York, Grosset and Dunlap, 1964, p. 6.
4. *Marxism and Form,* Princenton, NJ, Princenton U.P., 1971, pp. 189 y 191.

En resumidas cuentas, el tipo costumbrista es un "yo soy yo y mis circunstancias" español con una dosis del *castigat ridendo mores.* Puesto que la realidad cambia en forma *fractal* –fenómeno matemático que se basa en el azar y que se observa en la naturaleza (neologismo al uso)–, un tipo sólo dura poco tiempo antes que un rasgo o un contexto evolucionen, alternando o arrasando sus señas de identidad. Si el tipo no logra metamorfosearse, quedará anticuado y pronto aniquilado.

El crítico semiótico Arthur A. Berger ha postulado que "como regla general, mientras más amplio el público, más formulario ha de ser el producto"[5]; y ha apuntado que el escrutinio de las bellas artes creadas para el consumo masivo revela una tensión subyacente entre la convención (o sea, la fórmula) y la invención (es decir, la originalidad), siendo un índice de aquélla el uso de tipos, escenarios y argumentos tópicos y típicos. Por lo tanto, la virtud principal del género chico, y según sus enemigos su pecado, estriba en reproducir al dedillo su modelo (Madrid y su gente) y en serie (piezas por horas).

El Madrid finisecular representaba un microcosmo hermético que se distinguía y se supervalorizaba frente a las provincias por un proceso que Ortega y Gasset llamaba la "tibetización". En otras palabras, según el actor F. Vela, testigo ocular que analiza ese Madrid-Tibet,

> El Madrid de aquellas fechas tenía una vida pobre y angosta, pero plena en el sentido de henchida de su propio estilo. El madrileño no se aburría, no anhelaba ver otros países, no necesitaba evadirse a países fantásticos en el Clavileño de su butaca; le bastaba Madrid y su vida. Se sentía completamente a gusto en su angostura. El contorno no le oprimía porque era su propia piel. Había miserias, desdichas, catástrofes, pero muchas veces no hay relación entre las estadísticas de hechos penosos y el sentimiento vital. En el balance, aquella época resultaba en definitiva feliz. Como ha dicho Ortega, en esos tiempos 'Madrid estaba absorto en sí mismo, vivía de su propio jugo; se nutría de su propia existencia, gozaba de sí mismo y, hay que decirlo, se relamía a sí mismo'. Entonces se originó la frase 'De Madrid al cielo', porque superior a la vida madrileña no se concebía más que la beatitud celestial, y aun en el cielo se quería 'una ventanita para seguir viendo a Madrid'. El gran placer de Madrid era verse. En la 'cuarta [sesión] de[l Teatro] Apolo', la obra no importaba en definitiva. El 'todo Madrid' que asistía a aquella sesión teatral gozaba el placer de ver a todo Madrid viéndose, y aún más: rizando el rizo, diríamos que gozaba de verse gozando viéndose, lo que ya es la completa oclusión en sí mismo[6].

Una de las características más sobresalientes del género chico es la simbiosis de la calle y el teatro, una relación cultural, musical y lingüística. La

---

5. *Signs in Contemporary Culture: An Introduction to Semiotics,* New York, Longman, 1984, p. 86.
6. F. Vela, "El género chico", *Revista de Occidente,* 10 (1964), pp. 364-9; vid. p. 368.

reproducción de los tipos, el lenguaje y paisaje madrileños representa la dialéctica entre la materia prima (la observación de la realidad, mediada por la clase social del observador), el magín del comediógrafo y la representación en vivo de la pieza ante un público. Los generochiquistas, siendo gacetilleros festivos y creadores de un teatro popular/popularista eran el arpa eolia que sonaba al ritmo de los vaivenes de la Restauración. En estas piezas en un acto sin pretensión literaria alguna, la realidad de la capital española se refleja, a veces en verso, ilustrando de este modo las relaciones entre las clases sociales. Para nuestro análisis del sainete español nos valemos del patrón semiótico de los elementos formularios de las artes públicas creado por Arthur A. Berger en su citado estudio.

Género: sainete (subcategoría del género chico).
Epoca: décadas de los 1880 y 1890 (eje).
Lugar: Madrid.
Protagonista/héroe: chulo.
Protagonista/heroína: chula.
Antagonista: rival (chulo o señorito).
Personajes secundarios: vecinos, guardias, serenos, horteras.
Trama: pintar un cuadro de costumbres; resolver un problema.
Tema: amor, honor, etc.
Vestuario: contemporáneo y típico[7].
Locomoción: a pie
Armas: picardía, agudezas, refranes, salero, insultos.

Al proporcionar una lección didáctica católico-positivista al público, se ve refractada, ampliada y enfocada por la lente pequeño-burguesa toda trama sainetesca, cuyos tipos manifiestan este subtexto: la aristocracia arruinada y viciada; la pequeña burguesía en auge, cursi, desesperada por entrar en los salones aristocráticos; y la clase obrera, pobre pero feliz, dicharachera, rezumando color local. El crítico José Monleón nos lo ha explicado mejor que nadie:

> ¿Qué es el sainete? ¿Cuál es su ideología? ¿Qué es lo que ha determinado que el sainete sea tal y como es y no de otra manera? [...] ¿Qué pretende con esas historias melodramáticas y verbeneras de chulas y modistillas? [...] Anda en juego la 'cuestión social'; poco a poco se va estructurando el movimiento obrero. Y la Restauración hace acto de presencia para resolver paternalmente los problemas, para gobernar al pueblo, sin el pueblo. ¿No conviene a este destino la imagen de un pueblo ingenuo, primario, incluso un tanto bobalicón? Un pueblo que pida a gritos esa tutela que la clase social representada por el autor y los espectadores está generosamente dispuesta a dispensar.

7. En la clase baja, para las mujeres: un vestido de percal *planchá* y mantón de Manila; para los varones: chaqueta corta y pantalones muy ajustados; para el guardia municipal, uniforme con guindillas y chuzo; para el sereno, uniforme y farol. En la clase media, para las mujeres: sombrero caprichoso y vestido con polisón; para los varones, hongo y traje con corbata.

Ciertamente, a veces hay algún personaje injustamente desdichado, lo que prueba la necesidad de que la clase rectora asuma su paternalismo con la mayor caridad posible. Otras veces, aparecen verdaderos pícaros, cuya misión es tranquilizar al espectador y probarle que los pobres se las arreglan como pueden. Otras veces, el dolor del pobre está para testificar que la vida no sabe de pobres ni de ricos y que a todos les llega la hora del sufrimiento o de la muerte. En general, sin embargo, el sainete es fundamentalmente festivo y habla de la alegría del pueblo, del milagro del chiste, de lo bien que se pasa cuando no hay que defender un status y unas apariencias de clase.

De ahí, de esta pulsación interior, surgirá una 'forma' teatral, un cúmulo de convenciones, un tipo de literatura, una galería de personajes, un modo de resolver las situaciones[8].

Por lo común se retratan los siguientes escenarios típicos en el sainete: un bautizo –*El bateo* (1900), de Paso, Domínguez y Chueca; *Boda y bautizo* (1885) de V. Aza–; una verbena –*La fiesta de San Antón* (1898), de Arniches y López Torregrosa; *El santo de la Isidra* (1898), de Arniches y López Torregrosa; *La verbena de la Paloma* (1894), de R. de la Vega y Bretón–; una boda –*La canción de la Lola* (1880), de R. de la Vega y F. Chueca; *La boda de Luis Alonso* (1897), de Burgos y Jiménez–; el jornal –*La Tempranica* (1900) de Romea y Jiménez; *El chaleco blanco* (1890) de Ramos Carrión y Chueca–; los celos –*La verbena de la Paloma*–; el amor –*La revoltosa* (1897), de López Silva, Fernández Shaw y Chapí; *La buena sombra* (1898) de los Alvarez Quintero y A. Brull–; y la rivalidad –*Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) de Ramos Carrión y Chueca–. En fin, todo lo que la pequeña burguesía creía que constituía la vida de la clase baja. Los escenarios burgueses del juguete cómico reflejan las preocupaciones e intereses de esa clase: el casamiento –cualquier juguete cómico–; el dinero –*Don Dinero* (1890) de Perrín, Palacios y Rubio–; el orden –*Amén o el ilustre enfermo* (1890), de Luceño–; el ascenso –*Las recomendaciones* (1892), de Luceño–; las pretensiones sociales –*La lucha de clases* (1900), de Delgado y Barrera–; los negocios –*Café solo* (1916) de Arniches y Abati–; la moral católica –*La baraja francesa* (1890) de Delgado y Valverde–; el turno pacífico de los dos partidos políticos –cualquier parodia o revista política– y el patriotismo en las campañas de Melilla (1893) y Cuba (1895-8) –*Los voluntarios* (1893) de Yráyzoz y Jiménez. No importa que José Echegaray se ocupase de estos aspectos en sus espeluznantes melodramas neorrománticos, mientras que el género chico los manejase en la comedia comprimida. Conste que al protagonista burgués traicionado, cornudo o accidentado de esos melodramas le venía grande el manto trágico del drama clásico y aquél resultaba, a fin de cuentas, visible (o tragicómico, siquiera). El público pequeño burgués encontró más resonancias en el chulo "con su corazon-

8. "Arniches: la crisis de la Restauración" en Arniches, *La señorita de Trevélez. La heroica villa. Los milagros del jornal*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 37-8.

cito" (frase de *La verbena de la Paloma*) –y muy en particular en el chulo honrado arnichesco– que no le desvelaba porque éste era un burgués disfrazado de chulo, sin grandes complicaciones.

Mediante el uso de tipos, situaciones típicas y escenarios generalizados (ubicados casi exclusivamente en Madrid), los autores "por horas", para bien o para mal, redujeron la sociedad a sus esenciales componentes visuales, lingüísticos y musicales, proceder que se remonta a las máscaras del teatro griego clásico, con el fin de estimular el reconocimiento inmediato de los espectadores. Una caracterización genérica era de suma importancia porque "a cada personaje corresponde un conjunto invariable –o poco variable– de actitudes, lenguaje, caracterización y atuendo"[9]. M. Linares Rivas, un dramaturgo que nunca olvidó su formación artística en el teatro por horas, resume los distintivos visuales de esta manera:

> Las mangas cortas y las americanas ceñidas pertenecen exclusivamente a los horteras. El lunar en la cara es de chulo, el pelo planchado es de gomoso, la melena es de virtuoso lírico, la corbata de tirilla negra es de clerical y la chalina es de artista, como los botines son la ultraelegancia del galán joven cuando hace comedias españolas y del marido de la primera dama cuando se hacen comedias francesas. En este repertorio extranjero, el hombre de botines y pelo entrecano es siempre un hombre de mundo. Hasta la fecha [1917] no han fallado jamás estos signos [...] Apenas sale a la escena el personaje, ya sabe el público en qué sitio, a qué medio social y en qué situación pecuniaria, real o aparente, se encuentra colocado[10].

Desde la salida del tipo al escenario, los autores tenían una hora (el límite de la obra en un acto) para desarrollar e idealmente, desde el punto de vista literario, superar la caracterización somera. A partir de la entrada de la música en el sainete –con el estreno de *La canción de la Lola* en 1880– se profundizan los tipos mediante el *leitmotiv* musical (técnica al uso en la ópera y la zarzuela grande) en las manos hábiles de Chueca, Chapí, Bretón, Fernández Caballero y tantos otros de grato recuerdo.

En realidad, hay tres promociones de "ilustres saineteros" que escribían para el teatro por horas, los cuales se agrupan según la década de su nacimiento: 1840, 1860 y 1880. (Advierto al lector que sólo apunto los nombres que más destacan). La primera promoción –formada por el gaditano Javier de Burgos, los madrileños Tomás Luceño y Ricardo de la Vega– se mostró mucho más conservadora en su manejo del lenguaje popular que los de la segunda promoción compuesta de los madrileños Antonio Casero, José López Silva y el alicantino Carlos Arniches. En la tercera promoción de princi-

---

9. Tulio Carella, *El sainete,* Buenos Aires, Centro Ed. de América Latina, 1967, p. 26.
10. M. Linares Rivas, "Cosas del teatro", *Blanco y Negro,* 27, 1360 (10-VI-1917), p. 24. Vid. también F. Sassone, "Caracterización e indumento", en *Por el mundo de la farsa: Palabras de un farsante,* Madrid, Ed. Renacimiento, 1931, pp. 67-73.

pios del siglo XX figuran los autores que escribieron para la fiesta del sainete, festival establecido y patrocinado por la Asociación de la Prensa en 1906 a fin de reanimar el género moribundo: a saber, los madrileños Antonio Estremera, Angel Torres del Alamo y Antonio Asenjo.

Arniches, el mejor conocido de todos ellos, cuyo mérito reconoce el canon literario, nos señala la pauta al afirmar la sinceridad de todos los saineteros:

> Todo poeta que habla el lenguaje de su pueblo, estimula sus bellos sentimientos y vive intensamente su vida, ha dado los primeros... y quizá los definitivos pasos para perdurar en su alma[11].

Del grupo de comediógrafos del género chico, los saineteros eran los más concienzudos, aunque paternalistas, siempre que intentaban transcribir lo que habían oído y observado. En las ediciones impresas de las piezas del género chico, la abundancia de letra bastardilla indica que los autores, los editores y los cajistas de imprenta eran conscientes de utilizar ortografía idiosincrásica y giros no bendecidos por la R.A.E. para aproximar el habla popular madrileña, "como si invitaras al lector –asevera Strunk– a adherirse a una sociedad exclusiva que presumiera de superioridad lingüística"[12], lo cual subraya por una parte, el ansia del realismo y por otra, cierta arrogancia social. Es curioso notar que todos –el público, los críticos y los mismos autores– afirman la objetividad de sus retratos aun cuando tal objetividad no existe.

Alonso Zamora Vicente nos explica el contexto sociolingüístico del lenguaje empleado por los comediógrafos, después de aclarar que no existe un *dialecto* madrileño como se supone:

> No se puede hablar de madrileño como podemos hacerlo de andaluz o leonés. El habla típica de la capital no tiene la jerarquía lingüística histórica o ética que poseen los otros núcleos dialectales de la Península. Se trata más bien de una serie limitada de rasgos del hablante medio de la ciudad, que han sido exagerados, cultivados incluso, con un aire de superioridad a veces ingenuo, ya que con ellos se pretende destacar la cualidad 'capital' frente a la cualidad 'provincia'. Claro es que semejante actitud espiritual se ha forjado a lo largo del siglo XIX (con claras raíces en el XVIII), cuando los niveles de vida material aparecían más desequilibrados a favor de las ciudades y coincidiendo con el rápido crecimiento de éstas y su sobrevaloración administrativa[13].

---

11. "Epílogo", en *Los castizos* por Antonio Casero, Madrid, Sáenz Jubera Hermanos, 1911, p. 248.
12. W. Jr. Strunk y E.B. White, *The Elements of Style,* New York, The Macmillan Co., 1959, p. 28.
13. Zamora Vicente, *Lengua, literatura, intimidad,* Madrid, Taurus, 1966, p. 63.

Entonces Francisco Trinidad [1969:11] fija los parámetros generales del habla popular de la capital, basándose en las obras de Arniches:

> Algunos fenómenos lingüísticos no son privativos del habla popular madrileña, sino que son comunes al habla popular de una buena parte del mundo hispánico; quizá de todos esos fenómenos el más generalizado sea la supresión de d (fricativa) en los finales de palabra -ado [...] Hay otros fenómenos, privativos de Madrid o compartidos con otras zonas lingüísticas, de pérdidas de consonantes, así como de pérdidas de vocales, disimulaciones, epéntesis, apócopes y simplificación.

Además de reproducir consciente y concienzudamente estas características, los autores, según su promoción, manipulaban el idioma rebuscando el efecto cómico deseado:

> El castellano sufre todos los ultrajes y mutilaciones imaginables: trastrueque de sílabas, cambio de acentos, hablar con apellidos por aproximaciones fonéticas [...] Improvisación, despropósito, sílabas que se ligan, palabras dislocadas, malentendidas, calambres, retruécanos, quid pro quos, el hablar sin decir nada, todo se aprovechó[14].

Ahora bien, pongamos en tela de juicio la autenticidad del lenguaje popular que se afirma "madrileño" en las piezas del género chico. José Bergamín, poniendo a su suegro a la altura de Cervantes, nos plantea la cuestión: "Entre la naturaleza y Cervantes –escribía Menéndez y Pelayo–, ¿quién imita a quién? Entre el pueblo madrileño y Arniches, ¿quién imita a quién?"[15].

Los saineteros, más que los otros generochiquistas, pasaban largas horas haciendo de etnógrafos para luego sazonar sus piezas con modismos, chistes y gestos recogidos de la calle en sus andanzas por los barrios bajos, aunque, como venimos diciendo, tal proceso no se veía libre de prejuicios de clase. Por ejemplo, en 1893 L. Taboada sitúa a sus compañeros en las sesiones de las Cortes en su columna "De todo un poco", la piedra angular del *Madrid Cómico* (13-V-1893):

> Yo he venido a la tribuna de la prensa en busca de asuntos cómicos, y a Dios gracias los hay en abundancia. Aquí está Ricardo de la Vega tomando apuntes para hacer un sainete parlamentario, y en este momento (tres de la madrugada) llegan Ricardo Monasterio y [José] López Silva, animados del mismo propósito.

Además, V. Ruiz Albéniz nota la presencia de C. Arniches, A. Asenjo, A. Casero, A. Estremera, A. Larrubiera, J. Jackson Veyán, A. Torres del Alamo

---

14. Carella, *op. cit.*, p. 29.
15. Vid. Arniches, *La señorita...*, ed. cit., p. 24.

y F. Yráyzoz en los cafetines nocturnos de "aquel Madrid" de antes de 1915[16]. Otras fuentes califican a todos los generochiquistas de contertulios asiduos a las tertulias literarias cafeteras y de los saloncillos teatrales de la farándula madrileña.

Como ya no quedan testigos vivos, urge recuperar las propias palabras de los saineteros para que ellos mismos expliquen cómo creían mediar la realidad de Madrid en sus piezas. Desgraciadamente no tenemos entrevistas con los de la primera y la tercera promoción que recojan su proceso artístico, aunque sus contemporáneos alabasen su destreza. Por consiguiente, enfocaremos lo mejor que podamos a Ricardo de la Vega, el sainetero más importante de la primera promoción, y luego seguiremos con Casero, Arniches y López Silva, de la segunda.

En su perfil autobiográfico publicado en *Gente Vieja* (15-VI-1904), Ricardo de la Vega mismo destaca su vida sumamente burguesa de funcionario de estado, padre de ocho hijos, actor aficionado a los teatros caseros aristocráticos y defensor del sainete. Cito el fragmento más importante de su célebre poema en que azuzaba al novelista que le había criticado:

> ¿Por qué los que viven allá en Lavapiés
> no han de ser objeto de examen profundo?
> ¿No son una clase que vive en el mundo,
> señor Armando Palacio Valdés?[17]

Según sus contemporáneos, los personajes de Ricardo de la Vega se basaron en las conversaciones sueltas que había sostenido con el barbero o las conversaciones sorprendidas en el portal de la iglesia, en la calle, en el Senado y en las orillas del río Manzanares adonde iba a bañarse todos los días. Y hay quien asegura que un cajista le contó la historia de sus celos y a Ricardo de la Vega le salió *La verbena de la Paloma* (Carrere).

P. Lozano Guirao le califica de castizo tras entrevistarse con sus descendientes, puntualizando que

> Difundió e implantó costumbres que con el tiempo arraigaron en la más pura esencia de lo popular. Él fue quien primero usó en Madrid el pañuelo de seda al cuello y la capa de paño de Béjar con vueltas de terciopelo grana, manejándola con tal gracia que llegó a embozarse de quince maneras distintas, sin salirse de la más clásica ortodoxia madrileña. También fue quien primero presumió de bigote manchado de nicotina, se bajó el ala del sombrero de fieltro, se subió el cuello de terciopelo del gabán, aconsejó a los mozos utilizar el codo para tocar el organillo manubrio y a las parejas de bailes de costanilla bailar a izquierdas sin salirse de un ladrillo[18].

---

16. Vid. *¡Aquel Madrid! 1900-1914,* Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1944, pp. 85-104.
17. Vid. "El sainete: Al señor Armando Palacio Valdés", *Madrid Cómico,* 63 (6-III-1881), p. 3.
18. Vid. *Vida y obras de Ricardo de la Vega.* Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. 1959, p. 12.

En cambio, el actor V. García Valero destaca la importancia de la imaginación al reproducir textualmente las palabras de Ricardo de la Vega en sus memorias, revelando el proceso artístico de éste:

> Después de almorzar, y de una pequeña siesta, hacía mi mayor gusto un largo paseo campos a traviesa, pero solo, completamente solo; me deleitaba rodearme de personajes imaginarios: el colegial desenvuelto; Julián, tipógrafo de imprenta; la viuda del interfecto, y otros, que más tarde habían de adquirir formas tangibles en provecho mío[19].

Los sainetes de Ricardo de la Vega parece que reflejan el comentario de Strunk en cuanto al uso del lenguaje popular: "En su mayoría los autores que mejor escriben en dialecto son juiciosos al valerse de sus talentos: utilizan el mínimo de variantes dialectales y no el máximo, así es que tienen piedad de sus lectores tanto como convencen a éstos"[20]. Precisamente nuestro contemporáneo J. Rodríguez Méndez elogia en Ricardo de la Vega su estilo refrenado frente al "barroquismo" posterior de Arniches[21].

Antonio Casero, "poeta de Madrid", de la segunda promoción, describía su vida y su método de escribir sainetes en una entrevista de 1915 con el periodista José Mª Carretero Novillo, "El Caballero Audaz":

> – ¿Cómo fue dedicarte a este género literario?
>
> – Qué sé yo; que lo lleva uno en la sangre. Era yo estudiante y andaba siempre metido en los bailes de los barrios bajos. Allí se me ocurrió el primer diálogo que escribí. Se inauguraba una tienda en la calle del Humilladero, y alrededor de la murga bailaban varias parejas; escuché el diálogo de una; era gracioso y castizo. Al llegar a mi casa lo quise escribir en prosa y me salieron dos versos; entonces seguí y seguí... Me costó un trabajo ímprobo, pero salió un romance que se publicó. Desde aquel día, antes de escribir, busco el asunto en el arroyo. Enrique García Alvarez, tu hermano y yo siempre andábamos por los barrios bajos.
>
> –¿Y los sainetes?
>
> –Los sainetes los hago en el lugar de la acción; me enamoro de un sitio, lo visito con frecuencia, me hago amigo de la cambianta, del zapatero, del dueño de la prendería, de la verdulera, etc., y voy pergeñando el sainete[22].

Colega de la segunda promoción, Arniches, a punto de saltar a la tragedia grotesca, precisaba su método de observación directa para el periodista W. Fernández Flórez en 1917:

> –¿Dónde encuentra usted sus modelos, don Carlos?

---

19. Vid. *Memorias de un comediante,* Madrid, Ángel de San Martín, 1910, p. 235.
20. *Op. cit.,* p. 60.
21. Vid. *Comentarios impertinentes sobre el teatro español,* Barcelona, Península, 1972, p. 13.
22. Vid. *Lo que sé por mí: Confesiones del siglo,* Madrid, V.H. Sanz Calleja, 1915, pp. 63-4.

–En la vida real. Yo paseo frecuentemente por los barrios extremos, por calles que seguramente usted, que lleva en Madrid poco tiempo, no conocerá todavía. Voy a ver salir de la fábrica a las cigarreras...; entro en alguna taberna... Al principio, mi presencia extraña. Después, los mismos taberneros favorecen mis propósitos. 'Don Carlos –me dicen– hoy va a conocer usted un tipo...' Y me lo muestran, y charlo con sus parroquianos. 'Este señor –les asegura– es un amigo mío'. Invariablemente la clientela me toma por un empleado del Ayuntamiento. Les oigo y paso ratos felicísimos. ¡Si pudiese traer a muchos de esos sujetos, con toda su viva originalidad! (*ABC,* 14-IV-1917).

Aquí hemos de tener presente que, en sí, tal proceder suponía ciertos peligros. Por ejemplo, puesto que sus informantes reconocieron que Arniches no pertenecía a su misma clase social, ¿sabemos a punto fijo que aquellos habitantes auténticos de los barrios bajos no *le tomaron el pelo* al bueno de Arniches? En definitiva, jamás lo sabremos con toda seguridad.

Veinte años después de la entrevista con W. Fernández Flórez, Arniches, igual que Ricardo de la Vega, resaltaba su propio papel, volviendo a confesar, esta vez al argentino A. Berenguer Carisono, que "Al sentarme a escribir... no tengo sino que oírlos [a los personajes]; pareciera que ellos mismos me estuvieran dictando." [BERENGUER CARISONO, 1937:54].

Llamado "el Aristófanes de nuestros barrios bajos" por el académico M. de Cavia, el "Teócrito español" por Unamuno y "Shakespeare en píldoras" por A. Machado, José López Silva tercia en esta promoción. E. Carrere le perfilaba de esta manera:

La gente barriobajera le quería. Se le veía en las verbenas de barrio –cadenetas de balcón y piano de manubrio en la calle– brindando por alguna Mari-Pepa con un vaso de sangría en la mano [...] Iba más vestido de chulo que el organillero de 'más postín'. Era el único escritor que lucía tan majo indumento[23].

Entonces Carrere se apresura a subrayar que López Silva mediaba su observación directa con una lección didáctica burguesa, píldora dorada que su público supo tragarse:

Pero López Silva era un moralista, un satírico. No se conformaba con copiar con gracia: quería corregir el carácter de sus modelos, cambiar sus costumbres a punta buída de sátira (idem.).

Ahora bien, es "El Caballero Audaz" quien vuelve a plantear la cuestión de la autenticidad del lenguaje con López Silva para averiguar la naturaleza híbrida del habla popular madrileña tratada en el teatro por horas:

---

23. *Madrid en los versos y la prosa de Carrere,* Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1948, p. 159.

–Ese lenguaje de tus personajes teatrales, que ya se ha hecho obligado en los sainetes madrileños, ¿es copia de la realidad o un modismo o transformación impuesta por ti? [...]

– En eso hay –me contestaba el sainetero sonriendo– como el café clásico que nos sirven: mitá y mitá. Yo empecé copiando los giros oratorios, los timos, los decires del pueblo bajo... Pero como esa cantera no es inagotable, o hay que dar tiempo a que se renueve, puse en mis diálogos ocurrencias mías, giros y timos también, que me venían a la mente y que guardaban armonía con el lenguaje de los tipos que creaba... Y el resultado ha sido que al mismo tiempo que yo copiaba el lenguaje del pueblo, las buenas gentes copiaban los modismos y decires de mi teatro y de mis diálogos en verso.

–Por lo cual –le interrumpo– se ha venido a la conclusión de no saber si es que el pueblo de los barrios bajos madrileños habla como dice López Silva, o si es López Silva el que ha inventado un lenguaje sui generis muy pintoresco, para el pueblo madrileño.

– ¿Y qué más da? –exclama riendo el ilustre sainetero–. Lo cierto es que con todo ello se ha logrado crear unos tipos, una personalidad característica, que será más verdadera que falsa, pero que es, sobre todo, eso: personalidad, que es lo primero que debe tener un pueblo y una obra de arte[24].

La entrevista citada arriba confirma el análisis de 22 piezas del género chico llevado a cabo por Robert K. Spaulding, según el cual:

Es verdad que tales escritores suelen generalizar el habla popular, tal vez utilizando algún vulgarismo que en realidad sólo ocurre en combinaciones lingüísticas específicas, pero por otro lado tampoco inventan sus 'malas pronunciaciones' aquellos cazadores del color local lingüístico[25].

Sin embargo, esta (re)invención de Madrid es lo que hace peligrar su autenticidad y hoy la desprestigia ante el canon literario. Zamora Vicente puntualiza:

Adelantemos que tal habla, tan reconocida como madrileña, no es otra cosa que avulgaramiento meditado, por lo que no puede ser considerada jamás como norma. Los escritores del género chico cargaron la mano sobre la deformación saineteril, los giros locales, la prevaricación idiomática, etc., manifestaciones muy apartadas del ideal artístico de la lengua. Y ésas son las que todavía se reconocen cuando el género chico asoma por cualquier parte[26].

---

24. Vid. *Galería: más de cien vidas extraordinarias,* 3, Madrid, Eds. Caballero Audaz, 1943, pp. 377-8.
25. Vid. "The Phonology of Popular Spanish as seen in the género chico", *Philology Quarterly,* 15, 4 (1936), pp. 367-76.
26. P. 94

Por otro lado, el novelista Vicente Blasco Ibáñez al prologar uno de los libros de López Silva elogia las poesías madrileñas de éste y justifica la "creatividad lingüística" como eje dinámico del proceso artístico:

> Efectivamente, los chulos y jornaleros de López Silva no son exacta y fielmente lo mismo que en la realidad. Entre ellos y los que nos rodean a diario en las calles, hay la misma diferencia que la que pueda existir entre un vecino de la Ribera de Curtidores que sirva de modelo a un pintor, y la imagen que éste trace sobre el lienzo.
>
> No; no son iguales. Los personajes de López Silva hablan en verso, y en los barrios bajos de Madrid, como en el resto del mundo, la gente es prosaica, y sólo cree en la forma poética con acompañamiento de guitarra.
>
> No; no son iguales, pues si lo fueran, si la gente menuda de los Madriles hablase exactamente como los personajes de López Silva, no tendría el poeta ninguna razón de ser y existir...[27]

Como resultado de la simbiosis de la calle y el teatro, y a pesar de la controversia que gira a su alrededor, mucho argot de la década de los noventa ha pasado al diccionario de la R.A.E. Algunas voces de (supuesto) origen popular que M. Seco recoge en su estudio lingüístico son: "canalla", "chulo", "farsante", "fiera", "ganga", "granuja", "buena labia", "dar la lata", "¡ojo!" y "meter la pata". Hoy día es casi imposible deslindar los auténticos modismos de las invenciones de los saineteros. Parece un laberinto lingüístico sin salida: ¡para estudiar el lenguaje popular del siglo XIX, hay que recurrir a las piezas del género chico; para estudiar el género chico, hay que consultar los diccionarios recopilados de las mismas piezas del género chico!

Ha de subrayarse que, a pesar de la limitación artística de la obra en un acto y de los factores económicos que controlaban su infraestructura, v.g. el teatro por horas –o tal vez precisamente por aquéllos–, el género chico presenta un panorama social único. Al enfocar los diferentes aspectos del microcosmos madrileño, por conservador que fuese ese punto de vista, los generochiquistas nos han legado un momento fijo y único, formalizado en diálogo, a veces en verso, no obstante las distorsiones que perpetraran al grabar y manipular el lenguaje popular. Como nos señala Gonzalo Torrente Ballester: "Los saineteros son con frecuencia portavoces de la opinión popular que la prensa no recoge en toda su amplitud, que muchas veces falsea [...] Lo poco que sabemos del pueblo durante la Restauración lo sabemos gracias a ellos"[28]. Y añade Gaspar Gómez de la Serna que

---

27. Vid. "El poeta de Madrid", Pról. a López Silva, *Gente de tufos,* Madrid, Lib. de Fernando Fe, 1905, pp. 12-3.
28. Vid. "El género chico", *Primer Acto,* 30 (febrero, 1963), p. 3.

> Debajo de esa cáscara retórica, menor y abusiva, había una capa más profunda: la voz del Madrid modesto; la vida olvidada del pueblo, la intimidad del proletariado urbano que pugnaba por hacerse presente: que en realidad avisaba otra vez –como cuando don Ramón de la Cruz– que iba a ser protagonista de la Historia (*ABC*, 17-IV-1963).

Por estas razones, las tres mil piezas de fin de siglo se merecen un detallado estudio literario y socio-lingüístico que hasta la fecha no se ha hecho plenamente.

Más allá de los problemas intrínsecos de emplear tipos, muchos generochiquistas tendieron a perpetuar tipos que ya no correspondían a su realidad presente, sino al año 1890, la bella época de la hegemonía burguesa. Se mostraron o incapaces, maldispuestos o demasiado sentimentales para modificar sus retratos cada vez más manoseados y anacrónicos hasta que la taquilla les abrió los ojos. El público del siglo XX ya se divertía de otro modo y los autores más pragmáticos, huyendo del estigma de la derrota del 98 y su papel en ella, abrazaron el género ínfimo y la opereta extranjera, si no el cine primitivo. Para otros ya era tarde.

Hacia 1915 los tipos costumbristas decimonónicos ya eran totalmente inaceptables porque Madrid y sus habitantes habían cambiado. Musitaba L. Bello en 1919: "¿Cómo escucharían hoy un diálogo de López Silva los obreros de la Casa del Pueblo? Seguramente muchos se indignarían. En pocos años Madrid ha ido muy de prisa"[29]. Después de una breve introducción, V. Ruiz Albéniz también evoca la destrucción de "aquel Madrid" en un tropel pasmoso de imágenes, quizá la mejor página de sus nostálgicas memorias[30].

A pesar del gran naufragio teatral de los años veinte en que el teatro por horas desapareció por completo, algunos antiguos generochiquistas –notablemente Arniches, los hermanos Alvarez Quintero y Muñoz Seca– no sólo sobrevivieron sino que prosperaron hasta la Guerra Civil española, gracias a la evolución de la tragedia grotesca y del astracán y gracias –como señalara Monleón– a un público que envejeció con ellos, un público exclusivamente burgués que hacia 1930 se había convertido en el árbitro de la escena con los espectadores de las capas más bajas en plena retirada.

Y aquí se acaba la historia. Al advertir a los hermanos Alvarez Quintero en una función oficial, García Lorca no pudo contenerse exclamando disgus-

---

29. *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid,* Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1919, p. 59.
30. Véase *op. cit.,* pp. XVII-XX.

tado a sus compañeros que las obras de aquéllos "son cosas que ya no se pueden tolerar"[31]. Está claro que Lorca tenía razón; esos autores eran anacronismos vivos en el mundo literario de la Generación de 1927, un mundo mucho más cosmopolita en que los estereotipos ya no servían.

31. Vid. Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca: Páginas de un diario íntimo 1928-1936*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 460.

Transformaciones y variantes en el melodrama arnichesco

M.ª VICTORIA SOTOMAYOR SAEZ
Universidad Autónoma de Madrid

La obra de Carlos Arniches viene a ser un mosaico de formas que, bajo el sello de unidad de su personal e inconfundible estilo, contiene una diversidad notable de géneros y estructuras. Algunas, claramente distintas entre sí: el enredo, la tragedia grotesca, la revista, la comedia burguesa o la intrascendencia de la opereta frente a la lección moral de las obras montadas sobre un contraste o dualidad, tan frecuentes y de variada realización. Otras, aun teniendo un parecido mayor, son igualmente identificables y distintas: las obras de viajes, las construidas en torno a un tipo (los frescos, por ejemplo), las de orientación costumbrista o los melodramas. Todas ellas componen el variopinto entramado de esta amplia producción.

De entre tal variedad, el melodrama es un género presente en casi toda la vida productiva de Arniches. Convertido, en ciertos momentos, en su bandera y marca de identidad, es el género con que, sin duda, mejor llegó a dominar los mecanismos para una recepción positiva, porque, gran conocedor de su propio público, sabía manejar hábilmente los resortes de su emoción y sus sentimientos.

Es, además, la forma dramática en la que Arniches cifra su aportación personal dentro del clima homogéneo, por fuertemente codificado, del género chico. Así lo declara en la entrevista que, muchos años después, publica Pedro Massa en las páginas de *Heraldo de Madrid:*

> –Díganos, D. Carlos, ¿qué juicio le mereció el teatro de 1890, el teatro de sus comienzos?
>
> –De una candidez inefable, escaso de contenido, inocente. Imperaban entonces en la escena Vital Aza y Ramos Carrión, con sus juguetes y arreglos de obras francesas. Pina Domínguez y Fiacro Iráyzoz también aportaban lo suyo. A mí me parecía toda aquella labor –que hacía, no obstante, las delicias del público– ingenua. Le faltaba pasión, humanidad, vida, justamente lo que yo me propuse insuflar en la mía. Como es natu-

ral, chocaron mis primeros ensayos. Se dijo que mis obras eran melodramas comprimidos. Le confieso que todavía no he podido averiguar el sentido de tal calificación[1].

En efecto. Tras un inicial periodo de aprendizaje, en el que su integración en el mundo del teatro se lleva a cabo a través de los géneros más codificados (revistas , enredos, zarzuelas de viajes, etc.) , el estreno de *El santo de la Isidra,* en 1898, supone un señalado hito en su trayectoria. La pugna amorosa entre dos pretendientes como vehículo para expresar un contraste de valores, en un marco popular que le da sentido y realidad, se convierte en el soporte dramático de una serie de piezas que dominan la producción de los dos últimos años del siglo. Y será en *La fiesta de san Antón,* un remedo de *El santo de la Isidra* escrito a la sombra de su éxito, donde introduzca el elemento sentimental y emotivo con que infundir a sus creaciones ese soplo de pasión y humanidad, capaz de dar, en palabras del crítico Ricardo Blasco, "mayores vuelos a las obras destinadas a vivir en los límites del género chico"[2] . A partir de este momento, los críticos más conocidos empiezan a usar el antedicho término, "melodrama comprimido": tanto Laserna, en *El Imparcial,* como Blasco en *La Correspondencia,* coinciden en calificar con él a esta pieza, que ambos consideran un intento fallido.

Sin embargo, el clamoroso triunfo de *La cara de Dios,* un año más tarde, consagra definitivamente el valor dramático de lo sentimental y la capacidad de Arniches para conmover en una construcción sólida y ajustada. Lo cómico queda relegado a un segundo término con la función de compensar y equilibrar lo sentimental. Se inicia así una línea dramática que en los años siguientes se mostrará especialmente fértil y productiva: el melodrama. Con él, Arniches, el maestro en hacer reír, llega a serlo también en conmover, e incluso en ambas cosas a la vez. Los críticos, en referencia a *La cara de Dios,* hablan claramente de melodrama, sin que esto signifique censura alguna; antes al contrario, afirma Blasco:

> Creo firmemente que pocas cosas hay tan difíciles de hacer como un buen melodrama, y no me violento en lo más mínimo al afirmar que para componer uno que reúna tan estimables cualidades como *La cara de Dios*, son indispensables dotes excepcionales de autor dramático, de observación y de sentimiento[3].

El cultivo del melodrama, de procedencia neoclásica y franco-italiana, supone un alejamiento de la tradición española de donde procede el géne-

---

1. Massa, Pedro, "D. Carlos Arniches, alfarero del alma madrileña", *Heraldo de Madrid,* 10-XI-1927, p. 8-9. Se trata de un amplia entrevista donde Arniches se pronuncia sobre su propia obra y sobre el teatro de ese momento, plenamente inmerso en la polémica sobre crisis y renovación, y deja ver, de forma bastante clara, su concepto del teatro y de los mecanismos de teatralidad.
2. Crítica a *La fiesta de San Antón, La Correspondencia,* 25-XI-1898.
3. Blasco, Ricardo, "Los teatros. Parish", *La Correspondencia,* 29-XI-1899.

ro chico[4]; rompe el vínculo que le unía con el teatro breve del XVI y XVII, esencialmente volcado hacia lo cómico. Su relación, de una parte, con la música italiana (a la que Rousseau, creador, según Subirá, del melólogo, considera ideal para este género), y de otra, como afirma Pavis, con la ideología burguesa surgida de la revolución en la Francia de finales del siglo XVIII [Pavis, 1983:305], acredita la condición foránea de un género que Arniches va a cultivar pero, eso sí, con una serie de adaptaciones que le darán fisonomía propia: al tiempo que le dota de un acusado sentido ético, introduce materiales de naturaleza diversa –costumbristas, ideológicos, técnicos, cómicos– con los que asegura su vinculación con el sainete. Se distancia así de los melodramas al uso, de trama sensacionalista, exceso de sentimiento y situaciones extremadas y sangrientas (derivadas no tanto del texto cuanto de los efectos y trucos escenográficos), que hacían las delicias del público del Novedades y que tenían en Rambal uno de sus más destacados representantes[5].

Es necesario, por consiguiente, definir cómo son los melodramas de Arniches: cuál es su armazón primaria, cuáles sus posibles transformaciones, y qué variantes y elementos dan cuerpo real a esta estructura hasta convertirla en un género paradigmático del modo de hacer de nuestro autor.

El melodrama arnichesco se organiza sobre tres personajes, que realizan tres funciones básicas: el agresor, que causa un daño; la víctima que lo sufre, y el protector, que trata de reparar el daño y ayudar a la víctima. Tres elementos nucleares que se pueden reconocer en cualquiera de las numerosas piezas de esta clase: desde *Alma de Dios* a *La sobrina del cura,* desde *La hora mala* a *El último mono* o *El chico de la tienda,* en *Rositas de olor, El hombrecillo* o cualquier otra.

Así, la agresión sufrida por Eloísa en *Alma de Dios,* realizada en forma de calumnia que deshonra por Irene y Marcelina para ocultar la culpabilidad de la primera, necesita una reparación en aras de la verdad y la justicia: de ello se encargará Ezequiela, la protectora, que se constituye en el centro de gravedad de la obra. El mismo deseo de justicia es el que guía a don Froilán, el padre Pitillo, cuando defiende a Rosita, deshonrada por el fatuo hijo del cacique; otras veces es la compasión por la víctima lo que incita a la protección, como en *Los granujas;* o el amor, como en *La pena negra* o *El último mono,* obra donde, además, se produce una compleja interrelación de agresiones y ayudas entre los diversos personajes.

---

4. Para la filiación del género chico, véase el reciente García Berrio, A., y Huerta Calvo, J.: *Los géneros literarios: sistema e historia,* Madrid, Cátedra, 1992; en particular, las referencias a las formas del teatro breve, pp. 211-16.
5. El propio Rambal afirma este papel esencial de la escenografía para el melodrama en el amplio reportaje de Santiago de la Cruz y Touchard, "Los alardes escenográficos de Rambal", *Heraldo de Madrid,* 16-XI-1927, p. 8-9.

Sobre la base de estas funciones, la organización dramática de los melodramas se articula, asimismo, en tres fases:

1. Presentación de la víctima y planteamiento de la agresión.

2. Consecuencias de la agresión. Acción defensiva y vinculante del protector.

3. Reparación del daño.

Una estructura elemental y clásica, que responde a la habitual fórmula problema- solución, común a otras formas dramáticas; sólo que, en este caso, se enfatizan los aspectos sentimentales del problema para conmover al espectador mediante el patetismo, la injusticia, la ingratitud, el dolor o la humillación.

En sentido estricto, tal estructura no varía ni se modifica en sus aspectos esenciales a lo largo de su producción; pero sí hay notables diferencias en la forma de tratamiento de cada una de las partes y en el papel concedido a los personajes nucleares.

Los primeros diez años del siglo XX son el periodo de mayor producción de melodramas (doce obras pueden calificarse como tales). Los años diez, en cambio, sólo contienen una obra de estas características: *La sobrina del cura,* de 1914. Otros siete melodramas en los años veinte y tres más en el periodo final, de 1930 a 1943, constituyen el corpus sobre el que realizar el presente análisis, además de las iniciales, y ya mencionadas, *La fiesta de San Antón y La cara de Dios,* que son los primeros ejemplos de esta orientación dramática.

En su primera formulación, el melodrama supone un indudable progreso en la trayectoria de Arniches, en cuanto que propone conflictos de plena naturaleza dramática. Mientras que en la mayoría de las obras anteriores (enredos, revistas, zarzuelas aldeanas o de viajes) no hay, en realidad, conflicto, o no tiene otro valor que el de mero trámite para montar el equívoco y las situaciones cómicas, los problemas ahora planteados van a ser el auténtico motor de la trama. Problemas, desde luego, encaminados a tocar la fibra sentimental del espectador: el recién nacido abandonado en un portal, la soledad del anciano, el viejo maestro de escuela agredido en sus afectos más íntimos, la difamación y la deshonra de una pobre muchacha que se resigna y calla por gratitud...Todo un muestrario de experiencias problemáticas que siempre implican la existencia de víctimas: seres débiles e indefensos cuya desgracia desencadena en el público un irracional mecanismo protector y compasivo, ajeno a toda suerte de consideración lógica.

Tras el conocimiento de la víctima, una serie de escenas muestran las consecuencias de esa agresión o problema inicial. Es aquí, en el cuerpo central de la obra, donde se perfila la figura del protector, que, con su acción

defensiva, atraerá hacia sí la solidaridad de otros, en su empeño por restablecer la justicia y reparar el daño a un personaje incapaz de defenderse por sí mismo. Su papel catalizador de emociones e intensificador del sentimiento es de tal envergadura que le convertirá en el verdadero protagonista de la obra: así ocurre con Ezequiela, en *Alma de Dios,* Cañamón, en *Los granujas,* Angelita, en *El maldito dinero* o Perico, en *Los chicos de la escuela.* Su intervención, además, ordena la del resto de los personajes, que suelen distribuirse en dos grupos: los que apoyan a la víctima y los que, de forma directa o indirecta, ocasionan su desgracia. Los dos grupos habituales en un melodrama, uno de cuyos atributos distintivos es su palmario maniqueísmo. Como afirma Pavis, "...los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos y malos sentimientos, por certezas y evidencias que no sufren contradicción alguna" [Pavis, 1983:305].

Hay que advertir, no obstante, que, aun sin separarse en lo esencial de este esquema, no hay en Arniches equilibrio entre ambos grupos, y el maniqueísmo aparece bastante matizado. Porque, además de constituir una exigua minoría, los supuestamente *malos* no suelen serlo realmente: sólo son unas víctimas más de la ignorancia, la vergüenza, el miedo o la inseguridad en sí mismos. Es lógico, pues, que en la dinámica que origina el protector, los agresores pasen por distintos momentos, que van desde la hostilidad declarada y violenta, hasta el remordimiento y la mala conciencia:

> IRENE.– ¡Ay, madre, y pa este vivir desasosegao e inquieto hemos hecho lo que hemos hecho!
>
> MARCELINA.– Yo too ha sío por ti, hija mía; por tu felicidad, ya lo sabes. IRENE.– Sí, sí, madre, lo comprendo; pero ya ve usté la felicidad: remordimientos y sobresaltos. Yo estoy rendía; yo así no puedo vivir... (*Alma de Dios,* 40)

Cuando se ha concitado la mayor proporción de adversidades para la víctima, en un proceso de intensificación muy propio de la dramaturgia arnichesca, sobreviene el desenlace, que no es otra cosa que la reparación de la injusticia, el reconocimiento de la culpa o la rectificación de conductas equivocadas. Reparación que no supone necesariamente un final feliz, lo que también distancia a estas piezas de las anteriores. Incluso el punto final del conflicto puede ser aún más patético que su comienzo, porque se ha agotado la esperanza. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *El puñao de rosas,* cuando Tarugo renuncia al amor de Carmen, o en *La pena negra,* cuya coplilla final hace evidente la angustia de la desesperanza:

> ¡Es la penita más grande
> querer y que no te quieran;
> quien quiere sin esperanza
> conoce la pena negra!

En suma, los melodramas de los diez primeros años del siglo tienen como rasgo distintivo la sobredimensión del protector, que puede llegar a oscurecer a la propia víctima y a su conflicto.

La sobrina del cura, en la década siguiente, responde a estas mismas características. Sin embargo, no se puede dejar de lado una importante modificación: en su acción defensora y altruista, el protector se convierte en víctima y es objeto de agresiones aún más duras que las recibidas por la víctima primera. No ocurría esto con Ezequiela, ni con Cañamón, Perico, Angelita o Doroteo, ni tampoco con otros protectores algo menos significados, como los de *La noche de Reyes* o *La canción del náufrago.* Y ello porque, en este caso, sobre la estructura de melodrama que aparentemente organiza la obra, se superpone otra de signo ideológico que pretende ir más allá de lo que el simple argumento sugiere, al enfrentar el poder del dinero con el poder de la razón y la justicia (en las personas del cacique y el cura) y sacar de ello una lección moral. En todo caso, la aparición de una nueva víctima exige la presencia de otro protector, y será Tomasón quien asuma este papel.

Han trascurrido ocho años cuando estrena, en 1922, *La hora mala,* en el teatro Eslava, dirigido a la sazón por Gregorio Martínez Sierra. Con esta, da inicio a una nueva serie de piezas de corte melodramático, en la época en que su capacidad creadora alcanza la plenitud. Es la época de las tragedias grotescas y de los mejores sainetes y comedias: la época de *Es mi hombre,* de *La chica del gato, La heroica villa* y *Para ti es el mundo,* entre otras. Y la construcción del melodrama se aborda ahora de forma distinta.

La veta sentimental se manifiesta en un cuidadoso y detenido desarrollo de la primera parte de la estructura, es decir, la presentación de la víctima y su problema, así como en un complejo entramado de situaciones que desplazan las tres funciones esenciales de un personaje a otro. Las piezas en un acto de los primeros años, con su exigencia de síntesis y concisión, no podían sino presentar conflictos lineales y simples, en términos de todo o nada; se excluía cualquier atisbo de antecedentes, justificaciones o matices que pudieran llevar a una racionalización, limitándose a presentar el problema puntual y concreto, aunque fuera enmarcado en una atmósfera costumbrista o cómico-trágica capaz de reforzar el emocionalismo. Pero ahora, la amplitud de los dos o tres actos permite otro juego dramático, que Arniches orientará, sobre todo, al conocimiento de la víctima y su problema.

La primera fase de la estructura es la que recibe un tratamiento más dilatado, porque es necesario crear el marco y circunstancias en las que la víctima adquiere tal condición. La función inequívoca de estas primeras escenas es la de subrayar la extrema debilidad de la víctima para aumentar el efecto conmovedor de la agresión. Sin duda alguna, quitarle el novio a una muchacha es mucho más sangrante si esta es una joven desgraciada y maltratada, como Eulalia o Nati, que si es atractiva, feliz y fácilmente amada. Igualmente, en *El último mono,* la condición de huérfano de Bibiano,

víctima de malos tratos, abandonado, torpe e infeliz, multiplica el efecto doloroso de los golpes y burlas crueles que recibe en la tienda de Nemesio. De ahí la insistencia en el detalle, el relato de la vida, la abundancia de escenas preparatorias.

La de víctima se constituye ahora en la función esencial, en tanto que el protector, antes tan decisivo y nítidamente perfilado, queda desdibujado o reducido a funciones secundarias porque, y esta es otra apreciable novedad, la víctima asume su propia defensa. Ya no es aquel ser débil e incapaz de reaccionar que conocimos en los años diez; sigue siendo débil, pero su propia debilidad es la fuerza poderosa que le empuja en su defensa hasta lograr la necesaria reparación. Bibiano, en la obra mencionada, y más tarde Juan, en *Yo quiero* (1936), son dos ejemplos perfectos de esta clase de víctimas.

Así pues, y en coherencia con un proceso que afecta a la totalidad de la obra arnichesca, en virtud del cual el problema humano individual se convierte en el objeto de la obra frente a la colorista y estereotipada atención a la colectividad de las primeras épocas, la *función* víctima se desarrolla e impone en detrimento del *personaje* protector, creciendo paralelamente el efecto de la lección moral.

Hasta tal punto es así, que las mismas agresiones llegan a quedar, a veces, difuminadas, ya que se presentan como conductas habituales y su efecto se diluye en un tiempo extenso. Lo que importa no es tanto el hecho material de la agresión, sino que haya alguien a quien se perciba como víctima. Las conductas de Milagros con su hermana Pepita *(La cruz de Pepita)* o de Manolo con Amparo o Adrián *(El señor Adrián el primo)*, son continuamente agresivas, como consecuencia de un modo de ser habitual que sólo en un determinado momento llegará a hacerse insostenible, cuando la víctima agote su capacidad de resistencia.

Por otra parte, los tres actos, además de un mejor conocimiento del protagonista-víctima, permiten una mayor complicación del sistema de agresiones/ defensas en que consiste un melodrama. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en *El último mono,* donde la existencia de varios conflictos (o, lo que es lo mismo, varias agresiones) supone que un mismo personaje realice funciones distintas en cada uno de ellos, de forma que aparezca, al mismo tiempo, como víctima y protector.

El esquema básico AGRESOR —— VICTIMA

PROTECTOR

llega a tener cuatro realizaciones distintas, como puede verse en el gráfico I; y, en todos los casos, se enfatiza la condición de víctima, sea cual fuere el personaje que ocupa la casilla.

En los diez últimos años de su vida, Arniches entra por el camino de la reiteración en las formas y de la tolerancia y comprensión de lo humano en los temas. Las dolorosas circunstancias personales y familiares acrecientan su sentido religioso, que ahora se hará presente de forma ostensible como salida y refugio, como razón de la verdad y fundamento de la justicia.

En una producción marcada por la homogeneidad y por el peso de lo sentimental, que tiñe la mayoría de las piezas de este tiempo (en particular, las escritas a partir de 1936), el melodrama será la estructura de más fácil identificación, aunque sólo se encuentre en tres obras: *Yo quiero* (1936), *El padre Pitillo* (1937) y *El hombrecillo* (1941).

Las tres coinciden en un hiperdesarrollo de la función protectora, pero asumida siempre por la víctima. La prolija dedicación a los antecedentes y rasgos de este personaje, propia de la serie anterior, se sustituye ahora por una atención a sus reacciones cuando ya se ha producido la agresión, es decir, a su acción defensiva. Incluso la agresión se ha producido ya cuando comienza la obra, como ocurre en *Yo quiero,* donde Juan se presenta en las primeras escenas como protector de su madre y de sí mismo frente al abandono de que fueron objeto por parte de don Cecilio, para conseguir la reparación del daño.

El desarrollo dramático de esta acción protectora consiste en un continuo juego de ataques y defensas, en el que un primer y aparente triunfo del mal subraya la desgracia que atenaza a estos sujetos débiles y humildes para revalorizar su triunfo final:

> Por ese cariño le he visto temblar de frío, desfallecer de hambre, humillarse al ultraje, sonreír a la burla...Todos contra él, y él con su cariño adelante, alegre, resignao, fuerte como un chaparrillo duro [...] El enseña que un cariño verdadero y una voluntá firme son la fuerza del mundo (*Yo quiero*, 95).

El emocionalismo religioso se constituye en la auténtica piedra de toque de la ejemplaridad del protagonista, de modo especial en *El hombrecillo.*

De esta forma, se puede comprobar cómo, a partir de una estructura única y que, ciertamente, no admite muchas variaciones, puesto que el desenlace viene impuesto y los personajes tienen su camino marcado, Arniches produce, a lo largo de 45 años, una amplia gama de piezas que varían según las partes y elementos de esa estructura que resulten enfatizados. Esto va marcando una trayectoria que, en su afán por representar lo humano, parte de planteamientos colectivos y coloristas, alcanza su madurez cuando consigue crear seres humanos de conmovedora realidad, y culmina cuando el sentimiento y la emoción se adueñan de la obra de quien ya se encuentra en la última vuelta del camino.

Ahora bien: la estructura melodramática aparece con frecuencia combinada con otros elementos que dan lugar a una serie de variantes o *estructuras mixtas.* Rara vez el melodrama arnichesco lo es en estado puro, y quizá en esto consista su peculiaridad. Las palabras de Enrique Rivas respecto al tono y características del género imperante en el Novedades, en los años de más abundante producción de Arniches en esta línea, pueden servir de referente para apreciar las formas específicamente arnichescas:

> ...podrás ver cómo salen con los ojos llorosos, el corazón angustiado y los nervios en punta...[6]

Muy al contrario, Arniches compone sus melodramas sobre la integración de elementos diversos, tanto en lo que atañe a la organización interna de la pieza, como a la creación de personajes o los recursos empleados para dar forma definitiva a la trama.

Un primer caso de este sistema de variaciones son las estructuras mixtas de melodrama y pugna amorosa, frecuentes en los primeros años del siglo. La pugna amorosa es una composición (cuyo primer exponente es *El santo de la Isidra*) basada en la lucha de dos pretendientes por un mismo sujeto amado, con la carga significativa de un claro contraste de valores y la inclusión en un imprescindible ambiente popular. Obras como *La noche de Reyes, Doloretes, La canción del náufrago, El puñao de rosas* o *La divisa,* responden a esta estructura; pero, al mismo tiempo, la existencia de una víctima y un protector, asegura su condición melodramática, junto con el uso de un acusado emocionalismo y, en muchos casos, ausencia de final feliz.

Un elemento cada vez más necesario a medida que se consolida la obra de nuestro autor, es el costumbrista madrileño. Las composiciones mixtas de melodrama y sainete parecen contener lo más genuino de la dramaturgia arnichesca, que consiste en esa especial habilidad para mezclar la risa y la emoción, y sacudir al espectador, sucesiva o simultáneamente, por el efecto cómico, el ingenio y la burla y por la pasión conmovedora de sus sentimientos. La crítica del momento no deja de recordar, una y otra vez, esa capacidad, como hace, entre otros muchos, J. del C. a propósito de *La sobrina del cura:*

> ¿En qué consiste el secreto de tantos y tan ruidosos triunfos como los obtenidos por Arniches? A nuestro juicio, en la habilísima fusión de las notas cómica y sentimental, fusión que nadie realiza tan admirablemente como él en escena[7].

---

6. Rivas, Enrique, "Loor al melodrama", *Heraldo de Madrid,* 10-XI-1906. Este artículo forma parte de una serie en la que, bajo el título *La vida del teatro,* Rivas pasa revista semanalmente a diferentes teatros de Madrid, sobre todo a los definidos por su dedicación a un género o por un cuadro de actores con estilo propio: Cómico, Lara, Novedades...
7. J. del C., "Los teatros. Estrenos", *La Correspondencia,* 13-XII-1914.

Rositas de olor, El tropiezo de la Nati o *El señor Adrián el primo,* son otras tantas manifestaciones de esta variante, donde lo sainetesco y lo melodramático se funden en un equilibrio que, en cuanto fusión de vivencias contrapuestas, puede considerarse un cierto anticipo de lo grotesco.

El melodrama combina también con las estructuras duales mediante las que Arniches expone modelos de conducta. Son estas unas obras organizadas en dos fases: en la primera, se muestra la conducta negativa, el antimodelo, y se hace ver la infelicidad y el dolor que produce; en la segunda, se propone el modelo a seguir, demostrando que esa forma de ser es la garantía de una vida feliz. Esta arquitectura de contraste se combina con la melodramática de agresión y defensa en piezas como *El camino de todos* o *D. Quintín el amargao,* obras donde la peripecia dramática se orienta claramente a la lección moral que se contiene en la reparación del daño.

La actitud comprensiva y tolerante hacia la debilidad humana que se aprecia en el último tramo de la vida de Arniches, convierte estas dualidades entre lo malo y lo bueno en un contraste entre lo que hay (imperfección, debilidad, intransigencia) y lo que se desea. Errores achacables a la débil naturaleza humana y a las presiones sociales, impiden un desarrollo armónico de la persona. La avaricia de Miseria, la obsesión por la verdad en don Verdades, o la estéril pretensión aristocrática de Leonor son debilidades que provocan conflictos y situaciones perturbadoras donde el individuo no es feliz; y para desarrollar esta situación problemática, Arniches utiliza los recursos del melodrama, más acentuados si cabe en la resolución del conflicto. El niño que, con su inocencia, es capaz, finalmente, de conmover a Miseria en la última escena de la obra, viene a ser el mismo que en *La noche de Reyes* impide que el despechado Andrés mate a la infiel Lucía; la soledad de un anciano como don Verdades, transformada en ilusión de vivir por la juventud y alegría de Rosita, ya la conocimos en *El hurón,* pequeño entremés de 1908, donde don José y Teresita desempeñaban estos mismos papeles y conmovían mediante los mismos recursos. Porque a Arniches, que vuelve sobre sus pasos y utiliza resortes de su propia cantera, sólo parece preocuparle la necesidad de tolerancia, generosidad y comprensión.

En conclusión, el constante recurso a lo sentimental, que incluso llega a ser la piedra angular de ciertas arquitecturas teatrales; la expansión de esta estructura hasta afectar a otras de signo distinto, así como la constante integración de recursos de naturaleza diversa, hacen necesario equilibrar la imagen del Arniches cómico con la del Arniches capaz de emocionar; porque es, precisamente, la fusión de ambos elementos lo que define su personalidad dramática, que en la creación de lo grotesco alcanzará su expresión más lograda.

GRÁFICO 1

Leoncio → Bibiano Maravillas	Malos tratos
Leoncio, Asunción → Nemesio Bibiano Cirila Liborio Patro	Intento de estafa
Leoncio → Maravillas Bibiano	Engaño amoroso
Asunción → Nemesio Patro	Engaño amoroso
FUNCIONES	NATURALEZA DE LA AGRESIÓN

OBRAS CITADAS

ARNICHES, C. y GARCÍA ÁLVAREZ, E., *Alma de Dios*, Madrid, S.A.E., R. Velasco, 190.

ARNICHES, C., *Yo quiero,* Madrid, col. *La Farsa,* n.º 447, 1936.

PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* Barcelona, Paidós, 1983.

La estructura de la acción dramática en Arniches (Análisis de *Es mi hombre*)

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE
Universidad de Salamanca

Entre las aproximaciones críticas a la obra de Carlos Arniches, cada vez más abundantes y rigurosas, se echan en falta trabajos realizados desde presupuestos estructuralistas y semióticos que tengan por objetivo la descripción pormenorizada de los modelos constructivos con los que opera nuestro autor y su consiguiente interpretación a partir del establecimiento del canon –personal y/o de época– en el que se insertan sus creaciones escénicas.

La investigación del hecho teatral llevada a cabo desde una perspectiva semiótica ha experimentado avances considerables en las dos últimas décadas, los cuales han tenido especial incidencia en el hecho de mitigar el enfrentamiento entre texto y representación mediante la consideración de ambos conceptos en el seno de una problemática más amplia: la del texto como escritura [DURAND: 1978]. Sin embargo, a pesar de que dicha línea de trabajo ha puesto a disposición del estudioso del hecho teatral un instrumental analítico capaz de alcanzar, por su rigor y precisión, un grado de exhaustividad notable, los interesados por el teatro de Arniches han preferido hasta ahora operar con las metodologías tradicionales más apegadas a un enfoque exclusivamente temático o, en todo caso, dirigir su atención hacia los aspectos sociológicos o lingüísticos. Este tipo de trabajos se presentan, sin duda, como más llamativos o rentables frente a los que abordan cuestiones como la estructura dramática o los mecanismos de composición, que, quizá por razón misma de su obviedad y de la ausencia de soluciones relevantes en nuestro autor han quedado desplazadas del interés de la crítica.

Pienso, sin embargo, que esa "transparencia" del diseño compositivo arnichesco encierra dentro de su aparente obviedad elementos que han de ser puestos de relieve, especialmente cuando a través de su análisis resulta posible reconstruir el itinerario seguido por el autor desde la rudimentaria construcción de sus primeros sainetes, en donde la acción es un mero pretexto que sirve como hilo suturador de diversas escenas costumbristas o

excusa para la inserción de chistes y agudezas verbales, hasta la perfecta trabazón de sus obras maduras. La elucidación del entramado formal de las piezas de Arniches resulta, así, sin duda, el mejor medio de observar cómo se produce la paulatina ruptura con un canon que el escritor se había encontrado elaborado, y en el que en un principio se siente cómodamente establecido, y la progresiva y laboriosa construcción de otro canon propio a través de tanteos muchas veces infructuosos y de soluciones frustradas. Es el camino que media entre un teatro acomodado al bajo nivel de las exigencias estéticas del público receptor y a los paupérrimos medios escenográficos de la época y otro teatro más ambicioso que, a la búsqueda de un nuevo público, amplia el estrecho marco del sainete y su ralo horizonte mediante propuestas temáticas más complejas capaces de romper con la interpretación roma y sin matices, plana en su esquematismo, que aquél ofrecía de la realidad.

Mi intervención, condicionada por los límites temporales a los que he de atenerme, se va a concretar en un breve análisis de la tragedia grotesca en tres actos *Es mi hombre* (estrenada en 1921); mediante él intentaré poner de manifiesto los mecanismos constructivos subyacentes en la elaboración de dicha pieza, en los que se transparenta el esfuerzo del autor por escapar de las limitaciones estructurales que le imponía el molde del teatro breve, si bien, en esta ocasión, con discutibles resultados.

La pieza, aunque posterior por la fecha de su estreno a algunas de las grandes creaciones de Arniches *(La senorita de Trevélez* es de 1916, *Los caciques* de 1920, *La heroica villa* de 1921), es aún deudora (junto a otras entre las que podrían citarse *La casa de Quirós* o *Que viene mi marido*) de la fórmula constructiva del sainete y puede aducirse como un fiel exponente del trabajo de adaptación que su autor, impelido por indudables exigencias comerciales [RÍOS, 1990:55], se ve obligado a llevar a cabo para desarrollar con más amplitud la escueta acción característica de las piezas breves del teatro por horas hast aadaptarla a la duración de una comedia estándar que ocupase por sí misma toda una sesión. El procedimiento más habitual consiste en rellenar el esqueleto de la trama básica con situaciones que no añaden ningún elemento funcional a lo que en ella estaba apuntado; se trata por lo general de situaciones cómicas, desarrolladas sobre la intervención de personajes secundarios, de escasa o nula relevancia en la trama, con las que se contribuye a dilatar el tiempo de la fábula dramática. Un ejemplo elocuente de este procedimiento lo constituye la ya mencionada *La casa de Quirós,* cuyo segundo acto está construido en gran parte sobre una sucesión de escenas en las que se explota la comicidad del miedo de los criados ante la aparición del supuestamente difunto pretendiente. En *Es mi hombre* los procedimientos de ampliación ofrecen una mayor complejidad, como voy a tratar de demostrar en seguida, aunque los resultados obtenidos distan de ser satisfactorios ante la evidencia de la debilidad estructural que presenta el conjunto; dicha debilidad fue ya puesta de manifiesto por algún sagaz crítico contemporáneo, aunque de manera excepcional entre las opiniones

coincidentemente laudatorias, según puede comprobarse en el trabajo que sobre la recepción crítica de esta pieza ha llevado a cabo Pilar Nieva [NIEVA, 1990:172-81][1].

Las limitaciones de este trabajo impiden la aplicación exhaustiva de la metodología semiótica, por lo que me centraré solamente en uno de los planos del análisis, el que tiene por objetivo la acción dramática, y renunciaré a la consideración de factores como el tiempo, el espacio, los personajes o el diálogo; este reduccionismo no tiene por qué afectar, sin embargo, a la evidencia de la demostración que pretendo llevar a cabo, ya que, al ser la acción el eje sobre el que se articula la estructura de la obra dramática, su análisis bastará para poner de manifiesto una parte importante de los mecanismos que subyacen en la construcción de la pieza objeto de nuestro interés.

Abordar el análisis de la acción en un texto teatral obliga ante todo a plantearse el problema de su segmentación y, subsiguientemente, el del establecimiento de las unidades mínimas a partir de cuya sucesión y articulación pueda ser esbozado el esquema secuencial o esqueleto imprescindible de la historia. A este respecto son varios los modelos descriptivos que se han propuesto, algunos de los cuales atienden exclusivamente al texto como objeto de análisis mientras otros parten de la interrelación entre texto y representación[2]. Operaremos con uno de aquellos, con el modelo narratológico, por ser el que mejor se presta para dar cuenta de los mecanismos que articulan la acción dramática en el teatro tradicional. Este parte del supuesto de que en el fondo de toda obra dramática existe una estructura narrativa subyacente con idénticos principios organizativos que cualquier relato; su origen está en el modelo de análisis estructural del relato, elaborado por Propp y reformulado posteriormente por Greimas y Barthes, y la validez de su aplicación al análisis de los textos dramáticos ha sido puesta de

---

1. Véase este fragmento de la crítica de *El Debate* (23-XII-21) que reproduce Pilar Nieva: "Un reparo he de poner a la marcha que la acción tomó a poco de iniciado el primer acto. En la primera escena aparece el protagonista conquistado por el medio de depravación [...] en que hubo de engolfarse. Eso era lo lógico, y por ese camino debió seguir la acción. Mas de súbito se tuerce y ocurren incidencias, aventuras... que son las mismas del segundo acto ligeramente variadas. De ahí [...] depende la insignificancia y frialdad del desenlace [...]. No dejó de darse cuenta el público de la equivocación [...] del comediógrafo, y al concluir el tercer acto, el entusiasmo no fue tan caluroso como al finalizar los anteriores".
Añade algún otro comentario desfavorable a ese tercer acto, como los de los críticos de *El Heraldo y La Acción y* llama la atención sobre la crítica aparecida en *La Voz,* por ser ésta la única que "achacaba el descenso en el nivel de este tercer acto a la prisa con que había sido escrito, entre apremios de tiempo debidos a la inaplazable fecha del estreno" haciéndose eco del "condicionamiento mercantil en la precipitada producción de obras por parte de los autores de éxito que funcionaba tan frecuentemente en el periodo en que nos encontramos" (pp. 178-9).
2. Pueden citarse entre otros el modelo glosemático de Jansen, el modelo deíctico de Serpieri, el modelo semiológico de Souriau o el semiológico de Kowzan [BOBES:1987].

manifiesto por los trabajos llevados a cabo por Rastier y Pagnini entre otros (RASTIER: 1971; PAGNINI:1975)[3].

Para nuestro propósito partiremos de la reconstrucción de la fábula propiamente dicha, reduciendo el discurso dramático a un relato coherente mediante el ordenamiento con criterios cronológicos de las unidades que integran la acción y la puesta en relieve de las conexiones lógicas existentes entre las mismas. Para la división en unidades podemos utilizar la noción acuñada por Barthes de *función cardinal* ("segmento de la historia que constituye el término de una correlación, desempeñando un papel significativo en la construcción de la diégesis") [BARTHES, 1966], que en la acción teatral puede equivaler a aquel segmento en el que se produce una información o una actuación que suponga un progreso en la marcha de los acontecimientos. El concepto barthesiano no resulta incompatible con el de *situación,*. que Jansen propone para compatibilizar el análisis del plano textual y el de la representación, pues para él esta unidad sería "el resultado de una división del plano textual en partes que se correspondan con grupos acabados del plano escénico", porque "en ella una parte ininterrumpida de la línea textual se corresponde con un grupo de elementos escénicos que no cambia" (JANSEN: 1968 y 1972). Utilizaremos, pues, mejor esta noción que además puede ser asimilada a la noción tradicional de *escena* en virtud de la correspondencia que implica entre núcleo temático aislable y ausencia de modificación en los elementos escénicos; hay que advertir, no obstante, que no son nociones totalmente equivalentes en cuanto que un cambio de escena puede no comportar un progreso en la acción dramática o, viceversa, en el interior de una misma escena puede producirse una actuación que implique un cambio de situación. Y para una mayor precisión extrapolaremos la oposición barthesiana entre *funciones cardinales* y *catálisis* a la de *situaciones funcionales* y *no funcionales,* utilizando esta segunda denominación para aquellas que no hacen avanzar la trama pero contribuyen a construir el marco de referencias que permite la compresión del drama.

Pasemos, pues, a la segmentación de las situaciones sobre las que se articula el desarrollo de la acción en la pieza elegida, partiendo de la división establecida por el autor en tres actos, que pueden ser considerados en principio como otras tantas macrosecuencias. Señalo solamente las situaciones funcionales, indicando el lugar que ocupan en la división tradicional por escenas.

MACROSECUENCIA 1

S.1 (esc. 1-3): Don Antonio y su hija se encuentran en una precaria

3. Entre nosotros pueden citarse los trabajos de Joaquina Canoa [CANOA, 1974 y 1977].

situación económica que promete resolverse momentáneamente con la entrega del traje de comunión que está confeccionando la segunda.

S.2 (esc. 4): Mientras Leonor va a entregar el traje, don Antonio manifiesta sus dudas sobre la posibilidad de que se lo acepten, dadas las escasas habilidades manuales de su hija.

S.3 (esc. 5): Llega el portero y amenaza con el desahucio si no se le abonan los recibos de alquiler atrasados.

S.4 (esc. 6): Vuelve Leonor después de haber cobrado el traje y adquirido algunas provisiones.

S.5 (esc. 7) Leonor se ve obligada a devolver el dinero cobrado por el traje ante las protestas y amenazas de su clienta, la señora Calixta.

S.6 (esc. 7): Ante la desesperada situación, Don Antonio se muestra decidido a aceptar el humillante trabajo de hombre-anuncio que le habían ofrecido.

S.7 (esc. 8): Leonor manifiesta su esperanza de recibir alguna ayuda de su padrino don Mariano, a quien ha escrito contándole la situación familiar.

S.8 (esc. 9): Llega don Mariano anunciando que tiene un trabajo para don Antonio.

S.9 (esc. 9): Don Antonio se entera con horror de que el trabajo que se le ofrece es el de matón en una sala de juegos.

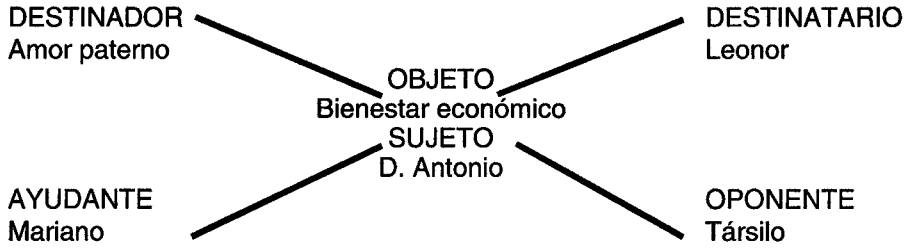
S.10 (esc. 10): Pese a las súplicas de su hija, don Antonio decide aceptar, afirmando que el valor no es algo innato sino que lo imponen las circunstancias.

S.11 (esc. 11-12): Don Antonio demuestra el cambio de su personalidad enfrentándose al portero, que huye acobardado, y manifestando su disposición a arrostrar cualquier peligro por el bienestar de su hija.

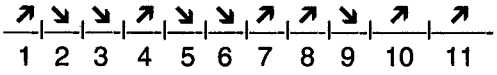
Observamos que con esta última situación se cierra una secuencia perfectamente delimitada (coincidente en este caso con los límites macrosecuenciales que hemos atribuido al acto) y dotada de una autonomía que permitiría su funcionamiento como una pieza breve (sainete) independiente. El programa narrativo se ha cumplido con la transformación del héroe, impelido por la necesidad de sacar a su hija de la miseria. La evidente elementalidad de dicho programa se manifiesta en la escasa complejidad de la variante estructural que desarrolla: la conocida como *inversión,* consistente en el paso de una situación inicial A a su opuesto –A, como cierre. [BRE-

MOND, 1973] El intercambio de los roles "castigador"– "víctima", inserto en su interior y desarrollado en las situaciones 3 y 11, viene a actuar como elemento reforzador de la misma.

En cuanto a la estructura profunda de la fábula "narrada", resultan perfectamente identificables las diversas funciones actanciales tras la aplicación del hexágono greimasiano, como puede verse:



La simplicidad del esquema argumental encuentra su compensación en el hecho de que, en lugar de un discurrir lineal hasta la culminación del desenlace, se nos presente la acción en un desarrollo sinuoso basado en la sucesión contrastiva de situaciones que responden a los movimientos de expectación / frustración; es ese estudiado diseño compositivo el que actúa como el resorte dramático que marca el tránsito de una situación a la siguiente y el que permite explicar el dinamismo que imbuye a todo el discurrir de la trama (del que además es muestra la casi total ausencia de situaciones no funcionales: la única excepión sería la constituída por la escena segunda). Para mayor claridad, véaselo esquematizado en el siguiente diagrama:



A la esperanza de solución que supone el inminente cobro del traje con que se inicia la acción, sucede la pesimista impresión que nos transmiten los comentarios de don Antonio sobre la escasa habilidad de su hija (s.2) y que se incrementa con la amenaza de desahucio y la subsiguiente humillación a que lo somete el portero (s.3). La llegada de Leonor con el dinero (s.4) supone un vuelco de la situación, que vuelve, no obstante, a tornarse desesperada cuando han de reintegrar el dinero (s.5) y, más aún, cuando don Antonio decide aceptar el infamante trabajo de hombre-anuncio (s.6). La promesa de ayuda por parte de don Mariano, que recuerda Leonor, (s.7) vuelve a traer un rayo de esperanza, que se incrementa con la llegada del benefactor (s.8). El conocimiento del trabajo que éste ofrece al protagonista imprime un nuevo giro negativo a la situación (s.9), que se torna positiva con

la decisión heroica de don Antonio de aceptarlo (s. 10) y con su enfrentamiento victorioso con el portero (s. 11) a través del que se pone de manifiesto la transformación experimentada por el personaje.

MACROSECUENCIA 2

Una vez culminado en la primera el programa narrativo inicial, cabe preguntarse qué caminos restaban al autor para ampliar el núcleo de la historia. Arniches va a echar mano de dos, ya transitados en anteriores intentos de superar el marco del sainete: la repetición con variantes de la acción básica y la introducción de una segunda acción.

Veamos, a través de la segmentación de las situaciones que integran esta segunda macrosecuencia (cuyo escenario es ahora la sala de juegos en donde trabaja don Antonio) el desarrollo de ambas posibilidades:

El de la acción básica es factible de segmentación en las situaciones siguientes:

S.1 (esc. 1): Los comentarios de los jugadores confirman el éxito de don Antonio en su nuevo cometido.

S.2 (esc. 2): Unos tahúres se proponen hacer apuestas fraudulentas.

S.3 (esc. 3): El tahúr, descubierto, desafía a don Antonio.

S.4 (esc. 4): Don Antonio sale victorioso del encuentro gracias a su serenidad y sin emplear la violencia.

S.5 (esc. 4): Tras el encuentro, don Antonio se muestra desplomado por la tensión y dominando su miedo a base de antiespasmódicos.

S.6 (esc. 5): Paco, el dueño del local, confiesa a don Mariano, el protector de don Antonio, que tres peligrosos matones han decidido desafiar a éste.

S.7 (esc. 6): Leonor comenta el mal color y la progresiva delgadez que observa en su padre desde que desempeña su peligroso trabajo.

S.8 (esc. 9): Paco confirma a don Antonio la inminente llegada de los matones.

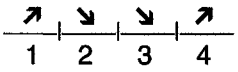
S.9 (esc. 10): Encuentro verbal de don Antonio con los matones a los que amenaza con expulsar si alteran el orden.

S.10 (esc. II): Don Antonio se dispone a huir.

S.11 (esc. 12): Uno de los matones intenta propasarse con Leonor.

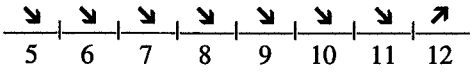
S.12 (esc. 12): Don Antonio, cegado por la ira, se enfrenta a los matones y los arroja del local.

Las situaciones que acabamos de segmentar pueden ser agrupadas en dos secuencias: en la primera de ellas, la más breve, que engloba las situaciones 1-4, encontramos una reiteración del mismo esquema compositivo basado en la alternancia de expectativas de signo contrario que se utilizó en la primera macrosecuencia:



A la confirmación del éxito de don Antonio (S. 1) sucede una nueva amenaza con el intento de timo por parte de los tahúres (S.2), que se concreta en el desafío de uno de ellos a don Antonio (S.3); pero la victoria de éste (S. 4) nos lleva de nuevo a la situación inicial y con ella al cierre de la secuencia.

En la segunda secuencia (situaciones 5-12) es, en cambio, donde asistimos a una nueva propuesta de diseño compositivo que sustituye al hasta ahora utilizado; a partir de aquí, la alternancia de expectativas de signo contrario, que funcionaba como resorte de paso entre las diversas situaciones, es sustituida por una gradación intensificativa de las mismas que se acumulan en un *in crescendo* hasta la clausura del bloque: desde el momento en que se nos descubre como fingimiento el valor del héroe, quien intenta ocultar su miedo a base de antiespasmódicos (S.5), se va acumulando una sucesión de amenazas (S. 6,7,8,9,10) que culmina en el intento de los matones de abusar de Leonor (S. 11); a partir de ese clímax se produce la inversión de la situación, con la transformación del personaje de don Antonio en un auténtico héroe, impelido por la necesidad de evitar el ultraje de su hija (S.12). En esquema:



En definitiva, pese a la variación compositiva introducida, nos hallamos ante una repetición de la misma variante estructural en que se basaba el programa narrativo descrito en la primera macrosecuencia: la inversión, o desarrollo del proceso por el que se pasa de una situación inical A a su opuesta -A. La intensificación dramática que se logra con el nuevo diseño es, no obstante, obvia y corre pareja a la gravedad de la amenaza a la que ahora, en absoluta soledad (la casilla del ayudante permanecería vacía en el esquema actancial) se enfrenta el héroe: no sólo peligra el sustento diario

de la familia sino el honor de la misma. En el diseño general de la pieza esta segunda macrosecuencia estaría, pues, justificada, en cuanto ampliación intensificadora del núcleo significativo desarrollado en la primera macrosecuencia, completando, así, un modelo estructural basado en la simetría A—-A', en la que A' representaría la repetición con variantes del esquema narrativo de la *inversión.*

Pero la necesidad de prolongar aún más la duración de la fábula dramática lleva a Arniches a introducir una segunda acción: la seducción de don Antonio por parte de Sole, una de las clientas habituales de la casa de juegos, experta en trucos con los que aumenta ilegalmente sus ganancias. Esta acción se desarrolla a lo largo de la segunda macrosecuencia, alternando sus situaciones con las que constituyen las dos secuencias analizadas de la acción principal, aunque no alcanza en ella su culminación. Podría segmentarse del siguiente modo:

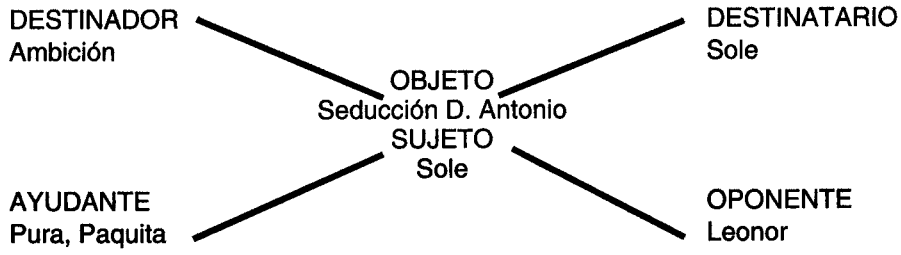
S.1 (esc. 1): Sole, segura de sus poderes de fascinación, manifiesta a sus amigas su intención de seducir a don Antonio.

S.2 (esc. 6): Don Antonio comienza a sentir los efectos de la labor seductora de Sole.

S.3 (esc. 8): Sole consigue por fin su propósito, haciendo que don Antonio se le entregue incondicionalmente.

Con ello concluye la primera secuencia de esta acción secundaria inserta en la macrosecuencia constituida por el segundo acto. Al igual que en los casos anteriores nos hallamos ante un esquema narrativo de enorme elementalidad organizado sobre la sucesión propósito-cumplimiento que viene a corresponder a la variante estructural denominada *saturación,* en la que la situación de llegada representa la conclusión lógica o predecible de las premisas propuestas en la situación inicial.

El nivel abstracto de la historia refleja igualmente la elementalidad de la misma en la nitidez con que aparecen dibujadas las funciones actanciales: Sole (sujeto) movida por su ambición (destinador) pretende conseguir el amor de don Antonio (objeto) para beneficio de sí misma (destinatario) con la complicidad de sus amigas (ayudante) y la oposición de Leonor (oponente):



La continuación de esta acción secundaria es la que justificaría la prolongación de la obra con un tercer acto, puesto que la acción básica queda perfectamente clausurada, como hemos podido comprobar, en el segundo, mediante la reiteración con variantes del programa narrativo inicial. Pero, inesperadamente, en ese tercer acto el autor clausura de modo apresurado la segunda trama y vuelve a introducir una nueva repetición de la acción básica. Pasemos a verlo mediante la segmentación de las secuencias respectivas, insertas ambas en los límites macrosecuenciales del acto III.

MACROSECUENCIA 3

La acción 2, que desarrolla el proceso de la seducción de don Antonio por parte de Sole, continúa su curso a través de las siguientes situaciones:

S.1 (esc. 1-2): Degradación moral de don Antonio, al que se presenta entregado al alcohol y totalmente manejado por Sole.

S.2 (es. 2): Leonor manifiesta a Marcos su propósito de poner fin a esa situación.

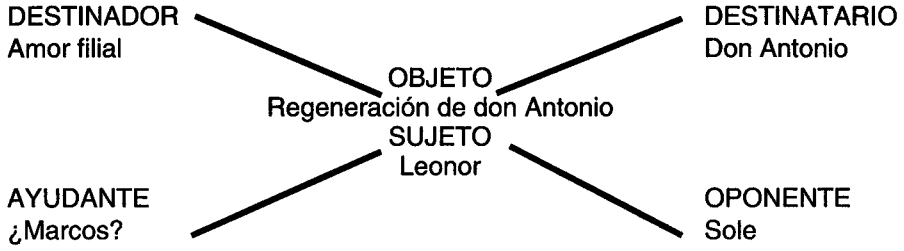
S.3 (esc.3): Al marcharse Leonor, Don Antonio confiesa a Marcos que ha dilapidado con Sole todo el dinero ganado con su peligroso trabajo.

S.4 (esc.4): Llega Sole e intenta seguir extorsionando a don Antonio.

S.5 (esc.5): Ante la falta de dinero de éste, consigue con halagos que Marcos le entregue el poco que lleva encima.

S.6 (esc. 6): En ese momento regresa Leonor y expulsa a Sole de la casa de manera violenta.

Esta acción secundaria, cuya prolongación era lo que justificaba la ampliación de la pieza en un tercer acto, termina de modo brusco tras desarrollar de nuevo brevemente un elemental esquema de inversión de roles (al que se superpone otro de "propósito-cumplimiento", manifestación de la variante estructural conocida como *saturación*), si bien no tan simétrico como los precedentes: Sole, la dominadora, pasa a ser dominada, aunque no por su víctima sino por una Leonor que aparece de pronto dotada de una energía tan inexplicable como sorprendente. Ella es, sin lugar a dudas, quien desempeña la función actancial de sujeto en la estructura profunda de esta secuencia:



La coherencia de la esctructura dramática hubiera exigido un desarrollo más pormenorizado de esta segunda acción, potenciando su relación de dependencia causal con la primera a través de la cual se ponen de manifiesto los esquemas ideológicos con que suele operar Arniches: la degradación moral del personaje, núcleo temático de la acción secundaria, no es sino la esperable consecuencia de las relaciones entabladas en un trabajo que está bordeando los límites de la honradez, pese a que le haya permitido salir de la miseria; porque el medrar a costa de romper con los lazos que los ligan a su sólida –aunque sórdida– cotidianeidad suele traer para los personajes de nuestro autor consecuencias funestas. Sin embargo, en lugar de proseguir la acción por esos derroteros, exponiendo el combate del héroe y los avatares de su camino hacia la salvación o el definitivo hundimiento, la brusca e inesperada intervención de Leonor, en calidad de "deus ex maquina" hace que queden interrumpidos estos posibles desarrollos de la fábula; y en lugar de ello, como los acontecimientos presentados no bastaban para rellenar la extensión estándar de un acto, se recurre a la inclusión de una nueva secuencia, meramente repetitiva y en absoluto justificada, de la acción principal.

Ésta presenta la misma disposición estructural de la secuencia precedente: la gradación intensificada de las amenazas que se ciernen sobre el héroe va creando un suspense que se resuelve finalmente con la victoria de aquél; sólo que la iniciativa que conduce a dicha victoria no parte en esta ocasión del mismo héroe, sino de otro personaje –su hija– quien asume en realidad, al igual que sucede en la secuencia final de la acción secundaria, la función actancial de sujeto. Procedamos a la segmentación de esta última secuencia cuyas tres primeras situaciones se suceden en alternancia con las de la acción 2, mientras que las restantes tienen lugar tras la clausura de aquélla:

S.1 (esc.3): Don Antonio confiesa a Marcos la nueva amenaza que se cierne sobre él con la llegada de Quemarropa, un matón que, conocedor de su fama de valiente, desea desafiarlo.

S.2 (esc.4): Sole anuncia a don Antonio que Quemarropa ha estado buscándolo en el garito.

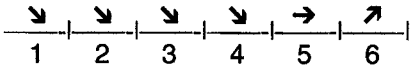
S.3 (esc.4): Sole confiesa que ha facilitado a Quemarropa la dirección de don Antonio.

S.4 (esc.8): Llega el recado de Quemarropa conminando a don Antonio a bajar y amenazando con subir él en caso contrario. S.5 (esc.8).

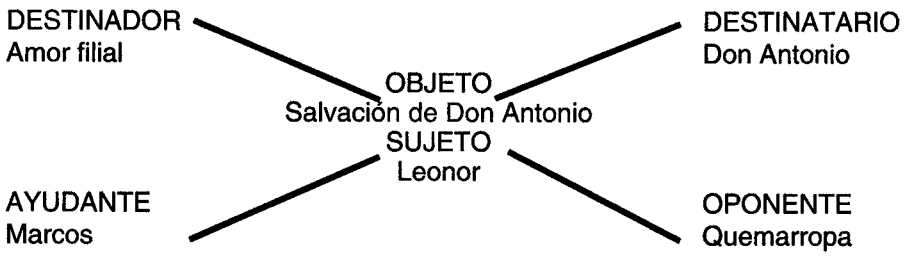
Leonor planea que su padre y Marcos se escondan y finjan reñir cuando llegue el matón.

S.6 (esc .9): Leonor convence a Quemarropa de la fiereza de don Antonio haciéndole creer que está propinando una paliza a otro matón y aquel huye despavorido.

Al trazar el diagrama explicativo del desarrollo de las situaciones en el interior de la secuencia nos volvemos a encontrar con el ya conocido modelo de la segunda secuencia que reproduce el esquema narrativo amenaza-victoria, con la reiteración intensificada de la primera a través de las situaciones y su desaparición en la que cierra el bloque; en este caso, no obstante, la propuesta por parte de Leonor de su plan, supondría una suspensión de la tensión que precedería a su resolución definitiva:



Y por lo que respecta a la estructura profunda, se pone de manifiesto como la función actancial de sujeto ha sido desplazada de don Antonio a Leonor en curioso paralelismo con lo que observábamos en la secuencia final de la historia secundaria: los términos del hexágono serán pues idénticos a los de aquella, a excepción del oponente cuya casilla está ahora ocupada por Quemarropa:



Mediante la aplicación de una metodología narratológica al análisis de la acción dramática de *Es mi hombre* ha sido posible poner de manifiesto un conjunto de incoherencias estructurales en la construcción de su tercer acto, las cuales permiten albergar dudas sobre la idoneidad de su ensamblaje en la arquitectura de la pieza y, consiguientemente, sobre la coherencia del diseño general de la misma. Por una parte, cabe interrogarse sobre la nece-

sidad de dicha macrosecuencia, en cuanto los segmentos de la misma que articulan la prolongación de la acción básica, no son sino la mera repetición de un esquema ya agotado. Por otra, resulta factible denunciar su insuficiencia, dado que si su justificación era la de desarrollar en profundidad la acción 2, puede decirse que el objetivo resulta fallido por el apresuramiento con que aquella se clausura sin explorar la rentabilidad que, teniendo en cuenta los presupuestos ideológicos del autor, podía extraerse de sus núcleos temáticos. En tercer lugar, el desplazamiento del eje sobre el que gira la acción dramática, producido por la transferencia de la función actancial de sujeto del personaje de don Antonio al de Leonor, hace que se resienta la unidad del conjunto y contribuye a la impresión de que este acto es una pieza encajada forzadamente en el plan general de la obra.

La razón de tales desajustes estriba, sin duda, en el hecho de que el autor, partiendo de la simplicidad del esquema narrativo del sainete, ha intentado llevar a cabo la ampliación de una historia que, por su elementalidad, hubiera podido resolverse dentro del marco estructural de aquél. Las opciones que se le ofrecían para ese propósito amplificador eran esencialmente dos: Una consistía en decidirse por la "densidad narrativa", cuidando la lógica por la que se rige la trabazón de las situaciones, incorporando elementos que añadiesen profundidad al esquematismo de la trama, profundizando en el dibujo de los personajes y en las relaciones entre los mismos. La otra suponía, en cambio, el revestimiento del esqueleto argumental con elementos no derivados de la lógica interna de la acción sino añadidos forzadamente a la misma con lo que su simplicidad resultaba inalterada al desarrollar solamente los aspectos no funcionales: así, por ejemplo, potenciar la presencia de personajes secundarios embarcados en situaciones irrelevantes o protagonizando episodios accesorios.

Los señalados desfases en la estructura de *Es mi hombre* parecen responder a una indeterminación en la elección del procedimiento amplificador adecuado. Todo parece apuntar a que en un principio la intención del autor pudo haber sido optar por la "densidad narrativa", como se evidencia en el perfecto ensamblaje causal entre la acción 1 y la acción 2 y en el desplazamiento de aquélla a ésta que sufre el eje articulador de la trama: la seducción de don Antonio por Sole, que constituye el núcleo de la acción 2, resulta perfectamente interpretable como el "castigo" a una "transgresión": la que constituye el abandono por parte de don Antonio de su estatus de pobreza honrada para acceder a un mundo en donde el dinero circula fácilmente, pero a costa de moverse bordeando las fronteras de la ilegalidad. Es manifiesta, pues, la existencia de un "mensaje" con el que Arniches intenta densificar la historia: la complejidad de la misma se logra mediante la introducción de elementos que dotan de cierta dosis de profundidad a la elemental estructura saineteril.

En pura lógica narrativa, el desplazamiento del eje argumental hacia el polo de la acción 2 tenía que haberse mantenido; y no sólo por el agota-

miento del programa narrativo que desarrollaba la acción 1, sino porque esta segunda dejaba traslucir los planteamientos estéticos del personal canon que ya había elaborado el autor y que había dado lugar a creaciones de originalidad innegable: en ella se daban las condiciones para que se produjera la quiebra del carácter monolítico del héroe exigida por la concepción arnichesca de lo grotesco, base sobre la que lleva a cabo la transgresión y superación del marco del sainete. Dicha concepción implicaba el fraccionamiento de la unidad del héroe, que pierde su carácter unidimensional para convertirse, mediante la mostración de sus debilidades, en un ser ridiculizable.

Este paso decisivo que separa al tipo monolítico del personaje ambivalente y contradictorio (característico de sus tragedias auténticamente grotescas) es el que Arniches inicia pero bruscamente interrumpe: la acción 2, sobre la que debería haber gravitado durante el tercer acto el eje articulador de la estructura dramática, desarrollando a fondo los aspectos tragicómicos de la figura del "pelele", es abandonada de pronto para dar paso de nuevo al modelo del sainete y a la repetición, una vez más, de su elemental esquematismo: lo meramente cómico vuelve a desplazar a lo grotesco y el personaje lineal y estereotipado al complejo y contradictorio.

Es preciso reconocer, sin embargo, la considerable distancia que media entre la rudimentaria construcción de los primeros sainetes y la de una pieza como la analizada. Frente a la tosquedad de aquélla, caracterizada por su debilidad narrativa y en donde la acción es un tenue pretexto para el ensamblaje de situaciones costumbristas y la exhibición de personajes estereotipados y expertos en agudezas verbales, en *Es mi hombre* nos hallamos ante una técnica ya muy depurada; manifestación suya son el ensamblaje sin fisuras –con una hábil dosificación de las expectativas– de las diversas situaciones en el interior de las respectivas secuencias, las cuales constituyen unidades nítidamente definidas, o la perfecta interconexión entre las macrosecuencias integradas por los actos I y II en la estructura total, lo que permite vislumbrar la existencia de un evidente y meditado diseño constructivo.

Se puede observar, asimismo, que la presencia de situaciones no funcionales, al contrario de lo que era característico en el sainete, está reducida al mínimo; las pocas detectables están justificadas por la necesidad de llenar algún hueco de la trama (como sucede en I, 2) o por su condición de elementos configuradores de ambiente (la casi totalidad de II, 1 y 2, destinadas a presentar el ambiente del garito). De igual modo, las agudezas verbales, ineludibles en toda pieza de Arniches, están salvo excepciones, conectadas al desarrollo de la fábula dramática en lugar de limitarse, como era común en las piezas breves, a servir de elemento compensador de la falta de acción.

Termino ya aquí este breve análisis de *Es mi hombre* expresando mi

confianza en que, pese a su elementalidad, haya servido para llamar la atención sobre lo rentable que puede resultar la aplicación de metodologías estructuralistas y semióticas a la obra de un autor dramático que hasta ahora sólo ha sido objeto de acercamientos basados en criterios tradicionales. Sin que ello suponga, en modo alguno, desdeñar los resultados a menudo espléndidos mediante ellos obtenidos .

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. (1966): "Introduction a l'analyse structural du récit", *Communications,* 8, pp. 1-27.

BOBES, C. (1974): *Crítica semiológica,* Santiago, Universidad.

BOBES, C. (1987): *Semiología de la obra dramática,* Madrid, Taurus,

BREMOND, C. (1973): *Logique du récit,* Paris, Seuil.

CANOA, J. (1974): "Análisis semiológico de la estructura de una obra dramática", en BOBES:1974.

CANOA, J. (1977): *Semiología de las "Comedias bárbaras",* Barcelona, Planeta, 1977.

DURAND, R. (1978): "Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral", en HELBO:1978.

HELBO, A. (1978): *Semiología de la representación,* Barcelona, Gustavo Gili.

JANSEN, S. (1968): "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langages,* 12, pp. 71-93.

JANSEN, S. (1973): "Qu est ce qu'une situation dramatique", *Orbis litterarum,* XXVIII, 4, pp. 235-292.

NIEVA, P. (1990): "El estreno de *Es mi hombre y su* recepción en la crítica coetánea (1921-1922)", en RIOS:1990

PAGNINI, M, (1975): "Observaciones sobre el teatro clásico" en *Estructura literaria y método crítico,* Madrid, Cátedra.

RASTIER, F. (1971): "Les niveaux d'ambigueté des structures narratives", *Semiotica* III,4, pp. 289-342.

RÍOS, J.A. (1990): *Arniches,* Alicante, C.A.P.A.V.

Tras los pasos de Arniches, una «ilustre sainetera»: Pilar Millán Astray

PILAR NIEVA DE LA PAZ
C.S.I.C.

Autor de más de sesenta obras teatrales firmadas en solitario y de más de un centenar de piezas escritas en colaboración, no puede sorprender el magisterio y directa influencia que Carlos Arniches ha ejercido sobre muchos de sus contemporáneos en las lides teatrales, dando origen con su prolífica producción a la creación de una verdadera escuela de saineteros cultivadores del pujante madrileñismo teatral. Tan sólo durante las ocho temporadas comprendidas entre 1918 y 1926, años de máximo apogeo de su teatro, Arniches estrenó 91 títulos, contando los escritos en colaboración. Entre los que escribió en solitario, destacan los éxitos conseguidos con *Los caciques* (13-II-1920), *La chica del gato* (15-IV-1921), *Don Quintín el amargao* (26-XI-1924), *Es mi hombre* (22-XI-1921), *Las grandes fortunas* (23-XII-1919) o *La tragedia de Marichu* (23-XII-1922)[1]. En estos años, Arniches, hasta entonces conocido como infatigable autor de sainetes en un acto, había dejado de escribir para el popular "teatro por horas", cuya decadencia culmina en torno al año 1910, para evolucionar hacia géneros más ambiciosos como el *sainete "alargado"*, en dos y tres actos[2], la *farsa cómica* de costumbres populares y la *tragedia grotesca*, modalidad ésta que le mereció los

1. De los títulos escritos en colaboración, cabe destacar el éxito alcanzado con *Las lágrimas de la Trini* (22-IV-1919), *La mujer artificial o la receta del doctor Miró* (24-XII-1918) y *¡No te ofendas, Beatriz!* (23-XII-1920), las tres con Joaquín Abati, y *El tío Quico,* con Aguilar Catena (28-III-1925). Para éstos como para los siguientes datos de estreno citados en este trabajo, véase [Dougherty & Vilches, 1990].
2. En relación con esta nueva modalidad teatral de Arniches, escribe el profesor Ríos: "Estos 'sainetes en tres actos' [*Las dichosas faldas* y *Las doce en punto* (ambas de 1933)] están lejos de la fórmula primitiva del género y casi se pueden considerar comedias. La única diferencia sustancial que percibo es la ambientación social, pues Arniches parece reservar el término 'comedia' para centrarse en ambientes acomodados, mientras que el sainete le lleva a los ambientes más o menos populares. Diferencia con poca transcendencia teatral, y que puede llevar a la curiosa definición de 'sainete alargado' que ya fue utilizada por la crítica" [1990:70-71].

encendidos elogios de críticos tan prestigiosos como R. Pérez de Ayala o José Bergamín[3].

Por estas mismas fechas (1923-1924), aparecía en el panorama teatral madrileño una nueva firma que llegaría a alcanzar grandes éxitos cultivando la modalidad del "sainete alargado" o "comedia asainetada" que había popularizado Arniches durante la década anterior. Se trataba, para sorpresa de sus contemporáneos, de una pluma femenina, relativamente conocida por sus cuentos y novelas, que probaba fortuna en el teatro impulsada por los consejos de autores de prestigio como Jacinto Benavente o el mismo Arniches[4]. Pilar Millán Astray, gallega de nacimiento[5], llegaría a ser, como el escritor alicantino, una de las madrileñas de adopción más populares entre los habitantes de los barrios castizos de la capital, sobre todo desde la temporada 1924-1925 a la 1927-1928, momento en que crítica y público empezaron a mostrarse algo más duros con la autora[6].

Después de un primer estreno -acogido con benevolencia por la crítica y con moderada expectación por parte del público-, la comedia de ambiente gallego *Al rugir el león* (19-IV-1923), la autora conseguía su primer gran éxito con el estreno del sainete madrileño en tres actos *El juramento de la Primorosa,* en la temporada 1924-1925 (10-X-1924), sobrepasando en

---

3. R. Pérez de Ayala, *Las máscaras.* En *OO.CC.,* vol. III, Madrid, Aguilar, 1966, p. 105, y José Bergamín, "Arniches o el teatro de verdad", *Primer Acto,* 40 (1963), p. 6.
4. En relación con Arniches, vid. Jorge de la Cueva, "Significación de una sainetera", *Ya,* 24-5-1949, p. 2. Del apoyo público de Jacinto Benavente quedó constancia en la 50 representación de *El juramento de la Primorosa,* precedida por unas cuartillas leídas por el escritor que aludían a ese ánimo inicial que la autora tanto agradeció (*El juramento de la Primorosa,* El Teatro Moderno, n.º 138 [21-IV-1928], p. 3).
5. Nacida en La Coruña el año 1879, creció y se educó entre la alta sociedad coruñesa. Sus padres fueron José Millán Astray y Pilar Terreros. Vivió su infancia y primera juventud en esta ciudad, de la que partió con su familia hacia Madrid al ser nombrado su padre director de la cárcel de la capital. Cuando contaba poco más de 20 años contrajo matrimonio con Javier Pérez de Linares, perteneciente a una familia aristocrática valenciana. El matrimonio se instaló en Valencia, donde nacieron dos de sus tres hijos: Javier y Carmen –su tercera hija, Pilar, nació en Madrid–. Muy joven aún, Pilar Millán Astray quedó viuda y tuvo que afrontar una difícil situación económica. Fue entonces cuando decidió retomar sus tempranas actividades literarias (artículos, cuentos y novelas), con el fin de poder mantener su familia sin la ayuda paterna. En 1919 la autora cuenta 40 años de edad y gana su primer premio literario, el "Blanco y Negro", con la novela *La hermana Teresa.* Entre sus novelas cabe asimismo citar *La llave de oro* (1921), *El ogro* (1921) y *Las dos estrellas* (1928). Escribió con relativa frecuencia en varios periódicos y revistas durante la dictadura *(ABC, Blanco y Negro, La Nación, El Espectador, El Sol...).* Pasó los tres años de guerra encarcelada en Alicante y Murcia, regresando después a Madrid con importantes problemas de salud. Murió el 22 de mayo de 1949 sin haber abandonado su dedicación a la escritura.
6. El papel alcanzado por la autora en el panorama escénico de estos años se plasma en la continua y preferente atención que le presta la prensa. Un ejemplo del mismo se encuentra en la columna "El balance del autor: ¿Qué preparaba usted?... ¿Qué ha estrenado usted?", (*Heraldo de Madrid,* 12-VI-1926, p. 4). En esta ocasión, Pilar Millán Astray encabeza una encuesta que agrupa a escritores teatrales de éxito como Benavente, los Quintero y Fernández Shaw.

seguida las cien representaciones. La gran fuerza de su personaje central, Primorosa, dueña de una peluquería popular en el Madrid castizo, y sus nobles cualidades, entre las que sobresale su decidida defensa de la mujer seducida y después abandonada por un hombre de superior posición, fueron la razón fundamental de su éxito.

Tal y como declaró una y otra vez ante la crítica su autora, la peluquería de Primorosa, situada en los barrios bajos de Madrid, se inspiraba en un local similar de la calle de la Encomienda, como también tenían su referente real la mayor parte de los personajes del sainete. En las reseñas de estreno de la obra, los críticos comentaban también la rigurosa "documentación" sobre el terreno que había servido de punto de partida a la autora para su creación sainetesca, elogiando el verismo de tipos y ambiente, frente a la artificiosidad melodramática de su línea argumental[7]. Con motivo de este primer gran éxito, la crítica empezó ya a relacionar su teatro con el sainete alargado o comedia asainetada de Carlos Arniches (*Heraldo de Madrid,* 11-X-1924, p.5; *La Voz,* 11-X-1924, p.2.), debatiendo una y otra vez la conveniencia de considerar *El juramento* como "sainete", cuando bien podía ser calificada de "comedia" por su argumento y extensión (*El Liberal,* 11-X-1924, p. 2).

Después de un segundo y fracasado intento de acercarse al costumbrismo local en el marco del paisaje gallego –*El pazo de las hortensias,* 16-XII-1924–, la autora retorna definitivamente al madrileñismo teatral con otro sainete en tres actos, *La tonta del bote* (17-IV-1925), obra que la consagraría definitivamente como miembro de la escogida nómina de autores que alimentaban asiduamente la voracidad del público teatral madrileño de preguerra[8]. Fue éste uno de los mayores éxitos de la temporada, con 175 representaciones en menos de tres meses de permanencia en cartel.

Mezcla de sentimentalismo, comicidad, costumbrismo y efectos fuertemente teatrales, el teatro de Pilar Millán respondía ya por estas fechas a una plantilla perfectamente reconocible y fija, definida en parte por las fuertes constricciones del género popular cultivado y en parte por sus propios rasgos personales, entre los que cabe destacar su clara tendencia al melo-

---

7. Floridor, "El juramento de la Primorosa", *ABC,* 11-X-1924, p. 27: "La interesante escritora se ha documentado en el corazón del pueblo de Madrid, ha convivido muchas horas con lindas menestralas [...], ha sorprendido el alegre y mariposeante revuelo de los talleres y de los salones de peinar [...] y ha conocido pequeñas tragedias, crisis sentimentales, amor, dolor y desencanto en las humildes existencias". Por el contrario, Jorge de la Cueva reprochaba a la autora lo literario de su asunto (*El Debate,* 11-X-1924, p. 2). En el mismo sentido se pronunciaban Melchor Fernández Almagro en su crónica de *La Época* (11-X-1924, p. 3).
8. Eduardo M. del Portillo declaraba en cierta ocasión que los proyectos de la mayor parte de las compañías estribaban en estrenar a Arniches, Muñoz Seca, Paso, Fernández del Villar y Pilar Millán Astray ("Autores *viejos,* autores nuevos y cómicos de todas las edades" *Heraldo de Madrid,* 24-VIII-1926).

dramatismo en detrimento del efecto cómico y su predilección por los caracteres femeninos centrales, que se agrupan en una clara tipología dual (la madre, mujer madura, fuerte y cariñosa a un tiempo, y la joven soltera, atractiva, ingenua y siempre en peligro de ser engañada y seducida por un hombre sin escrúpulos). Jorge de la Cueva se hacía eco de la citada "estandarización" de su fórmula tras el estreno de otro de los títulos fundamentales de la autora, la comedia en tres actos *La Galana* (24-II-1926), en la que sobresalía sin duda el carácter femenino central, una viuda de mediana edad que regenta una tienda familiar, levantada por ella desde la ruina hasta el boyante estado en que se encuentra al inicio de la pieza. Acerca de la composición de la obra escribía el citado crítico:

> El truco es sencillísimo: un acto de ambiente, en el que la acción entra casi al final; una acción fuerte, melodramática, sin una gran preocupación por la originalidad, entremezclada con escenas de ambiente; piropos al Madrid castizo, alguna chulería, corrección moral, habilidad efectista para los finales de acto y, al fin, un poco atropelladamente, todo se arregla a pedir de boca (*El Debate*, 26-II-1926, p.4)[9].

También en un ambiente típicamente madrileño se situaban comedias ribeteadas de sainete como *Por los flecos del mantón* (11-XII-1925), *Pancho Robles* (5-X-1926), *Perla en el fango* (6-V-1927), *Mademoiselle Naná* (4-VII-1928), *La mercería de la Dalia Roja* (4-V-1932), y, por supuesto, sus típicos sainetes en dos y tres actos: *Las ilusiones de la Patro* (29-VIII-1925), *Magda la Tirana* (18-II-1926), *Mademoiselle Naná* (4-VII-1928), *Los amores de la Nati* (13-III-1931) o *La chica de la pensión* (11-I-1935), títulos que en muchos casos recuerdan a algunos de los más conocidos del maestro del sainete, Carlos Arniches.

Prácticamente en todos los casos, la crítica elogió los tipos, ambientes y diálogos de estas producciones, mientras que resultaban mucho más discutidos el interés de su intriga, la composición estructural de las piezas (en relación con cuyos actos terceros se lamentaba a menudo la falta de funcionalidad dramática en el desarrollo de la acción), y el marcado tono sentimental y melodramático que en ellas parecía predominar. Tras el que sería su último estreno con anterioridad al estallido de la Guerra Civil, su comedia asainetada *Las tres Marías* (28-II-1936), Juan G. Olmedilla definía desde las páginas del *Heraldo de Madrid* la posición de Pilar Millán en el panorama teatral más comercial del momento:

---

9. Recordemos al respecto que un crítico tan favorable a Arniches como lo fue Alfredo Marquerie, elogia el conjunto de su producción para el teatro en términos parecidos a los empleados una y otra vez por la crítica en relación con Pilar Millán: "Mide y calcula los efectos, dosifica sabiamente lo dramático y lo cómico, piensa que lo peor que puede producirse en una obra es que de ella nazca la reiteración [...]. Cuando conviene, aprieta la mano en la eficacia emocionante o cómica de una situación, cuida la definición de sus tipos por sus hechos y por sus palabras y sabe pasar, como sobre ascuas, por la tensión difícil" ("Sobre la vida y la obra de don Carlos Arniches", *Primer Acto,* 14 [1960], p. 13).

> Ella es una autora que sabe por intuición del gusto medio del público medio [...] 'manejar los muñecos', 'componer situaciones', 'preparar los mutis', 'resolver los finales de acto' como lo sepa el mejor de los que escriben para el teatro con las mismas ambiciones dramáticas que ella. Y tiene una gran práctica, hoy segurísima a fuerza de repetir la misma experiencia y desenlazar el mismo enredo en una docena de obras triunfantes (*Heraldo de Madrid,* 29-II-1936, p.12).

Entre los rasgos que definen su personal "fórmula" compositiva, cabría destacar un espacio dramático clásico en el sainete, el Madrid castizo de la Cabecera del Rastro, Embajadores y Chamberí, la contemporaneidad temporal de la acción dramática, y el reiterado recurso a varios espacios escénicos igualmente archiconocidos: la modesta salita de estar, la pequeña tienda familiar o la concurrida pensión popular. La esquemática acción de sus piezas se distribuye del siguiente modo: un primer acto donde el principal propósito estriba en la plasmación del ambiente popular descrito y de los tipos que protagonizan la trama (retratados fundamentalmente en su constitución moral, más que física) y en el que la acción no se adivina hasta el final (en los casos más extremos, hasta bien entrado el segundo acto); el segundo acto presencia por lo común un incremento significativo de la nota melodramática y una concentración de la acción sentimental, que a menudo se resuelve sin esperar al acto final, mientras que en el tercero y último, frecuentemente reiterativo en cuanto a la evolución de la trama se refiere, se introducen episodios digresivos e incluso se incorporan extemporáneamente nuevos tipos que ayudan a la obra a alcanzar un desenlace necesariamente feliz. No es tampoco extraño que se olvide la autora en estos casos de cerrar líneas de acción secundarias y que desaparezcan personajes que no han visto concluido su conflicto. Los desenlaces, muchas veces forzados, con que se remata la acción suponen, por lo general, una defensa de valores sociales y morales básicamente tradicionales, por los cuales los personajes "buenos" logran la anhelada consecución del "objeto" (identificado generalmente con el ser amado) y la recompensa a sus virtudes, mientras que los "malos" son castigados o, al menos, derrotados[10].

Después de lo expuesto, no puede resultar extraño el que los críticos relacionaran una y otra vez la producción teatral de la escritora con la consagrada fórmula del sainete "alargado" de Carlos Arniches. De hecho, la inspiración "realista" a la que aludía Millán reiteradamente parecía bastante más que matizada por la tradición teatral del sainete que había culminado en la modalidad arnichesca. Manuel Machado, por ejemplo, escribía a propósito del estreno de *La casa de la bruja,* calificada por su autora de "comedia popular melodramática": "Todo esto pasa entre Arniches y la cabecera del Rastro, y tiene el sabor propio de este linaje de composiciones" (*La*

---

10. Una revisión panorámica del teatro de la autora puede verse en mi libro, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación,* Madrid, CSIC, 1993.

Libertad, 25-X-1932). De ahí que se censurara con frecuencia la estatificación del sainete bajo el patrón de Arniches, sin ningún aparente intento por su parte de novedad o renovación del género. Tras el estreno de *Las ilusiones de la Patro,* M. Fernández Almagro se lamentaba:

> Asistiendo antes de anoche a la representación de *Las ilusiones de la Patro,* advertimos que aún tiene que llover mucho antes de que en el reloj del sainete suene la hora de la renovación. Hoy por hoy, y en cuanto respecta a la variedad madrileña, vivimos de las escurrideras de Arniches (*La Epoca,* 31-VIII-1925, p. 1).

Más duro aún se mostraba al respecto A. Rodríguez de León en su reseña de *Mademoiselle Naná* (4-VII-1928), sainete en tres actos que giraba en torno a una joven huérfana de humilde origen elevada por azares de la fortuna al elegante ambiente de los salones de alta costura:

> *Mademoiselle Naná* es un sainete madrileñista [...] donde todo propende [...] a exaltar y destacar un amplio caudal de términos, conceptos y frases del tipismo madrileño. La acción y la intención sobran. Vive únicamente el discurso. Se trata, pues, de un sainete recitado. En este aspecto, el patrón arnichesco salta a los oídos (*El Sol,* 5-VII-1928, p.12)[11].

Cabría argumentar, pese a todo, que el posible parentesco con el teatro de Arniches le podía venir dado a Pilar Millán por el respeto fiel a la fuerte convencionalidad del género cultivado. No en vano, la crítica la había relacionado también con Escalante, Javier de Burgos y Ricardo de la Vega[12]. Pero lo cierto es que la autora tuvo en Arniches un modelo y un maestro, elevado por encima de cualquier otro autor clásico del sainete. Y así lo declaraba ella misma ante la prensa repetidamente. Con motivo del estreno de *La mercería de la Dalia Roja* (1932), comedia asainetada en tres actos que argumenta vivamente en contra de la recién aprobada ley de divorcio, la sainetera recordaba a Dickens como maestro del realismo en la descripción de los ambientes menos favorecidos[13] y citaba seguida-

---

11. Otros críticos, como Rafael Marquina (*Heraldo de Madrid,* 11-X-1924, p. 5), Juan G. Olmedilla (*Heraldo de Madrid,* 5-VII-1928, p. 5) o José L. Mayral (*La Voz,* 11-X-1924, p. 2) apuntaron también hacia Arniches como inspiración literaria fundamental en los sainetes de Pilar Millán.
12. En este sentido se manifestó Luis Araujo Costa en su reseña de *Mademoiselle Naná:* "La autora ha sabido ofrecer al público del pueblo madrileño, sin salirse un punto de la tradición en este género de teatro. Y sin romper la trayectoria consagrada por los maestros del sainete, con reminiscencias de melodrama: un Ricardo de la Vega o un Javier de Burgos" ("Veladas teatrales", *La Época,* 5-VII-1928, p. 1).
13. J.G.O., "Pilar Millán Astray vuelve a probar fortuna con su comedia asainetada *La mercería de la Dalia Roja* (...)", *Heraldo de Madrid,* 4-V-1932, p. 5. La alusión a Dickens como precursor del melodramatismo del sainete no andaba descaminada. Un crítico de excepción, Francisco Nieva, escribe a este respecto en su discurso de ingreso en la Academia: "Las chulas y los sacristanes, los picadores y las beatas del género chico, fueron sin duda del mismo material irónico y tierno de los personajes de Dickens" ("Esencia y paradigma del 'género chico'", *Discurso de ingreso en la Real Academia Española,* Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 29-30).

mente a Arniches, calificando a ambos de "maestros" de una forma bien explícita.

Existió, además, una amistad entre ambos manifestada en cartas, memorias y actos públicos diversos. El profesor Ríos nos ha facilitado generosamente un testimonio inédito de la correspondencia que ambos autores mantenían a finales de la década de los 20. Se trata de una carta procedente del archivo del autor alicantino que se encontraba hasta el momento en posesión de su nieta. Dada la brevedad y significación de la misma, creo oportuno transcribirla aquí íntegramente:

Pilar Millán Astray

Amador de los Ríos, 10 entlo.
Teléf. 33610
Madrid

4-II-1928

Mi querido amigo Carlos: No puedo menos de confesar que tu carta me llenó de orgullo y que por primera vez en mi vida sentí la caridad.

Una opinión del maestro como la que ayer recibí sobre una modesta obra mía es para ponerla en marco de oro. ¡Pues a pesar de ella quiero hablarte... Ven unos momentos. Seré breve porque sé lo que vale el tiempo y más para ti. Te espero.

Recibe un fraternal y cariñoso saludo de discípula agradecida y de devota admiradora.

Pilar

Por otro lado, las memorias que la escritora estaba publicando en el diario *Informaciones* cuando le sobrevino la muerte (1949) dan también prueba de la amistad que existió entre Pilar Millán y Arniches, quienes además de intercambiar visitas y correspondencia, pasearon juntos, en alguna que otra ocasión, por esos barrios bajos que trasladaban después literariamente recreados a sus comedias y sainetes. Recordando una clara mañana de conjunta expedición por la cabecera del Rastro, la autora narraba la proposición de Arniches de escribir un sainete en colaboración, que no llegaron a estrenar –aunque sí a planear–, debido a la repentina muerte del escritor[14].

La pregunta que parece necesario hacerse, dada la reiterada afirmación de la sainetera de seguir el magisterio teatral de Arniches, sería: "¿Hasta qué punto llegó la influencia del autor alicantino en la producción de preguerra de Millán Astray?". Una lectura global de las creaciones para el teatro de ambos autores permite observar temas y tipos comunes, que precedieron

14. Pilar Millán Astray, "La sainetera y el sainetero *pescando* con Arniches por los barrios bajos de Madrid", *Informaciones,* 1-VI-1949, p. 1. Otro dato revelador en la historia de esta amistad nos lo facilita la asistencia de Pilar Millán como miembro de la comitiva oficial al entierro de Carlos Arniches. vid. [RAMOS, 1966:285].

por lo general en el caso de Arniches a las creaciones de la escritora gallega. Entre los múltiples paralelismos observables en sus producciones, cabe citar, para ser breves, motivos argumentales como el del matrimonio obligado por intereses familiares (*La flor del barrio* [1919], de Arniches; *Pancho Robles* [1926], de Millán) o los obstáculos sociales ante parejas desiguales (*La casa de Quirós* [1915]; *Al rugir el león* [1923]). Y tipos comunes como el de la muchacha pobre y huérfana, que recibe una inesperada herencia (Sole en *Rositas de olor* [1924]; Azucena en *La ilusiones de la Patro* [1925]), la mujer madura que ansía enormemente la maternidad (Patro –personaje que Millán Astray toma con el mismo nombre de la pieza de Arniches– en las dos obras anteriores) o la "tonta" que sorprende a todos con su repentina agudeza (Benita, en *El amigo Melquíades* [1914] y Guadalupe, en *La chica del gato* [1921]; Susana, en *La tonta del bote* [1925]), por citar tan sólo unos pocos ejemplos.

No es esta la ocasión, sin embargo, de examinar detenidamente el conjunto de sus extensas producciones, por lo que la distinción de similitudes y personales diferencias entre ambos autores va a concretarse en el rápido examen de dos de sus más significativas piezas, repetidamente relacionadas ya por los críticos del momento: *La chica del gato* (1921), comedia sainetesca que anticipó con su relativo éxito la gran acogida que *Es mi hombre* tendría a finales de este mismo año, y el sainete de Pilar Millán Astray *La tonta del bote* (1925)[15], que fue con mucho la obra más popular de esta autora. Ya el mismo título elegido por Pilar Millán tenía que recordarle al público la comedia de Arniches, bien conocida por sus repetidas reposiciones entre 1921 y 1925, y poco después llevada al cine (1926), como ocurriría más tarde en tres ocasiones con *La tonta del bote.*

Si bien es cierto que Pilar Millán parece tomar inspiración de la comedia de Arniches en pasajes concretos de *La tonta*[16], los paralelismos entre ambas obras se aprecian mejor en aspectos tan relevantes como la caracterización de sus protagonistas femeninas o el desarrollo del conflicto mismo en los tres actos de cada pieza. Fue sin duda el primero de estos aspectos el que llamó la atención de los críticos tras el estreno de *La tonta del bote,* cuya protagonista recordaba tanto a la Guadalupe de Arniches

---

15. Sobre la génesis de esta obra, inspirada en la fuerte personalidad de Juan Bonafé y Carmita Oliver, véase Pilar Millán Astray, "Informaciones teatrales: ¿Cómo escribe usted sus obras?", *La Voz,* 22-IV-1927, p. 2, y Pilar Millán Astray, "La odisea de *La tonta del bote*", *Informaciones,* 7-IV-1949.
16. Un ejemplo claro: las escenas de la visita domiciliaria de unas señoras de postín a Eulalio y Eufrasia –*La chica del gato, OO.CC.* II, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 588-590– para intentar convencerlos de que han de legalizar su situación y contraer matrimonio por la Iglesia –anticipa un motivo similar en *La tonta del bote,* en la charla rememorativa del merendero, al comenzar el tercer acto–, Narciso y Asunción dan cuenta de su reciente boda a instancias de unas "señoras de mucho postín" que los visitaron en su casa de Embajadores para recordarles que vivían en "pecao mortal" (Pilar Millán Astray, *La tonta del bote,* El Teatro Moderno, n.º 153 [1928], p. 50).

(*Heraldo de Madrid,* 18-IV-1925, p.5). Las dos "anti-heroínas" respondían, de hecho, al tipo sainetesco clásico de la huérfana sencilla y bondadosa[17]. Tanto Susana como Guadalupe tienen 15 años al iniciarse las obras y se parecen por su bondadoso carácter, su absoluta ingenuidad –motivo por el que son continuamente tildadas de "tontas" por sus explotadores–[18], una honradez innata, y una oculta belleza que sale a la luz en cuanto tienen la más mínima oportunidad de mejorar su pobre y deplorable aspecto.

El modelo de Arniches resonaba, sin duda, en el sainete de Pilar Millán. La autora optó, sin embargo, por una fórmula de mayor simplicidad tanto en el dibujo de su personaje como en su línea argumental general. Así, frente a la rica variedad de matices que presentaba la protagonista de Arniches, Guadalupe –lo que permitió a Catalina Bárcena lucir todas sus posibilidades interpretativas en este estreno que coincidía con la celebración de su beneficio–[19], Susana aparecía dibujada en *La tonta* como un personaje bastante más unidimensional y pasivo. Tonta e ingenua durante los dos primeros actos, su nueva imagen de mujer triunfadora, independiente y madura, sorprendía en el tercero sin solución de continuidad, pues el proceso de su evolución se había ocultado en los tres años de tiempo elidido en el segundo entreacto[20].

Si el trazado del personaje presenta en las dos piezas semejanzas notables, no resultan menores las coincidencias observables en el desarrollo del conflicto dramático que ambas protagonizan. En el primer acto se describe con tintes melodramáticos la situación de abandono afectivo y pobreza material en que se encuentran sendas protagonistas –acogida Susana como

---

17. Entre los arquetipos del teatro arnichesco, Ruiz Lagos destaca el del anti-héroe, con su vertiente femenina, que ejemplifica precisamente en Guadalupe, la protagonista de *La chica del gato* ("Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática", *Segismundo,* II [1967], p. 289).
18. Refiriéndose a Guadalupe afirma Eufrasia "¡Novio!... Caa, no tengan miedo las señoritas; si es una pagüesa.../ Señor Eulalio. Es un cacho e tonta que no pue con su alma" (*La chica del gato,* p. 590). De Susana no tiene mejor opinión la mujer que la recogió en su casa: "Engracia –¿Callarás? Como habrá podido apreciar, es tonta de remate./ Susana –¡Tonta! les ha dao la manía de llamarme la tonta el bote, y ya me conoce to el barrio por ese nombre..." (*La tonta del bote,* p. 13).
19. Coincidencia que dio lugar a sospechar que se trataba de una obra escrita ex-profeso pensando en la famosa actriz (*El liberal,* 16-IV-1921, p. 5). La versatilidad demostrada por Catalina Bárcena, que de acuerdo con su papel se mostró alternativamente emocionante, tierna, tímida, coqueta y atrevida, fue el aspecto en que hicieron mayor hincapié los comentaristas del estreno. Vid. *La Época,* 16-IV-1921, p. 1, y, especialmente, la larga columna que dedicaba a su interpretación *La Voz:* "[Catalina] Ha llegado a crear en esta obra una especie de sinfonía del gesto [...] desde la expresión bobalicona y pobre del primer acto hasta la más aguda picardía del tercero" (16-IV-1921, p. 2).
20. El papel de Susana fue interpretado en aquella ocasión por Carmita Oliver. Su interpretación no fue tan unánimemente elogiada, observándose al parecer en su trabajo cierto amaneramiento y exageración (Rafael Marquina, *Heraldo de Madrid,* 18-IV-1925, p. 5; *El Debate,* 18-IV-1925, p. 2). Entre otras, interpretaron el papel en sucesivas reposiciones Aurora Redondo (1925, 1928), María Bassó (1926) y Lupe Rivas Cacho (1935).

criada por una vendedora de ropa usada con la que viven dos crueles sobrinas *(La tonta)*, mientras que Guadalupe padece una situación todavía más dramática en el inmundo hogar de una pareja de rateros *(La chica)*–. Al terminar el acto, las dos se encuentran al borde de la desesperación, cansadas de su injusto destino. Obligada a robar, Guadalupe abandona la casa para evitar el hurto, pero termina por sucumbir al frío y el hambre y acude a la lujosa mansión donde la enviaban sus explotadores para intentar torpemente el delito. Susana, por su parte, cierra el primer acto de *La tonta* llorando porque, en cruel burla, le han arrojado a la calle las colillas que recogía para ayudar a su amigo, el ciego Sarasate.

El segundo acto supone, por el contrario, un giro optimista en la situación de las dos muchachas, que encuentran por fin alguien que las comprende y ayuda. Felipe, el guapo bailarín que se instala en casa de la madura Engracia –la patrona de Susana–, le coge cariño a la pobre niña cuando sabe que no tiene a nadie en el mundo, y la defiende contra las demás mujeres de la casa sin importarle los celos que despierta en ellas *(La tonta)*. Por su parte Nena, la joven dueña de la casa donde acude Guadalupe a robar, defiende a la huérfana cuando la descubren en el hurto y se propone acogerla en la familia como doncella, dándole el cariño que nunca conoció *(La chica)*. El final del segundo acto ofrece en ambos casos la esperanza de un futuro mejor para las jóvenes protagonistas: Susana acaba de ser descubierta para el baile flamenco mientras que Guadalupe se encuentra trabajando como doncella en una rica casa del barrio de Salamanca. Una esperanza que se verá confirmada al finalizar el tercer acto con el feliz desenlace de ambas piezas, concretado en la próxima boda de la famosísima bailarina Susana con su mentor, Felipe, y en el futuro de amor sin obstáculos que Guadalupe ha ayudado a construir para su querida ama Nena. Coincidían así ambos autores en el planteamiento inicial de sus obras, de corte claramente melodramático, en la presentación de varios de sus tipos (la huerfanita pobre y "tontorrona", el chulo postinero, los amos sin corazón...) y en el inevitable final feliz que el género imponía.

El estreno del sainete de Pilar Millán supuso un éxito bastante superior al obtenido por *La chica del gato,* de Arniches (se dieron 140 representaciones de *La tonta del bote* en el teatro Lara frente a las 71 alcanzadas por la comedia de Arniches en el Eslava). Acertó la autora al moderar un tanto el melodramatismo que la historia de la pobre niña convertida en estrella llevaba consigo, matizando en parte los agudos contrastes entre malos y buenos, ricos y pobres, del sainete de Arniches. A juzgar por la reacción del público, Pilar Millán supo además construir su pieza con evidente habilidad, dando mayor peso al sentimentalismo sobre la comicidad, triunfante en la comedia de Arniches.

Por otro lado, la caracterización y funcionalidad de la protagonista de *La tonta* supuso también un acierto por parte de la autora al combinar el clásico tipo de la boba ingenua con el mito de la Cenicienta, la muchachita que llega

a alcanzar la felicidad desde la miseria. Arniches, que dibujó un personaje mucho más activo y rico en matices, no quiso dotarle del absoluto y único protagonismo que concedió al suyo la sainetera, otorgando gran peso a la trama sentimental de la señorita, Nena, que se convertía así en verdadera deuteragonista. Pilar Millán optó en éste, como en otros aspectos, por la sencillez constructiva, evitando los frecuentes episodios secundarios y el rico despliegue de tipos presentes en la obra de Arniches, de modo que se realzaba la absoluta preponderancia de la protagonista y se reforzaba el efecto de su brillantísima suerte final. La autora consiguía así atraer a un público popular, con gran peso del elemento femenino, que se dejaba llevar por la ilusión de imitar a Susanita en su fulgurante ascenso desde su posición de humilde criada hasta llegar a ser estrella del baile y conseguir a un tiempo fama, dinero y amor.

La sucinta comparación del sainete de Pilar Millán con su modelo arnichesco permite, pues, apreciar con claridad la diferente proporción que ambos autores respetaban en su común combinación del efecto cómico y la nota sentimental. Destaca Arniches por su consumado acierto en la creación de situaciones de hilarante humorismo, aderezadas siempre por unos diálogos chispeantes y una personal deformación lingüística que contribuía con suma efectividad a la comicidad de su pieza. Aunque también presente en Arniches, predomina por el contrario en la obra de la sainetera la línea sentimental, cultivando una comicidad algo más tosca que queda muy lejos de alcanzar la del maestro. Arniches la aventajaba en esto como en su magistral manipulación del lenguaje madrileño popular, un lenguaje que la escritora no logró más que imitar pálidamente. Y esto a pesar del carácter bastante más "narrativo" del sainete de Pilar Millán, que dedica largos diálogos a la exposición de los antecedentes en su primer acto, concentrando la acción dramática básicamente en el segundo –y en los entreactos, como ya dijimos–, lo que conduce a la esencial narratividad rememorativa de su tercer acto en el merendero.

Ambos autores se distancian también en cuanto al tono ideológico y moral que traslucen sus producciones. Más preocupado por la "cuestión social", aunque ésta se resuelva en la obra en utópico ideal de armónica convivencia, Arniches propone en *La chica del gato* una visión teñida de evidente conciencia crítica, que se refleja en la insistencia en el contraste de ambientes entre los dos escenarios –marginal y burgués acomodado– que en ella se plantean[21]. Las reseñas de estreno coincidían igualmente al comentar la citada dimensión "social" de la pieza de Arniches, aunque algunos críticos la relacionaran con la obligada defensa del bien común, tópica

21. Ya en el primer acto, Guadalupe llama la atención sobre el citado contraste de ambientes: "Eso sí que es vivir... y no unas piedras pa sentarse y unas pajas pa dormirse, y hambres y fríos y golpes... Que si toos semos hijos de Dios, como dicen, no sé por qué s'han de sentar unos tan en blando y otros tan duros" (*La chica del gato,* p. 602).

en el melodrama (*La Epoca,* 16-IV-1921, p.1). Por su parte, la escritora gallega, de simpatías pro-monárquicas y militante de un catolicismo marcadamente conservador[22], se muestra en sus sainetes mucho más interesada en las cuestiones de tipo moral, sobre todo en los aspectos relacionados con la conflictiva "honra" femenina, ligada siempre a la conducta sexual de la mujer y a la victimización que de la joven del pueblo hace el señorito rico sin escrúpulos, al seducirla con falsas promesas de matrimonio y ascenso social[23].

Hoy resulta evidente que Carlos Arniches creó escuela. Sus éxitos animaron a muchos otros autores a intentar la fórmula de la comedia asainetada inspirándose en los temas, tipos, situaciones y diálogos de chispeante popularismo que habían hecho del autor alicantino una de las firmas más solicitadas de las carteleras madrileñas de preguerra. Entre ellos, una autora de fama, la popular Pilar Millán Astray, consiguió adaptar el género a su personal fórmula dramática, teñida de un mayor simplismo, cargada si cabe de un sentimentalismo más todopoderoso, pero igualmente triunfante entre el público de estos años. Aunque no llegó a alcanzar la pericia dialogal, la gracia cómica y el sutil transfondo crítico de su maestro, fue el suyo un teatro de calidad en el marco de las expectativas creadas por el género cultivado. Con *La tonta del bote,* la obra que le dio más fama y dinero a la autora, llegaba a la culminación de su manera teatral propia, logrando una adecuada dosificación del efecto melodramático y una efectiva adjudicación de la línea sentimental centrada en la figura de la protagonista. No pareció importarle al público la mayor pobreza de acción del sainete de Pilar Millán ni su menor variedad de episodios; nada podía gustarle más, por el contrario, que la absoluta entrega sin reservas a una sencilla línea sentimental de "color rosa" que encandilaba a esas mujeres de barrios bajos a las que hizo protagonistas y, en cierta medida, destinatarias de su teatro.

Ahora que se consolida el proceso de revalorización de la figura del indiscutible maestro del sainete madrileño, aunque se deba éste fundamentalmente a sus originales farsas y a sus elogiadas tragedias grotescas *(La señorita de Trevélez, Es mi hombre, ¡Que viene mi marido!...),* no estaría demás aprovechar el renovado interés para intentar rescatar del olvido otras figuras señeras del sainete que, como en el caso de Pilar Millán Astray, dieron con sus obras incontables motivos de satisfacción teatral a un público devoto que las consagró como verdaderos clásicos del género.

---

22. Impensable sería, por poner sólo un ejemplo, encontrar en las obras de Pilar Millán una crítica de la hipocresía beata como la que lleva a cabo Arniches en el sainete en dos actos *Mariquita la Pispajo* (1921), versión renovada de la "comedia de costumbres populares" *La Gentuza* (1913).
23. Mayor es el progresismo de Arniches en la crítica a la doble moral sexual imperante que se encuentra en títulos como *La tragedia de Marichu* (1922) –donde se denuncia la tolerancia social para con el adulterio masculino al tiempo que se plantea la situación de discriminación de la mujer en la familia y el matrimonio–, o en la "moderna" actitud del marido engañado en *Los milagros del jornal* (1924) –Celedonio, un obrero sin recursos, se lamenta y llora por su pasada felicidad conyugal, después de conocer el adulterio de su esposa, olvidando cualquier tipo de violencia física o verbal–.

El sainete valenciano y Arniches: costumbrismo y usos lingüísticos

JOSEP LLUIS SIRERA
Universitat de València

CONSIDERACIONES PREVIAS

No me considero, ni mucho menos, un especialista en el teatro de Arniches, si bien confieso mi admiración hacia su escritura dramática, hacia su oficio de dramaturgo si se prefiere. Ha sido precisamente esta admiración la que me ha llevado a participar en este Congreso. Una participación que tratará de acercarse a la obra de Arniches desde fuera. Desde un terreno, además, en principio poco colindante: el del sainete escrito en la Valencia de la Restauración y que encontrará en Escalante su máxima expresión. Digo lo de poco colindante porque, a despecho de que resulta evidente que toda la primera fase de la escritura del autor alicantino se encuadra dentro de las diferentes variantes de teatro breve que proliferaban muy a finales del siglo XIX [RÍOS 1990:25-31], también lo es que Arniches trasciende las limitaciones inherentes a este género y apunta hacia formas mucho más complejas: farsas, comedias, dramas rurales y –por supuesto– la tragedia grotesca. Igualmente, no podemos olvidar que mientras Arniches inicia su escritura ya a finales del siglo XIX (*Casa editorial* es de 1888), Escalante ha vivido con su teatro los últimos años del reinado de Isabel II, la efervescencia del sexenio revolucionario y la Restauración en todas sus fases. Es decir: que mientras Arniches está todavía iniciando su andadura como dramaturgo, Escalante ya es un nombre consagrado en el panorama teatral valenciano, y una de sus obras, *Matasiete Espantaocho,* dará incluso pie a que Javier de Burgos, posiblemente el principal autor madrileño de sainetes anterior a Arniches, lo utilice en una de sus mejoras piezas: *Los valientes* (1887), con el consiguiente revuelo armado en época tan susceptible ante los plagios, reales o imaginarios.

Ahora bien, estas diferencias tan evidentes no nos pueden hacer olvidar la existencia de otros no menos evidentes puntos de contacto. Para empezar, y pese a que Escalante pertenece sin lugar a dudas a la generación de

sainetistas anterior a Arniches, no se puede negar que su forma de escribir teatro creó escuela en Valencia, y toda una promoción de epígonos continuaron cultivando las fórmulas consagradas por el maestro, por lo que –en sentido lato– se puede aceptar una cierta contemporaneidad entre ambos autores. Por otra parte, ambos dramaturgos lograrán, tras una dilatada carrera, cimentar un sólido prestigio como representantes de una determinada forma de entender la cultura popular, el uno en su Valencia natal, el otro en su Madrid de adopción[1]. Por otra parte, y esto me parece mucho más importante, existe práctica unanimidad en relacionar la maestría en el uso teatral por parte de Arniches de una lengua supuestamente popular, con el que análogamente hace Escalante[2]. No entro, desde luego, en otra cuestión que apuntaba Javier Huerta [RÍOS, 1990:182-201], y es que el teatro breve español del siglo XIX continúa siendo en buena medida poco conocido, especialmente en lo tocante a las transformaciones que experimenta el sainete anterior a la Restauración, y que le conducen hacia el conocido más popularmente como teatro por horas o género chico. En consecuencia, nos estamos moviendo en un terreno quizá menos compacto y homogéneo de lo que pudiera pensarse en su principio. Es por ello factible que las posibles diferencias que pueda establecer entre ambos autores apunten hacia algo más profundo que el contraste entre dos personalidades indudablemente diferentes –y divergentes– en muchos puntos; en tantos que podríamos extendernos largo y tendido[3]. En todo caso, y para no desperdigar mis esfuerzos, me limitaré aquí a establecer las bases de un estudio comparativo sobre las formas que tienen ambos autores de construir los personajes y sus correspondientes lenguajes, y ello tratando de establecer las bases de la intencionalidad que movió a cada uno de ellos.

---

1. Con todo, subsisten zonas de indefinición que propiciarían, sin duda, jugosas conclusiones respecto a la diferente actitud vital de ambos autores. Baste aquí con señalar que la popularidad (en el sentido de aceptación por parte de un amplísimo espectro social de espectadores) del teatro de Escalante fue muy superior al que mereció en vida la persona de Escalante (vid.: Ferreres, 1967, y Sirera en preparación). En cambio, todos los esbozos biográficos de Arniches nos sitúan ante un personaje reconocido como tal pero también como persona [RAMOS, 1966]. Tampoco me parece nada baladí la cuestión de que mientras Arniches no dudó en profesionalizarse, con todas las consecuencias inherentes a su decisión, Escalante no llegó nunca a dar este paso, y compaginó la escritura con su profesión, primero como artesano, como funcionario público más tarde.
2. Vid. desde las apreciaciones de Ros [1953:300-304] a las de Senabre [1966:271], pasando por las del editor de sus *Teatro completo,* E.M. del Portillo (1948) y yendo a recalar en el reciente y sólido estudio de Ríos (1990:83).
3. Lo de la divergencia puede entenderse, además, en un sentido amplio para la historia del sainete: el éxito del modelo consagrado por Escalante pudo muy bien cerrar el paso al triunfo del sainete por horas, y condenó con harta frecuencia a los epígonos antes aludidos a realizar ímprobos esfuerzos para tratar de saltar desde este tipo de sainete a la comedia o al drama, espacios que dentro del teatro autóctono y costumbrista había usurpado. El teatro ínfimo, por su menor repercusión y trascendencia, en cambio, no fagocitó –pese a su gran éxito– las otras formas, y así la obra de Arniches, aunque no hubiese fructificado en la tragedia grotesca, se movió en un abanico bastante amplio de formulaciones genéricas.

DOS ENFOQUES BIEN DIFERENCIADOS

Pero empecemos por marcar unas diferencias básicas. Es bastante evidente que Escalante se nos aparece, a poco que ahondemos en el conjunto de su producción, como un observador bastante distanciado. Desde su superioridad de demiurgo, contempla de una forma evidentemente satírica el comportamiento de unos personajes cuyas debilidades en parte comprende y en parte justifica, lo que quita hierro a cualquier pretensión didáctica y dulcifica la actitud satírica inicial. En consecuencia, y frente a la carga típica y tópicamente moralista que el clásico estudio de Aracil descubría en el sainetista valenciano[4], lo que encontraremos será, antes que nada, un mayor interés por aspectos tales como la teatralidad de sus textos antes que por su aplicación didáctica mediante su implicación directa en los universos ideológicos de sus personajes.

Esta actitud, si se quiere, más neutra, contrasta con la que Arniches, apenas consolidada su andadura como dramaturgo, hará suya. Se ha hablado hasta la saciedad de cómo el regeneracionismo puede estar en la base de una actitud didáctica[5] que le lleva a no escatimar sus moralizaciones, recurriendo a procedimientos que están ausentes en el corpus dramático de Escalante y con los que pretende, evidentemente, superar la posible intrascendencia de un género que Arniches entendía en exceso limitado a un papel puramente cómico-consumista. Así, recurrirá a explicitar su intención aleccionadora mediante los oportunos parlamentos de final de obra en los que los personajes razonadores, herencia directa de la tradición del teatro realista del siglo XIX, dejan las cosas claras. Dado el carácter breve, comprimido o descarnado si se prefiere, del género sainetístico, el explicit final adopta a menudo la forma de moraleja teñida de refrán; valga como ejemplo el final de un sainete rápido como *Los ricos:* «¡Si este pobre fuera rico, pobres pobres!»; o este otro, también de la misma serie *(Los culpables):* «¿Lo estáis viendo? Si es lo que yo decía: trabajo y silencio, Es como se hacen bien las cosas». Podemos concluir, por consiguiente, que si bien Arniches, como buen autor de sainetes que es, no renuncia a tratar satíricamente temas de su entorno, no se distancia tanto como para no implicarse en las miserias de sus personajes. En consecuencia, nada tendrá de extraño que renuncie a cualquier pretensión de imparcialidad y focalice las obras a partir de los personajes por los que toma partido[6].

---

4. Lluís V. Aracil: Int. a E. Escalante, *Les xiques de l'entresuelo i Tres forasters de Madrid.* València, Garbí, 1968. Como es sabido, Aracil indica que Escalante dirigiría sus dardos críticos contra todo intento de desclasamiento, lo que –connotaciones nacionalistas a un lado (crítica de los que por querer mejorar mudan de lengua)– nos vendría a dar una visión bastante conservadora de la labor del dramaturgo valenciano.
5. Sobre esto se ha escrito bastante, aunque quizá sea José Monleón quien lo haya afirmado de forma más rotunda (1967 y 1975, reimpresión virtual del anterior artículo).
6. Sobre los procedimientos de focalización en teatro, vid. Barko-Burgess (1988). Los cinco procedimientos teatrales para ello que los autores indican, estoy seguro que Arniches los utiliza a fondo en la mayoría de sus obras. Éstos son: los factores escénicos, los cognitivos, la motivación (o focalización interna), la coherencia de los personajes y los factores afectivos o de afinidad.

Esta diferencia tiene también importantes repercusiones en la labor dramática de estos dos autores. Escalante, desde su distanciamiento mantendrá una escritura idéntica en lo esencial: tratará de no salirse de los límites de su *sermo humilis*, reiterando una y otra vez temas poco trascendentes que en ninguna ocasión se salen de la esfera de lo privado; lo que dará fuerza –y garra– a su teatro será la forma en que reparte notas críticas entre sus personajes y la teatralidad con que lleva a delante dicha crítica. El éxito lo tiene así casi asegurado, ya que no existe –por parte del espectador– cansancio posible al poder contemplar obras siempre distintas pese a ser en su génesis, estructura y desenlace siempre idénticas[7]. En cambio Arniches, no rehuye, en función de lo antedicho, los temas conflictivos que desbordan el sainete, e incluso en los de tipo más puramente privado aborda su vertiente pública, y no pierde ocasión para tratar de extender la posible moraleja al terreno de lo genérico Y siempre, interesando a los espectadores en ella: si en el caso de Escalante, el público puede burlarse del pequeño burgués, que destroza el castellano y abjura de su lengua y cultura en su –vana– pretensión de medrar socialmente, sin que ello suponga ineludiblemente una toma de posición concreta y sin que esta abstracción (mejor: divorcio entre la forma teatral risible y la intencionalidad que la guíe) suponga una pérdida de una parte esencial de la obra, en el de Arniches el espectador no puede ignorar lo que el autor alicantino nos transmite tan paladinamente, so pena de hacer una lectura gravemente deformada de la obra misma. Por ejemplo, ¿cómo abstraer la comicidad de la moraleja en obras como *El chico de las Peñuelas, Las estrellas* o *Los milagros del jornal*? No es ninguna casualidad que, en algún caso, Arniches proceda a subtitular la obra; así, en la primera de las tres citadas, con un subtítulo tan explícito como *No hay mal como la envidia.* Y es que querer ignorar cosas tan evidentes revela una más que regular miopía por parte del público... Una miopía muy significativa, desde luego, y que –a las críticas me remito[8]– parece que padeció harto frecuentemente no sólo la crítica sino el mismo público que le encumbró a la cima del éxito.

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

He hablado antes de los raisonneurs; personajes presentes en varias –bastantes– obras de Arniches y ausentes en Escalante. Se trata, como es

7. Si es cierto que Escalante tuvo gran número de imitadores, no lo es menos que en su inmensa mayoría se muestra incapaz de superar la copia epidérmica. Y es que las obras de Escalante constituyen un subsistema perfectamente establecido (un subgénero del sainete decimonónico) en el que sólo es posible operar mediante sutiles adaptaciones y alteraciones en los mecanismos de construcción de la obra (lengua incluida). Sin ello, se produce una ruptura que suele resultar fatal para la estabilidad de la pieza; buen número de los epígonos de Escalante, de hecho, derivan en sus imitaciones hacia la comedia sentimental, el melodrama, el sainete por horas... Prácticamente nadie, en cambio, es capaz de seguir escribiendo como Escalante.

8. Por ejemplo, vid. las citadas por Ríos en su trabajo [1990:91-96 especialmente].

sabido, de un personaje situado relativamente al margen de la intriga, pero lo suficientemente relacionado con los protagonistas como para estar al tanto de todo cuanto ocurre y, en consecuencia, poder opinar sobre ello. Naturalmente, estarán sus opiniones cargadas de lógica y buen sentido, y no será difícil –ni mucho menos– entrever por debajo de sus palabras la figura y pensamiento del autor. Ejemplos extraídos, un poco al azar, pueden ser el Don Segundo de *¡Que viene mi marido!,* o el Padre Lucas de *Me casó mi madre o las veleidades de Elena.* Dado el papel de portavoces del sentido común, que es el del autor en definitiva, no tiene nada de extraño que sea él generalmente quien se encargue de poner el broche ideológico a la obra; así, en la primera de las dos citadas, Don Segundo remacha algo que había quedado ya muy claro a lo largo de la acción. Estas son sus palabras:

> Porque fue el castigo de vuestra codicia. Así verás que sólo es verdad lo que yo os tuve dicho, que el bolsillo se parece al estómago. Si queréis tener salud, comida sana; si queréis ser felices, dinero honrado. Y lo que no sea eso, ya lo visteis, daño nada más puede ser.

No entro, por demasiado evidente y estudiado, en la ideología que destilan estas palabras, muy regeneracionistas o, incluso (y a la etapa barcelonesa de Arniches me remito), teñidas de seny. Baste el ejemplo aducido para comprender cuál es la funcionalidad dramática que Arniches concede a este procedimiento. Por supuesto, y en el caso de estos personajes, es bien evidente que el autor alicantino los realza por lo general de forma muy neta[9], no sólo mediante las oportunas acotaciones, sino también librándolos, en la medida de lo posible, de caer en la vorágine de los juegos de palabras y recursos humorísticos en que se ven arrastrados los otros. Incluso en los sainetes, donde esta dignificación es menos visible, creo que podrían observarse bastantes diferencias importantes de matiz en la cantidad y calidad de los tipos de humor y recursos lingüísticos que emplean unos y otros; este sería el caso, por ejemplo, del Señor Eulogio de *El Santo de la Isidra.*

Frente a esto, ya he dicho que en Escalante este personaje brilla por su ausencia. Consecuente con esa posición más distanciada que antes he señalado, aquellos personajes de su teatro que asumen posiciones didácticas lo hacen sin ocultar que también ellos podrían ser objetos de la correspondiente crítica, es decir: que los papeles podrían ser intercambiables. Así, por ejemplo, en *Tres forasters de Madrid,* una de sus obras más conocidas, frente a la extensa galería de tipos criticables y criticados (los valencianos con deseos de prosperar al precio que sea, los madrileños dispuestos a aprovecharse de la credulidad de los provincianos) encontramos a los representantes del sentido común "a la valenciana": el So Donís y su hija Assumpció. Ellos representan el ascenso por la vía legítima (el trabajo hon-

9. Este tipo de personaje, harto frecuente en la alta comedia (por no decir que inevitable) ha sido ignorado en la práctica por M. Ruiz Lagos [1966].

rado), pero el primero no puede ocultar una voracidad casi pantagruélica (que se ejerce especialmente a costa de los otros), y la segunda muestra unos modales más propios de una verdulera tópica. La alternativa correcta propuesta por Escalante a las aspiraciones de la familia protagonista, en consecuencia, tiene también sus borrones y aunque el final sea feliz, no por ello puede ser tildado de idílico.

Ni que decir tiene que sería muy arriesgado tratar de reconstruir el pensamiento de Escalante a través de las afirmaciones de sus personajes más o menos positivos. Un ejemplo: en *El tio Cavil-la o a divertir-se a un poblet,* el autor se burla de forma muy cruda del protagonista –Ramón– a causa de su carácter aprensivo que le hace suponer constantemente que ha contraído las más dispares enfermedades... Carácter aprensivo que, a tenor de lo que sabemos del propio autor, podría haber sido aplicado a éste sin demasiados problemas. Por otra parte, que muchos de estos personajes positivos encarnen actitudes festivas (muchos de ellos, en efecto, son amantes de jaranas y medias –o enteras– borracheras) poco tenía que ver con el carácter serio y reservado de Escalante que le lleva a condenar implícitamente por ejemplo los excesos del carácter festivo del pueblo valenciano (vid. *La falla de Sant Josep* o *La xala*); en esta última obra, especialmente, Escalante al condenar los estragos del alcoholismo (condena episódica y sin trascendencia argumental, no nos hagamos ilusiones) pone medio al descubierto su voluntad crítica. Esto es lo que hace que, pese a intentos supuestamente clasificatorios como el de Gómez Martí [1920], sea bastante más difícil establecer una tipología de personajes escalantianos que arnichescos; procede, de hecho, Escalante a variar los tipos básicos para evitar repeticiones demasiado esquemáticas.

Nada tiene de extraño, en consecuencia, que la memoria colectiva retenga determinados personajes (bien identificados) y obras de este autor, pero no tipos estrictamente hablando. Incluso el más reconocible, el del valenciano –de uno u otro sexo– que pretende ascender y que tratará de adoptar los hábitos de los representantes de las clases superiores (cambio de lengua incluido), tiene en cada obra matices y justificaciones específicas, estableciéndose así una suerte de gradación entre unos personajes y otros, lo que redunda como es natural en la falta de fijación del tipo al que todos ellos se adscriben.

Ciertamente, la presencia de tales categorías de personajes nos introduce de lleno en otro aspecto característico del teatro de Arniches, que ha sido evidenciado por la crítica: la fijación de un esquema estructural poco menos que inamovible[10], y en el que siempre queda muy patente el papel ideológi-

10. Sobre aspectos referidos a la estructura del teatro arnichesco tiene interés el trabajo de L. Romero Tobar [1966], amén del estudio de Ríos reiteradamente citado (1990).

camente axial del personaje razonador de marras. Es verdad que Escalante repite, una y otra vez el esquema de sus obras (y esto es lo que, al fin y al cabo, hacen la gran mayoría de los sainetistas), pero el menor contraste entre las actitudes positivas y negativas de los personajes permite que la crítica y el humor se distribuya de una forma más igualitaria, y que frecuentemente el desenlace resulte ser algo añadido, algo superfluo si se quiere, posiblemente impuesto por la convención del género.

Significativamente, mientras en Arniches la pareja de protagonistas tendrá que superar –con la ayuda del correspondiente personaje simpático– las asechanzas de un antagonista, que suele encuadrarse en las filas de la chulería instituida (ejemplos señeros –y obvios– los tenemos en la ya citada *El santo de la Isidra* o en *El amigo Melquiades*), Escalante prefiere echar mano al muy clásico recurso de la oposición familiar a que la joven contraiga matrimonio con el protagonista, buen chico aun con sus ribetes de majo (convención manda), ya que la quieren casar con otro pretendiente, por regla general más ridículo (y más viejo) que fanfarrón. Será la astucia y no la hombría la que provocará que al final todo se arregle satisfactoriamente: excepto en sus primeros sainetes y de forma más episódica en otros posteriores (por ejemplo, *L'escaleta del dimoni*), los galanes de Escalante no tendrán que echar mano a la navaja (afición real de los jóvenes valencianos, por cierto, si tenemos en cuenta lo que la prensa nos cuenta) o recurrir al enfrentamiento físico (o a las amenazas) para salirse con la suya: a los figurones se les espanta de otras muchas formas, con el ridículo casi siempre. Y, a lo sumo, unas palabras bien dichas ponen pies en polvorosa a los más atrevidos.

Es decir, que Escalante tratará siempre de que los resabios de majo o chulo, que todavía lucen sus primeros galanes, se vayan diluyendo, de forma que al fin acabarán por parecerse a los jóvenes honrados y trabajadores que protagonizan –desde la orilla positiva– los sainetes de Arniches. El proceso se inicia muy pronto: ya en *La processó per ma casa* (1868), Toni –el joven protagonista– es algo pinturero y amigo de bromas y fiestas, pero –eso sí– honrado y trabajador a carta cabal. Resulta patente, pues, que este elemento puede ser tomado como un rasgo común a Arniches y Escalante, aunque hay que tener en cuenta que Escalante continuará haciendo que los antagonistas habituales de estos jóvenes sean siempre los padres (los viejos en definitiva) y no chulos más o menos auténticos, más o menos fingidos.

No quiero, sin embargo, pecar de simplista, y escamotear información: algunos sainetes de Escalante hay que tocan más de lleno en el arte de Arniches y hacen posible, aunque sea por analogía, hablar de contactos entre ambos autores. Uno de ellos es el ya citado *Matasiete, Espantaocho,* bien conocido en toda España ya fuese por el texto original, por la versión castellana de Rafael Matoses o por la recreación hecha por Javier de

Burgos[11]. En esta obra, el Xiquet, novio de Visanteta, ha de superar la oposición del padre de ésta –Baltasar–, quien presume de matón y bebe los vientos por quienes se hacen pasar por tales. Escalante –como Arniches– no pierde ocasión de ridiculizar a cuanto chulo fanfarrón se deja caer por la obra, y en especial al temido Matasiete de marras (así llamado porque, al igual que en el conocido cuento, mató de un solo golpe a siete... moscas). Y es que, como indica Blaio, un personaje con toques de raisonneur: «Aixina son / alguns chulos que amedranten / cobrant fama per lo nom / o la planta... I al fi són uns maules». No va más allá la moraleja, sin embargo: Escalante no pretende especialmente –ya lo he reiterado– aleccionar, por lo que asistiremos a un final algo paradójico: la lección no ha afectado ni poco ni mucho al padre, quien acepta al Xiquet en el seno de su familia no por honrado sino por haber demostrado, al espantar a sus rivales, ser tan majo como él mismo continúa creyéndose que es...

Resumiendo lo que aquí llevo dicho, aun cuando Escalante moralice, su didactismo queda siempre o diluido o relativizado por un enfoque nada proclive a los falsos maniqueísmos[12]. De esta forma, no tiene nada de particular que bastantes de sus personajes queden avisados pero no corregidos. En esta misma línea de buscar puntos de contacto entre la escritura de nuestros dos autores, otra obra escalantiana (también de su última época, como el *Matasiete*...) puede ser aducida aquí. Me refiero a *Les coentes*, reelaboración de un tema particularmente grato al autor valenciano: el de las jóvenes que buscan prometidos a la altura de sus (desmesuradas) pretensiones, y pierden el tiempo asistiendo a fiestas y en balconeos no menos inútiles. Si en una primera versión de este tema *(Les xiques de l'entresuelo)* el tono predominante es más bien humorístico y las frustradas protagonistas proseguirán en su desesperada caza de novio, en *Les coentes* vuelca Escalante algo más de acritud de lo habitual, y aunque la obra no transcurra en Trevélez, tanto la madre (Sebastiana) como sus hijas (Artemisa y Rosario) llegarán a esbozar un cuadro patético, y un sí es no es grotesco. Al final, no tendrán escapatoria ni podrán continuar forjándose planes fantásticos: la catástrofe económica que amenazaba a sus vecinas del entresuelo, las coge a ellas de pleno y con ella han de poner punto final a sus ilusiones y casarse con sus pueblerinos –pero ricos– primos a los que hasta aquel

11. No puede ser ninguna casualidad que R. Matoses, amigo de Escalante y residente en Madrid intuyese que este sainete precisamente pudiese gozar de aceptación entre el público habitual del género residente en la capital de España. Cabe suponer que Escalante con su obra se acercó a los modelos canónicos del sainete madrileño, y que las concomitancias con Arniches a que aludo pueden deberse a esto, y no a un conocimiento directo de la obra del valenciano por parte del alicantino.
12. Incluso entre los forasteros, generalmente madrileños y siempre prepotentes y castellanohablantes, que son los personajes que salen más malparados, es posible encontrar ejemplos de personajes tratados con cierta simpatía o, por lo menos, con comprensión: la familia de sacamuelas de *Un grapaet i prou* pese a lo ridículo de muchos de sus rasgos no dejan de tener dignidad.

momento habían despreciado olímpicamente. Ramón, el tío razonador, cierra la obra de forma tajante:

> Necessitat no tenieu
> de que ningú us humillara
> si treballareu com atres
> que són de tan bona casta.
> Però aparentar voleu
> sinse fonament ni causa
> i la misèria i les trampes
> per fi us ixen a la cara. (Escena última)

LAS ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS

Si con lo expuesto creo que queda claro en qué consisten –y hasta donde llegan– las analogías y diferencias entre ambos autores en lo tocante a la función de los personajes en sus respectivas obras, habría que hacer ahora alusión a otro tipo de divergencias: las de orden fundamentalmente estructural. Así, aunque Arniches inscriba sus obras en el llamado teatro por horas, lo que supone unos límites muy rígidos en cuanto a la duración del espectáculo, muy pronto dará el salto a las obras de mayor duración, mientras que Escalante continuará moviéndose –salvo muy contadas excepciones– en el terreno del sainete en un acto.

Examinemos con un poco de detenimiento en qué consisten los procedimientos utilizados para ello por ambos autores. Como he hecho constar, Escalante se mueve siempre en una extensión que oscila entre los ochocientos y los mil versos aproximadamente; corresponde esto a un acto convencional: entre tres cuartos y una hora de acuerdo con las pautas actuales de representación, aunque cabe en lo posible que en la época la duración fuese menor. Sólo en tres tres ocasiones da el salto a los dos actos: en uno de los casos, además, se trata de un versión libre de un vodevil francés *(Una sogra de castanyola),* lo que justifica la necesidad de recurrir a un mínimo de dos actos para comprimir una trama bastante enredada. En los otros dos casos, sin embargo, Escalante no recurrirá a complicar la trama sino a acumular situaciones análogas sin que por ello resulte el texto mejor trabado: en *Tres forasters de Madrid,* por ejemplo, el final será fruto de una casualidad, exactamente igual de como sucede en las piezas en un acto. Podemos hablar, en consecuencia, de un segundo acto reiterativo.

En Arniches, por su parte, encontramos desde relativamente muy pronto procedimientos de escritura y estructuración claramente divergentes. Para empezar, el carácter musical (sería más exacto hablar de musicado) de las obras, significaba una desviación respecto de los modelos utilizados habitualmente por Escalante. Recordemos de pasada que éste recurre en muy pocas ocasiones a la música como apoyo para sus

obras[13], y nunca llega a romper los moldes de lo que calificaría como zarzuela de interiores; es decir: obras en las que algunas partes muy concretas del texto (en general los monólogos expresivos y los diálogos amorosos y de tono cómico) se cantan, sin que ello suponga detención alguna en el decurso de la acción. Es el caso de su mejor zarzuela, *Als lladres!*, por ejemplo.

Naturalmente, y si lo que buscamos son antecedentes arnichescos dentro de la literatura catalana, habría que ir a Cataluña, donde (a diferencia de lo que sucede en el País Valenciano) desde mediados del siglo pasado existen una serie de zarzuelas breves, o sainetes con música, con un tono y tema costumbrista (es decir: zarzuelas de exteriores, en las que las partes musicales tienen una función catalítica, deteniendo el curso de la acción o aportando muy leves toques caracterizadores, y buscando fundamentalmente la construcción de más o menos artificiosos cuadros de costumbres cantados); es el caso de obras paradigmáticas como *La florista catalana* de F. Altimira (1860) o *L'aplec del Remei* (1858) de A. Clavé. Sin embargo, existe práctica unanimidad al reconocer que con el gran auge de la moderna zarzuela española, ésta acabó por imponerse sobre los modelos autóctonos preexistentes, y tendremos que esperar a la última década del siglo para asistir al renacimiento de la zarzuela catalana, de forma paralela a lo que sucede en el País Valenciano por otra parte, con figuras como E. Escalante hijo como libretista y S. Giner como compositor[14].

Pero volviendo a lo que nos interesa, es evidente que la estructura musical permitía la intercalación de una serie, más o menos amplia, de cuadros musicales de tipo costumbrista que alargaban la duración de la obra sin tener necesidad de complicar excesivamente la trama. Cuadros de costumbres, claro está, que daban pie a escenas secundarias: al estar protagonizados tales cuadros no sólo por los personajes principales sino por un conjunto más o menos amplio, se hacía necesario que las voces secundarias que intervenían en estos cuadros tuviesen aunque fuese un mínimo esbozo de presentación, lo que daba pie a escenas preparatorias en las que los personajes en cuestión desfilaban por el escenario protagonizando –por lo general– algún chiste o gracia.

En resumidas cuentas: la nómina de personajes se veía así incrementa-

---

13. Sin embargo, Escalante en sus orígenes no fue reacio a la escritura de piezas con partes musicales: *¡Qué no serà!*, sainete inédito rescatado recientemente, presenta escenas musicales tan típicas como una serenata o una serie de estrafalarias intervenciones del personaje cómico, injerto de musicastro italiano. Igualmente, en una obra en castellano, Angelito, recurre también al canto... Estos ensayos, anteriores a 1868 y a la consagración como sainetista de nuestro autor, quedaron sin continuidad y no permiten –desde luego– hablar de una zarzuela valenciana que, desde sus orígenes más o menos italianos, evolucione de forma autónoma y paralela a la castellana.
14. Un extracto de datos de interés en el artículo Sarsuela del *Diccionari de Literatura Catalana*, p. 664.

da, y las escenas que detenían el curso de la acción igualmente aumentaban; podría hablarse, con un poco de entusiasmo, de un rudimento de doble acción: la amorosa, principal, y las vicisitudes fragmentadas de los personajes presentes en los cuadros de costumbres, y de los que se nos dan esbozos de conflictos dramáticos en los casos mejor conseguidos. No es ninguna casualidad que mientras *El tio Cavil.la,* la obra más compleja de las escritas por Escalante, tiene en reparto un total de dieciséis o diecisiete personajes, incluyendo en ellos los mozos que dan la serenata (y se trata de una obra en dos actos), *El santo de la Isidra,* más corta, necesita de veinticinco papeles, amén de «Invitados, vendedores, romeros, etc. Coro general», y en *El amigo Melquiades,* obra –eso sí– de mayores dimensiones, Arniches se descuelga con nada más ni nada menos que treinta y siete, y el consabido turbión formado por «un Farolero y varios transeúntes. Concurrentes al salón. Coro general»[15].

Esta abundancia de personajes, ciertamente, encuentra su justificación en el hecho de que dichos cuadros musicales son, ante todo, cuadros. Es decir: escenas costumbristas en las que la acción se detiene, quedando reducida al intercambio de alusiones entre personajes episódicos; busca el autor, en consecuencia, dar pie a que se introduzcan unos cantables más o menos pegadizos (en forma de duos, arias o –sobre todo– coros), y llenos de sabor local. Un nutrido conjunto de actores y figurantes y unos decorados ad hoc son las claves de su aceptación. El sainete realzaba así algo que le era consubstancial, y que había venido desarrollándose a lo largo de todo el siglo XIX: su carácter de pieza costumbrista.

Los sainetes valencianos y catalanes son, en este sentido, paradigmáticos. Las obras catalanas presentan sin mayores problemas cuadros costumbristas como los descritos (aunque no siempre, ni mucho menos, tengan música); F. Soler escribiría en 1869 con J. Feliu i Codina[16] *El Pla de la Boqueria o el rovell de l'ou;* y a esta pieza tendríamos que sumar un largo etcétera *(La festa del barri, La fira de Sant Genís, A posta de sol...),* donde no faltaría incluso *L'esquella de la torratxa,* pieza paródica con abundantes inclusiones costumbristas. En el caso valenciano su posición subalterna dentro del conjunto de la representación (continuarán a lo largo de todo el

15. Incluso en obra de Escalante tan costumbrista como *La processó per ma casa,* el reparto no pasa de catorce papeles. Habría que remontarse a las obras de exteriores de las que se hablará más adelante para encontrar repartos más nutridos gracias a una presencia de un número indeterminado de comparsas.
16. Por cierto, creo que tendríamos que situar entre las posibles influencias recibidas por Arniches del teatro catalán, la de Feliu i Codina, cuyo drama rural *La Dolores* (1891) está en la base –quizá tanto o más que la misma *Terra baixa* (1897) de Guimerà– en los orígenes de muchos dramas rurales. Y no olvidemos que Arniches fue tentado por este género en una obra –creo que injustamente preterida– como *Doloretes* (1901), mucho más rural, en el sentido que tendrá este término en el teatro español a partir de la primera década de siglo, que propiamente alicantina o levantina. Vid. también: Ríos [1990: 36-37].

XIX siendo piezas de relleno para los entreactos de las obras serias) no permitía grandes alegrías escenográficas; así, no digo yo que todas las piezas de Escalante pudiesen representarse con una decoración corta (de interior, por supuesto), pero nada pasaría si la inmensa mayoría de ellas se resolviesen de esta forma. Sólo en contadas ocasiones Escalante rompe con esta norma y se permite ofrecernos cuadros de exterior: en *Un torero d'estopa* nos presenta –en su segundo cuadro– un ruedo visto desde su interior; en *El trovador en un porxe,* el porche en cuestión lo podemos ver también en el segundo cuadro. En fin, *La senserrà del Mercat* es la más compleja de todas, ya que se desarrolla en tres espacios bien diferenciados[17].

A tenor de lo que acabo de indicar, resultaría evidente que el teatro por horas, pese a nacer lastrado por las limitaciones de índole temporal ofrecía la posibilidad de un mayor desarrollo escenográfico, en tanto en cuanto el juego de decorados cortos y largos en que descansan las mutaciones que en él tenían lugar no estaba sujeto a la disponibilidad espacial impuesta por los decorados de la obra mayor. Así, estos sainetes –pese a su modestia y reducidas dimensiones– nacerán sin trabas técnicas de este tipo, y permitirán en definitiva mayores y más libres desarrollos escenográficos.

LOS MECANISMOS LINGÜÍSTICOS

Ahora bien, por encima de los rasgos de tipo estructural indicados, y de otros en los que no me puedo detener[18], lo que más ha llamado la atención de estos dos autores, y más ha contribuido a relacionarlos, es su maestría en el uso teatral –e insisto en el término– de los recursos lingüísticos. No faltan, para el caso de Arniches, que para el de Escalante es otro cantar, algunos estudios básicos sobre el tema[19], por lo que lo que aquí diga tendrá un carácter eminentemente provisional.

---

17. Esta parquedad escenográfica de Escalante se manifiesta muy claramente en sus piezas más largas: pese a tener dos actos cada una de ellas, *Tres forasters de Madrid* transcurre en un solo espacio, *Una sogra de castanyola* en dos interiores y *El tio Cavil.la* en otros dos, eso sí: una urbano y el otro rural.
18. Por ejemplo, se aprecia en ambos autores análoga dificultad para conseguir una trabazón razonable entre el desarrollo y el desenlace de sus obras más largas; este problema, que en las obras cortas pasa generalmente inadvertido, se traduce en desenlaces debidos a una presencia externa (generalmente de un personaje que, en flagrante contradicción con las leyes de composición dramática clásica, no nos había sido presentado anteriormente) o a una revelación de última hora. Así, en Arniches: la esposa del chulo *(El amigo Melquiades)* o del fresco *(¡Que viene mi marido!)* ponen fin al equívoco, mientras que en otros casos (pienso en *Tres forasters...* de Escalante) el descubrimiento de la auténtica personalidad de los farsantes pone fin a su juego. Esta especie de discontinuidad que se produce en sus respectivas escrituras (y de la que Arniches sólo logrará escaparse en sus obras más ambiciosas y acabadas) revela que nos encontramos ante obras enraizadas en el universo del sainete, donde predomina la exposición (de costumbres, de situaciones) sobre el conflicto propiamente dicho. Es decir: el estatismo sobre el dinamismo dramático.
19. Al lado del clásico estudio de M. Seco (1970) sobre Arniches y el habla de Madrid, tenemos que situar el fundamental trabajo de R. Senabre [1966] que incide, con singular acierto sobre el uso teatral de la lengua arnichesca. Este trabajo, por desgracia, no tiene paralelo para Escalante, con lo que mi estudio adolecerá en algún caso de un cierto desequilibrio.

El sistema lingüístico que Escalante construye para sus obras, parte del hecho de que él escribe desde una posición diglósica evidente, en la que es el castellano normativo el que ocupa la posición dominante y, en consecuencia, jerarquiza el resto de los usos lingüísticos del autor; no es, desde este punto de vista, ninguna casualidad que las acotaciones de sus obras (con la única excepción de alguna de las primeras) estén redactadas en esa lengua. En castellano igualmente normativo se expresarán los personajes castellano-hablantes de sus obras, con independencia de que posean rasgos positivos o negativos en el desarrollo de la obra. Frente a él, pero en una posición inferior (no tanto por voluntad expresa del autor como por ser un reflejo de la situación sociolingüística del País Valenciano) se encuentra el valenciano, menos paupérrimo o vulgar de lo que se ha venido creyendo habitualmente. Un valenciano, para entendernos, subalterno, dialectalizado (en cuanto correspondería bastante fielmente a la situación del dialecto apitxat en la época), pero vivo y –en numerosas ocasiones– realmente jugoso. Ocupa el último lugar de esta escala, el castellano deformado que Escalante pone indefectiblemente en boca de aquellos personajes que aspiran a un ascenso social y quieren empezar a darse importancia cambiando ya de lengua (es decir: aun antes de que sus expectativas de mejoría, que es el tema que trata la obra, hayan llegado a buen puerto). Conviene indicar que el autor valenciano utiliza como mecanismos deformantes básicos los malapropismos que revelan el deficiente –o casi nulo– conocimiento de la lengua que se pretende hablar y los macarronismos a los que tanta importancia concedía Aracil en su clásico estudio[20], aunque me atrevería a dcir que aparecen en menor cuantía de lo que a primera vista parecería.

¿Y Arniches? No me considero yo un especialista del lenguaje del dramaturgo alicantino, pero de una sucinta lectura de sus obras me parece evidente que al lado de claras analogías, existen no menores diferencias. Para empezar Arniches procede de forma semejante a Escalante, tratando de crear un sistema lingüístico que sea válido y operativo para el conjunto de sus sainetes. Creación, como atinadamente recoge Senabre, resumiendo así una opinión ya generalizada entre los que han estudiado la lengua de los

20. Aracil, en estudio citado en nota (4) afirma, en efecto que: "[en Escalante] les pautes del català i del castellà no sols alternen sinó que se superposen, creant formes ambigües i situacions confuses. Què és castellanisme en context català –o catalanisme en context castellà–? La solució més sensata és de considerar indivisibles les unitats sintàctiques, i definir aleshores els barbarismes per referència a aqueix context. Així i tot, queden dubtes de detall" (*op. cit.*, p. 80). Tiene razón Aracil, aun cuando una de las conclusiones que hemos podido entresacar de nuestra edición –en curso– de las obras completas de este autor es que muy a menudo las deformaciones del castellano se explican por el otro mecanismo comentado; las del valenciano en un porcentaje muy alto, no parecen ser sino los castellanismos propios del habla coloquial valenciana (agravados, eso sí, por unos sistemas de transcripción ortográfica más bien caóticos). Sólo en circunstancias muy concretas, esto es: cuando Escalante busca la ridiculización de un personaje determinado, recurre a que hable un valenciano deformado o estrambótico, aunque lo normal –insisto– es que dichas deformaciones deriven del intento de pasar de una lengua subalterna a otra de más prestigio.

personajes de Arniches[21]. Así, Arniches –que no se mueve en un contexto bilingüe– recurre a tres procedimientos claros: la imitación de lo vulgar, las creaciones léxicas y las dislocaciones expresivas. Estudiadas por Senabre, no me detendré particularmente en ellas, aunque sí que quisiera destacar tres rasgos que nos vienen que ni pintados para comparar un autor con otro.

De entrada, estos tres procedimientos pueden ser localizados en Escalante, si tenemos en cuenta: [a] que éste imitaría no tanto lo vulgar como la lengua subalterna (el valenciano); [b] que en lo tocante a creaciones léxicas tienen éstas en Escalante mucha menor importancia y se ejercen de forma casi exclusiva en la castellanización sorprendente de palabras valencianas (como ejemplos escogidos al azar: cordita de cordeta; entortillan por tuercen; enjornito de enjorn, desenrollar por desarrollar...); [c] finalmente, las dislocaciones expresivas escalantianas arrancan de la misma base que lo anterior: del deseo de hablar más culto –lo mismo que en Arniches, claro– pero con el agravante de hacerlo en una lengua que no es la propia. Dos ejemplos creo que bastarán, para que nos demos cuenta de que Escalante no tiene nada que envidiar a Arniches al respecto: «En el drama de hoy... eruta» (por debuta), o «lo ha puesto usté en un membrete» (por ponerlo en un brete).

Ahora bien, si en este primer rasgo podríamos –casi– hablar de similitud de procedimientos de manipulación teatral de un material lingüístico, tomado como base de una elaboración con fines cómicos, en los otros dos, las diferencias se imponen. ¿En qué consiste el segundo? En la diferencia de su uso teatral. Arniches muestra una patente tendencia a la acumulación de tales recursos, que llegan a interrumpir sin ningún problema la lógica de la acción; así, asistimos al inicio de *Me casó mi madre* a una cascada de juegos de palabras de todos los tipos, y es que pocos son los personajes de este autor que refrenan su deseo de hacer un juego de palabras aún en los momentos más inadecuados. Piénsese si no en las escenas iniciales de *Es mi hombre,* donde los juegos de palabras son casi continuos pese a estar narrándonos la apuradísima situación que atraviesan Don Antonio y su hija Leonor.

Escalante, en cambio, aunque haga gala de un envidiable dominio de dichos recursos, une a ellos una voluntad de contención expresiva que le lleva a buscar la comicidad y el efectismo teatral no tanto mediante la acumulación (ello sería muy fácil) como destacando cada uno de los golpes lingüísticos, que se nos dan de forma aislada, después de una preparación y gradación cuidadosa y buscando, en fin, la sorpresa del espectador. Un ejemplo, particularmente significativo, podría ser éste, que encontramos en

---

21. "No se trata, pues, tan sólo de imitación. Hay algo más en esta lengua vulgar, a menudo retorcida y deformada, en que se expresan los personajes de este teatro. Hay un deliberado intento de creación, un esfuerzo por lograr formas y estructuras lingüísticas con validez caracterizadora" [SENABRE, 1966:248].

Tres forasters de Madrid: Doña Prisca la jactanciosa madrileña, hablando con Baltasara, la valenciana deseosa de ascender socialmente acerca del futuro del hijo de esta última, le dice cosas como la siguiente:

> PRISCA.– Mándelo usté allá, que tienda
> sus alas.
> BALTASARA.– Eso.
> PRISCA.– Que forme
> entre la brillante pléyade
> de jóvenes que cultivan
> con tanto aplauso las letras. (I,VIII)

A lo que Baltasara no puede menos que apostillar: «Quin pico!». Y continúa más adelante la madrileña diciendo que su primo el Marqués de Campo Inculto protegerá al muchacho, pues no en balde es un mecenas que frecuenta los círculos literarios. Tal cúmulo de ridiculeces se prestarían, en manos de otro autor a un desmontaje y posterior recargamiento que elevaría dichas frases al cubo. Pero Escalante, que trabaja como ya he apuntado, retrasa el golpe cómico durante tres escenas, para después lanzarlo como una andanada ante el boquiabierto hijo, a quien su madre dice lo siguiente:

> BALTASARA.– Te irás a Madrid.
> CARMELET.– ¿A qué?
> BALTASARA.– A formar entre la pleita
> de muchachos distinguidos
> cultivadores de letras.
> Te injertarán en los sircos
> literatos.
> CARMELET.– ¿Quién?
> BALTASARA.–Melenas,
> un parent de donya Prisca. (I,XI)

Por supuesto, una vez conseguido el efecto cómico, Escalante se apresura a saltar sobre él y no insistirá ni una vez más (la repetición de las deformaciones o juegos de palabras, e incluso de las situaciones que lo posibilitan es algo que el sainetero valenciano trata siempre de evitar al máximo). Otro ejemplo, este conciso e inesperado, es el diálogo que tiene lugar al final del primer acto de *El tio Cavil.la* entre Joaquina la protagonista y el mozo de la diligencia que quiere que los hijos de la primera paguen algo más de medio billete, a lo que replica ésta aduciendo que son pequeños de años, y que:

> Si manifiestan
> más edad es porque están
> muy desenrollados.
> A lo que replica el Mozo:
> Vuélvalos usté a enrollar. (I, XVI)

Donde Escalante juega hábilmente con un malapropismo, fruto a su vez del intento de pasar de una lengua que se conoce bien (desenrotllar apare-

ce aquí como un término absolutamente vivo) a otra que se conoce a duras penas. Golpes de efecto, insisto, muy dosificados.

Por otra parte, y sin salirnos de este ámbito, de lo anterior se deduce que los usos lingüísticos de Escalante tienen una función definitoria de los personajes muy importante. Los representantes de lo genuinamente valenciano (desde el punto de vista de este autor, naturalmente) no se expresan de la misma forma que los aspirantes a desclasados o los parvenus, sin contar con los forasteros, burócratas y funcionarios o simples residentes... No hay ningún personaje que se escape de la tensión lingüística que se establece en las obras: la lengua aquí, es pues, motivo de comicidad sí, pero también sirve para definir a los personajes (positivos: aceptación –aunque sea resignada– del valenciano; negativos: uso prepotente del castellano; negativos a enmendar: uso risible del castellano y macarronismos en el del valenciano).

En el caso de Arniches, el fenómeno es menos visible: buena parte de los sainetes están exentos de esta distribución, y creo que tendríamos que ir a sus mejores piezas para encontrarnos con análogos usos lingüísticos caracterizadores: Florita en *La señorita de Trevélez* es, evidentemente, una cursi y eso se le nota en el habla. Y los frescos, por descontado, competirán por acumular el mayor número de gracias posible en todas y cada una de sus réplicas. En fin, sería injusto no indicar que cuando comparten las tablas personajes más o menos cultos con otros de origen humilde (criados, campesinos...) estos últimos se distinguen de los primeros en que, aun siendo por lo general igual de graciosos, su habla es más rústica, más avulgarada.

Nos lleva esto, por fin, al tercero de los rasgos apuntados, con el que nos volveremos a encontrar al principio de esta exposición. Me refiero, claro está, a la funcionalidad de estos usos lingüísticos. Cabría pensar que, al fin y al cabo, a ambos autores les guiaba una voluntad costumbrista. No tanto en su aspecto de reproducción fiel de modos de habla vivos como de recreación estética –y por tanto estilizada– de unos modos de habla peculiares. Sin embargo, en el caso de Arniches resalta Senabre que en él «ya no hay [...] pura imitación, sino una deliberada caricatura, construida desde el nivel culto del escritor. En realidad, muchos de los calcos vulgares de Arniches no son en el fondo más que falsas imitaciones cuyo posible efecto cómico sólo puede llegar a un público cultivado» [1966: 251].

Aparquemos la última afirmación de momento y fijémonos en el calificativo deliberada. Calificativo que es aplicable tanto al uno como al otro, sin lugar a dudas. En el caso de Escalante, el nivel de malapropismos y de recurrencias macarrónicas es tan elevado que no deja muchos resquicios a la duda: el castellano deformado de los valencianohablantes difícilmente podía llegar a extremos tales como confundir –por muy lerdos que fuesen– debutar con eructar. Esto sólo acontece en el teatro. O como dice Senabre

al referirse a Arniches: «La jerga arnichesca está construida a veces de espaldas al vulgarismo real del hablante» [1966:255].

Ahora bien, estando de acuerdo con esta importante precisión, ¿podemos aceptar de igual modo que el destinatario de este tipo de procedimientos es ese público cultivado de que habla Senabre? No poseo información fidedigna para el caso de Arniches, pero por lo que hace a Escalante, me atrevo a disentir. Creo, en efecto, que no sólo las capas no cultas del público estaban capacitadas para captar buena parte de esas habilidades lingüísticas (a veces muy sutiles) sino que de hecho iban a ellas destinadas. Al fin y al cabo, el que los autores extremen las deformaciones o, como en el caso de Arniches, construyan su particular idiolecto de espaldas a los procedimientos lógicos de la lengua (y no sólo de la estándar sino también de sus registros más vulgares) no tiene más objeto que conseguir ser comprendidos, amplia y fácilmente comprendidos. Hay, es indudable, guiños más para minorías, pero no son ni los únicos ni los más importantes. Es revelador que Escalante estrene –con muy contadas ocasiones– en los teatros a los que asiste de forma preferente la pequeña burguesía valenciana, cuyo nivel de instrucción (Valencia era una de las ciudades, a principios de siglo, con un porcentaje de analfabetismo más alto, no lo olvidemos) dejaba bastante de desear[22]. El mismo Escalante, en sus voluntariosos inicios teatrales, cuando escribía en castellano, nos legó unas cuantas muestras de faltas de ortografía y errores gramaticales, prueba evidente de que su dominio del castellano era algo menos que perfecto.

Todo lo dicho, sin embargo tiene una proyección especial en el caso valenciano, trátese del decimonónico Escalante como de los contemporáneos de Arniches (por ejemplo J. Peris Celda, Paco Barchino, F. Melià o F. Hernàndez Casajuana). Me refiero a la tensión lingüística antes aludida y que es, para mí, la diferencia fundamental entre unos y otro. Hablar en valenciano, o hablar en castellano, hacerlo de una manera más o menos correcta... todo ello tiene un extraordinario valor caracterizador y un específico contenido cómico, así como una lectura crítica innegable. De aquí que a Escalante, en la génesis de esta situación, no le haga falta una elaboración tan compleja de la lengua como la que realiza Arniches.

Naturalmente, el hecho de que dicha tensión lingüística no haya desaparecido de tierras valencianas (aunque tenga otras manifestaciones, por supuesto), hace que pese a todas sus limitaciones, el modelo lingüístico de

22. No es éste el caso de otros autores valencianos anteriores a Escalante. R. M.ª Liern y J. Bernat i Baldoví –uno de los patriarcas del espíritu fallero en el teatro con su célebre *El virgo de Visanteta*– escribían en valenciano... nada más y nada menos que para el público del Principal, es decir: para el patriciado urbano de la capital del país. Aquí sí que funcionaría el mecanismo de la superioridad del público, y el valenciano de los personajes tendría como objeto más hacer reír a ese tipo de espectadores que al resto de la sociedad valenciana. El tema, sin embargo, continúa pendiente de estudio.

Escalante continúe siendo operativo, y continúe incluso estando vivo, tanto a través suyo como de sus sucesores. Eduard Escalante, pues, que no hizo concesiones a lo populista, ni iba de expedición por los barrios populares a la caza de giros y expresiones, tal y como se dice de Arniches, al convertir en materia teatral una realidad socio-lingüística conflictiva, hizo un teatro acercado –y no niego que su intencionalidad fuera más bien conservadora– a la realidad de amplias capas de la sociedad valenciana. Una realidad quizá, lo apunto como mero quizá, más sólida que el madrileñismo arnichesco. Y, desde luego, nada folclórica: lo que hay detrás de los usos lingüísticos de Escalante no es tanto un juego como la constatación de un estado de cosas que los valencianos –a diferencia de lo que sucedió en Cataluña (y al teatro catalán me remito)– no supimos superar.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Conviene ir ya cerrando este estudio comparativo. Creo que de todo lo anterior pueden entresacarse algunas conclusiones interesantes. Desde la más obvia, que Arniches y Escalante escriben desde tradiciones sainetísticas diferentes y en contextos socio-culturales disímiles, hasta la teatralmente más interesante: en ambos casos, y con los procedimientos propios de cada uno, los resultados no pueden dejar de ser altamente satisfactorios en especial en el uso de recursos lingüísticos específicos que se integran armónicamente en el conjunto de sus respectivas propuestas, tienen una innegable eficacia cómica de cara a sus públicos y ponen de manifiesto en definitiva la habilidad de ambos autores para hacer de la lengua el principal (cuando no el único) recurso teatral. En medio, quedan esbozados una serie de puntos de contacto (de analogías, si queremos mantener un cierto nivel de prudencia) que no podemos desdeñar, y –sobre todo– una ejemplar (sociológicamente hablando) diferencia de respuestas a las limitaciones impuestas por el género: mientras Escalante permanecerá fiel a su fórmula consciente sin duda del carácter subsidiario que su práctica dramatúrgica tenía en la vida teatral valenciana, Arniches explorará pronto los terrenos colindantes del sainete y sabrá dar el salto (con mayor o menor fortuna, eso no lo discuto; lo importante es que lo dará) hacia una escritura más personal, más propia; sus espléndidas tragedias grotescas son una muestra de lo que –en una situación normalizada– puede resultar en la evolución de un gran dramaturgo, aunque haya arrancado desde el modesto mundo del sainete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARACIL, Ll. V., (1968) Ed. e Int. de Escalante, *Les xiques de l'entresuelo* y *Tres forasters de Madrid.* Valencia, Garbí.

BARKO, I. y BURGESS B., (1988) *La dynamique des point de vue dans le texte de théâtre,* Paris, Lettres Modernes.

FERRERES, R., (1967) *Eduardo Escalante, el hombre y la obra.* Valencia, Prometeo.

GÓMEZ MARTI, P., (1920) *Los tipos psicológicos del pueblo valenciano y su representación en el teatro de Escalante.* Valencia, Diario de Valencia.

HUERTA, J., (1990) «Arniches en la tradición del teatro cómico breve», en [RÍOS, 1990:182-201].

MONLEÓN, J., (1967) «La crisis de la Restauración», en [VV.AA., 1967:73-101].

MONLEÓN, J., (1975) *El teatro del 98 frente a la sociedad española.* Madrid, Cátedra.

MONTERO PADILLA, J., (1988) Ed. de Arniches, *Del Madrid castizo.* Madrid, Cátedra.

SIRERA, J. Ll. y R., (En preparación) *OO.CC.* de Escalante. Valencia, I.V.E.I.

VV.AA. (1967) Ed. de Arniches, *Teatro.* Madrid, Taurus.

VV.AA. (1979) *Diccionari de Literatura Catalana.* Barcelona, Edicions 62.

YXART, J., (1896) *El arte escénico en España,* II. Barcelona, La Vanguardia (rep. de 1987, Barcelona, Altafulla).

En la prehistoria del Madrid castizo

JAVIER HURTADO CALVO
Universidad Complutense de Madrid

0. Para quienes nos ocupamos preferentemente del teatro clásico, la figura de don Carlos Arniches resulta ser del mayor interés, al poderlo situar en una línea que viene de lejos en la historia y desarrollo de un género literario o, por mejor decir, de un grupo genérico, que presenta una riqueza y una variedad extraordinarias: el teatro breve. Añadido a este punto del lugar de Arniches en la tradición del teatro cómico breve –al que por lo demás ya he dedicado atención en dos artículos precedentes[1]– me permitiré tratar también otro tema muy vinculado con aquél, ya desde sus inicios. Me refiero a la risa y sus implicaciones morales y estéticas, asunto por el cual manifestó una gran conciencia Carlos Arniches, comediógrafo en esto ejemplar, pues, a pesar de tratarse de un autor de éxito, demuestra este interés por el problema de la comicidad y los medios de provocar la risa. Es en este punto donde la imagen de Arniches pudiera haber sido más distorsionada al encasillársele con no poca injusticia dentro de una serie teatral de fácil e intrascendente comicidad, o cuando, aun reconociéndosele cierta trascendencia, se le disminuye sesgadamente en función de su ideología conservadora o moralista.

Pero la risa y las manifestaciones literarias que sirven para encauzarla no siempre son tan fáciles de encasillar e interpretar. Obedecen, como cierto estudioso ha explicado, a una premeditada ambigüedad[2]: ambigüedad que es la que sigue haciendo sugestivo el estudio de dichas manifestaciones.

1. Las formas dramáticas que en nuestra literatura pudieran clasificarse

1. Véase nuestro apéndice "Arniches en la tradición del teatro cómico breve" a la excelente monografía de Juan A. Ríos [1990:201] y "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia,* eds. M.ª F. Vilches y D. Dougherty, Madrid, C.S.I.C., 1992, pp. 285-94.
2. Véase Giulio Ferroni, "Frammenti di discorsi sul comico" en *Ambiguità del comico,* Palermo, Sellerio, 1983.

bajo la etiqueta de teatro breve son muy numerosas y variadas a lo largo del tiempo[3]. Señalan también un grado de permanencia en la escena, por decirlo así, superior al de cualquier otra opción genérica. Es, en efecto, la historia del teatro breve la historia de un *continuum* teatral, desde que, más o menos, en los albores del Renacimiento, el salmantino Juan del Encina diera primitiva forma a conflictos y situaciones cómicas de carácter simple y, sobre todo, desde que el sevillano Lope de Rueda acuñara fórmula y término, con sus *pasos,* para obritas de similar carácter.

Ya en estos fundadores del teatro breve encontramos una mecánica de la pieza cómica que es, sustancialmente y a pesar de los años transcurridos, la misma que vamos a encontrar en Arniches: la burla de unos personajes supuestamente superiores a otros inferiores o víctimas; un elenco de *dramatis personae* extraído fundamentalmente del pueblo llano –paletos del campo o gente de mala vida–, que hablan una lengua muy marcada desde el punto de vista dialectal o sociolectal: sayagués, latín macarrónico, o hablas afectadas, dentro de unos espacios también muy tipificados: la plaza pública, la calle, la taberna, la humilde vivienda...

Después son escasos los dramaturgos que, en algún momento o circunstancia de su carrera, dejan de colaborar en el pergeño de esa historia fascinante: Timoneda, Cervantes, Vélez de Guevara, Quiñones de Benavente, Moreto, Calderón, por citar sólo los más conocidos dentro de una amplísima nómina. Es, precisamente, en el siglo XVII cuando el género, hasta entonces muy delimitado a una fórmula –la del paso o entremés–, se complica y desarrolla de tal suerte, que de su evolución deriva todo un grupo genérico, constituido por formas diversas, a las que une el rasgo cuantitativo de la brevedad pero también el cualitativo de unos mismos rasgos estéticos, anclados en el imaginario grotesco o, como más propiamente hoy se le denomina, carnavalesco. Pues es, en efecto, el sistema imaginario del Carnaval el que está detrás de estas formas teatrales breves: entremés, baile, loa, jácara, mojiganga. Todas estas formas surgen dentro de la llamada fiesta teatral del Barroco, y son ellas las que contribuyen decididamente a su tipología y morfología.

La progresiva complicación de la fiesta teatral va haciendo olvidar los orígenes carnavalescos, casi rituales, de los que surgieron estos géneros menores. De esta manera el teatro se va convirtiendo en la principal fuente de inspiración para el teatro mismo. La necesidad de producir piezas teatrales es el principal estímulo para la creación de nuevas formas, a partir siempre de la central del entremés, bajo la cual todas se configuran: loa entremesada, jácara entremesada, mojiganga entremesada, baile entremesado. Los elementos festivos, musicales, coreográficos van adquiriendo la primacía frente a la naturaleza más textual del entremés, que viene a ser –como es

3. Véase nuestro *Teatro breve de los siglos XVI y XVII,* Madrid, Taurus, 1985.

sabido– el equivalente español de una farsa europea, pues el término *farsa* tiene otra aplicación durante el siglo XVI[4].

Pese a su carácter genuino, las conexiones del entremés con la farsa o, incluso, con géneros próximos, como la *sottie* o el *fastnachtspiel* alemán son obvias. El tópico textual básico de todas estas formas es la burla, y son precisamente burlas de todo tipo, y con preferencia burlas amatorias las que aproximan el grueso argumental del entremés primitivo, junto a otras estructuras también burlescas, como la del desfile de figuras caracterizadas por alguna manía o locura, estructura que todavía podemos ver en algunos sainetes de Arniches.

Las razones de la génesis del teatro breve están –creo– suficientemente claras y parten de la necesidad de dar forma dramática a algunos elementales ritos y manifestaciones de la fiesta carnavalesca. El porqué de su sostenimiento a través de los siglos –frente al ostracismo que sufren otras modalidades– es asunto más difícil de elucidar. En el siglo XVII las formas teatrales breves cumplen una función de contrapunto paródico y festivo respecto de la comedia. Formalmente representan también una interesante tentativa por introducir novedades experimentales, una especie de desintoxicación de la retórica excesiva, parangonable a la llevada a cabo por el género chico, según lo supiera apreciar nada menos que Rubén Darío en plena revolución modernista.

Ahora bien, el entremés sufre un proceso de transformación de sus estructuras primitivas. El del siglo XVI puede clasificarse en cinco grupos de acuerdo con la estructura predominante: acción, situación, personaje, lenguaje, espectáculo[5].

La estructura de Situación o de Espacio comienza a ser importante desde un principio. En los primeros entremeses, tal vez por la mínima configuración urbana del Madrid de entonces, el espacio relevante en las piezas del teatro breve es Sevilla; una Sevilla que, por dibujarla con trazos rápidos, corresponde al diseño que de ella hizo Cervantes en la novela no poco entremesada de *Rinconete y Cortadillo.*

En estos entremeses –con presencia destacada de los elementos ambientales–, el autor parece haber captado un momento determinado en la vida cotidiana de la época, en una calle o plaza, durante cierta hora del día; un tipo esencial de costumbres, unos modos de comportamiento y hasta un

4. Véanse las contribuciones del volumen *Teatro Cómico fra Medio Evo e Rinascimento: La farsa,* ed. F. Doglio y M. Chiabó, Roma, Centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1987.
5. Cfr. los artículos citados en la nota 1.

lenguaje de época, ese que, andando el tiempo, irá configurando el habla madrileña.

Dentro de ese marco espaciotemporal los personajes establecen relaciones múltiples, pero nunca de manera sistemática sino variable y espontánea. Se trata de auténticas escenas largas o cuadros de costumbres que podrían ponerse en relación con el género costumbrista. Es en este punto donde entra en juego el género costumbrista. Es en este punto donde entra en juego el tema del madrileñismo, es decir, la conversión de Madrid, del espacio madrileño, en espacio prototípico de la acción entremesil. Madrileñismo de la situación que refleja bien un libro como el de Miguel Herrero García, *Madrid en el teatro*[6]. Veamos algunos aspectos de esta madrileñización del teatro breve.

En primer lugar, la geografía madrileña se convierte en lugar alegórico por excelencia del teatro breve. El teatro viene a realzar más aún lo que eran lugares ya relevantes en la vida urbana. Y de esos lugares obtiene una posición privilegiada la Plaza Mayor. Así, en la *Mojiganga de la casa de la Plaza,* donde la acumulación de tipos pintorescos en una casa de esta Plaza es pretexto suficiente para el desarrollo de un animado cuadro en que intervienen varios personajes: Charlatán, Sombrerero, Sacamuelas, Caballero... Dentro de este espacio madrileño van configurándose otros subespacios, identificados con barrios marginales y pintorescos. Así, los que se localizan en torno al Rastro, que eran entonces la plazoleta donde se vendían los despojos o rastros de los animales sacrificados en el matadero. En el entremés de *Las vendedoras en la Puerta del Rastro* aparece una Mujer que vende manos y cuajares y otra que vende morcillas, y tan poco noble mercancía sirve incluso para la crítica de las apariencias hidalgas y cristianoviejas:

Mujer 1.ª Venid, llevad cuajares,
y manos a millares,
que aunque estéis mal comidos
con un palillo armados
engañarnos queréis, siendo engañados.

Mujer 2.ª Morcillas vendo famosas,
gentiles hombres del trabajo,
que todo un caldero de agua
a lavarlas he gastado.
De sangre castiza son,
ya lo tengo averiguado,
que el albéitar me juró
que es de castizos caballos.
Venid, llegad, bribones,
que en no siendo gorrones,

6. Publicado en Madrid, C.S.I.C., 1963.

la sangre de un rocín
os sabe a francolín,
y las sucias cosillas
decís que son especia en mis morcillas[7].

La posterior trifulca entre las vendedoras, y la crítica social de los tipos que aparecen examinando o comprando la mercancía desarrollan un animadísimo cuadro, que volveremos a encontrar dos siglos después en sainetes como *Las castañeras picadas,* de Ramón de la Cruz, o en *¿Cuántas, calentitas, cuántas?,* de Tomás Luceño.

Un paso siguiente en el tratamiento del espacio madrileño es la literaturización o alegorización de la ciudad, procedimiento que no es privativo del auto sacramental –recordemos *El gran mercado del mundo*–, sino que también se da en entremeses, bailes y mojigangas. Hay varias piezas dedicadas a jugar con los nombres de las calles madrileñas y su significado. Véanse a ese propósito estos chistes:

Cualquier dama celebrada,
mancebito novelero,
si la buscas sin dinero
vive a la Puerta Cerrada.
Si a costa de la belleza
su mujer le da capones,
no es mucho tenga chichones
la calle de la Cabeza.

• • •

Que dejes gracias de ruego
causa de tanta desgracia:
que al Caballero de Gracia
están los Peligros luego.

Del mismo orden es la considerada por Herrero "obra maestra de toda la familia entremesil madrileñista", el entremés cantado *El casamiento de la calle Mayor con el Prado Viejo,* del toledano madrileñizado Luis Quiñones de Benavente:

Casó la calle Mayor
con el señor Prado Viejo,
trocando la vecindad
en amable parentesco.

Posteriormente irrumpen varias calles, casi todas ellas representadas por actrices, como la Puerta del Sol:

7. Todos los textos por la edición citada de Herrero García.

Yo soy la Puerta del Sol,
que a pesar de los paseos,
me vuelven Puerta Cerrada
la multitud de cocheros
y paso mi vida comprando y vendiendo.

No cabe duda de que todos estos entremeses, cuya traza imaginaria se levanta sobre la realidad conocida de todos, llevan a la personificación de la ciudad, o sea, a la creación de una personalidad madrileña bien establecida y que implica la distribución de los diferentes tipos y estratos de la sociedad madrileña según sus barrios: *Las fuentes, Los prados de Madrid, Los puentes de Madrid.*

La visión de lo festivo y lo madrileño se da en otra serie de obras ambientadas en relación con ciertas festividades populares de Madrid; así, *El día de San Blas en Madrid, Mojiganga de las fiestas de Madrid* o *Las ferias de Madrid.*

Por último, la madrileñización cristaliza, como no podía ser menos, en la configuración de unos personajes que poco tienen que ver ya con las *dramatis personae* del primitivo entremés; esas que formaban una especie de elenco parecido al de la *Commedia de ll'arte:* Vejete, Sacristán, Malcasada, Doctor, Alcalde, etc. Ahora la fisonomía de los personajes guarda una apariencia real: son tipos de la vida madrileña de la época, como el Esportillero, el Tahúr, la Castañera, la Vendedora; toda una amplia gama de oficios populares que contribuye a dar tipismo al ambiente.

Y por lo que hace a lo más importante, es decir, a la forma de manifestarse verbalmente este tipismo, hay que tener en cuenta las hablas marginales, en particular la de germanía, que, si bien es cierto, sale de los límites estrictos de Madrid, es también en relación con situaciones madrileñas cuando adquieren un relieve mayor. En este sentido, la jácara, como modalidad extraordinariamente genuina del teatro breve, desempeña una especial función. El jaque o rufián es el valentón practicante del matonismo, como los famosos matones de una de las mejores tragedias grotescas de Arniches: *Es mi hombre;* o los pequeños delincuentes que aparecen en algunos de los sainetes de *Del Madrid castizo.* Un rastreo por el léxico de Arniches, como por el de otros saineteros, nos indica que son numerosos los términos procedentes del léxico marginal [vid. SECO:1970].

2. Como todo creador original y poderoso, Arniches era consciente de su posición dentro de esta historia del teatro breve, en la que vendría a ser eslabón principalísimo en los primeros años del siglo XX. La misma conciencia histórica demuestran por esos años los más importantes dramaturgos, y es esa conexión con los tiempos clásicos la que aquí me interesa subrayar. Conexión que los filólogos más destacados de esos años rubricaban con sus libros y ediciones: Cayetano Rossell, Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla,

Marcelino Menéndez Pelayo, José Subirá y, sobre todo, Emilio Cotarelo y Mori, el más importante de todos ellos en lo que se refiere a nuestro campo, pues en 1911 publicó el libro que hoy es todavía básico para el entendimiento de la cuestión: la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII.* Se trata de un gigantesco esfuerzo de recopilación, historización y sistematización en pos de trazar las líneas fundamentales de una historia teatral concebida como un *continuum,* ya que Cotarelo dedica estudios anteriores y posteriores a los sainetes de Ramón de la Cruz o al género chico.

El contexto era, pues, propicio al establecimiento de esos lazos históricos, como lo prueban publicaciones no eruditas y más en tono divulgativo como una "Historia del sainete", aparecida en 1917 como entregas en *La Novela Cómica*[8]. En la propaganda de esta obra se dice cómo "a través de la Historia del sainete, verá el lector transformarse la maja en manola, la manola en chula, el pisaverde en lechuguino, el lechuguino en silbante y el silbante en sietemesino y gomoso", y se anuncian monográficos sobre Tomás Luceño, Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, López Silva, Fernández Shaw, los Quintero, Casero, Asenjo, Torres del Álamo, Ramos Martín, con estudios críticos de Pérez Galdós, Rodríguez Marín, Répide, Benavente, Francos Rodríguez, Dicenta y otros... Sin embargo, desgraciadamente, el proyecto quedó menos que a medias, y sólo se publicaron estudios a los primeros volúmenes, a cargo de Pedro de Répide ("El sainete y don Ramón de la Cruz"), Jacinto Octavio Picón (al frente del número dedicado a Luceño) y Antonio Zozaya ("Javier de Burgos y el moderno sainete"). Los tres son estudios mejor intencionados que rigurosos, pero recogen observaciones llenas de interés para quien se interesa por la evolución de estas formas dramáticas.

Pedro de Répide, por ejemplo, después de referirse a los orígenes medievales, reivindica el carácter nacionalista y madrileñista del género: "[...] El sainete es hoy, como hace siglo y medio, un espíritu reflejo del alma madrileña". Por su parte, Jacinto Octavio Picón traza la historia menos conocida del género, entre don Ramón de la Cruz y el auge de los autores del género chico: el paréntesis romántico, el exilio de los bufos y el estreno en 1870 del sainete triunfal de Tomás Luceño, *Cuadros al fresco,* con el cual –según él– quiere recuperar la vieja manera del entremés y del sainete, que, en su opinión, más que desarrollar un argumento, ha de preferir el retrato de "un medio social", de "una clase determinada, una costumbre o una diversión". Hay que decir que en los sainetes de Tomás Luceño se encuentran prefigurados muchos de los temas y personajes que veremos aparecer en Arniches:

---

8. Corresponde a los números 16 (7-I-1917), 18 (21-I-1917), 22 (18-II-1917), 31 (29-IV-1917) y 35 (15-V-1917).

– pillos y golfos *(Juicio de exenciones)*
– tenderos y parroquianos sin blanca *(Ultramarinos)*
– fanáticos de la lotería y los toros *(¡Hoy, sale hoy!, Fiesta nacional)*
– apasionados del flamenquismo *(Los lunes del Imparcial).*

Después de ello da una definición del sainete que, como he apuntado en otro lugar, manifiesta una curiosa analogía con la teoría del esperpento[9].

Otro conocido gacetillero, Antonio Zozaya, subraya el contenido profundamente humano y social del sainete, una verdadera escuela de costumbres –según él– en la que la risa se convierte en un instrumento eficaz para la crítica y la higiene moral de la sociedad:

> [...] Un buen sainetero es un ser dotado de alma superior, que sufre comparando la imperfección de lo que le rodea con su mundo romántico interior y que, con un gesto heroico y sublime, sabe trocar los dolores en enseñanzas, sonreír ante la adversidad y dar a los hombres con ella ejemplo de virilidad y de fortaleza; hallar lo armónico en lo deforme, lo grande en lo mezquino, lo sublime en lo ruin y lo humilde.

Se trata de una justificación moral y social del sainete como arma pedagógica, en la cual la risa se despoja de todo su carácter transgresor y violento para producir el efecto catártico conveniente a la sociedad. Antonio Zozaya ve el moderno sainete muy alejado de las tosquedades y brutalidades del primitivo entremés, que gustaba de la parodia y de la ridiculización. Y termina haciendo una apología política del sainete, al que pone en relación con los avances de la ciencia y los ideales de democracia y progreso. En el sainete –afirma–

> [...] el pueblo se ve a sí mismo, se comprende, se estudia; de aquí el género democrático por excelencia. Y así se explica que en los antiguos entremeses se presentara al pueblo como algo despreciable. El moderno sainete tiene dentro otra médula, y el pueblo en él ya no es el esclavo ni el gracioso escudero mercenario de nuestras más famosas comedias clásicas.

Sin duda, son juicios más o menos exagerados y certeros, pero que son indicio de una corriente de pensamiento que cala en Carlos Arniches como en ningún otro autor.

---

9. La cita, ya analizada por mí en los artículos de la nota 1, es la siguiente: "Es el sainete un género literario que consiste en abultar verdades, en acentuar rasgos cómicos, y que no puede adaptarse de la realidad ni excederse en la exageración: el sainetero participa del fotógrafo y del caricaturista, retrata desfigurando y tiene que conservar el parecido; el resultado de su trabajo ha de ser análogo a las imágenes reproducidas por esos espejos ondulados que reflejan los rostros alterando las líneas pero conservándolas todas".

3. De toda la obra de Carlos Arniches destacan, a mi juicio, por su frescura, los llamados "sainetes rápidos" que, aparecidos sueltos en publicaciones periódicas, constituyen el volumen *Del Madrid castizo*[10]. Se trata de una excursión por lo que, con castiza expresión, se denominaban los "riñones de la capital, o sea sus partes bajas; expresión a la que nos invita el autor con emotivas palabras:

> Almas piadosas, corazones magnánimos que cedéis ante la demanda plañidera del mendigo que os tiende en la calle la mano escuálida, seguidme. Venid conmigo a los inmundos rincones de un Madrid lamentable y mísero, artimañoso y agenciero, que por fortuna desconocéis, y escuchad estos edificantes y verídicos diálogos[11].

Estos cuadros de costumbres esconden, bajo la aparente simplicidad de sus argumentos, no pocos elementos críticos, que, a pesar del "plúmbeo moralismo" que le achacaba Díez Canedo en relación con alguna comedia vulgar[12], no pueden infravalorarse.

Constituyen, por decirlo así, una radiografía amable y cruel al mismo tiempo de este "Madrid lamentable y mísero", que tanta relación muestra con el de *Misericordia,* de Pérez Galdós, o el de *La lucha por la vida,* de Pío Baroja, o con el callejero y negro del pintor Gutiérrez Solana[13], o con el del esperpento, en fin.

El ambiente picaresco sobre el cual se levantan estos animados cuadros parece una recreación a la moderna de los pasos y entremeses primitivos, de Lope de Rueda, Timoneda y otros, en que encontramos situaciones similares, como si el tiempo no hubiera pasado. El alquiler de chicos para el ejercicio de la mendicidad, al que se alude en *Los pobres,* recuerda los mismos ambientes pedigüeños y míseros de los pasos de Timoneda. El comienzo de un sainete como *El zapatero filósofo, o año nuevo, vida nueva,* con la típica reyerta conyugal para abrir boca, evoca similares arranques de tantos entremeses del Siglo de Oro, aunque aquí las razones de la contienda no sean de orden marital:

> Señá Nicasia.– ¡Maldita sea tu alma arrastrá, so pellejo!... ¿A ti te parece forma de volver un hombre a su casa dando unos traspiés que un día te estrellas?

---

10. Cito por la edición de José Montero Padilla (Madrid, Cátedra, 1978).
11. Prólogo a *Los pobres,* p. 53.
12. La referencia aparece en la crítica al estreno de *¡Mecachis, qué guapo soy!* (19-XII-1926), incluida en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936,* II, México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 221.
13. Cf. J. Huerta Calvo, "El humor de la España negra: Solana", en *El humor de España,* vol. monográfico de *Diálogos Hispánicos de Amsterdam,* 10 (1992), pp. 165-200.

Señó Sidonio.– Que no sé qué acera me gusta más y vacilo. A cualquier le ocurre.

Señá Nicasia.– Pero ¿y las eses que vienes haciendo, so pasmao?

Señó Sidonio.– ¿También te vas a meter con la caligrafía?

Señá Nicasia.– ¡Anda de ahí, viejo chulo! La culpa la tié mi cuerpo, que te aguanta las granujás que me estás haciendo... ¡Miá si no me hubiá muerto el día que te conocí! ¡Golfo, más que golfo!

Los personajes achulados, como los que aparecen en *Los pasionales,* son una derivación tardía de los jaques y matones de las jácaras entremesadas del siglo XVII, antecesores también de los manolos dieciochescos y a los que Carlos Arniches trata como merecen. Es el caso de Paco el Metralla, que resulta apaleado a manos de las mujeres; final de *Los pasionales* que tanta similitud guarda en esto con cualquier entremés:

Paco [...] saca una navaja. Sin darle tiempo a abrirla, aquel enjambre de mocitas bravías cae sobre él y le desarman, le tiran al suelo y, con llaves, bolsos de mano y puños cerrados, le dan una paliza de órdago a lo grande, y le dejan en tierra sangrando por la boca y narices, entre la rechifla de la gente del barrio, enterada del suceso.

4. Finalmente, un aspecto que separa a Carlos Arniches del teatro breve clásico es el distinto concepto de la risa, asunto sobre el que –como ya hemos anticipado– Arniches manifestó una conciencia especial, muy crítica. La risa, diríamos salvaje, debe estar contenida, para Arniches, por la educación y la civilización. El final del cuadro I de *Los ateos,* con las ocurrencias del Señor Floro a propósito de la cuestión religiosa, es una buena demostración de ello: "Delirantes aplausos y risas soeces acogen las últimas frases del ateo". Aunque al pasar el Viático y ante la solemnidad del momento, "aquella pobre gente, a pesar de todo, deja de reír".

Burla burlando, lo contenido en estos sainetes es un fiel reflejo de la tensión social: el paro, la mendicidad, el anticlericalismo, la desigualdad económica, la barbarie. Si no fuera quizás patético, me atrevería a decir que en estos sainetes se encuentra reflejada –bajo las apariencias de lo jocoso– la España de preguerra, quiero decir la sociedad que conduce al inevitable fratricidio.

El sainete titulado *La risa del pueblo* contiene la poética de la comicidad de Carlos Arniches:

Señor Bonifacio.– Y luego, ya de hombres, ¿a qué llamáis vosotros diversión? Pos a ver destripar caballos en los toros; a marcharse en patrulla armando bronca por los bailes de los merenderos; a acosar por las calles a mujeres indefensas con pellizcos y gorrinerías; a escandalizar en los cines y a insultar a las cupletistas. ¿Y eso es alegría, y eso es chirigota, y eso es gracia?... Eso es barbarismo, animalismo y bestialismo. Y

> hasta que los hijos del pueblo madrileño no dejen de tomar a diversión todo lo que sea el mal del otro..., hasta que la gente no se divierta con el dolor de los demás, sino con la alegría suya..., la risa del pueblo será una cosa repugnante y despreciable. Bonifacio Menéndez, ris, ras, rubricao.

Este concepto de la risa, que también dejará patente en la conclusión de *La señorita de Trevélez*, escapa evidentemente del concepto farsesco o carnavalesco de la risa. Carlos Arniches nos ofrece aquí la otra cara de la moneda respecto a la que por los mismos años, podría ofrecer un autor como Valle-Inclán, sobre todo en el Prólogo dramático de *Los cuernos de don Friolera.*

En el fondo, la actitud de Carlos Arniches es, aunque sentimental y moralista, muy del siglo XX, en cuanto comprometida con el hombre. Frente a la reducción a fantoche y la ridiculización deshumanizadora –tensión entre el muñeco y el demiurgo que tan patética como bellamente expresara Jacinto Grau en *El señor de Pigmalión*–, Arniches nunca olvida la faceta humana de sus personajes, aunque sean en principio ridículas solteronas, grotescos jorobados, pobres hombres o alcaldes analfabetos.

La risa de Carlos Arniches escapa, por ello, de la crueldad picaresca, de la animalización quevedesca, del capricho goyesco, del esperpentismo, del humor negro solanesco. Si en principio el autor parece colocarse en el aire respecto a sus personajes, pronto pasa a ocupar su nivel para considerarlos de tú a tú.

Tal vez por ello, el teatro y el cinema de los años cincuenta –Olmo, Muñiz, Berlanga, Bardem–, que tanto necesitaba de compromisos sociales, hiciera tan radical reivindicación de la risa optimista, civilizada y constructiva de don Carlos Arniches[14].

---

14. Pueden verse algunas de estas reivindicaciones en el volume *Carlos Arniches,* de la colección Primer Acto (Madrid, Taurus, 1967).

La teatralidad del astracán y del sainete: a propósito de Carlos Arniches

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS
Universidad de Valladolid

El nombre de Arniches y su fama van íntimamente unidos a una serie de conceptos como "género chico", "tragedia grotesca" o "sainete" –especialmente "el de costumbres madrileñas", si bien no olvidó su región natal y pudo hacer "sainetes de costumbres alicantinas" como *Doloretes* (1901)–. Todo ello inserto dentro de lo que fue la especialidad de nuestro autor, el teatro cómico, y en lapso de tiempo que abarca más de cincuenta años: desde 1888 hasta 1943, fecha de su muerte. Pero, ¿qué tiene que ver la teatralidad con todo esto, qué es la teatralidad, o, al menos, qué entiendo yo por teatralidad? y ¿qué es el astracán, o por qué lo he traído a colación al relacionarlo con el sainete y más con Arniches? A dilucidar estas preguntas es a lo que voy a dedicar el espacio que me resta.

Lo primero que quiero señalar es la gran proximidad entre todos los subgéneros, modalidades, del teatro breve. Ya un benemérito artículo de Luciano García Lorenzo[1] llamó la atención sobre la multiplicidad de denominaciones en el teatro de fines del siglo XIX y de principios del XX. Esta pluralidad de denominaciones esconde, con frecuencia, la comunidad genérica y estructural de estos productos. Hay "viajes cómicos", "viajes cómico-líricos", "apropósitos cómico-lírico-bailables", "zarzuelas bufas", "zarzuelas fantásticas", "casi sainetes", "juguetes cómico-líricos", etc. El espectador reconoce el subgénero de la misma manera que lo rotula el autor, si bien difícilmente puede justificar o diferenciar uno de otro, lo mismo que la crítica cuando se acerca a estas representaciones en las que encuentra personajes "asainetados", "elementos vodevilescos", "aires de opereta" o "chistes de astracán".

El género chico y la revista, particularmente, son el magma del que se

1. "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX", *Segismundo,* 5-6 (1967), pp. 191-9.

alimenta el teatro posterior, con saineteros como Arniches y los Alvarez Quintero que se adaptan a los nuevos gustos del público y consiguen remontar la quiebra del género chico. Estos trasvasan su genio a moldes más amplios y menos fáciles como los que permitía la obra en un acto, también más directa y adaptada a un consumo inmediato. La generación posterior a la de Arniches tampoco escapará a ese fondo común génerochiquesco, y que hará que estos comediógrafos vuelvan siempre sus ojos a los antiguos temas y personajes, formas y recursos del teatro de la Restauración. Cualquiera que conozca estas maneras escénicas y lea a Torres del Alamo, Muñoz Seca, Paso, Pérez Fernández, etc. se percatará de la conexión sin saltos entre ambas épocas y formas de teatralizar.

La dificultad de establecer fronteras y el idéntico origen de todas las producciones que se desarrollan durante el siglo después de la decadencia del teatro menor decimonónico, puede explicar cómo es francamente difícil delimitar un astracán de un sainete o de una tragedia grotesca, pues prácticamente utilizan los mismos personajes, los mismos recursos cómicos, o la misma fórmula constructiva. Pero el hecho de que en la época se pudiesen distinguir estos productos y que la crítica posterior lo mantenga me lleva a buscar su diferenciación, sobre todo desde el prisma de la teatralidad.

1. LA TEATRALIDAD

Pero antes de seguir adelante voy a señalar qué entiendo por teatralidad. Para Roland Barthes la "teatralidad" es el teatro sin texto, "es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje emisor [...] No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora"[2]. Adamov habla de teatralidad o representación y al definirlas lo hace como "la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes que constituyen sus resortes ocultos [...], la manifestación del contenido oculto, latente, que contiene los gérmenes del drama"[3]. Es decir, que la "teatralidad" parece asociarse a los diversos códigos existentes dentro del texto, mejor dicho, sería todo lo referido a la representación, a los elementos no verbales que operan en la escena.

Para mí, esta forma de enfocar la cuestión resulta empobrecedora de lo que realmente debe ser la teatralidad, pues no se trataría sólo de aspectos relativos a los códigos no verbales, sino que ésta tiene una clara conexión con la acción, con el texto dialógico.

---

2. *Ensayos críticos,* Barcelona, Seix-Barral, 1983, p. 50.
3. Cfr. en P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* Barcelona, Paidós, 1984.

Los elementos constitutivos de la teatralidad serán, pues, los relativos a los diversos códigos no lingüísticos, a saber: paralingüístico, gestual, proxémico, aspectual, escenográfico (decorado, mobiliario y utillaje), luz y sonidos (música y ruidos). A su vez, elementos propios del lenguaje teatral pueden tener una especial relevancia en la producción de teatralidad, en el sentido de que ésta está relacionada con una especial dinamicidad del personaje, de la acción, o, especialmente, de la disposición y movimiento dramáticos, como, por ejemplo, son los apartes o las entradas y mutis de los personajes, o los monólogos. Pero estos movimientos que el personaje tiene que realizar en la obra teatral se conectan obviamente a la acción –o acciones– que el drama aborda. Me refiero aquí a la diégesis que toda pieza escénica contiene, a la historia que se nos refiere, aunque de forma mimética. La fábula puede sernos contada o bien actualizada. En el teatro, no se nos narra, sino que se representa ante los ojos del espectador[4]. Este es un aspecto importante, pues afecta al dinamismo, al que antes me refería, que es un elemento esencial de la teatralidad, en particular del drama español clásico y del romántico en concreto, aunque se podría generalizar que abarcaría al teatro más aceptado siempre por el público de nuestro país.

Así pues, entenderé la teatralidad[5] como la adecuada y convergente utilización de elementos heterogéneos propios de la mímesis, como la dinámica conjunción, en un momento dado de la representación, de informaciones diversas procedentes de códigos diferentes –tanto de los verbales como de los no lingüísticos– sin olvidar que los segundos suelen cumplir una función complementadora en relación con los primeros, a pesar de que en ocasiones actúen como elementos significantes de primer orden[6]. Distinguiré, asimismo, entre una teatralidad interna y otra externa, más propia de la representación.

2. EL ASTRACÁN

El astracán[7] es una de las formas dramáticas más denigradas por los críticos durante nuestro primer tercio de siglo y también una de las más

---

4. Sobre los conceptos de diégesis y mímesis vid. Platón, *La República o Estado,* Libro III, 392 d y 394 d (versión de P. Azcárate, Madrid, Edaf, 1985). Asimismo, vid. la *Poética* de Aristóteles 1448 a (versión de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974). Véase también G. Genette, "Géneros, tipos, modos", en M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios,* Madrid, Arco, 1988, pp. 188-190 y C. Segre, *Principios del Análisis del texto literario,* Barcelona, Crítica, 1985.
5. Vid. también la entrada "teatralidad" en P. Pavis, *op. cit.*
6. Confrontar esta idea con Aristóteles, *Poética,* 1450a, ed. cit., pp. 147-9, donde puede leerse que el más importante de los elementos de la tragedia es la fábula o "estructuración de los hechos", que "los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones", y que "el espectáculo, en cambio, es cosa seductora pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética".
7. Para este asunto vid. mi trabajo "En torno al astracán", *Castilla,* 9-10 (1985), pp. 23-4. Asimismo [MEMBREZ, 1990:346-59].

representadas y de las que acaparó no sólo un mayor número de adeptos y representaciones, sino que todavía después de la guerra mantuvo una cierta vitalidad con la explosión del llamado "torradismo", puesta al día de este tipo de pieza por parte de Adolfo Torrado, hoy justamente olvidado, y por algún colaborador de Muñoz Seca, como es el caso de Pérez Fernández que siguió tentando la aventura astracanesca.

El D.R.A.E. define el astracán como:

> 1. Piel de cordero nonato o recién nacido, muy fina y con pelo rizado, que se prepara en la ciudad rusa del mismo nombre. 2. Tejido de lana o de pelo de cabra, de mucho cuerpo y que forma rizos en la superficie exterior. Astracanada, f.fam. Farsa teatral disparatada y chabacana[8].

La primera documentación de astracanada que he encontrado data de 1901 como sinónimo de revista y cercana al llamado género sicalíptico. La palabra astracán es posterior y sólo la encuentro a partir de 1911. Gacetilleros como Gabaldón –su reseña a *El verdugo de Sevilla* en *La Nación* (5-XI-1914)– y novelistas como Baroja[9] asociarán este subgénero al disparate, mientras que un crítico como Díez Canedo[10] lo relacionará con el juguete cómico y el retruécano, su recurso cómico preferente. Astracanada se identifica también con un tipo de zarzuela, la que se denominaba de "Pascuas", caracterizada por su mal gusto y falta de lógica, de gran éxito en los últimos años del siglo XIX, uno de cuyos cultivadores más eximio fue Miguel Echegaray.

El astracán es un subgénero histórico que pertenece al tipo drama, pero con estrechas concomitancias con otros subgéneros como el sainete y el juguete cómico. El astracán, aunque sus perfiles no estén claros ni para sus mismos cultivadores, era reconocido por la crítica y el público como algo diferente a las piezas del género chico, pero íntimamente relacionado con ellas. De hecho, es muy difícil diferenciar un astracán de un juguete, pues utiliza personajes y situaciones similares; lo que cambia es el abuso del chiste retruecanista, sobre todo el que se basa en los nombres y apellidos.

Si bien es cierto que el origen del astracán se encuentra en este tipo de teatro y está emparentado íntimamente con él, es muy posible que el nombre venga motivado por un tipo de obra que pertenece también al circuito popular y que gozó de enorme éxito durante el siglo XVIII y buena parte del siglo siguiente. Me refiero a la comedia de magia. Una obra representativa del género es la titulada *El mágico de Astracán* de Valladares, obra que se sigue representando en 1840. El teatro de magia no pertenece al género

---

8. 20.ª ed., Madrid, R.A.E., 1984.
9. Vid. su novela *Zalacaín el aventurero,* Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (9.ª ed.), p. 69.
10. *Artículos de crítica teatral,* III, México, J. Mortiz, 1964, pp. 244-5.

cómico, como el astracán, pero tiene el mismo carácter de obras *disparatadas*. Hay que comprender que en la comedia de magia lo importante es el espectáculo y lo de menos la historia o la semántica; lo significativo son las mutaciones y su acumulación, que sucedan muchas cosas, que haya un constante movimiento signado de prodigios, en fin, es una obra de efectos, lo mismo que el astracán: el efecto de la maquinaria, de lo sobrenatural o maravilloso, se trasmuta ahora en el efecto hilarante. De aquí que no sea ilógico pensar que el calificativo de astracanada –como apunta Zabala[11]– pueda aplicarse a obras que no tenían tampoco ni pies ni cabeza, para el crítico o cualquier espectador medianamente sensato, derivado del título de la comedia de Valladares, en particular, y por el género al que pertenece, en general. Claro que esto es una conjetura, pues, como señalé, no he podido hallar el nexo que una la representación de esta comedia del siglo XIX con una crítica que la relacione con una zarzuela, un sainete o un juguete de Pascuas.

El astracán es en autores como Muñoz Seca –considerado el creador del mismo, aunque creo que fue más bien García Alvarez el impulsor de este tipo de pieza– un género multiforme, porque básicamente se alimenta de la parodia y llega a perturbar otros subgéneros. Según predomine alguno de los rasgos que he ido comentando se podría hacer una diferenciación entre astracán de fresco, paródico, satírico político o comedia astracanada. Lo normal es que en la mayoría de las piezas asignables a este marbete haya un fresco protagonista, así *La frescura de Lafuente* que es el apellido de un fresco. En este astracán se utilizan los apellidos, los países, los objetos, el bicarbonato y ¡hasta la muerte! para que el chiste salga "a caño libre". Esta descategorización de lo fúnebre es habitual en esta época en el género cómico.

Pastor y Borrego es otro fresco que se apellida así y al que se le llamará a través de la farsa Lobo, Becerra, del Campo y Cabo con los chistes correspondientes.

Quiero terminar señalando cómo el astracán es un producto normalmente relacionado con sucesos de la actualidad que se caricaturiza. Así *¡Usted es Ortiz!* y *La plasmatoria* nacen al hilo de las noticias de prácticas espiritistas y la segunda introduce las teorías de Gregorio Marañón, en solfa, sobre Don Juan Tenorio. De la misma manera *El cuatrigémino* se basa en la noticia relativa al doctor donostiarra Fernando Anero que inventó un tratamiento para curar la dolencia del nervio trigémino, o en *Las inyecciones o el doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff* se ridiculizan –bastante groseramente, por cierto– los métodos de rejuvenecimiento que practican estos dos médicos, que, efectivamente, visitaron nuestro país en esos años. De la misma forma, el astracán político ridicularizará el amor libre, los sindicatos o el divorcio en obras tan famosas como *Anacleto se divorcia* o *La OCA*. La

11. A. Zabala, "Génesis de un significante de la jerga teatral: astracán>astracanada", *BRAE*, LXV (1985), pp. 431-58.

farsa astranesca se siente a gusto únicamente cuando deforma la realidad, cuando caricaturiza. Esa es su esencia. Y por ello todo es bueno para lograr un efecto. Por ello también la parodia es el recurso preferido, llegando hasta el punto de incorporar la gesticulación cinematográfica –no hay más que ver las instantáneas que congelan los gestos de los actores y su caracterización–. El cinematógrafo estaba entonces en franca competencia con el teatro, sucumbiendo éste en la lucha, si exceptuamos, precisamente, el teatro que pertenece al género cómico. Los astracanes se representan hipergesticulando, sobreactuando, al modo de los *filmes* de Buster Keaton o Charlot. El movimiento escénico semeja el circense, en constante zigzagueo, lleno de golpes y persecuciones, en clara aproximación al teatro del absurdo –y también a la bufonada–. Todo es parodiable, como digo, desde la novela policíaca *(El colmillo de Buda)* al cine *(Calamar)* o al teatro romántico, postromántico o modernista, como es el caso de *La venganza de don Mendo,* en la que no se ha perdido de vista ni el juego kinésico de las obras parodiadas.

3. EL SAINETE Y LA TRAGEDIA GROTESCA[12]

El sainete era en el siglo XIX un género pintoresquista que seleccionaba de la realidad cotidiana sus personajes y pequeños hechos, agrandándolos, caricaturizándolos, aunque normalmente bajo una perspectiva melodramática, que, según ha insistido la crítica, será la manera predilecta en que estos pequeños cuadros de la vida local o regional serán recreados por el comediógrafo alicantino. Cuando este sainete decimonónico entra en crisis, Arniches desarrollará una forma peculiar del mismo que es lo que denominará "tragedia grotesca" y que viene a ser una manera de trascendentalizar el género. Ruiz Ramón lo define así:

> Es la simultaneidad de lo cómico y lo trágico, el sentimiento de lo contrario, la superación de lo patético melodramático por lo risible caricaturesco, el juego de la comicidad externa y gravedad profunda, el contraste entre la apariencia social o física y el ser íntimo y profundo, es decir, entre la máscara y el rostro, la estilización grotesca y la simbiosis de dignidad humana, como valor esencial y sustantivo de la persona, y vulgaridad o ridículo de la figura teatral y su conducta externa[13].

---

12. Tocan este tema particularmente los siguientes trabajos: A. Berenguer Carisomo, *El teatro de Carlos Arniches,* Buenos Aires, El Ateneo Iberoamericano, 1937; J. Bergamín, "Lo trágico grotesco", *Al volver,* Barcelona, Seix-Barral, 1962, pp. 89-93; L. García Lorenzo, *El teatro español de hoy,* Barcelona, Planeta, 1975, pp. 37-48; A. Berenguer, *El teatro en el siglo XX* (hasta 1939), Madrid, Taurus, 1988, pp. 44-7; M. Fernández Almagro, "Género chico", *En torno al 98. Política y literatura,* Madrid, Jordán, 1948, pp. 217-28; J. Guerrero Zamora, "Arniches en el espejo múltiple del grotesco", *Revista del I.E.A.,* 6 (1971), pp. 7-22; [LENTZEN, 1966]; [McKAY, 1972]; R. Pérez de Ayala, *OO.CC.,* III, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 321-338 y 498-511; [RAMOS, 1966]; G. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo,* Madrid, Guadarrama, 1968; P. Salinas, "Del género chico a la tragedia grotesca. Carlos Arniches", *Literatura española, siglo XX,* Madrid, Alianza, 1985 (7.ª ed.), pp. 126-31; [MARTÍNEZ, 1984] y [RÍOS, 1990].
13. *Historia del teatro español. Siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1977 (3.ª ed.), p. 46.

Además de una unidad intencional crítica.

4. LA TEATRALIDAD DEL ASTRACÁN Y DEL SAINETE

Después de todo lo visto aquí, es obvio que astracán, sainete y tragedia grotesca no son tan diferentes, como sus denominaciones pudiesen hacer pensar, aunque es obvio que hay diferencias claras. Por lo que la teatralidad en ellos será también semejante.

Pero veamos un ejemplo, ¿dónde está la teatralidad en un sainete como *El amigo Melquiades,* si es que existe?

Teatralidad es juego, convención, artificialidad, efecto y efectismo. Todo ello se encuentra en esta obra con números musicales que se orquestan dramáticamente en un juego escénico con personajes que se presentan tapados por pañuelos (Serafín y Melquiades), otros personajes que funcionan como coro, el tono de farsa que muchas de las escenas contienen –con golpes incluidos–, el madrileñismo que funciona como jerga que el público está esperando –ya se encontraba en el subtítulo: "sainete de costumbres madrileñas"– y que se convierte en uno de los valores principales de la pieza, como se puede ver aquí:

> MELQUIADES.- Está queriendo caerse. Tambaléala *(Le da un pequeño empujón y vuelve al grupo de Rafael).*
>
> SERAFIN.- *(Se engalla, se estira y se acerca a Nieves, hablándola en voz baja.)* Daría la metá de mi existencia por ser el Guadarrama.
>
> NIEVES.- *(Coqueteando)* ¿Pa qué?
>
> SERAFIN.- *(Aproximándose; casi al oído)* Pa verme rodeado de nieves por todas partes.
>
> NIEVES.- Iba usté a tener mucho frío.
>
> SERAFIN.- ¡Quiá! Nieves usté y primavera yo, a la media hora el deshielo.
>
> NIEVES.- *(Sonriendo)* ¡Pamplinas!
>
> SERAFIN.- "Amarillo es el oro,
> blanca la plata,
> y negros son los ojos
> que a mí me matan."
>
> *(Vuelve hacia el corro donde está Melquiades, después de dirigir a Nieves dos o tres miradas incendiarias, y dice a éste aparte, dándole en el hombro)* ¡Tambaleada![14]

14. Vid. Arniches, *El santo de la Isidra. El amigo Melquiades. Los caciques,* Madrid, Alianza, 1969, pp. 72-3.

En este parlamento podemos observar además la utilización de la copla –que luego será contrapunto lírico: escena IX[15], de igual manera a la que la podremos encontrar en el teatro lorquiano– y la hipergestualidad que marca todo este teatro popular en el que muchos vieron el antídoto del teatro naturalista.

Estos aspectos que reseño en *El amigo Melquiades* son extensibles a la mayoría de las tragedias grotescas, sainetes y astracanes. Básicamente es el lenguaje el que se convierte en un artificioso instrumento que chispea ingenio y que enloquece al público, sumergido en los juegos dialécticos entre el chulo y su oponente o el galán y la dama. Ya Salaün[16] señaló que en las obras del género chico la acción importa poco, frente al chiste y la gestualidad que lo enmarca.

Efectivamente, si observamos la sintaxis narrativa de todas estas obras podemos encontrar que en los juguetes, astracanes y buena parte de los sainetes en un acto la acción no tiene mucha importancia. Predomina en muchos de ellos la estructura de revista, típica del género chico, y que es también común a los "viajes cómico-líricos" y piezas similares, donde el argumento sólo es el marco para dar entrada a los personajes, siendo siempre tenue su conexión con lo que hacen o dicen éstos, ya que todo se cifra en los bailes, canciones, chistes y juegos escénicos. Es más, en numerosas ocasiones la acción no es representada sino que se refiere, pues la historia no sirve más que como pábulo para realizar un juego de palabras o provocar una situación cómica.

En las comedias de magia[17] sucede lo contrario. Aquí la acción es abundantísima, pues es necesaria para que se vayan jalonando los diversos hechos de magia y las necesarias mutaciones que producirán la espectacularidad inherente y necesaria al género. En estas obras, como en casi todo el teatro popular, los indicios son mínimos, porque son de efectos cómicos, mágicos, coreográficos, musicales... La historia deja de tener importancia y no es más que una disculpa para ir insertando esos efectos.

Como la convención en este tipo de obras es elevadísima, ya que el autor no pretende crear una sensación de realidad, uno de los elementos más reiterados en estas piezas es el metateatral –muy presente también en la comedia de magia–: a través de los apartes y del teatro dentro del teatro. Es más, uno de los argumentos más buscados por los comediógrafos astracanescos va a ser el farandulero: ni los histriones ni los autores mismos se

---

15. Ibidem, p. 91.
16. S. Salaün, "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural", AA.VV., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 251-61.
17. Sobre este tema véase F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992.

escapan de la parodia y la descategorización a la que este subgénero somete toda la sociedad. Por ejemplo, *El sueño de Valdivia* es un astracán en el que el autor, Muñoz Seca, retrata a uno de sus colaboradores habituales en esos años, Enrique García Alvarez, al que se representa como dormilón, lleno de ingenio, perseguido por colaboradores sin escrúpulos que se aprovechan de su *vis* cómica, etc. El juego escénico y la estructura de la obra consistirán en las entradas y salidas constantes de los personajes que intentan despertar a Valdivia y terminar diferentes obras ya empezadas, con lo que la arquitectura de este astracán se basa en los diversos intentos de colaboración frente al sueño que se impone al protagonista. Elementos fundamentales para la teatralidad como la luz y los ruidos son despreciados en esta obra, al igual que en la mayoría de los astracanes y sainetes –salvo en una obra excepcional como *Calamar* de Muñoz Seca– frente a treinta apartes[18] y el juego metateatral, pues asistimos a la construcción ante nuestros ojos de una pieza a la que se denomina "revista con zócalo de sainete y friso de astracán" con la que se parodia la misma obra que estamos viendo representada y el sistema de colaboraciones. Otra de las más hilarantes producciones del escritor gaditano, esta vez en colaboración con García Alvarez y Pérez Fernández, *Fúcar XXI* (1914), es otro divertimento metateatral en la que un comediógrafo se presenta con una obra que salvará la temporada de un empresario desesperado. La idea es que la obra no sea un éxito, sino todo lo contrario, porque el público también paga por montar un escándalo todas las noches. El empresario, complacido, le ruega que lea a la compañía el "monumento retruecanista" –el astracán en suma–, siendo ya el cuadro segundo de la pieza la representación de una pieza que es el germen de la idea luego desarrollada en *La venganza de don Mendo,* un drama histórico en solfa. Es decir, de nuevo la parodia, la caricatura, se muestra como el elemento más específico del astracán, lo que lleva a estos autores a incorporar hasta su fórmula teatral o a ellos mismos como elementos propios de la farsa.

Frente a lo que la mayoría de la crítica piensa, para mí el astracán está muy próximo al esperpento valleinclanesco, pues en aquél, al tomarse todo a chacota, la perspectiva realista y melodramática del género chico y del sainete y la tragedia grotesca de Arniches[19] desaparece ante la carnavalización farsesca, si bien la burla no llega a los límites del expresionismo de Valle-Inclán. La moralización arnichesca desaparece en el astracán puro, que es el paródico, como he dicho, no en el satírico o en el que se traza con ribetes de comedia, donde el espíritu se conturba ante otros intereses. Un

---

18. El aparte cómico es frecuentísimo en el sainete arnichesco; vid., por ejemplo, *Rositas de olor...* (1924).
19. Sobre este punto vid. el excelente trabajo de J. Huerta Calvo, "Arniches en la tradición del teatro cómico breve", en [RÍOS, 1990:182-201]. Son también importantes las interpretaciones sobre diversos aspectos de la obra arnichesca como las de [ROMERO TOBAR, 1966] y [RUIZ LAGOS, 1966].

caso próximo a Valle, con animalización incluida, es el de *Las inyecciones,* pieza en la que la gestualidad y el movimiento tienen una altísima importancia, como signos de teatralidad, igual que en *La venganza de don Mendo,* obra en la que se juega con una doble caracterización teatral: predominio de marcas de movimiento puro frente a gestualidad en todos los personajes salvo en Don Mendo, que estará signado por las marcas gestuales[20].

En conclusión, mientras el sainete es un teatro situacional, el astracán está metido de lleno dentro de la farsa, por lo que si bien es un híbrido a veces, cuando estamos ante un astracán mixto de comedia o de sátira política –como señalé más arriba–, pues se permite el efluvio sentimental, la moralidad, la finalidad satírica (ideológica) al igual que el sainete –buen heredero del modelo dieciochesco según ya señaló J. Huerta en su citado artículo–; su comicidad está basada en la parodia, en la hiperactuación, en lo cinematográfico y circense, y básicamente en el movimiento desaforado y el chiste a caño libre.

Todo esto hace que la teatralidad, tal como yo la entiendo en el caso del astracán sea mayor a la del sainete, corto o largo. Este está más trabado desde el punto de vista estructural, pues desarrolla simplemente una/s situación/es, frente a la locura del movimiento desencadenado, o al teatro artificializado de la situación forzada y del chiste retorcido, propia del astracán, acompañado de esa hipergestualidad exacerbada que, en ocasiones, le acompaña. Normalmente, la teatralidad interna es inexistente, pues, en obras como *La plasmatoria* o *Un dos tres...la niña para usted,* de tres actos, no encontramos más allá de tres secuencias en que se puede desarrollar la acción, o en *Las inyecciones* o *El sueño de Valdivia,* de un acto, poco más de la situación inicial con la posibilidad de alguna expansión en el desarrollo de la misma. Claro que en otros ejemplos como *La voz de su amo* y *Anacleto se divorcia* tengamos historias plena y coherentemente organizadas, con recuerdos de la comedia nueva incluso[21], o en otros como *Calamar,* la parasitación de un género como el policíaco modifique la estructura que informa la fábula.

Frente a esto, la tragedia grotesca participa de la teatralidad del sainete, si bien el alargamiento a tres actos hace que la pieza tome un aspecto de comedia con una estructura muy trabada. En realidad, lo que va a suceder con la tragedia grotesca es lo mismo que va a pasar con el astracán satírico-político o con la comedia astracanada. Es decir, la necesidad de mayor

---

20. Todos los movimientos y gestos pasan de su funcionalidad normal a una funcionalidad cómica, la cual surge normalmente del contraste entre el movimiento y, sobre todo, el gesto con la situación o con los parlamentos que en ese instante pronuncia el personaje.
21. Estaríamos en este caso dentro de la comedia astracanada o el astracán satírico político, donde se da una perfecta fusión entre comedia y los procedimientos cómicos atribuidos al subgénero en cuestión.

extensión, la dilatación del desenlace, y tanto en el caso de Arniches como en el de Muñoz Seca, la búsqueda de una trascendentalidad o de corregir ciertos comportamientos por medio de la risa *–ridendo et canendo corrigo mores–* para sus creaciones, hace que los comediógrafos estructuren cuidadosamente sus producciones, con un sentido exquisito de la llamada "carpintería teatral", trabando la historia, introduciendo indicios que marquen claramente su postura y por medio de la risa de exclusión[22] que ridiculiza al personaje trasgresor. Piezas como *La voz de su amo, Anacleto se divorcia, Es mi hombre, Rositas de olor...,* pero también sainetes en un acto como *El amigo Melquiades* o *El santo de la Isidra,* son buenos ejemplos de este saber arquitectónico de nuestros autores, que saben construir piezas irreprochablemente, dotarlas de un mensaje que las elevan de la banalidad y jugar con las convenciones genéricas a través de todas las posibilidades existentes aplicando todos los recursos aprendidos en el teatro de raíz popular, desde la comicidad situacional a la potenciación de los efectos derivados de las formas dramáticas, del personaje o de la lengua empleada.

No debemos extrañarnos, pues, que en determinado momento se viese en estas formas la salvación del teatro español, en esos años dominado por la alta comedia benaventina. Esta fue sistemáticamente perseguida por un buen y determinado grupo de críticos, a la cabeza de los cuales se encontraba Pérez de Ayala, pero al que se sumaron Araquistain, M. Machado, Baeza, Díez Canedo y otros muchos. Como acabo de señalar el principal contradictor de Benavente fue Pérez de Ayala, que monta su discurso sobre la necesidad de "reteatralizar" la escena. Es decir, distingue entre arte teatral y arte dramático:

> La confusión de arte teatral con arte dramático, nos ha conducido en la mayor parte de los casos a la simple palabrería. Nuestros teatros han venido a ser templos del verbo inflado e inane[23].

Y reseñando *El mal que nos hacen* de Benavente concluye:

> El teatro del señor Benavente es, en el concepto, justamente lo antiteatral, lo opuesto al arte dramático. Es un teatro de términos medios, sin acción y sin pasión, y por ende, sin motivación ni caracteres, y lo que es peor, sin realidad verdadera. Es un teatro meramente oral, que para su acabada realización escénica no necesita de actores propiamente dichos, basta con una tropa o pandilla de aficionados[24].

---

22. Para este concepto vid. E. Dupréel, "Le problème sociologique du rir", *Essais pluralistes,* Paris, PUF, 1949, pp. 46-9 e Idem, *Traité de sociologie générale,* Paris, PUF, 1948, pp. 62-5. Sobre este mismo tema vid. también [SECO, 1970:244].
23. R. Pérez de Ayala, "Las máscaras. La reteatralización", *España,* 44 (1915), recogidos por Florencio Friera Suárez en R. Pérez de Ayala, *Artículos y ensayos en los semanarios "España", "Nuevo Mundo" y La Esfera",* Univ. de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1986, p. 61.
24. Ibidem en *OO.CC.,* III, *op. cit.,* p. 107.

Frente al teatro antiteatral de Benavente y otros surge en la visión de Pérez de Ayala el teatro reteatralizado de los Alvarez Quintero, Arniches y Pérez Galdós. Las tablas estaban "enfermas de conversación", pues tal es el diagnóstico que le merece una producción en la que nada sucede, en la que los personajes son muñecos. Como afirma otro de los grandes críticos de la época, Enrique de Mesa, estos personajes son "artilugios de retórica". Este mismo crítico equipara la producción benaventina a la astracanesca, la otra tendencia más censurada en estos años y chivo expiatorio de los males de Talía. Llega a decir que "nos hallamos ante el *retruécano de las ideas*"[25], aludiendo al defecto más reiteradamente repetido referido a los escritores astracanescos: el juego de palabras en sus diferentes formas.

En suma, el teatro de Arniches será para Pérez de Ayala un bálsamo de reteatralización, en el sentido que romperá con un teatro conversacional y de raíz naturalista, pero en este mismo sentido, según lo que señalé anteriormente, también lo podría ser el astracán que rompe más aún si cabe con la convención realista. A pesar de los prejuicios con que la crítica se acercó a este tipo de teatro, por su indudable falta de calidad literaria, a pesar del oficio que atesora y su presumible innovación según el tratamiento deformador que es su principal característica, muchos gacetilleros, algunos de prestigio, no se atrevieron a condenar este tipo de escenificación, sino que la salvaron en la forma que pudieron: Araquistain señalando su conexión con la sociedad que lo prohija, pues el astracán lo que hace es retratar a la sociedad en la que triunfa[26]; Manuel Machado que achaca los males del teatro a los seguidores de Benavente, no a nuestro Nobel, y que señala la pobreza literaria del astracán a la vez que su derecho a existir y su dificultad[27]; y Ruiz Ramón verá en los saineteros –y por extensión los autores del género cómico– que son una especie de cura "del lenguaje teatral y una desintoxicación de la mala retórica"[28].

Efectivamente, el drama benaventino es antiteatral por naturaleza, pues en él no hay lugar para la convención, el juego, los paralelismos, la kinésica socializada o justificada –es notable el bajísimo índice de acotación en estas obras, menos de la mitad de lo que podemos encontrar en un sainete arnichesco–, apartes, metateatro, máscaras, parodias, lenguaje expresivo, o historia representada. En la alta comedia predomina la historia referida frente a la acción escenificada, el actor se comporta como si siguiera ejecutando cualquiera de las labores cotidianas y acabase de subir del patio de buta-

---

25. E. de Mesa, *Apostillas a la escena,* Madrid, Renacimiento, 1929, p. 36.
26. L. Araquistain, *La batalla teatral,* Madrid, Mundo Latino, 1930.
27. M. Machado, *Un año de teatro (ensayos de crítica dramática),* Madrid, Biblioteca Nueva, 1918. Vid. también mi artículo "La campaña contra el género cómico (1917) y la crisis del teatro", *Stvdium,* 2 (1986), pp. 47-55.
28. *Op. cit.,* p. 362.

cas: nada de la *actio,* de la prosodia, de la gesticulación ni el movimiento del teatro cómico de un Arniches, un Muñoz Seca, unos Alvarez Quintero, o de toda la pléyade de saineteros decimonónicos que tuvieron que ser salvados por las opiniones de Nietzsche, Rubén Darío o, sobre todo, por el autor de *Troteras y danzaderas,* que dignificaron un género tan vital como lo demuestra la supervivencia del mismo después de más de cincuenta años.

Arniches y la parodia donjuanesca: *El Trust de los Tenorios* (1910)

CARLOS SERRANO
Université de Paris-Sorbonne (IV)

Un peligro del que no siempre solemos guardarnos como debiéramos los investigadores es el de sobrevaluar el tema al que, por alguna circunstancia particular, nos dedicamos en un momento dado. Digo esto, porque la obra sobre la que voy a intervenir, *El Trust de los Tenorios* de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez –puesta en música por el maestro José Serrano– dista mucho de ser imperecedera. No obstante, por diversas razones que comentaré, me parece que presenta un interés suficiente para que se la examine en el contexto de un coloquio que, dado su carácter, no pretende limitarse a lo más atractivo y notorio, como son los grandes textos de Arniches, sino que incita también a examinar aspectos más parciales, y si acaso más marginales, de una producción tan profusa como es la de este autor. *El Trust de los Tenorios* no me parece, pues, de una enorme trascendencia; pero sí creo que tiene algún valor documental, que requiere ser definido tanto con respecto a la historia del teatro español en general como a la evolución de su propio autor.

Sin duda por haberse escrito en colaboración, esta obrita –sólo cuenta de 57 páginas en la edición original de 1910 de la Sociedad de Autores Españoles, que es la que manejo aquí– no figura en las *OO.CC.* de Arniches que publicó en su día la editorial Aguilar, ni me consta que haya sido objeto de reedición posterior alguna, y es, por lo mismo, de difícil acceso. Esto último bastaría ya para hacer que esta "humorada cómica-lírica en un acto, dividida en ocho cuadros, en prosa, original" –según reza el subtítulo–, estrenada el 3 de diciembre de 1910 en el Teatro Apolo de Madrid en presencia del Rey en persona (según consta en la crónica teatral de *La Correspondencia de España* del día siguiente) sea acreedora de una momentánea atención por parte de los *arnichistas.* Pero, además, me parece que hasta la fecha ha sido prácticamente ignorada por la crítica, aunque la obra se granjeara el siguiente comentario retrospectivo de "Chispero", el siempre entusiasta cronista del Teatro Apolo:

> El 3 de diciembre [de 1910] fue una fecha excepcional. En la noche de tal día, la triunfadora razón artística Arniches-García Alvarez, apoyados musicalmente nada menos que por Pepe Serrano, dieron a conocer una de sus obras más famosas, que si no era un dechado de perfecciones en ningún sentido, en cambio gustó al público de Apolo tanto o más que cualquiera de las muy aplaudidas en el 'género chico'. *El Trust de los Tenorios*, que así se titulaba la obra, era una unión más a la serie de 'frescos' llevados al teatro afortunadísimamente por Arniches desde que dio en colaborar con Enriquito García Alvarez. [...] No hay que decir que *El Trust* pasó a la última sección desde el día siguiente al de su estreno y que en la mayor parte de los carteles de Apolo hasta pasadas aquellas 'felices' Pascuas se vio este título escrito diariamente por duplicado[1].

Ya al día siguiente del estreno, la prensa madrileña había saludado la nueva obra con sus habituales reseñas. Tras resumir el argumento, felicitar al escenógrafo Muriel por sus decorados y comentar la actuación de los actores habituales del Apolo (en particular el cómico José Moncayo), éstas formulaban algunas valoraciones que constituyen hoy un interesante botón de muestra de cómo era recibida una obra de esta índole por sus coetáneos, esto es, por el público inmediato al que realmente iba destinada.

La tónica dominante en estos comentarios es un juicio por partida doble. De una parte, todos insisten en lo entretenida y divertida que les había resultado la función. El crítico de *El Heraldo,* que firma S.A., llega a asegurar que "la risa constante por las situaciones, chistes y donaires no [le] había dejado ocasión de consultar el reloj ni de medir el curso de los minutos" durante la representación. El de *El Imparcial* subraya a su vez que "en lo cómico no escasean los chistes y las ocurrencias de la marca legítima de los autores y regocijaron grandemente al respetable público", opinión compartida por su colega de *La Correspondencia,* que sin embargo pone algún reparo a la pieza, al matizar que si resultaba en conjunto divertida, también era "larga y aburrida a ratos" y que incluso "el público llegó a impacientarse en algunos momentos"; pero confiaba en que "este defecto lo subsanar[í]an los autores". Por su parte, *ABC* y *La Epoca* saludaron igualmente la comicidad del *Trust,* señalando el primero que el diálogo estaba "sembrado de frases y cosas ocurrentes, de chistes graciosísimos" que les había valido incluso una llamada a los autores en alguna ocasión. En el plano propiamente musical, todos coincidían sin embargo en un juicio más reservado ante la creación de José Serrano, con excepción de una canción a la italiana, que se repitió por petición del público, y de una jota que entusiasmó.

---

1. Víctor Ruiz Albéniz, "Chispero", *Teatro Apolo (Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo, 1873-1929),* Pról. Jacinto Benavente, Epíl. Antonio Paso, Madrid, Prensa Castellana, s.d., pp. 420-1.

Este pequeño *dossier* de prensa[2] es revelador de lo que entonces se solía pedir a una obra de este tipo: gracia sin pretensión, ocurrencias, risa, algún número musical bien trabado, y precisamente por conformarse a estos criterios se merecía *El Trust...* el aplauso de la crítica; pero, de una crítica que no dejaba de ser consciente de las limitaciones propias del género. En efecto, las crónicas teatrales del momento revelan un segundo enfoque a la obra. "Si el lector no es muy severo y quiere pasar un rato regocijado estas Pascuas, vaya [...] al teatro Apolo a ver el precipitado viaje de Cabrera y el presidente del *Trust de los Tenorios*", leíase en *La Epoca;* y *El Imparcial* no decía otra cosa en conclusión de su columna: "*El Trust de los Tenorios* [...] es lo bastante 'trust' para conservar, aun sin aumento, el crédito cómico-lírico de García Alvarez, Arniches y Serrano. Y para pasar el rato. Y esta es la cuestión". Juicio, pues, matizado como se ve, en el que los reseñadores enjuician positivamente la obra en la medida en que ésta les parece responder a unas normas genéricas, y no pretende en ningún caso ser más de lo que es, una ocasión festiva para "pasar el rato". Dicho de otro modo, esta valoración de la crítica se hace en base a un criterio según el cual la obra pertenece a un género casi "industrial" como parece indicarlo el vocabulario empleado por alguno de los autores de las reseñas: esta y otra obra que se dan en Madrid en el mismo momento "llevan la misma marca de origen [...] proceden de la misma fábrica", afirma así el cronista de *La Epoca*. Por lo demás, varios de los periodistas concuerdan para situar *El Trust de los Tenorios* como una pieza más dentro de un conjunto de obras propias del momento: "*El Trust de los Tenorios,* estrenado anoche en el teatro Apolo, pertenece a la familia de *El pollo Tejada, El pobre Valbuena* y *tanti quanti* como allí han figurado en cartel", escribe el comentarista de *La Epoca;* y el de *ABC* confirma que el tipo de Saboya, el protagonista del *Trust,* ha sido "extraído de las inagotables canteras de *El pollo Tejada* y *El pobre Valbuena*". De este modo creo que queda bastante al descubierto uno de los principales resortes del éxito de este tipo de teatro, que funciona en base a una creación en serie, repetitiva, según criterios comerciales que requieren un alto índice de conformidad –mucho más que de innovación– entre "producto" y "espera", esto es, entre oferta y demanda para decirlo en términos de mercado, puesto que realmente de mercado se trata, aunque sea mercado cultural. En el fondo, no otra cosa decía el comentarista de *El Heraldo* cuando concluía su reseña del 4 de diciembre de 1910 con estas consideraciones:

> Diciendo para resumen, que ya tiene con la de anoche, otra obra buena la formidable Empresa del Apolo pongo punto a la tarea [...]

Ahora bien, el que pertenezca a un género deliberadamente comercial no resta a *El Trust de los Tenorios* ningún mérito ni es óbice para que el

---

2. María Victoria Sotomayor Sáez, docta y doctora *en Arniches,* es quien me ha proporcionado generosamente los textos de estas reseñas; quede aquí constancia de mi agradecimiento.

observador actual le dedique su atención. Es más: me parece particularmente interesante tratar de especificar, en un caso concreto como el presente, los resortes de ese teatro comercial, para comprender mejor lo que éste pudo aportar en su día. En esta perspectiva, uno de los puntos de mayor relevancia de la obra me parece ser su propio título. Quiero decir con esto que la "humorada" de Arniches y García Alvarez es un indiscutible jalón dentro del proceso de lo que yo llamaría, ciertamente con alguna impropiedad, la *lexicalización* del concepto de "Tenorio". Como es sabido, suele usarse el referido término para significar la operación mediante la cual una expresión, generalmente compuesta, pasa a utilizarse como una mera palabra, un sustantivo. En el caso ahora considerado, sin embargo, uso dicha palabra para designar la transformación no ya de una expresión compuesta sino de un nombre propio –el patronímico del héroe del *Burlador de Sevilla,* reactualizado por el drama de Zorrilla, don Juan *Tenorio*– en nombre común, esto es, en "Tenorio" como sustantivo, que se utiliza para designar cualquier género de protagonista de aventuras amorosas con visos de escandalosas, esto es, todo "galanteador audaz y pendenciero" según define esta voz la R.A.E. en las ediciones modernas de su *Diccionario.* Dicho de otro modo, el patronímico "Tenorio" pasa entonces a ser, lexicalmente, un término alternativo al nombre "don Juan", desempeñando ambos la función gramatical de sustantivo.

Es evidente que no son los dos autores considerados los inventores de este uso nuevo del apellido Tenorio. Con bastante anterioridad a *El Trust de los Tenorios,* el famoso apellido había ganado ya una indiscutible *sustantividad,* aunque la traducción gramatical de la misma pudiese adoptar modalidades bastante diversas y diferentes de la presente. De hecho, este proceso que yo llamo de lexicalización del nombre Tenorio se había iniciado relativamente temprano en el siglo XIX, por lo menos a juzgar por los títulos de obras teatrales dedicadas de una forma u otra al tema donjuanesco. Lo más común o, por lo menos, lo más temprano en este campo, parece haber sido la tendencia al uso de determinativos, artículos, demostrativos o adjetivos diversos, que de una forma u otra tienden a negar la singularidad postulada por un nombre propio, pasando a hacer entonces de él una categoría genérica: *Otro Tenorio,* título de un juguete cómico de Luis Borbujo y Salvador Pérez, escrito en 1862 y prácticamente desconocido hoy[3], es representativo de esta transformación que lleva a hacer un empleo genérico del nombre singular mediante un determinativo, y es por otra parte, hasta donde se me alcanza por lo menos, el primer ejemplo de este tipo que se da en un título de la historia del teatro español. Pero este proceso de generalización del sentido del nombre del personaje zorrillesco puede adoptar formas muy dife-

3. Señado por M.ª del Carmen Simón Palmer, «Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona». *Cuadernos Bibliográficos,* n.º 39 (1979), t. II, n.º 1.024.

rentes, como la de una utilización en un contexto gramatical que le da un valor de ejemplificación dentro de una gama de variantes posibles: este es el caso, por ejemplo, que se produce en el título de la zarzuela de Nogués y Gastaldi, *Un Tenorio moderno* (1864), en el que artículo y adjetivo, "un" y "moderno", sitúan ese Tenorio como una variante particular de una categoría ya considerada como genérica. Sin embargo, el caso de un empleo en plural del nombre Tenorio, como forma de lexicalización ya prácticamente acabada del término, no parece darse hasta bastante más tarde. De hecho, el primer ejemplo que he encontrado es el de la zarzuela adaptada en 1880 por Bonifacio Pérez Rioja de una obra anterior suya con el título de *Llueven Tenorios o enredos de carnaval.* Esta forma, sin embargo, no parece haber prosperado inmediatamente, puesto que todo parece indicar que hay que esperar hasta 1894 para encontrar un nuevo uso de un plural genérico de este mismo tipo, con la comedia de Antonio Ferrer y Codina, *¡Tenorios!,* y el año siguiente para que un tal Felipe Castañón escribiera un brevísimo "juguete cómico" titulado a su vez *Los Tenorios* que no creo llegara a publicarse jamás[4].

Como puede verse, Arniches y García Alvarez no innovaban verdaderamente con el plural de su "humorada" de 1910, sino que se inscribían dentro de una corriente que venía ya relativamente de lejos y de la que se aprovechaban. Esta, por lo demás, puede que precisamente sea, en términos más generales, una de las características de la obra de Arniches: no estoy seguro, en efecto, que éste tenga siempre una considerable capacidad inventiva, pero sí la de captar y de dar forma a lo que estaba en el ambiente, de traducir verbal y teatralmente, en formas sumamente expresivas, lo que hasta entonces andaba desparramado y sin concreción determinada en el aire del tiempo. En el presente caso, esta capacidad de plasmación teatral concreta y fuerte del tópico –puesto que no de otra cosa que de la formación de un tópico se trata con esa lexicalización de que vengo hablando– presenta dos características notables. Por una parte, y en contra de lo que solían ofrecer las muchas adaptaciones del *Don Juan Tenorio* entonces al uso en los escenarios españoles, la acción de la obra se entiende que discurre en el presente inmediato –hasta se llega a precisar que su inicio tiene lugar en "Madrid, 29 Enero 1910" (p. 9)– y sin que ninguno de los protagonistas del reparto lleve el nombre de don Juan o de Tenorio u otro alguno parecido. Este último dato demuestra entonces hasta qué punto el proceso de lexicalización ha podido llegar ya, puesto que no designa, aunque no sea más que de forma aproximada, a ningún personaje concreto, a un individuo histórico o legendario, sino que sólo sirve para instaurar una categoría, un tipo genérico. Por referencia a esta categoría es entonces como se definen a sí mismos los supuestos integrantes de ese "trust" anunciado por el título, y que las primeras didascalias permiten inme-

4. Esta obra figura, con el n.º 9.228, en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la BNM.*

diatamente identificar como una Sociedad, con su Junta Directiva y su Reglamento. Este último es, por lo demás, el punto de partida en la construcción narrativa de la intriga. En efecto, el "Cuadro primero", que se anuncia sin "ningún personaje" y con tan sólo un decorado, sirve para fijar el marco en que va a desenvolverse la acción. Amén de unos retratos de los supuestos integrantes de la Junta Directiva de dicha sociedad, aparece entonces a la vista del público "un enorme pliego de papel en el que se halla escrito en forma de oficio y en gruesos caracteres", el anuncio de la convocatoria de una asamblea de la Sociedad dedicada a formalizar la expulsión del socio Pedro Saboya, "por hallarse comprendido en las circunstancias que señala el art. 25 de los Estatutos", y cuya formulación es recordada en estos términos:

> Art. 25. Todo socio a quien se pruebe que ha recibido calabazadas de una mujer, será expulsado solemnemente de esta Sociedad en sesión pública.

Con la invención de este punto de partida para su obra, Arniches y García Alvarez utilizaban ya en 1910 una modalidad de ficción teatral que les iba a dar bastante juego y del que el primero de ambos sabría en todo caso sacar ulteriores provechos. Se trata del "club" –aquí curiosamente llamado "trust", en algo que se me figura como un alarde modernista en el vocabulario–, que reúne a unos cuantos individuos para un fin jocoso, pero que al mismo tiempo resulta más o menos reprobable. En esta perspectiva, *El Trust de los Tenorios* puede considerarse por ejemplo como un lejano antecedente, aunque todavía muy en ciernes y sin el toque de amargura que será propio del Arniches más tardío, de lo que acabaría siendo, con *La señorita de Trevélez,* el Casino y su en el fondo sórdido "Guasa-Club". Pero, por otra parte, esta misma estructura del grupo, del "Club" o de la Sociedad es la que más directamente enlaza la obrita de Arniches y García Alvarez con la entonces muy vívida tradición de la parodia donjuanesca.

En efecto, el local de la Sociedad "El Trust de los Tenorios" tiene aquí, de cierto modo, una función paralela a la que desempeña la famosa "Hostería del Laurel" en el *Don Juan Tenorio.* Como situación inicial, la ficción de la Sociedad ofrece un marco espacial representativo de cierta sociabilidad, en la que puede desenvolverse entonces a sus anchas la sátira de las "perversiones" de los personajes llevados a la escena. Desde este punto de vista, el "Cuadro segundo" de la "humorada" es, sin duda alguna, el más significativo, puesto que en él se dan concentrados casi todos los elementos de la parodia donjuanesca implicados en la obra.

En principio, este cuadro está enteramente dedicado a la escenificación de la reunión de la Sociedad anunciada por el rótulo que figuraba en el decorado inicial. Y así es como las didascalias tratan de sugerir un ambiente a la vez bullicioso y refinado, ya que el salón está supuestamente lleno de "una concurrencia distinguida, hombres y mujeres, ellos de smoking, frak [sic] o trajes elegantes de americana, y ellas de calle con elegantes sombre-

ros" (p. 10). Me parce que esta insistente *anglofilia,* que lleva a los autores a usar una palabra inglesa para nombrar la Sociedad de que se trata y a disfrazar los protagonistas con trajes igualmente designados por términos anglosajones, tiende a hacer resaltar su *categoría,* esto es, la situación social de unos personajes cuyo vestido, a todas luces, les sitúa en el ámbito de unas clases cuando menos acomodadas. En este sentido, *El Trust de los Tenorios* rompe con una de las grandes tendencias de la veta paródica donjuanesca, tal y como se venía produciendo desde la mitad del siglo anterior. La irrisión paródica solía, en efecto, transformar los personajes y las situaciones, rebajando el local del encuentro inicial de hostería a taberna y sus protagonistas de nobles calaveras a chulos barriobajeros, como harto lo indican algunos títulos del género, como son *Juan el perdío* (1848), *Don Juan Trapisonda* (1850) o *Don Juan Curda* (1908). Arniches y García Alvarez, al contrario de estos ejemplos, optan, pues, por situarse en un universo de elegancias y finezas que, de cierto modo, es más conforme con la leyenda, que caracteriza al Tenorio de Tirso o de Zorrilla por su estirpe aristocrática. El proceso paródico no desaparece por lo mismo, sino que actúa a otro nivel que en los ejemplos anteriores. Ahí donde los protagonistas descendían la escala social de lo más alto a lo más bajo (del aristocrático don Juan al plebeyo Juan *el perdío,* pongo por caso), *El Trust de los Tenorios* opta por un registro en el que la degradación burlesca transforma en "fresco" de Casino –digo, para emplear el vocabulario de "Chispero"– el noble "disoluto" y palatino de la gran tradición donjuanesca. Este rechazo de un tratamiento teatral barriobajero del tema donjuanesco, que fácilmente hubiese empalmado con medio siglo de tradición paródica, es tanto más digna de ser notada, y tanto más significativa aquí, cuanto que se produce en un momento en que tanto Arniches como García Alvarez están todavía plenamente identificados con un teatro de tipos populares y callejeros, que son los que en gran parte pueban los *sainetes* hasta por lo menos *Del Madrid castizo.* No es, pues, por falta de recursos que ambos autores rehuyen del tópico de un Juan tabernícola a la hora de escribir su *Trust de los Tenorios.* Este mismo hecho sugiere entonces la línea interpretativa de una obra que no es un sainete más, en cuanto que no se interesa por los tipos populares sino que se encara burlescamente con el mundo de los *señoritos,* de los que ofrece, en definitiva, una representación perfectamente grotesca.

El vestido inglés y la institución del *trust,* aparte de designar el *standing* –valga la palabra, en aras del anglicismo ambiental de la obra– de los protagonistas, no deben hacer ilusión: el punto de partida de la obra es en efecto de pura cepa castiza, tanto por sus referencias casi textuales, como por el propósito satírico que alimenta su parte más sustancial. De hecho, la trama del "cuadro segundo" es en este sentido lo más notable de la obra. El tema anunciado, la comparición de Saboya ante la asamblea del "trust" para ser expulsado del mismo en vista de una derrota amorosa sufrida ante una "triste y humilde planchadora" (p. 11), da lugar a un imaginativo remedo de diversos aspectos del primer acto del *Don Juan Tenorio.* Así es como ese mismo Saboya recurre, para su defensa, a la lectura de la lista de todos sus

anteriores triunfos, consignados en el *Boletín* de la Sociedad, con lo cual Arniches y García Alvarez ofrecen una nueva modalidad del clásico *catálogo* donjuanesco, tan espectacularmente puesto en escena por Zorrilla, y remedado aquí en el estilo administrativo-estadístico que puede apreciarse en esta cita:

> SAB.– [...] Dice así el periódico que cito *(Cogiendo el periódico antes citado y leyendo).* Ligera estadística de los estragos amorosos causados en Madrid por don Pedro Saboya desde su llegada a la corte hasta nuestros días. Divorcios verificados el año antes de su llegada: siete.– Divorcios verificados el año después: ciento cuarenta y cinco.– Saldo a mi favor: ciento treinta y ocho *(Aplauden las socias).* Ataques de demencia por pasiones volcánicas en señoras y señoritas.– Año antes: cuatro.– Año después: doscientas cuarenta y cinco; que, clasificadas por distritos, arrojan el siguiente resultado: Señoras atacadas en el Congreso: dos. En el Centro: treinta y seis. Buenavista: casi todas. En el Hospital: veintidós. Latina: rebosando. Faltan datos de la inclusa *(Deja de leer. Las socias vuelven a aplaudir).* (p. 13)

Este catálogo, que tan a las claras parodia a la vez la tradicional lista donjuanesca y el estilo burocrático de la época, acaba jocosamente con uno de esos juegos de palabras de doble sentido al que tan aficionado eran los autores del género chico, y que en el presente caso se apoya, pero por supuesto, para desvirtuarla, en la propia letra del *Don Juan Tenorio.* Como remate a la lista de sus victorias, el don Juan de Zorrilla pronunciaba estas orgullosas palabras:

> Desde una *princesa real*
> a la hija de un pescador,
> ¡oh!, ha recorrido mi amor
> toda la escala social (vv. 662-6; cursiva mía)

Fiel entonces a su modelo, el seductor Saboya pone fin a la enumeración de sus propios triunfos en lides amorosas ante los socios del "Trust" con las siguientes puntualizaciones:

> Añádase a esto que cuento entre mis conquistas con más de cincuenta y ocho damas extranjeras; artistas, cocottes, aviadoras... y que se destacan entre ellas ¡cuatro princesas!.. una imperial y tres reales. *¡Tres reales!* ¿Quién de vosotros ha tenido una fortuna semejante? (p. 14; cursiva mía).

La utilización del modelo donjuanesco, sacado de la obra de Zorrilla, no se limita sin embargo al catálogo, sino que desemboca en un conflicto entre los dos protagonistas principales, Cabrera y Saboya, muy en la línea, pero bajo una modalidad nueva, del enfrentamiento ingeniado por Zorrilla entre su don Juan y su don Luis. De hecho, Arniches y García Alvarez no acuden aquí, como su antecesor, a la confrontación entre dos listas más o menos

idénticas leídas por los dos *tenorios* rivales, sino que plantean rápidamente el tema de su oposición, afirmando más que escenificando esta rivalidad: "el señor presidente de esta Sociedad pide con implacable saña mi expulsión porque me tiene envidia", acusa en efecto Saboya, que, ante las denegaciones de su adversario Cabrera, el presidente, se reafirma en su postura: "No miento. Y en prueba de ello, voy a lanzar un reto" (p. 14).

En este punto, el texto de Arniches y García Alvarez sigue casi a la letra el de Zorrilla, donde la palabra "reto" no aparece pero en el que la noción que implica constituye de hecho el meollo de toda la primera parte del drama. Pero, por supuesto, la "humorada" se queda en unos límites temáticos que excluye toda dimensión trascendente o siquiera, insolente y transgresora, y por lo tanto, elude por completo el tema de la eventual seducción de "una novicia / que esté por profesar" de la que hacía alarde don Juan (v. 670) en el "drama religioso-fantástico"; más prosaico, se limita al ámbito casero y familiar, pero recogiendo entonces, en tono menor, la otra vertiente de ese mismo desafío lanzado por don Juan a don Luis. Como es sabido, el primero, en un gesto de orgullosa confianza en sí, acababa por comprometerse a quitarle su prometida al segundo con estas palabras:

> Pero, la verdad a hablaros
> pedir más se me antoja,
> porque, pues vais a casaros,
> mañana pienso quitaros
> a doña Ana de Pantoja (vv. 691-5).

La misma idea es la que recoge *El Trust de los Tenorios,* aunque en un tono evidentemente menor. Igualmente seguro de sí mismo, Saboya, para redimirse del fracaso de la planchadora y acceder al mismo tiempo a la codiciada presidencia de la Sociedad, se compromete "a conquistar a la primera mujer mayor de diecisiete años y menor de cincuenta" que pase en el preciso instante en que está hablando por debajo de los balcones de la Sociedad: "Sea la que sea", añade, ante el entusiasmo y las ovaciones de los presentes, comprometiéndose además en pagar 25.000 pesetas a la Sociedad en caso de ser otra vez derrotado. Lo que debía ocurrir, ocurre: después que todos, presidente incluído, hayan aceptado ese reto, la primera mujer que llega a pasar por debajo de los mencionados balcones resulta ser nada menos que Isabel, la esposa de Cabrera el presidente de la Sociedad, dando así lugar a un diálogo en el que, como en la obra de Zorrilla, un *tenorio* habla de quitarle la mujer, ya que no la novia, a su rival:

> CAB.– [Es] Mi mujer que viene a buscarme. ¡Esa no vale!
> SAB.– (Arrogante) Esa vale. ¿Es tu mujer? Pues no me importa; mejor.
> CAB.– Pero ¿qué dices, miserable? [...]
> SAB.– Lo que oyes. ¿Que es tu mujer? ¡Pues mejor! Esta circunstancia avalora mi hazaña. Lo dicho, dicho, la conquistaré. (pp. 15-6)

Llegados a este punto, los autores de la "humorada" parecen entonces de repente como contaminados por el tono dramático de su modelo, al que siguen prácticamente al pie de la letra en el final del cuadro. Zorrilla hacía que el enfrentamiento se acabase con estas recíprocas amenazas:

> LUIS.– Don Juan, ¿qué es lo que decís?
> JUAN.– Don Luis, lo que oído habéis.
> LUIS.– Ved, don Juan, lo que emprendéis.
> JUAN.– Lo que he de lograr, don Luis. (vv. 696-9)

Un mismo espíritu parece animar a los protagonistas de *El Trust de los Tenorios,* al final del cuadro segundo, en que intercambian estas amenazas:

> CAB.– ¡Que te juegas la vida, Saboya!
> SAB.– Va jugada, Cabrera.
> CAB.– ¡Mira lo que haces!
> SAB.– Está dicho. (p. 16)

Por supuesto este tono repentinamente grave no tiene ninguna consecuencia y en este punto se acaba por lo demás el paralelismo entre el *Don Juan Tenorio* y *El Trust de los Tenorios.* Por naturaleza, esta última obra excluye todo contenido dramático o trágico: "quedémonos en el ridículo; no demos paso a la tragedia", dirá, unos años más tarde, el don Gonzalo de *La señorita de Trevélez* (esc. VII), y sus palabras, que bien podrían servir de lema a la producción teatral entera de Arniches, con más razón todavía se aplican a una "humorada" como la que vengo reseñando, que no llega siquiera al sabor agridulce de la "tragedia grotesca". De hecho, tras ese final del cuadro segundo, la obra se desvía hacia una tonalidad de farsa: Cabrera, temeroso del posible triunfo de su rival, huye con Isabel, perseguido por Saboya, a París primero, a Venecia y a la India inglesa por fin, dando lugar a escenas en las que los personajes aparecen y desaparecen, se disfrazan, surgen de donde, en principio, no se los espera: así se convierte *El Trust de los Tenorios* en esa "obra fragolizante" de que habla el crítico de *El Imparcial* el 4 de diciembre de 1910 en su reseña de la obra, que añadía que "Saboya, o séase Moncayo [el actor] [era] el encargado de fragolizar" en este conjunto de peripecias bastante intrascendentes pero muy en la línea de ese "vodevil asainetado" del que habla Juan A. Ríos para caracterizar el conjunto de las colaboraciones de Arniches y García Alvarez de los años 1902-1912 [1990]. La obra se desarrolla entonces en forma de "zarzuela de viaje" –abundante en la época, como me señala M.ª Victoria Sotomayor– y casi de revista que permite enlazar diversos números musicales sin relación alguna entre sí o con el tema inicial de la obra. Uno de los grandes resortes de la *dramaturgia* del teatro arnichesco de la época estriba, en efecto, en esta capacidad de integrar en una tenue trama dramática la diversión de unos musicales, por lo demás variados, cuya gracia estriba en el resabio más o menos picante –aquí con el cuplé del cuadro cuarto, "Mon bebé", en el que se canta como "Madama Bobarí" y "Henri Tontolicán" consiguen en

París el bebé que anhelaban, gracias a un misterioso "elixir" del "primo Vivoné"– o pintoresco. En el presente caso, esta última dimensión de la obra corre a cargo de unas comparsas argentina, vienesa, veneciana y, sobre todo, española que canta la entonces inevitable jota aragonesa –¡verdadero signo de identidad española en el género chico!– que, como se ha visto, se hizo famosa desde el momento de su estreno y cuya letra dice así:

BATURRO 1.º: Te quiero
Morena, te quiero,
como se quiere a la gloria,
como se quiere el dinero,
como se quiere a una madre
te quiero.
TODOS: ¡Me muero!
Baturra me muero.
BAT. 1.º: Por tu boquita de rosa,
por su reír zalamero.
TODOS: Por los ojos de tu cara
me muero.
Es la jota
que siempre canté,
la sal de mi tierra.
¡Olé!
¡¡Olé!!
(Cuadro sexto, esc. V, p. 40).

En este contexto no era de esperar que la obra tomase grandes vuelos. No obstante, algo de un propósito satírico subsiste en ella. Por supuesto, frente al modelo proclamado del *Tenorio,* la idea misma de un fracaso, como el ocurrido a Saboya con la planchadora, participa ya en ese juego: de cierto modo, viene a ser el contrapunto de la retórica enumeración de todos los *catálogos* habidos y por haber. Pero es más: los supuestos protagonistas de los tradicionales lances amorosos, los *tenorios,* pues, distan mucho aquí de ser los apuestos jovenzuelos que su función parece sugerir. Sus retratos, que adornan las paredes del salón de actos de la Sociedad, van acompañados con la mención de que son los de unos caballeros "de distintas edades", según reza la didascalia inicial (p. 9). Pero lo que pueden ser esas edades se precisa un poco más adelante, cuando Saboya tiene que huir de Cabrera tras haberse acercado a su mujer en la estación del Norte de Madrid disfrazado de mozo de cuerda, dando ocasión al siguiente chiste:

> CAB.- ¡Guardias!... ¡A ese!... ¡Cogerlo! ¡A ese, que no es mozo!... ¡que es un tío granuja de cincuenta y ocho años!... ¡Guardias, que no es mozo! (p. 19)

Precisamente la edad del pretendido Tenorio y de su rival es entonces lo que justifica que, al fin y al cabo, fracasen ambos en sus deseos de conser-

var o de conquistar a Isabel, viéndose ambos burlados al final por alguien más joven que ellos, el pintor Arturo con quien se fuga definitivamente la codiciada Isabel, no sin haber antes dejado escrita la siguiente carta a su marido:

> Manolo: Me voy con Arturo. No te canses en buscarme. Huyo de ti y de Saboya. Un amor, un amor grande y verdadero me redime de vuestro estúpido pugilato de viejos calaveras. Adiós para siempre. Isabel. (p. 57).

"Viejos calaveras": con estas palabras se llega a un desenlace en el que el donjuanismo de los protagonistas redunda en derrota burlesca, en la que despunta, si se quiere, lo que un poco más tarde llegará a ser el grotesco. De este modo, burlesco pues, se resuelve un tema que culmina con esta transformación de los *tenorios* iniciales en unos prosaicos vejestorios de Casino algo verdes. Y así es como, en definitiva, la obrita de Arniches y García Alvarez, valiéndose de diversos ingredientes de una tradición paródica del tema donjuanesco ya fuertemente arraigada en el teatro español, pero jugando además con los trucos de su propia inventiva, aborda, en tono todavía menor, un tema relativamente innovador. Burla burlando, lo que escenifica *El Trust de los Tenorios* no es ya el héroe de una leyenda o de la historia, sino un tipo, objeto del escarnio de tantos reformadores finiseculares, esa figura del mujeriego presumido, prosaico y algo ridículo al que designa aquí el término mismo de *tenorio,* esbozándose así, entre sonrisa y música, la leve sátira de un mundo social del presente.

Comicidad y crítica social en el teatro de Arniches (*Del Madrid castizo* y *La heroica villa*)

MARIANO DE PACO
Universidad de Murcia

I. INTRODUCCIÓN

Carlos Arniches señala en su "Autorretrato", escrito en 1943, año de su muerte, que dos cualidades magníficas lo adornaban; la segunda de ellas era el no haberse movido de su localidad en el teatro del mundo, dejando que, "cuando el espectáculo de la vida termine", sea el Tiempo, "que no tiene amigos, y que ha de colocar a cada uno, sin apelación, en el sitio que merezca", quien lo acomode en el recuerdo o en el olvido[1]. ¿Ha tenido Carlos Arniches el lugar que le correspondía en nuestro teatro? No parece que las apreciaciones críticas hayan sido del todo justas. Así, en la que durante tiempo fue la única *Historia del teatro español* se le tenía por un representante más del "teatro de pura comicidad" y se juzgaba su madrileñismo "una posición semejante a la del andalucismo de los Quintero"[2]. La extraordinaria valoración que Pérez de Ayala hizo del creador de la tragedia grotesca[3] y las penetrantes apreciaciones de Pedro Salinas respecto a la "esencia misma" de la segunda etapa del arte arnichesco[4] no gozaron de una continuidad en los estudios sobre el autor y tampoco en los escenarios tuvo nuestro comediógrafo el puesto que parecía pertenecerle. Aunque no ha dejado de aparecer en escena, apenas pueden recordarse otras representaciones que las del Teatro María Guerrero *Fantasía 1900,* sobre algunos sainetes de *Del Madrid castizo* (1952), y la muy notable de *Los caciques,* con dirección de José Luis Alonso y decorados de Mingote (1962-1963), que tuvo varias reposiciones y extraordinario éxito.

---

1. C. Arniches, *Teatro Completo,* Madrid, Aguilar, 1948, 4 vols. Pról. de E.M. del Portillo. citamos por esta edición. El "Autorretrato" figura en el vol. II, pp. 9-13.
2. Ángel Valbuena Prat, *Historia del teatro español,* Barcelona, Noguer, 1956, p. 629. Más negativos son los juicios de Valbuena en su *Historia de la literatura española,* Barcelona, Gustavo Gili, 1964 (7.ª ed.), III, pp. 426-7.
3. Pérez de Ayala, *Las Máscaras,* II y III, en *OO.CC.,* III, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 321-38 y pp. 498-512.
4. Pedro Salinas, "Del 'género chico' a la tragedia grotesca: Carlos Arniches", en *Literatura española del siglo XX,* Madrid, Alianza, 1970, pp. 126-31.

El año de la celebración del centenario de su nacimiento propició meritorias aproximaciones a un escritor que seguía sin recibir la consideración a la que su obra era acreedora. De los tres estudios publicados en el número que la revista *Segismundo* le dedicó, dos comenzaban con una referencia expresa a la "muy escasa atención por parte de la crítica" [SENABRE, 1967:247 y ROMERO TOBAR, 1967:301]. Desde entonces ha tenido lugar la brillante representación de *La señorita de Trevélez,* dirigida por John Strasberg, por el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, y han aparecido distintos apreciables estudios acerca de su vida y de su obra, que han recibido un tratamiento más equilibrado en las historias del teatro. Creo que este Seminario Internacional es un excelente modo de contribuir a que Arniches sea objeto de la dedicación que merece y a "valorar la aportación histórica que supone toda una concepción del teatro" [RÍOS, 1990:18].

Una muestra nada desdeñable del interés que el teatro de Arniches puede suscitar es la atracción que ha ejercido en notables dramaturgos de la posguerra. Lauro Olmo afirmaba en las palabras pronunciadas en el Homenaje que constituyó la representación de *Los caciques* que "una de las figuras, no ya más importantes sino clave de nuestro teatro último, es don Carlos Arniches. Esto es necesario repetirlo..."[5]; otros dramaturgos lo han dicho también sin ambages. En Olmo se encuentra sin duda su huella, rastreable igualmente en Martín Recuerda, en Muñiz, en la *tragedia compleja* de Alfonso Sastre o en los nuevos sainetes de Alonso de Santos, de Pilar Pombo o de Paloma Pedrero. Uno de los últimos ejemplos explícitos es el "sainete actual" *Las niñas de San Ildefonso,* de Carmen Resino, "dedicado a Madrid, al pueblo de Madrid y a don Carlos Arniches". No olvidemos que "muchas de las causas que dieron y dan vigencia a lo más incisivo del teatro de don Carlos Arniches perviven"[6].

En esa misma intervención Lauro Olmo destacaba la predilección del escritor alicantino "por los seres débiles, por las situaciones en las que el ser humano es implacablemente vapuleado", lo que "supone, en definitiva, un afán de solidaridad, de bondad...". Estos rasgos de su teatro, el de reflejar la sociedad en la que vivía y el de manifestar una declarada simpatía personal por los menos favorecidos, han sido siempre vistos en sus textos y, de modo especial, a partir de la creación de la *tragedia grotesca.* El "corolario ético" que se insinúa en sus obras, en palabras de Pérez de Ayala[7]; esa "pequeña lección moral que rara vez falta", según Nicolás González Ruiz[8], es esencial en la propia configuración de las piezas arnichescas porque es

5. Lauro Olmo, "Unas palabras en homenaje a don Carlos Arniches", *Primer Acto,* 40 (febrero, 1963), p. 10.
6. Lauro Olmo, *ibid.*
7. Pérez de Ayala, *Las Máscaras,* III, cit., p. 505.
8. Nicolás González Ruiz, "El teatro de humor del siglo XX hasta Jardiel Poncela", en AA.VV., *El teatro de humor en España,* Madrid, Editorial Nacional, 1966, p. 38.

producto de su visión del mundo llevada directamente a ellos. Es lo que Ruiz Ramón ha llamado "testimonio reflejo" de la sociedad, basado en una actitud crítica que "pertenece mucho más a la esfera de la moral individual que a la de la moral social"[9]; o lo que Ruiz Lagos denominó "creencia absoluta en los viejos valores que movieron a los hombres desde el principio de los siglos: la fe, la voluntad, la inteligencia y el amor" [1967:299-300].

No ha sido infrecuente la constatación de un sentido de crítica social inseparable de la comicidad de la obra arnichesca. José Luis Alonso, por ejemplo, afirmaba que no quería poner en escena *Los caciques* como una "estampa de la época"; así se podía presentar a los Quintero, que "no tuvieron ninguna preocupación de crítica social", pero no a Arniches[10]. Se ha llegado a hablar del suyo como de un "teatro político"[11] y de un "Arniches, autor casi comprometido". En el artículo titulado de ese modo Francisco García Pavón ve como una de las tres virtudes del teatro arnichesco (junto a la del "acierto para crear tipos" y a "la gracia verbal de sus criaturas") la de "su compromiso social, verdadera excentricidad en la minerva de los humoristas españoles". Y concluye de este modo:

> Él no era hombre de armas tomar, pero jamás renunció a decir lo que sentía [...] Por eso ha sido tal vez el único humorista importante de nuestra historia dramática, el único 'sainetero', que además de documentar el pálpito inasible del pueblo que le fue contemporáneo, hizo decir a la luz de las candilejas el decálogo revisionista y verazmente patriótico que en libros más empinados y en prosas minoritarias predicaban los primeros grandes purgadores de nuestro siglo, sus coetáneos de la generación del 98[12].

Volvemos con ello a la afirmación que antes adelanté. Arniches traslada su manera de ver la realidad y sus valores a los escritos y, por lo tanto, a los escenarios sin una reflexión definida que los organice y les dé coherencia,

---

9. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1977 (3.ª ed.), p. 43.
10. José Luis Alonso, "*Los caciques* en un Teatro Nacional", *Primer Acto,* 40, cit., p. 12.
11. Juan Emilio Aragonés, "Arniches, del costumbrismo al testimonio", en [VV.AA., 1967:37]. Aragonés se refiere concretamente bajo esta denominación a dos obras: *Los caciques* y *Los milagros del jornal,* aunque señala que, como en ellas, "en *La señorita de Trevélez, Es mi hombre, Los milagros del jornal, El hombrecillo* y un largo etcétera, alientan los primores de lo vulgar azorinianos, el trágico sentimiento hispano de Unamuno y la solidaria amargura de Machado" (p. 38).
12. Francisco García Pavón, "Arniches, autor casi comprometido", en VV.AA., *Carlos Arniches. Teatro,* Madrid, Taurus, Primer Acto, 1967, pp. 52-5. Enrique Llovet ve en Arniches "un comediógrafo con fortísima tendencia social", lo incluye en la generación del 98 por las actitudes que adopta y cree que "la 'tragicomedia grotesca' expresa nítidamente, sin rodeos, de forma bien explícita, la participación de Arniches en el dolor por la injusticia y en el dolor por España ("Arniches, vigente", en VV.AA., *Carlos Arniches,* cit., pp. 108-11). Vid. a este respecto, Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro Español contemporáneo,* Madrid, Guadarrama, 1968 (2.ª ed.), pp. 252-4.

sino como conjunto aislable de actitudes éticas. Esa simple presentación molestó, no obstante, a veces a quienes percibían la injusticia de los hechos retratados. ¿Puede decirse que *Los milagros del jornal* critica la parvedad de los salarios? Sin embargo, el comentarista de *El Sol* decía tras su estreno:

> En lo que discrepamos del señor Arniches es en el detalle de que asigne a ambos maridos un jornal de once pesetas, les haga habitar en buhardillas y al matrimonio honrado lo vista de harapos y casi lo mate de hambre, por considerar escasa la paga que percibe. No, señor Arniches...[13]

Arniches expresa en su teatro lo que siente ante la sociedad española, señala lo que le parecen graves defectos de acuerdo con lo que sus creencias y sus hábitos le muestran. Esto sucede a lo largo de su producción dramática completa; los valores *elementales* (en el sentido más radical del término) permanecen, aunque la "potencialidad de dramaturgo", constreñida en las obras menores del género chico, dé lugar a formas nuevas más fecundas[14]. Veamos un ejemplo concreto. En su juventud, Arniches "atravesó la durísima, aunque breve experiencia de la pobreza" [RAMOS, 1966:29]. No tardó en salir de ella porque una de sus grandes virtudes, la otra "condición magnífica" que mencionaba en su "Autorretrato" es precisamente la de ser "un trabajador de perseverancia heroica"[15]. Esa virtud, que a él le acompañó siempre, la ofrece reiteradamente como proyecto de vida frente a la tentación de otras soluciones más lucidas y menos esforzadas. Este es el mensaje transmitido en *Las estrellas,* un excelente "sainete lírico de costumbres populares" (1904), y esta es la enseñanza moral proyectada con constancia total. No olvidemos, por ejemplo, que los más negativos personajes de obras como *La señorita de Trevélez* o *La heroica villa* son aquellos que consumen su vida en una indolencia que se llena con la murmuración o las chanzas crueles.

II. *DEL MADRID CASTIZO*

Tomemos ahora el conjunto de los "sainetes rápidos" que publica en *Blanco y Negro* en 1915-1916 y se editan el año siguiente con el título *Del Madrid castizo*[16]. El autor escribe a estos breves cuadros un Prólogo en el cual indica que "todo en él debe ser como el medio social que refleja: pobre, sencillo, oscuro". Constituyen, pues, un testimonio en el que, por el medio al que se destinan, se acentúa el didactismo y la dimensión social. Advertimos, sin

---

13. Vid. en VV.AA., *Carlos Arniches,* cit., p. 82.
14. Vid. Pedro Salinas, *art. cit.,* p. 130.
15. Y añade: "Todos los días, a las nueve, estoy trabajando. Estreno, tengo un gran éxito; al día siguiente, a las nueve, trabajando. Estreno, me dan una grita que me aturden, a las nueve, trabajando" (*T.C.,* III, p. 11).
16. Vid. en *T.C.,* IV, pp. 1.007-1.093.

embargo, que las ideas sociales se reducen a las actitudes vitales de su autor; la principal de ellas, la defensa del trabajo como medio de resolver los problemas. En *Los culpables,* localizado como el cuadro primero de *Las estrellas* en una barbería, se insiste igual que en éste en la precisión de la laboriosidad frente a las cosas "que le suban a uno de pronto" como la lotería, el toreo o el teatro. La ruina nacional "está en el publiquito" y la solución en que "durante diez años trabajase tóo el mundo y no hablase nadie". Nada, pues, de uniones ni de lecturas políticas, porque "en cuestiones de unión trabajadora" la única que no falla es "la del obrero con la herramienta". En una entrevista de 1931 afirmaba el autor, con palabras casi idénticas, que "si en España habláramos todos un poco menos y trabajáramos un poco más, sería éste un país grande y único"[17].

La intención moral es constante, pero siempre vista desde la perspectiva individual. De ahí que aunque las ideas están muy claras, también lo está el pesimismo que engendra su continuada falta de aplicación. "Denuncia escéptica y resignada" dice Nieva que es la suya[18]; es en este sentido ejemplar el parlamento del Señor Sidonio en *El zapatero filósofo,* cargado de sentido común y de falta de un ideal superior que conforme lo que ha de ser la realidad:

> Pero ¿qué hago yo con cambiar, Melanio?... Si cambiase to lo demás, bueno. Pero ¿qué adelanto con cambiar yo solo? Mira: mañana mi mujer será tan vieja, tan chata y tan derrengá como de costumbre. La taberna estará en el mismo sitio: el vino será mejor, si cabe. [...] El pueblo seguirá creyendo que aquí lo que faltan son políticos y los políticos, que lo que falta es pueblo... Y lo peor es que los dos tendrán razón. [...] Cambio yo, ¿y qué?... Si yo cambio y no cambia to lo que me gusta y lo que me disgusta, seguiré siendo unos días malo y otros bueno, según me arrime a unas cosas u a otras. ¿Me explico, Melanio? (*T.C.,* IV, pp. 1.042-3).

Regeneracionismo evidente y un pesimismo no menos palmario ofrece *La risa del pueblo,* en algún aspecto relacionable con *La señorita de Trevélez,* pero localizado dentro de un medio social bajo. Las palabras del señor Bonifacio no pueden ser más atinadas:

> Hasta que los hijos del pueblo madrileño no dejen de tomar a diversión todo lo que sea el mal del otro..., hasta que la gente no se divierta con el dolor de los demás, sino con la alegría suya..., la risa del pueblo será una cosa repugnante y despreciable.

---

17. Vid. en [RAMOS, 1966:169-70]. Piensa Ramos que "el ideal de Carlos Arniches, en cuanto a la política –entendida esta palabra en su concepción más prístina–, reside en el logro de una limpia y noble convivencia humana, cimentada y fecundada por el amor cristiano a nuestros semejantes. Su política –si así podemos hablar– es un entrañable y sencillo popularismo..." (p. 170).
18. Francisco Nieva, "Fondos y composiciones plásticas en Arniches", en VV.AA., *Carlos Arniches,* cit., p. 42.

No duda, sin embargo, después en salir a divertirse "con unos desgraciaos" (*T.C.*, IV, pp. 1.056-7).

En el sentido que venimos señalando el sainete más interesante en *Del Madrid castizo* es *La pareja científica.* No quiero dejar de indicar que en este texto (como en los demás del autor) la comicidad, lograda con sus procedimientos habituales, es fin fundamental, al igual que lo es el testimonio sentido de la injusticia desde una vertiente sentimental; primero en las reflexiones del guardia Requena:

> REQUENA.– *(A Mínguez.)* ¿Estás viendo cómo no hay tal creminalidad nativa, so buche?
>
> MINGUEZ.– Entonces, ¿por qué roba este golfo, por qué es reincidente, vamos a ver?
>
> REQUENA.– Pues porque el que no puede ganarlo, o no le han enseñao a que se lo gane, cuando tiene gazuza y ve un panecillo tira con él..., tenga las narices como las tenga;

y más tarde en las del propio escritor

> ¡Los golfos!... ¿No sentís dolor, inquietud, remordimiento, ante estas míseras criaturas hambrientas, ante esta simiente de criminalidad que puede fructificar en el abandono? (*T.C.*, IV, pp. 1.064 y 1.066).

La pareja científica marca, en mi opinión, el alcance y las limitaciones de la crítica social en la producción de Arniches. Quizá constituya también *Del Madrid castizo* una apretada síntesis de esa obra en cuanto al enfoque de los temas, la superficialidad del tratamiento y la fina y chispeante comicidad.

III. *LA HEROICA VILLA*

Indicaba Monleón, en la conferencia que pronunció en Alicante con motivo del centenario de Arniches, que, respecto a la crítica social de éste, convenía separar

> Las obras que transcurren en el Madrid que va del Cascorro al Lavapiés y las que sitúa en la 'provincia'. En las primeras encontramos una serie de personajes desarraigados de la vida española, metidos en su particularísimo mundo. En las segundas, el autor articula una verdadera crítica moral de la burguesía de su tiempo[19].

Es cierto que hay una neta distinción de ambientes entre ambos grupos

19. José Monleón, "Arniches: la crisis de la Restauración", en VV.AA., *Carlos Arniches,* cit., p. 60.

de piezas y no lo es menos que en las segundas se intensifican las críticas que, como en las primeras, van dirigidas a individuos concretos y proyectan otras a grupos constituidos que hacen más visibles la hipocresía, la intolerancia, la crueldad y la calumnia que se enseñorean de esas ciudades pequeñas.

La tradición de la Vetusta clariniana o de la Orbajosa de Galdós con su ambiente opresivo, su maledicencia y su torcida moral está en Villanea *(La señorita de Trevélez),* Villalgancio *(Los caciques)* y en esta *heroica villa,* que cuenta también con antecedentes en el mismo Arniches, así la primera obra que escribe tras su separación de García Alvarez, *La pobre niña* (1912), o incluso *La sobrina del cura* (1914) o *El padre Pitillo* (1937). Estos grupos, que suelen reunirse en torno al Casino y formar nefastas sociedades, no son sólo patrimonio de la sociedad burguesa y si en *La señorita de Trevélez* está el "Guasa-Club", en *El solar de Mediacapa* (1928) se nos presenta el no menos ridículo "Gratis et Amore Club". También critica Arniches a aquellos desheredados madrileños hacia los que, sin duda, tiene más simpatía, como hemos podido ver; y no son muchas las ocasiones en las que esta sociedad castiza y humilde que el autor prefiere se contrapone positivamente a la hipócrita burguesía, como sucede en *La gentuza* (1913) o en *La flor del barrio* (1919). En uno y otro caso los principios que defiende son idénticos: honradez, trabajo, bondad, amor; la enseñanza moral explícita, que se ha señalado como característica de la tragedia grotesca [McKAY, 1972:100] y que a Díez Canedo le parecía uno de sus más graves defectos[20], es en realidad elemento permanente de casi todo el teatro arnichesco.

La heroica villa[21], recuerdo de la que al comienzo de *La Regenta* "dormía la siesta"[22], como "la ilustre ciudad" de Villanea, encierra en su misma denomi-

---

20. Enrique Díez Canedo, "Panorama del Teatro Español desde 1914 a 1936", *Hora de España,* XVI (abril, 1938), p. 28.
21. Entre la documentación del legado familiar entregado por doña Paloma Arniches, generosa nieta del comediógrafo, se encuentra un programa de mano de la representación en el Teatro Principal de Alicante el domingo 28 de noviembre de 1943, por la Compañía Davó-Alfayate, de "la graciosísima comedia en tres actos, del insigne y malogrado autor alicantino D. Carlos Arniches", *El pecado de ser guapa.* De los nombres de los personajes señalados en el reparto se deduce sin dificultad que se trata de *La heroica villa,* quizá con algunas modificaciones y, al igual que ocurrió en otras ocasiones, con el título cambiado. El nuevo responde bien al contenido de la pieza. Agradezco al profesor Ríos Carratalá su amabilidad al facilitarme estos datos, que permiten aclarar la realidad respecto a *El pecado de ser guapa,* texto "atribuido" a Arniches del que tan sólo existían referencias.nombres de los personajes señalados en el reparto se deduce sin dificultad que se trata de *La heroica villa,* quizá con algunas modificaciones y, al igual que ocurrió en otras ocasiones, con el título cambiado. El nuevo responde bien al contenido de la pieza. Agradezco al profesor Ríos Carratalá su amabilidad al facilitarme estos datos, que permiten aclarar la realidad respecto a *El pecado de ser guapa,* texto "atribuido" a Arniches del que tan sólo existían referencias.
22. Otras curiosas coincidencias con el principio de la novela de Clarín son el toque de la campana de la escena primera del primer acto, como la que "retumbaba allá en lo alto de la alta torre en la Santa Basílica", y la presencia del monaguillo, al igual que en *La Regenta* la de los acólitos Bismarck y Celedonio.

nación la irónica mentira de su realidad. El comienzo de la obra (una de las que con mayor nitidez representa la perspectiva social del teatro de Arniches) nos sitúa en un ambiente costumbrista y distintos signos escénicos remiten a la ciudad provinciana que se conmociona con la llegada de la "forastera", desencadenante de la acción, al igual que en *Los caciques* la de los supuestos delegados investigadores. Los vicios y las carencias de esta colectividad se manifiestan de inmediato en la doble reacción que la presencia de doña Isabel de Reinoso produce: preparación de los varones para el asedio y rechazo y murmuración en las damas locales.

Las escenas cuarta y quinta del primer acto sirven como presentación del donjuán Tono Mínguez, "figurín de una capital de tercer orden" y del no menos grotesco don Abilio, su suegro. Las mujeres, "con libros de misa y rosarios" (lo que introduce desde el comienzo el oscurantismo que representan), fabulan historias que expliquen el pasado de la "aventurera" o "trapisondista" recién venida. No les falta, sin embargo, razón en sus negativas apreciaciones acerca de los hombres.

La ambigüedad en cuanto a la verdadera historia de Isabel se potencia con las dos versiones que cuenta don Fabio, presentado en la acotación como "un señor de porte aristocrático, naturalmente elegante y de una gran distinción en su indumento y en sus modales". Es el gobernador civil y ofrece en todo momento el punto de vista de la sensatez y de la cordura, como don Marcelino en *La señorita de Trevélez*. No importa para ello el origen de su cargo, explicado con abierta crítica política, que poco tiene que ver con el recto comportamiento personal de don Fabio[23]. Lo social y lo individual se presentan cual realidades distintas y sin relación:

> ISABEL.– ¡Pero tú aquí, Fabio!... ¡Cómo iba yo a imaginarlo!... Tú aquí, de persona formal.
>
> DON FABIO.– Ya ves, ironías de la suerte. ¡Que uno no puede luchar contra el destino!... Cuando el destino es de doce mil pesetas. Ya conoces la monomanía de mi hermano de que a los cincuenta y ocho años hay que ser formal... ¡Ridiculeces! Claro, le hicieron ministro, perdí yo por entonces aquellas finquillas que me quedaban, ¡nada!... Y me dijo: "¡Hala, a ganarte un sueldo!" Y me mandaron aquí de gobernador (*T.C.*, II, p. 779).

La actitud de don Fabio es paternalista de principio a fin y manifiesta una bondad natural y un deseo de entendimiento y de justicia que muy bien pueden recordarnos a las del propio Arniches. No impide ello, sin embargo, que ante el "elegante, fino, redicho", pero intransigente, padre Lacorza afirme de Isabel:

---

23. En la misma línea, se apuntan los motivos sociales que influyen en que Jacinto no cumpla su vocación de artista, pero se hace mayor hincapié en los puramente personales, con su correspondiente carga de melodramatismo.

> Esa señora es una señora perfectísima. Viste como se viste en otros mundos y en otros ambientes, donde se cree que la moral no es cuestión de telas. ¿Que enseña un poco las piernas y otro poco el escote?... Pues eso tenemos que agradecerle. [...] En el escaparate de una tienda se exhiben objetos de arte por si hay alguien que quiera adquirirlos. En casa de un señor también se exhiben objetos de arte; pero se exhiben para que se admiren, para que se admiren nada más. No confundamos. [...] Usted me habrá comprendido. Las señoras, no sé; pero es igual (T.C., II, pp. 776-7).

La obra se va desarrollando como un divertido y tenso *juego* entre los personajes sensatos (Isabel, don Fabio, Jacinto) y las fuerzas vivas de la ciudad, e Isabel resulta vencedora mediante el ingenio y el sentido común. Entre tanto se intercalan frases e ideas que lamentan la incultura, las vicisitudes políticas o la inexistencia de caridad mientras se presume de grandes sentimientos religiosos y humanitarios; no faltan tampoco los momentos o personajes melodramáticos. En el acto final, sin embargo, el acoso a Isabel ha cobrado otra dimensión: su casa apedreada, los cristales rotos, el teléfono cortado, las leñeras incendiadas...; ella padece "un verdadero terror". ¿Cómo responder a estos ataques apoyados desde el púlpito? No es fácil encontrar una situación semejante en el teatro de nuestro autor, sobre todo porque la recomposición del *orden* inicial pasa por la marcha de la intrusa, vencida como Florita (de la que en algunos aspectos es figura opuesta) en *La señorita de Trevélez,* y, lo que se entiende menos, con la aquiescencia de don Fabio, que, al oír sonar el claxon, dice: "Se fue. Respiremos tranquilos"; para añadir después esta levísima admonición:

> Pero aprovechen la lección y modifíquense de manera que si vuelve por Villanea otra doña Isabel Reinoso no sea una mujer peligrosa, sino una mujer más; tan atractiva y encantandora como yo deseo admirarlas a ustedes por los siglos (*T.C.*, II, p. 857).

Antes han tenido lugar, como es habitual, las reflexiones del escritor acerca de los males de España y de su solución. En *Los caciques* era preciso para ello terminar con la "iniquidad consentida del caciquismo"; en *La señorita de Trevélez,* difundir la cultura; en *La heroica villa,* destruir la falsa moral y crear *elegancia*. Son aquí responsables de cuanto ha ocurrido, según la particular interpretación de don Fabio, las damas locales:

> Ustedes; sí, ustedes; que al igual de muchas mujeres de muchos pueblos de España, salvando, claro está, nobles excepciones, en vez de educar su espíritu en un sentido de cultura y de tolerancia, se encastillan en viejos prejuicios, han forzado una falsa moral y creen, ¡todavía!, que no es decente ni buena la mujer que cuida con esmero exquisito de su persona y trata de embellecerse para aumentar sus encantos... ¡Y qué error más grande! [...] ¿Pues por qué no resuelven ustedes este que pudiéramos llamar problema de tolerancia y de refinamiento haciéndose elegantes y amenas? [...] Pero haciéndose elegantes poco a poco, porque la elegancia no es una cosa que se improvisa... (*T.C.*, II, pp. 854-5).

Las palabras del gobernador no precisan, creo, más comentarios.

Las actitudes críticas de Carlos Arniches no responden, como hemos venido señalando, a un definido propósito de "compromiso" o de búsqueda de cambio social, sino a su personal visión del mundo. Coincide ésta en algunos aspectos con la de los regeneracionistas y la de los hombres del 98 y se mantiene de una u otra manera, según las formas teatrales cultivadas, en su producción dramática. El "sabio Arniches", como Francisco Nieva lo llamó en su Discurso de ingreso en la Academia[24], supo manifestar en todo su teatro, si no una verdadera crítica social, muy probablemente tampoco pretendida, su voluntad didáctica, su inclinación hacia el pueblo y sus valores morales.

24. Francisco Nieva, *Esencia y paradigma del "género chico", Madrid,* Madrid, R.A.E., 1990, p. 26.

La etapa argentina de Carlos Arniches

NEL DIAGO
Universidad de Valencia

El nueve de enero de 1937, a bordo del vapor Campana, llegaba al puerto de Buenos Aires en compañía de su esposa el escritor alicantino Carlos Arniches. Tenía entonces setenta años y era aquélla su primera travesía atlántica. Por supuesto, ni la fecha ni el lugar de destino eran casuales. La Guerra Civil había estallado pocos meses antes y España se hallaba dividida en dos bandos irreconciliables. Todo el mundo, de grado o por fuerza, se vio determinado a tornar partido. Y la gente de teatro no fue una excepción: Pemán, Muñoz Seca o Calvo Sotelo abrazaron la causa de los sublevados; Benavente, Alberti o Miguel Hernández defendieron al Gobierno legalmente constituido. Permanecer neutral o indiferente en medio de aquella vorágine de pasiones desatadas no era posible. Aunque hubo quien lo consiguió, como los hermanos Quintero, a los que el alzamiento militar sorprendió veraneando plácidamente en El Escorial, como al propio Arniches. Durante los casi tres años que duró el conflicto los comediógrafos andaluces (Serafín, no obstante, murió en 1938) se refugiaron en el Madrid asediado por las bombas, pasando estrecheces económicas, pero sin ser jamás molestados. Arniches, sin embargo, no eligió esa opción. Como el propio país, también nuestro escritor se encontraba a título personal ideológica y sentimentalmente dividido. Si en sus obras se manifestó meridianamente partidario de los humildes, de los oprimidos (*Los caciques* es una obra paradigmática en este sentido), lo hizo siempre desde planteamientos católicos, moderados y conciliadores, y aquéllos no eran tiempos para la moderación. Arniches, pues, no podía sentirse a gusto en ninguno de los dos lados en conflicto. No fue ésa la única razón que determinó su exilio. También tuvo su peso, y mucho, el aspecto económico. El autor de *La señorita de Trevélez* era un hombre acostumbrado a vivir holgadamente. El teatro le había dado mucho dinero (entre cuatro y cinco millones de pesetas de las

de entonces, según sus propias declaraciones; cifra que habría que multiplicar por algo más de cien para buscar su equivalente actual) y ello le había permitido mantener un nivel de vida bastante elevado. Pero los avatares de la guerra cortarían de raíz su única fuente de ingresos: los derechos de autor. Arniches, que a la sazón era vicepresidente de la Sociedad de Autores de España y actuaba en funciones de presidente, en ausencia del titular, Eduardo Marquina, que se encontraba precisamente en Buenos Aires, vio como "un comité, de los que se estilan hoy, formado por empleados y algunos autores, de ideas muy izquierdistas" (*La Nación,* 10-I-1937), se apoderaba de la institución. Dicho comité, encabezado por Ceferino Avecilla y Valentín de Pedro, de quienes Arniches siempre guardaría infausta memoria, socializó los ingresos por derechos de autor, asignando a cada miembro un máximo de trescientas pesetas mensuales. Bien poca cosa para lo que él acostumbraba a recaudar. Había que buscar, pues, una solución, y la encontró en Argentina.

> Nosotros, Juana, pensamos irnos a Buenos Aires a ver si allí podemos vivir. Los pocos recursos que teníamos se van agotando y, antes que llegue una situación aflictiva, optamos por correr a la vejez esta aventura.

Así se lo comunicaba Arniches a su sirvienta, Juana Navarro, en carta fechada en Valencia el 16 de diciembre de 1936, poco antes de su marcha[1]. Y algo más tarde, el 19 de febrero de 1937, ya en América y dirigiéndose a la misma destinataria, insistía en recalcar las motivaciones económicas del extrañamiento:

> Nos ha traído a estas lejanas tierras el horror a la miseria, pues el dinero se nos acabó e hicimos la señora y yo el viaje con una maleta y una sombrerera, sin ropa y con poquísimo dinero [Apud. RAMOS, 1966:255].

No le resultó difícil al matrimonio Arniches salir del país. Contaban con buenos avales, como sus yernos, Eduardo Ugarte y José Bergamín, destacados intelectuales comprometidos con la causa republicana, lo que facilitó el que don Carlos pudiera obtener un pasaporte diplomático. Teóricamente Arniches debía representar a la España legal en un Congreso Internacional que iba a tener lugar en Oslo[2], pero no era ése, claro está, su verdadero destino. Él ya se había fijado otro bien distinto: Buenos Aires. Una elección, por otra parte, bastante lógica tratándose, como es el caso, de un escritor de teatro español.

BUENOS AIRES, UNA CIUDAD ESPAÑOLA

La capital del Plata era en aquellos años una ciudad joven y dinámica,

---

1. Cit. por [RAMOS, 1966:254].
2. Así lo recoge la prensa argentina. Vid. *La Nación*, 9-I-1937.

con un desarrollo artístico y cultural comparable al de cualquier metrópolis europea. Era, además, una urbe abierta y cosmopolita, que había visto quintuplicada su población en pocos años gracias al aluvión incontenible de la inmigración. Y los españoles tuvieron mucho que ver en ese desmesurado crecimiento demográfico. Según el censo de 1914, más de 800.000 inmigrantes de origen hispano vivían en Argentina; el 80% de los cuales se concentraba en la capital federal y el gran Buenos Aires. Uno de cada cuatro habitantes de Buenos Aires en 1914, y uno de cada cinco todavía en 1936, eran españoles: gallegos sobre todo[3], pero también catalanes, asturianos, andaluces, castellanos y, en general, de casi todas las regiones españolas[4].

Cualquier español que viajara a Argentina en los años 30 lo hacía a un país extranjero, por supuesto, pero sabiendo, al mismo tiempo, que en aquel lejano territorio podía sentirse como en su propia casa. Podía leer allí diarios y revistas españoles de diversas tendencias; podía comer una paella o una fabada en cualquiera de los cientos de restaurantes regentados por sus conciudadanos; podía hacerse socio de una sociedad recreativa hispana o de una casa regional; podía, finalmente, acudir por la noche al teatro y ver representar una obra de Benavente, de García Lorca, de Casona, de Arniches o de los Quintero, interpretada no por una compañía local, sino por los más relumbrantes nombres de la escena española del momento: Margarita Xirgu, Ernesto Vilches, Lola Membrives, Valeriano León, Irene López Heredia y un largo etcétera.

Cuando Arniches escoge Buenos Aires como refugio, no lo hace, pues, al azar. Se marcha a una ciudad que, desde el punto de vista teatral, es perfectamente parangonable con cualquier gran ciudad española del momento, que conocía perfectamente su teatro y que a lo largo de su vida le había proporcionado sus buenos ingresos. Cierto es que en otras capitales americanas interesa también el teatro español y que muchas de nuestras compañías salen de gira hacia La Habana, México, Lima o Santiago de Chile casi con la misma frecuencia que lo hacen por la Península Ibérica. Pero la inmensa colonia hispana radicada en Buenos Aires marcará una notable diferencia con respecto a las otras ciudades del Nuevo Mundo. Sólo así puede explicarse, por ejemplo, circunstancias como la de la célebre actriz María Guerrero, que llegó a arruinarse económicamente con tal de hacer construir allí un teatro de estilo español, el Cervantes, sede desde 1936 de la Comedia Nacional, del Instituto Nacional de Estudios del Teatro y del

3. En aquellos años Buenos Aires llegó a contar con más habitantes de este origen que cualquier ciudad de Galicia.
4. Para todos esos datos consúltese: Blanca Sánchez Alonso, *La inmigración española en Argentina. Siglos XIX y XX*, Barcelona, Eds. Júcar, 1992. Son también de gran interés los siguientes libros: Francis Korn, *Buenos Aires: los huéspedes del 20*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974 y Sergio Pujol, *Las canciones del inmigrante*, Buenos Aires, Ed. Almagesto, 1989.

Museo Nacional del Teatro. Y es que a Buenos Aires las compañías no iban simplemente de gira, se iban a hacer la temporada. Algunas, incluso, podían permanecer allí varios años, rivalizando de igual a igual con las compañías locales. Asi lo hicieron, por ejemplo, Joaquín García León y Manuel Perales durante los años 30. Y, por supuesto, Lola Membrives que, aunque argentina de nacimiento, dedicó todo su buen hacer artístico a representar piezas del repertorio español, entre ellas, muchas de Arniches.

Si había un lugar en el mundo, fuera de la propia España, en el que un dramaturgo español pudiera vivir de su pluma, ése era, sin duda, Buenos Aires. Arniches así lo entendió, y no fue el único: Eduardo Marquina, Antonio Quintero, Francisco Ramos de Castro, Jardiel Poncela o Caro Varela, también lo hicieron. Y no sólo los autores, claro. Toda una legión de actores, escenógrafos, músicos, cantantes y bailarines, bien en solitario, bien formando compañía, escaparán de los horrores de la guerra para encontrar en la capital argentina la oportunidad de seguir viviendo de su oficio sin sobresaltos.

LA LLEGADA A BUENOS AIRES

Una de esas compañías que llegó a Buenos Aires en los primeros meses de la Guerra Civil fue la de Valeriano León y Aurora Redondo, actores a los que Arniches apadrinó en su boda y para quienes había escrito sus últimas piezas. El estallido bélico, al contrario que a otras compañías, como la de Margarita Xirgu, que se encontraba de gira por el Caribe, había sorprendido a los ahijados de Arniches en España. Afortunadamente para ellos, tenían firmado un contrato para actuar en Argentina y lo hicieron valer, adelantando las fechas, de tal modo que pudieron salir del país sin el menor contratiempo. El elenco desembarcó en el puerto de Buenos Aires el 25 de noviembre de 1936 y tres días más tarde daba a conocer en el Teatro Cómico la última creación de Arniches: *Yo quiero,* comedia estrenada en el Eslava madrileño por la propia compañía en enero de ese mismo año. Fueron precisamente estos cómicos, secundados por la actriz argentina Lola Membrives y su esposo, el empresario Juan Reforzo, quienes se ocuparon de realizar las gestiones oportunas para que el matrimonio Arniches pudiera llegar a la República Argentina sano y salvo. A estas cuatro personalidades, unidas entre sí por lazos de compadrazgo[5], quedaría vinculado Arniches durante su etapa argentina, del mismo modo que Marquina se vinculó a la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Antonio Quintero a la de Joaquín García León y Manuel Perales, o Jardiel Poncela a la de Ernesto Vilches. Una relación profesional que interesaba por igual a las dos partes. Las compañías estaban necesitadas de nuevos

5. Aurora Redonda y Valeriano León llegaron con un bebé, nacido en España, al que bautizaron en Buenos Aires con el nombre de Luis León, siendo Reforzo y su esposa los padrinos.

textos para engrosar sus repertorios y los autores sólo podían sobrevivir si lograban estrenar sus obras con cierto éxito.

Los Arniches desembarcaron el 9 de enero de 1937. Previamente, durante la escala en Montevideo, fueron recibidos por Lola Membrives y Juan Reforzo, que se habían trasladado a la capital uruguaya a tal efecto. Tanto en una como en otra orilla del Plata fueron saludados por una multitud de artistas, intelectuales y periodistas, españoles y nativos. La expectación que su visita había producido era grande. Cosa comprensible si tenemos en cuenta que para el público de Buenos Aires nuestro escritor era, junto a los Quintero, Benavente, Marquina y García Lorca, uno de los reyes indiscutibles de los escenarios. Los tres últimos ya habían pasado por Buenos Aires (alguno de ellos en más de una ocasión) y los Quintero no lo harían nunca. Arniches lo hacía por fin, aunque no llegaba exactamente en un buen momento y su viaje, por otra parte, respondía a una circunstancia de fuerza mayor y no a un deseo expreso. Cosa que le fue reprochada por más de uno. Como Edmundo Guibourg, autor, director escénico y sagaz comentarista teatral:

> Arniches, sainetero celebradísimo, había despreciado siempre al público americano. Era bueno para enviarle divisas que se traducían en suculentas pesetas. Pero las ciudades de España rendían más y siendo allá rico, no tenía por qué agradecer a sus distantes vasallos. Caduco, agotado, cansado de refritar sus antiguas escenas de éxito y de reeditar argumentos y personajes, le tomó la guerra civil y ante la amenaza de quedarse sin blanca, se embarcó en el afán de que el dinero de derechos americanos se salvase de toda confiscación. En el propio refugio porteño volvió a percibir sumas interesantes y a recordar los buenos tiempos. Ya podían llover obuses en otra parte. (*Crítica,* 17-VIII-1938)

El artículo de Guibourg, pese a lo que pudiera parecer por la lectura de este fragmento, no iba tanto contra esos dramaturgos provectos, como Arniches o Marquina, que ya ocupaban un merecido lugar en la historia del teatro, sino contra esa caterva de mediocres que escribían "vodeviles para hacer llorar de rabia y dramones para hacer morir de risa". Malos autores ya los tenían en Argentina, no había necesidad de importarlos.

Duras palabras, y quizá un tanto injustas para con el autor de *El amigo Melquiades,* pero que no hacían más que constatar el delicado momento que estaba viviendo la escena local.

LA CRISIS DEL SISTEMA TEATRAL

La década del 30 fue en todo el mundo occidental una época de grave crisis teatral. Y Argentina no fue una excepción. El público, atraído por nuevas formas de ocio, como el cinematógrafo, la radio o los deportes de masa,

fue alejándose paulatinamente del teatro[6]. La industria del espectáculo, volcada descaradamente en la persecución de beneficios crematísticos, era incapaz de hallar fórmulas imaginativas para salir del marasmo. Los autores y directores inquietos, los que aspiraban a renovar el estancado arte dramático de su tiempo, se veían constreñidos a moverse en el ámbito del Teatro Independiente, que por entonces no contaba con el predicamento del gran público ni de la crítica al uso. Para colmo de males, Buenos Aires sufrió durante esos años el cierre de varias salas, derrocadas para construir la avenida 9 de Julio, y las que quedaron en pie tuvieron que ser compartidas con los elencos extranjeros, principalmente con los españoles, llegados en aluvión tras el estallido de la Guerra Civil. En la temporada de 1937 nueve escenarios de la ciudad llegaron a estar ocupados simultáneamente por compañías españolas de toda laya: líricas, como la de Luis Calvo; flamencas, como las de la bailaora Carmen Amaya o el cantaor Angelillo; dramáticas, como las de Lola Membrives, Margarita Xirgu, Valeriano León, María Guerrero, Irene López Heredia, o García León-Perales. Ante esta crítica situación era normal que se produjera un considerable malestar en el mundillo de la farándula local. Actores, dramaturgos y empresarios se culpaban unos a otros del desolador panorama teatral. Todos, sin embargo, estaban de acuerdo en una cosa: urgía la intervención proteccionista del Estado. Y éste intervino. Bien desde la administración nacional, bien desde la municipal, el Estado procuró calmar los alterados ánimos de la gente de teatro. Así, mientras por un lado creaba un conjunto de instituciones que serían fundamentales en el posterior desarrollo teatral argentino: la Comedia Nacional, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro o el Conservatorio; por otro, promulgaba una serie de medidas destinadas a favorecer la producción autóctona en detrimento de la foránea.

Todo ello era algo que venía gestándose desde hacía tiempo y que los artistas españoles sabían de sobra. La misma visita de Eduardo Marquina en abril de 1936 respondía a este motivo. En tanto que presidente de la Sociedad de Autores de su país Marquina trató de negociar con sus correligionarios argentinos y con las autoridades locales un trato de favor para los autores y los elencos españoles. Y, al parecer, en un primer momento consiguió su objetivo: las compañías españolas podrían beneficiarse de las mismas exenciones fiscales que las nacionales, siempre que en sus repertorios incluyesen obras de autores argentinos. La verdad es que, pese a la crisis, no era difícil llegar a un pacto. Tanto los empresarios, como el público o los propios autores nacionales estaban interesados en que las compañías españolas pudieran trabajar con regularidad en Buenos Aires. Sólo los acto-

6. Arniches era consciente de este proceso imparable. En una entrevista publicada en *ABC* en 1932 decía: "Yo creo que el teatro no desaparecerá jamás; quedará, al fin, como un espectáculo de selección, en cuanto tiene de arte elevado y noble. Pero el cine será el espectáculo del vulgo, siempre atractivo por su variabilidad y por su espectacular grandeza" [cit. RAMOS, 1966:220].

res ponían algún reparo, ya que acceder a un elenco español no resultaba nada fácil (hubo alguno mixto, hispano-argentino, como el de Ernesto Vilches, pero sólo como excepción)[7].

ARNICHES FRENTE A LA CRISIS

Éste era el panorama que Arniches se iba a encontrar al desembarcar en Buenos Aires. Y no tardó mucho en hacerse una idea de cómo estaban las cosas. El 12 de enero de 1937, tres días después de su llegada, Valeriano León repuso en el Cómico *Es mi hombre,* como homenaje al ilustre escritor. Durante el acto, Alberto Vacarezza, el sainetero argentino de más fama, le dio la bienvenida, aunque no pudo hacerlo en nombre de la Sociedad General de Autores de la Argentina, que había resuelto no homenajear a ningún escritor español en aras de la exigible neutralidad de la institución. Arniches, por su parte, agradeció emocionado el recibimiento del pueblo argentino, prometió redactar una obra en colaboración con Vacarezza e instó a las compañías españolas radicadas en Buenos Aires a incluir en sus repertorios piezas de autores argentinos[8].

Meses después, en mayo de 1937, un periódico nacionalista, *La República,* le daba pie para insistir en el mismo tema: las compañías españolas tenían la obligación moral de corresponder a la cordialidad y el cariño que el público argentino les había brindado interpretando obras de autores nacionales[9]. En otras palabras: las compañías españolas debían respetar los compromisos adquiridos ya que había muchos intereses en juego. Por ejemplo: los derechos de autor, que Marquina y Arniches estaban gestionando ante la Sociedad General de Autores de la Argentina. Una gestión que dio los frutos apetecidos: la creación en agosto de 1937 de la Sociedad de Autores Españoles. Una entidad presidida por Marquina, con Arniches como vicepresidente, Caro Valera como secretario, y Antonio Quintero y Francisco Ramos de Castro como vocales, que fue reconocida oficialmente por la Federación Internacional de Sociedades de Autores y que tuvo el beneplácito del gobierno de Franco[10]. Esta Sociedad se encargaría de gestionar directamente los porcentajes de sus asociados y pactaría con su homóloga local el bloqueo de las cantidades que debían percibir los autores españoles que residían en España[11].

---

7. Todo esto lo he explicado de manera detallada en mi ponencia: "Buenos Aires: capital teatral de España (1936-1939)", presentada en el I Coloquio Internacional de Teatro Iberoamericano, celebrado en Buenos Aires en agosto de 1992.
8. La noticia del acto apareció en toda la prensa porteña del día siguiente: *La Razón, La Nación, La Prensa, El Diario Español,* etc.
9. *La República,* 14-X-1937. Un día más tarde y en las mismas páginas, Marquina abundará en esa opinión.
10. El diario *La Razón* de 29-VIII-1937 anunciaba un inmediato viaje de Antonio Quintero a Salamanca a fin de oficializar el reconocimiento.
11. Al finalizar la contienda Argentores libró a la Sociedad General de Autores de España la cifra de 287.000 pesos que había retenido a lo largo de esos años. La prensa española atribuyó a Marquina el éxito de la operación. La argentina contraatacó concediéndole todo el mérito al presidente de Argentores: Luis Rodríguez Acasuso. Vid. "Autores y derechos", en *La Razón,* 3-IX-1939.

Quizá también por esta vía, por la económica, habría que interpretar el reiterado ofrecimiento de algunos escritores hispanos a sus colegas argentinos para escribir obras al alimón. Este tipo de fórmulas, por supuesto, no tenía otro sentido que el de burlar las limitaciones impuestas por la legislación proteccionista antes citada. Y a veces se practicaban de manera burda, como en el caso de *¡Qué macana casarse!,* adaptación de la comedia de Francisco Ramos de Castro y José L. Mayral *¿Por qué te casas Perico?,* que fuera estrenada dos años antes (en 1935) en Madrid, y que ahora conocía nueva versión de la mano de José González Castillo y el propio Ramos de Castro: bastaban unos leves matices porteños en el lenguaje y poco más para vender la pieza como nueva. No parece, sin embargo, que Arniches fuera por ese lado cuando afirmaba públicamente (y lo hizo en varias ocasiones) que deseaba escribir una obra con Alberto Vacarezza. Existía verdaderamente una mutua admiración entre ambos escritores, figuras cumbres del sainete en sus respectivos países. Pero la obra conjunta no llegó a escribirse. Arniches, a su regreso a España, se trajo consigo un texto de Vacarezza, *Las minas de Caminiaga,* con el propósito de mejorarla y estrenarla; el argentino, por su parte, adaptó[12] *La locura de Don Juan,* pieza que, con el titulo definitivo de *Don Juan el almacenero* (se había anunciado en la prensa como *El viejo se ha vuelto loco*) y dirigida por Ernesto Vilches, fue estrenada con gran éxito (alcanzó las 116 representaciones) por la compañía de Luis Arata en el Teatro Smart el 17 de junio de 1943, muerto ya Arniches.

Paradójicamente, con quien sí redactó una obra al alimón el escritor alicantino fue con Julio F. Escobar. Sainetero de segunda fila, maestro en hacer refritos, que en septiembre de 1936 había tenido la desfachatez de estrenar en el Cómico *García levanta el puño,* ramplona sátira anticomunista inspirada en la guerra de España. Con él Arniches escribirá *¡Che, cuidame esa loca!,* farsa cómica estrenada por la compañía de Luis Arata el 30 de marzo de 1939 en el Teatro París, que alcanzó las 128 representaciones consecutivas. Es difícil saber qué parte de mérito le corresponde a cada uno en la confección de la pieza. Sabemos, eso sí, que Arniches escribió en París el tercer acto, pues lo envió por vía aérea[13], y sabemos, también, que el título definitivo es enteramente atribuible a Escobar, toda vez que el indicado por Arniches era bien distinto: *San Pedro tiene una llave*[14].

Sea como fuere, el escritor alicantino había encontrado en Julio F. Escobar un amigo incondicional[15] y un defensor a ultranza. Cuando el 10 de

---

12. La noticia, publicada por *El Nacional* (17-IV-1943) e inserta en la nota necrológica sobre Arniches, da a entender que la adaptación la realizaron juntos. Pero, a tenor de las fechas, resulta poco probable.
13. Vid. *La Razón,* 24-I-1939.
14. Vid. *La Nación,* 10-III-1939. Lo de "San Pedro" tiene plena justificación, ya que tal es el nombre del protagonista.
15. En una carta de marzo de 1938 Arniches se quejaba amargamente: "Aquí nunca sabes lo que van a ser las cosas hasta que han sido. Todo es incierto e inestable. Te ofrecen una amistad entrañable y, a los dos días, no vuelves a ver más a la persona que te la ofreció. Y todo lo mismo". Cit. RAMOS, 1966:267.

enero de 1938 toda la prensa bonaerense se lance sobre el bueno de don Carlos, señalándolo con el dedo por haber cometido un feo desliz, la de Escobar será la única voz exculpatoria. El pecado de Arniches, en connivencia con su ahijado Valeriano León, había consistido en ofrecer como estreno riguroso una pieza, *Corazones de moda,* cuando en realidad no era sino una simple remoción de *Me casó mi madre o Las veleidades de Elena,* texto que ya había sido dado por el actor español José Balaguer en 1930 en el Teatro Onrubia. La justificación de Escobar puede calificarse de pintoresca: era cierto que la obra se había exhibido en Buenos Aires, pero sin ningún eco y por una compañía de tercer orden que, además, no pagó derechos de autor, por lo que Arniches estaba convencido de que la pieza en cuestión era desconocida para el público argentino.

No fue éste, sin embargo, el único caso de reescritura. En 1940, cuando Arniches regresa por fin a España, la prensa da la noticia de que el escritor deja a García León dos actos de una nueva pieza que piensa concluir en el barco Oceanía. Estrenada la comedia en el Teatro Avenida el 7 de junio de 1940 con el título de *Papá, yo quiero (La Pandilla),* resulta ser una adaptación del sainete lírico en dos actos *Gente menuda,* compuesto en colaboración con Enrique García Alvarez y con música de Valverde, y estrenado en Madrid en 1911.

LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE ARNICHES EN ARGENTINA

No puede decirse que la producción dramática original compuesta por Arniches en América fuera abundante. Pero sí considerable; sobre todo si tenemos en cuenta la dispersión laboral a que se vio sometido y otros avatares personales. Nuestro escritor no se movió mucho de Buenos Aires: cortas estancias en Uruguay, una breve gira por el interior de Argentina, que le defraudó bastante[16], y el viaje a París a finales de 1938 para ver a su familia. Ahora, eso sí, la vida cotidiana resultaba bastante ajetreada: homenajes constantes, infinidad de entrevistas, estrenos que era difícil eludir, y a veces la salud que se resentía[17].

Por otro lado, el teatro no era su única ocupación. También estaba el cine. Cuando llegó a Buenos Aires tenía el proyecto de realizar un film, *Yo soy Popeye,* con Valeriano León como protagonista. No consiguió llevarlo a cabo, pero en 1937 el director Luis Moglia Barth realizó para la Argentina Sono Films *La casa de Quirós,* con Luis Sandrini como figura estelar. Más tarde, con la llegada a Buenos Aires de Ricardo María Urgoiti y de Angelillo,

16. "La gira por estos pueblos del interior de la Argentina, mediana de resultados. No hay afición al teatro, ni les importa nada que sea cultura ni arte. De América, Buenos Aires y nada más". Cit. RAMOS, 1966:266.
17. En abril de 1939 fue internado para ser operado ya que volvía a tener problemas de próstata.

productor e intérprete, respectivamente, de *¡Centinela, alerta!,* Arniches se puso a trabajar en un nuevo proyecto, *El disco roto,* que tampoco concluiría.

La radio también lo entretuvo lo suyo: dio una serie de charlas radiofónicas en *Radio El Mundo,* con el título *La vida son cuentos,* en 1937. Pero sus visitas a las emisoras fueron frecuentes. No faltaron tampoco las conferencias, como la que dio en el Teatro Odeón con el titulo *El alma popular de España.* Conferencia que luego retomaría tras su vuelta a España [RÍOS, 1990:80]. Aun así, Arniches tuvo tiempo más que suficiente para escribir media docena de obras, descontadas las ya citadas, y alguna de ellas, incluso, de gran interés dentro de su trayectoria.

No aportó gran cosa *La enredadora,* pieza en un acto que había escrito para Lola Membrives y que ésta estrenó en el Teatro Ateneo, el 4 de mayo de 1937, como complemento de una obra de Unamuno: *Raquel encadenada.* Ni tuvo mejor fortuna *La fiera despierta,* comedia en tres actos, escrita también para Lola Membrives y estrenada en el Teatro San Martín[18] en marzo de 1938. La pieza se llamó en un principio *La fiera dormida,* pero Arniches se vio obligado a variarle el título. El cambio no fue señuelo suficiente como para interesar al público. La única obra de Arniches que le dio un cierto juego a Lola Membrives (se superaron las 50 representaciones) fue *Amor y Cía.. Sociedad Limitada,* escrita en colaboración con Gregorio Martínez Sierra y estrenada también en el San Martín el 7 de noviembre de 1939. Hay que advertir que Martínez Sierra y su inseparable Catalina Bárcena, que habían pasado la Guerra Civil entre Orán y París, fueron rescatados por Lola Membrives una vez acabada la contienda. La actriz argentina se los trajo a Buenos Aires y buscó la manera de integrarlos en su elenco. Durante un tiempo las dos primeras actrices fueron alternando sus actuaciones al frente de la compañía: la Bárcena reponía textos de Arniches, la Membrives hacía lo propio con los de Martínez Sierra. Pero querían trabajar juntas y para ello necesitaban una obra que las midiera a las dos por el mismo rasero, sin preeminencias. De ahí nació *Amor y Cía.* Pudiera ser, de todos modos, que el relativo éxito de esta pieza tuviera que ver más con el hecho insólito de ver reunidas en una sola función a dos primeras figuras que con sus bondades literarias[19].

Éstas, si hemos de creer a la crítica del momento, fueron más bien escasas. La obra no era más que una intrascendente pieza riedera, liviana y

---

18. Tanto Ramos como Ríos la ubican erróneamente en el Teatro Cómico.
19. Durante estos años fue frecuente que, en las funciones de beneficio, las primeras figuras de cada una de las compañías españolas residentes en Buenos Aires se integran ocasionalmente en un conjunto distinto al suyo interpretando diversos papeles. Solían ser estas representaciones, pese a lo improvisado de su preparación, una buena ocasión para contemplar un elenco de calidad, ya que, como muy bien indicó Edmundo Guibourg ("Contratación", en *Crítica,* 13-VII-1937), las compañías de entonces solían estar formadas por una o dos estrellas rodeadas de medianías.

superficial, cuya entidad dramática estaba bien lejos de lo que cabía esperar de dos autores tan renombrados. Y por su estilo, según varios comentaristas, más debía a la pluma de Arniches que no a la de Martínez Sierra (vid. *La Nación* o *La Prensa,* 8-XI-1939).

La última de las obras estrenadas en Buenos Aires con presencia del autor fue *Los grandes hombres,* estrenada por la compañía de Joaquín García León-Manuel Perales en el Teatro Cómico el 17 de noviembre de 1939. En rigor no se trataba propiamente de un estreno absoluto, sino sólo en Argentina, ya que, como apuntó el crítico de *La Razón* (18-IX-1939), la obra no era otra que *El señor Badanas,* pieza dada a conocer por Pepe Isbert en el Infanta Isabel de Madrid en diciembre de 1930. Arniches le cambió el título y, quizá, algún que otro detalle aunque, por las relaciones que dan los diarios del momento, no parece que las modificaciones fueran sustanciales, ya que el argumento no sufre variaciones[20].

Arniches, sin embargo, cosechó en Argentina dos grandes e indiscutibles éxitos con las comedias que escribió para su protegido, Valeriano León. Hablamos, claro está, de *El tío Miseria,* estrenada en el Teatro Cómico el 18 de mayo de 1938; obra que alcanzó las 185 representaciones. Y, por supuesto, de *El padre Pitillo,* estrenada en el Cómico el 9 de abril de 1937.

EL PADRE PITILLO

El proceso de creación de este texto resulta un tanto rocambolesco[21]. Arniches comenzó a pergeñar la historia cuando todavía estaba en Madrid, antes, pues, de la Guerra Civil. Nuestro escritor se había inspirado para el dibujo del protagonista en un cura de Hortaleza que conoció. Era un individuo algo más joven que el personaje de la comedia, aunque con igual carácter. Arniches comenzó a redactar el primer acto en Madrid[22], pero no llegó a concluirlo:

> Cuando ya tenía casi ultimado el primer acto, hube de romperlo, por una razón que considero del caso explicar. Había surgido la guerra civil y consideraba que no era prudente tener en mi poder una pieza que en sus comienzos tenía todo el carácter de tendenciosa y reaccionaria, en cuanto ese curita simpático lo arreglaba todo, tomando a su cuidado las cuestiones más nímias, entre gentes del pueblo. No es que a mí se me ordenara destruir ello, sino que yo consideré que, aun cuando al final la pieza no lo

20. Vid. *La Razón,* 18-IX-1939. ¿Podría tratarse de *El hombrecillo*? Quizá, pero habría que buscar más datos.
21. Arniches explicó este proceso en dos largas entrevistas aparecidas en *La Nación,* 2-VI-1937 y 24-IX-1937.
22. RAMOS, 1966:233 asegura que el escritor redactó la mayor parte de la obra en la playa de San Juan, en Alicante, pero no da ningún testimonio que pruebe su aserto.

iba a parecer, creía que de la lectura del primer acto podía desprenderse que la obra era o quería ser una expresión tendenciosa o reaccionaria al espíritu del régimen imperante en España (*La Nación,* 24-IX-1937).

Arniches recompuso el trabajo durante la travesía marítima hacia el Atlántico Sur, redactó acto y medio mientras permaneció en Montevideo con la compañía de Valeriano León y Aurora Redondo; y terminó el texto en Buenos Aires. Su estreno, finalmente, constituyó todo un acontecimiento, siendo el éxito fulminante. Valeriano León no tuvo necesidad de estrenar otra obra esa temporada. Se llegaron a dar 690 representaciones. Hubo una segunda compañía, encabezada por Alfredo Camiña, que la llevó a las poblaciones del interior. Surgieron por doquier las imitaciones, la más destacada: *El padre Castañuelas,* de Antonio Linares, y hasta las parodias, como *El cura de Santa Clara,* que levantó las iras de los jóvenes bienpensantes de Acción Católica Argentina[23]. Hubo, incluso, quien jugó descaradamente con el parecido externo, como el referido Camiña, que al estrenar en Montevideo la obra de Julio F. Escobar *Una santa en el infierno* la rebautizó como *El padre Pistola.* Las productoras cinematográficas, por su lado, se disputaban los derechos de filmación. Y si esto fue así no se debió sólo a una muestra de agradecimiento del público porteño que, por vez primera, tenía la oportunidad de conocer un texto arnichesco antes que los espectadores madrileños. Ni tampoco al favor de la crítica, que en su mayor parte se limitó a propagar amables y edulcorados elogios, sin entrar para nada en el análisis de la pieza. Sólo el diario *Crítica,* de tendencia izquierdista, se atrevió a recalcar defectos y limitaciones:

> Este sainete no es digno de la firma que lo lanzó. Dignos de Arniches, en cambio, la depuradísima técnica, la gracia saltarina, el juego escénico suelto y eficaz y la colorida pintura de tipos. Y también algunas moralejas como la del final, donde coloca a un cura, no ya al padre Pitillo, sino al clero todo, como contrapeso para equilibrar y disminuir las tensiones sociales. Afortunadamente, a esta altura de la vida ya nadie se llama a engaño respecto a ciertas conclusiones de orden moral[24].

De algún modo ese anónimo comentarista supo ver en su momento lo que Juan A. Ríos apunta en su libro: *El padre Pitillo* quiso ser, además de una amable comedia, una repuesta indirecta a la división irreconciliable de las dos Españas:

> Arniches simbólicamente intenta mostrar que esa reconciliación todavía es posible con generosidad por ambas partes. La bondad que siempre hay en el fondo de sus personajes descarriados y la voluntad de un cura cascarrabias y valiente parecen suficiente base para esa reconciliación.

---

23. *Bandera Argentina,* periódico ultraderechista, da cuenta de este proceso de degradación en su número de 20-IX-1938.
24. "Son parciales los aciertos en *El padre Pitillo*", *Crítica,* 10-IV-1937. Sin firma.

> Todos perdonan, todos se arrepienten y nadie es culpable en una obra cuyo contenido simbólico resulta ingenuo y carente de validez histórica, pero tremendamente sincero[25].

Pero si el contenido era ingenuo, Arniches no lo era. Del mismo modo que rompió su manuscrito por temor a que llegara a manos revolucionarias y fuera mal interpretado, debió intuir que tampoco la España de Franco vería de buen grado una obra como ésta. Y no ya porque los curas del nacionalcatolicismo imperante se parecieran bien poco a su bondadoso Pitillo, que no se parecían, sino porque su creador se llamaba precisamente Carlos Arniches. En Argentina, desde luego, no se entendió lo ocurrido con *El padre Pitillo* en Madrid. Pese a la buena acogida del público la noche del estreno (6 de octubre de 1939, Teatro Lara), la obra, por lo visto, no sentó bien en determninadas esferas. La crítica negativa de Luis Araújo-Costa en *ABC* fue determinante para su prohibición. El pobre Valeriano León, que no entendía nada, protestó con un discurso tras la última función y fue castigado con una multa de cinco mil pesetas. Pero le hicieron caso. Al fin y al cabo lo que venía a decir el pequeño actor era que no tenía sentido que el espectáculo se representara más de cincuenta veces por provincias, sin el menor contratiempo, para que al llegar a Madrid fuera suspendido arbitrariamente. Para eso más valía implantar la censura previa y así los artistas sabrían a qué atenerse. Como es bien sabido: la implantaron[26].

ARNICHES ENTRE DOS FUEGOS

Dije antes que seguramente *El padre Pitillo* no fue condenada por su contenido, sino por la firma de su autor y que, muy probablemente Arniches, al contrario que su ahijado, era consciente de ello. Me explico. *El padre Pitillo* no es sólo una pieza simbólica que expresa el pensamiento de su creador, es también, en cierto modo, un autorretrato. Arniches trató de vivir bajo esos preceptos: amor cristiano, caridad, temperancia. Le horrorizaba lo que estaba pasando en su patria, y por ello huyó, entre otras razones. Cuando llegó a Buenos Aires rehusó hacer comentario alguno sobre lo que acontecía en España. Una actitud normal, por otra parte. Ninguno de los

---

25. RÍOS, 1990:79-80. El propio Arniches avala esta teoría en una entrevista que aparece en el diario *El Pueblo,* 10-I-1937, cuando la obra todavía era un proyecto: "El padre Pitillo, un buen cura de pueblo, hace lo humanamente posible e imposible por interceder en favor de la cordialidad y temperancia; sus tribulaciones son muchas, pero al final gana la batalla. Trato de levantar ese precepto tan humano, tan cristiano, y sobre el cual débese mantener la unidad entre los pueblos y evitar los actos de violencia".
26. RAMOS, 1966:273 da como primera fecha de representación en España de *El Padre Pitillo* la de Madrid. Pero es evidente que no tiene en cuenta las habidas en otras provincias. RÍOS, 1990:81, por su parte, afirma que la reseña del *ABC* casi provoca la retirada de la obra, no dando como segura la prohibición. En la prensa argentina, sin embargo, los sucesos se narraron como aquí los expongo. Vid. *La Razón,* 8-X-1939 y 9-X-1939.

escapados (López Heredia, Valeriano León, Antonio Quintero, Jardiel, Vilches) quería hacer declaraciones en ese sentido. Todos guardaban silencio. Marquina, quizá, fue el más claro:

> Hablar en este momento sería echar leña al fuego y a una hoguera, desgraciadamente, de fabulosas proporciones. Esto no quiere decir que rehuya el tema y sus responsabilidades. Al contrario. Algún día hablaré y hablaré clara, serena, pero firmemente, cuando llegue el momento oportuno. Entonces haré el análisis de la situación actual y las causas que la han provocado (*La Nación,* 15-XI-1936).

Había que esperar, pues, el instante oportuno. No era cuestión de irse de la lengua antes de tiempo y mostrar sus preferencias por el bando equivocado, es decir: por el perdedor. Y es que la mayoría de estos individuos que se declaraban apolíticos, en el fondo, aun teniendo sus inclinaciones, igual les daba ser "rojos" que "nacionales" y probablemente hubieran vuelto a España ganara quien ganara. Pero por el momento había que esperar y ver hacia qué lado se inclinaba el fiel de la balanza. Entre otras razones, porque también la colectividad española en Argentina (y los propios argentinos) se hallaba ideológicamente dividida[27]. Y al fin y al cabo, todos, los de uno u otro bando, eran espectadores potenciales[28].

Sin embargo, muy pronto comenzaron a abanderarse, como advirtió Guibourg en un ácido artículo en el que comentaba lo sucedido en el Teatro Cómico cuando Aurora Redondo representó *La tonta del bote,* de Pilar Millán Astray, en una función a su beneficio[29]. Y en 1938, quien más y quien menos, ya estaba camino de Burgos o tenía hechas las maletas: Jardiel, Marquina, Quintero, López Heredia, Valeriano León, María Guerrero, Celia Gámez, etc. No las hizo Lola Membrives porque vivía en Argentina, pero tuvo buen cuidado de estrenarles obras a Pemán y a Calvo Sotelo.

¿Y Arniches? ¿Cuál era su posición? Aquéllos que regresaban, apuntándose ya sin recato ni disimulo a los rebeldes, eran sus amigos, sus correligionarios, sus actores. Pero también estaba su familia; una familia que se había significado por luchar en el lado republicano. Cuando a finales de 1938 Arniches marcha a París para encontrarse con sus hijos, sus declaraciones son ambiguas. Algunos medios de comunicación publicaron que Arniches viajaba con pasaje de ida y vuelta; otros, por el contrario, aseguraron que no volvería. Pero volvió. No sabemos si tanteó siquiera la posibili-

---

27. Sobre estos aspectos resulta de gran interés el trabajo de Enrique Pereira, "La guerra civil española en Argentina", en *Todo es Historia,* n.º 110 (julio, 1976), pp. 6-32.
28. Lo cierto es que en la propia España no había gran diferencia entre el teatro que podían contemplar los espectadores de uno y otro lado.
29. La función se convirtió en un acto de exaltación falangista, según Guibourg, Vid. *Crítica,* 20-XI-1937.

dad de entrar en España. Pero es obvio que el Régimen no le perdonaba ni sus lazos familiares ni su tibieza ideológica. La prohibición de *El padre Pitillo* fue una prueba concluyente. Y eso que meses antes, en julio de 1939, había hecho guiños bien claros a las autoridades franquistas: como la presentación en el Teatro Cómico de Rafael Duyos, "poeta de la Nueva España y Jefe Regional de Falange Española en la República Argentina"[30].

Arniches se refugió otra vez en Buenos Aires. Siguió escribiendo y elaborando proyectos, a pesar de los años y de las enfermedades. Y cuando ya no lo esperaba (apenas dos semanas antes lo había descartado públicamente), surge la posibilidad del regreso. Un regreso definitivo. Sabía que volvía sólo para morir en su tierra.

30. En el acto estuvieron presentes Martínez Sierra y Catalina Bárcena. Otros que tenían que purgar su neutralidad.

El padre Pitillo y la guerra civil

JUAN A. RIOS
Universidad de Alicante

En la trayectoria biográfica y teatral de Carlos Arniches todavía hay períodos poco conocidos. Uno de ellos es el de la Guerra Civil, cuyo estallido provocó la salida de España del autor alicantino, afincado en Argentina desde enero de 1937 hasta enero de 1940. Las razones de esa marcha y las actividades de Arniches en el citado país han sido expuestas hasta ahora con vaguedad. La carencia de una base documental y las dificultades para recopilar los testimonios periodísticos han dificultado el esclarecimiento de un exilio relativamente voluntario que Arniches compartió con otros autores y compañías teatrales en Argentina. Sin embargo, la consulta del legado de Dª Paloma Arniches sobre el autor alicantino nos permite avanzar con seguridad en el esclarecimiento de las razones que motivaron su salida de España y de las actividades que desarrolló, con notable éxito, en Argentina y Uruguay[1].

El análisis de lo que supuso "el exilio de la sonrisa", según la terminología del propio Arniches, requeriría un mayor espacio. En este sentido puedo anunciar la próxima aparición de una monografía dedicada al tema, que permitirá conocer las sorprendentes dimensiones de una estancia en Argentina que se vio jalonada por éxitos teatrales, radiofónicos, cinematográficos, sociales... y, sobre todo, de una impresionante acogida por parte del público teatral argentino y de sus medios periodísticos. Aquí nos centraremos en una obra que por varias razones puede ejemplificar este período de Carlos Arniches, *El Padre Pitillo,* estrenada por la compañía de Valeriano León y Aurora Redondo en el Teatro Cómico de Buenos Aires el 9 de abril de 1937.

En mi libro sobre el autor alicantino ya puse de manifiesto la relación

1. El único estudio que aborda este período es RAMOS, 1966:253-69. El legado familial cedido por D.ª Paloma Arniches cuenta con una colección de 476 recortes de prensa hispanoamericana de 1937 y 1938, así como de documentos relacionados con su estancia en Argentina y diversas cartas.

que se puede establecer entre esta comedia y el pensamiento de Carlos Arniches ante la situación que vivía la España de la Guerra Civil [Ríos, 1990: 78-81]. Dicha interpretación fue corroborada en el magnífico estudio de M.ª Victoria Sotomayor [1992: 872-994]. En síntesis, nos encontramos ante una comedia que sigue muchas de las constantes del teatro arnichesco, pero que cobra una peculiar trascendencia si la enmarcamos en el contexto de la Guerra Civil. El personaje de Don Froilán –pequeño de estatura, inquieto, cascarrabias, malhumorado a veces– encarna una nueva versión de un tipo varias veces presentado en escena por Arniches, el cual le definió como "un curita viejo, extravagante y buenazo, piadoso y locuaz" (*La Esfera,* Caracas, 5-IV-1937). Pero en este caso su intento de reconciliar las posturas enfrentadas y fanáticas de dos familias tiene una peculiar carga simbólica. Estamos ante una típica historia melodramática protagonizada por una muchacha pobre que es seducida y abandonada por un señorito, hijo del cacique del pueblo que a su vez está enfrentado al orgulloso y anticlerical padre de la muchacha. Pero lo arquetípico de los personajes y las situaciones no impide que se infiltren determinados rasgos que nos remiten a las peculiares circunstancias de la España de 1936.

A tenor de los testimonios que conocemos, Carlos Arniches no mantuvo durante los primeros meses del conflicto una explícita postura a favor de alguno de los bandos enfrentados. A su llegada a Buenos Aires es preguntado al respecto por casi todos los periódicos. Su respuesta es siempre la misma: lamenta la violencia desatada y sus consecuencias, muestra su amargura por la situación y espera que se resuelva lo más pronto posible mediante una reconciliación. Puede haber algo de calculada ambigüedad, de forzosa prudencia por su peculiar situación familiar[2], incluso de tópico, en esas respuestas que se dan en la práctica totalidad de las declaraciones de los actores y autores españoles que por entonces llegaron a Argentina. Pero su postura se mantiene a lo largo de los meses siguientes, a pesar de las relativamente fundadas acusaciones por sus supuestas simpatías por el bando sublevado[3]. Arniches jamás manifiesta su apoyo explícito a ninguno

2. Téngase en cuenta que tanto José Bergamín como el también escritor Eduardo Ugarte eran figuras destacadas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y yernos de Arniches, mientras que uno de los dos hijos del autor que se quedaron en Madrid, Fernando y Carlos, fue condenado a muerte por las fuerzas republicanas. Dicha condena le fue conmutada, pero supuso la mayor preocupación de Arniches durante su estancia en Argentina, según me contó D.ª Aurora Redondo en entrevista personal.
3. Fernando Collado recopila en *El teatro bajo las bombas en la guerra civil,* Madrid, Kaydeda, 1989, diversos testimonios aparecidos en la prensa madrileña durante el período 1937-1939 que vinculan a Arniches con el grupo de actores y autores que desde Argentina se adhirió a la causa de los sublevados. Especialmente virulentos en este sentido fueron los comentarios de José Luis Salado en *La Voz.* Véase *op. cit.,* páginas 95, 304, 340, 413, 456-7, 492, 543. En la prensa valenciana y alicantina del mismo período también se le vinculó con el bando sublevado.

de los bandos enfrentados, aunque su círculo de relaciones en Buenos Aires está claramente identificado con los sublevados[4].

Esa actitud pública es coherente con el sentido que podemos dar a *El Padre Pitillo,* obra que, con la ingenuidad propia del teatro arnichesco, reclama una reconciliación en nombre de la tolerancia y la comprensión, presidida por un pequeño párroco de pueblo que se engrandece en nombre de las citadas virtudes. Este personaje expresamente pensado para Valeriano León es capaz de enfrentarse al cacique del pueblo y a su mujer, ridiculizada como otras beatas que pululan por el teatro de Arniches. También se enfrenta al rígido e intolerante padre de la muchacha, hombre alejado de la Iglesia, con el típico orgullo del pobre honrado, pero provisto de ese buen fondo que siempre aflora en todos los personajes del autor alicantino para hacer posibles los finales felices. Sus únicas armas son la verdad, el amor, la tolerancia, la comprensión y hasta la valentía de un pequeño personaje que se opone a las fuerzas vivas del pueblo para conseguir su objetivo final. La obra comienza con un enfrentamiento originado por el odio entre dos familias tan simbólicas como la del cacique y la del orgulloso hombre del pueblo. La insistencia del cura cascarrabias e inquieto consigue una reconciliación final de ambas familias en torno a un hijo común que alcanza un simbolismo obvio, tal vez demasiado obvio e ingenuo, pero tremendamente eficaz de cara a un público que asistió con entusiasmo a las 690 representaciones dadas durante la primera temporada en Argentina y Uruguay.

El trabajo de M.ª Victoria Sotomayor supone un análisis exhaustivo de los elementos que caracterizan esta obra y de su posible interpretación. No vamos a repetir, pues, tan brillantes páginas y nos centraremos en las peculiares circunstancias que vivió esta comedia desde su redacción hasta su representación en España. Probablemente, a tenor de las mismas comprenderemos mejor la interpretación que le hemos dado.

En el verano de 1936 Arniches se había trasladado, como era costumbre en su familia, a El Escorial. Allí le sorprendió el inicio de la Guerra, cuando probablemente ya había comenzado a redactar *El Padre Pitillo* pensando en un encargo de la compañía de Valeriano León y Aurora Redondo con destino a la siguiente temporada madrileña en el teatro Eslava. Poco después se traslada a Madrid, donde asiste a la transformación radical de la

4. Téngase en cuenta que Arniches desde su llegada se vinculó con Eduardo Marquina, Lola Membrives, Irene López Heredia, Celia Gámez, Valeriano León... todos ellos claramente decantados por el bando sublevado, al contrario de Margarita Xirgu con quien mantuvieron a veces una dura polémica en Buenos Aires. Véase Nel Diago, "Buenos Aires: capital teatral de España (1936-1939)" (en prensa) y Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu,* Barcelona, Aguilar, 1988, pp. 331-50.al contrario de Margarita Xirgu con quien mantuvieron a veces una dura polémica en Buenos Aires. Véase Nel Diago, "Buenos Aires: capital teatral de España (1936-1939)" (en prensa) y Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu,* Barcelona, Aguilar, 1988, pp. 331-50.

Sociedad de Autores, que presidía provisionalmente en ausencia de Eduardo Marquina, y a los primeros bombardeos. Ante situación familiar particularmente trágica, la presión de la actividad bélica, la disolución de la estructura teatral en la que trabajaba Arniches, la citada transformación de la Sociedad de Autores[5] –que decidió pagar, según contó el propio autor, 300 pesetas al mes como máximo[6] a quien en los años veinte había cobrado más de 10.000 como media–, el comediógrafo y su esposa decidieron trasladarse a Alicante. En su ciudad natal permaneció por espacio de unas semanas hasta su posterior traslado a Valencia, Barcelona y, finalmente, Marsella, desde donde zarparon con destino a Buenos Aires.

No obstante, esa salida de España debió ser problemática. Carlos Arniches a su llegada a Argentina con pasaporte diplomático de la República cuenta los problemas que tuvo con sectores de la C.N.T. que no estaban dispuestos a dejar salir a los autores teatrales más conocidos. Nuestro autor los solucionaría gracias a los contactos que tenía con algunos miembros del gobierno republicano de los que no da nombres[7], o tal vez gracias a las gestiones de su yerno José Bergamín[8]. Sin embargo, el proble-

---

5. Arniches declaró lo siguiente a su llegada a Buenos Aires: "La Sociedad de Autores de España prácticamente ha desaparecido. Era yo presidente provisional, por ausencia de Eduardo Marquina, cuando estalló la revolución. Se apoderó de ella un comité, de los que se estilan hoy, formado por empleados y algunos autores, de ideas muy izquierdistas. Ante ello, el consejo de administración renunció, y yo también me fui, pues ví que no podía hacer nada. Hoy, la recaudación es imposible. No se puede estrenar. Y yo quería trabajar, seguir escribiendo y mantenerme decorosamente los pocos años que me queden por vivir. Entonces me pareció que ninguna ciudad más acogedora que Buenos Aires, que ha aplaudido tanto mis obras, para vivir, trabajar y estrenar en sus hospitalarios teatros" (*La Nación*, Buenos Aires, 10-I-1937).
6. Al respecto, Arniches hace las siguientes declaraciones al periódico bonaerense *Última Edición* del 15 de febrero de 1938: "El éxito de *El Padre Pitillo* aquí es una de las grandes alegrías de mi vida. ¡Calculen ustedes venir desterrado por la tragedia de mi patria; dejar allá todo lo que constituía mi vida... Bienes morales y materiales. Encontrarme que después de cincuenta años de trabajo; de haber estrenado doscientas obras de éxito me querían dar en la Sociedad de Autores nada más que trescientas pesetas mensuales... La vejez y la miseria juntos. *El Padre Pitillo* ha sido como el oasis para el peregrino desesperado en un desierto. Y el tónico para poder seguir luchando a los setenta años de edad... Por una paradoja del destino después de una vida de labor realizada tengo que volver a empezar como cuando era joven. ¡Todo aquello fue...!".
7. En *La Nación* de Buenos Aires del 10 de enero de 1937 leemos: "Cuando estalló la revolución cundió entre los elementos extremistas la teoría de que no se debía dejar salir a los autores, pues si los mejores se iban, España se quedaría sin teatro. La C.N.T. era contraria a su salida, Arniches, como todo autor popular, tenía amigos en el Gobierno, como que los autores de éxito los tienen en todas partes. Entonces, el Gobierno halló la solución del pasaporte diplomático, para que nadie se opusiera a su salida, con el agregado de que 'realizaría la propaganda en el exterior de la República Española'. Cosas muy explicables en un estado revolucionario. Pero Arniches jamás ha intervenido en política. Ni ha querido hacerlo". Según Valeriano León, Arniches rompió ese pasaporte diplomático de la República en un gesto de adhesión al bando sublevado durante su estancia en Argentina (*Arriba*, 17-IV-1946).
8. F. Collado defiende esta hipótesis en *op. cit.*, p. 95, pero Gonzalo Penalva no dice nada al respecto en su biografía de Bergamín (*Tras las huellas de un fantasma*, Madrid, Turner, 1985).

ma más grave sería el económico, pues el que había sido el "rey del trimestre" y había ganado cifras millonarias como autor atravesaba una difícil situación por el estallido de la Guerra. Fue necesario que Valeriano León le pagara desde Buenos Aires el importe de los billetes y no es casual que, entre los documentos conservados, se encuentre el telegrama del citado actor confirmando la entrega del dinero[9]. Mientras tanto, el original a medio redactar de *El Padre Pitillo* fue destruido, según explicó el mismo Arniches, para evitar los problemas que le pudiera haber causado a la hora de salir de España. La presencia de un cura como protagonista, al parecer, fue motivo suficiente para posponer la redacción de la obra (*La Esfera,* Caracas. 5-IV-1937).

A su llegada a Buenos Aires el 9 de enero, Arniches se lamenta de la situación en que ha quedado España y declara que su estancia en Argentina no es una visita de turismo, sino que ha venido a trabajar (*El Pueblo,* Buenos Aires, 10-I-1937). Da cuenta de sus proyectos más inmediatos –entre los que se incluye el nunca realizado rodaje de una película sobre Popeye destinada a Valeriano León y para la cual ya había escrito el guión (*Noticias Gráficas,* Buenos Aires, 9-I-1937)– y entre los mismos incluye la finalización de la obra encargada por el citado actor. Al parecer durante la travesía había vuelto a escribir el primer acto (*La Nación,* Buenos Aires, 10-I-1937), proseguiría su labor en el Hotel España de Buenos Aires y la finalizaría durante su estancia en Montevideo entre finales de enero y febrero de 1937 (*El Pueblo,* Montevideo, ¿? marzo de 1937), a donde se había trasladado en compañía de Valeriano León y Aurora Redondo. Tras su vuelta a Buenos Aires, dirigió personalmente los ensayos hasta el estreno que se verificó en el Teatro Cómico el 9 de abril. El éxito fue rotundo, tanto de crítica como de público. A finales de mayo se habían dado las primeras 100 representaciones, en julio superó las 250 y alcanzó las 500 el 14 de enero de 1938 en el Teatro Solís de Montevideo, adonde se había trasladado la compañía de Valeriano León y Aurora Redondo tras haber permanecido en el Cómico bonaerense hasta noviembre y haber realizado una gira por La Plata, Rosario y Santa Fe. Fue, sin duda, el éxito de la temporada y, como prueba, en la siguiente los autores argentinos crearon curitas al modo arnichesco hasta provocar las lamentaciones de la prensa teatral y las airadas protestas de los jóvenes de la Acción Católica Argentina (*Bandera Argentina,* Buenos Aires, 20-IX-1938).

---

9. Valeriano León y Aurora Redondo permanecieron en Madrid durante los primeros meses de la guerra, desde donde llegaron a Buenos Aires pocas semanas antes que Arniches. Es muy probable que Lola Membrives y su marido, el empresario Juan Reforzo, también colaboraran para traer a Argentina a Carlos Arniches, por el interés demostrado por el autor –según me comunicó D.ª Aurora Redondo– y por la conveniencia de que las compañías contaran con autores que aseguraran la renovación de su repertorio. Los problemas que tuvieron en Buenos Aires Margarita Xirgu, por agotarse su repertorio, y la propia Lola Membrives con respecto a las obras de los Quintero y Benavente confirman la conveniencia de esta vinculación entre compañías y autores.

La favorable acogida dispensada a *El Padre Pitillo* sirvió para reforzar la proyección pública de un Arniches que, desde su llegada a Buenos Aires, se convirtió en un personaje habitual de la prensa bonaerense. Los repetidos éxitos obtenidos por sus obras en los teatros hispanoamericanos durante las décadas anteriores justificaban la expectación con que fue recibido, pero pronto pudo sumar un nuevo título a la ya larga lista de los que habían formado parte del repertorio de las compañías españolas que trabajaban en aquellos países. Esta circunstancia le terminó de abrir nuevos caminos como el cinematográfico y el radiofónico. El primero merece un estudio específico, pues el estreno en Buenos Aires de películas rodadas por Filmófono poco antes de la Guerra Civil como *¡Centinela, alerta!,* protagonizada por el entonces popular Angelillo y estrenada con éxito en Madrid en julio de 1937, y *Don Quintín el amargao,* pronto dio paso a la colaboración de Arniches con el cine argentino en *La casa de Quirós,* que tuvo como protagonista a Luis Sandrini, tal vez el más popular de los cómicos argentinos de la época. Arniches, que ya había sido accionista de una productora cinematográfica en España, pronto se reencontró con productores españoles exiliados como Ricardo Urgoiti y entró en contacto con productores argentinos como los de la Argentina Sono Film. La inclusión de su nombre como guionista –faceta que en realidad no ejerció– era considerada en este ambiente como una garantía (*La República,* Buenos Aires, 1-V-1937)[10]. En cuanto al mundo radiofónico, en mayo inició una serie de charlas breves emitidas por Radio El Mundo bajo el título de *La vida son cuentos,* compartiendo programación con artistas tan populares como Carmen Miranda. La prensa las anuncia con gran énfasis dada la destacada personalidad del autor que, según algunos periódicos, iba a dar prestigio a una radiodifusión argentina todavía excesivamente vulgar[11]. El éxito de las charlas, a tenor de los comentarios publicados en la prensa, fue notable y así llegamos a la primavera con un Arniches que tenía 70 años, pero que en pocos meses había terminado una obra, la había estrenado con éxito y había aumentado su ya considerable popularidad con actividades en los medios cinematográficos y radiofónicos. El espíritu de trabajo del que siempre hizo gala era, como se puede comprobar, una realidad.

Carlos Arniches supo combinar en Argentina dicho espíritu con dos cualidades que fueron constantes en su trayectoria: la capacidad para organizar las relaciones con los empresarios teatrales y el exquisito tacto para granjearse las simpatías públicas. La continuidad de la guerra y la necesidad de rehacer su economía para, entre otras cosas, mandar dinero a su dispersa

---

10. Estos y otros aspectos los desarrollo en el artículo "Carlos Arniches y el cine hispanoamericano", *España contemporánea,* VII (1994), en prensa.
11. Encontramos referencias a la actividad radiofónica de Arniches, del cual se llegaron a retransmitir ensayos de sus obras, en *El Suplemento,* Buenos Aires, 20-IV-1937; *El Mundo,* Buenos Aires, 3-V-1937; ibid, 9-V-1937; ibid., 15-V-1937; ibid., 2-VI-1937; *El Pueblo,* 9-V-1937; ibid., 20-VII-1938 *La Argentina,* Buenos Aires, 10-V-1937; *Noticias Gráficas,* Buenos Aires, 23-VII-1938; *La Semana en Buenos Aires,* 29-VII-1938 y otros.

familia, le llevaron a recomponer la Sociedad de Autores Españoles con otros colegas que estaban en Argentina, entre ellos Eduardo Marquina que había sido presidente de la misma en el período anterior al inicio de la Guerra Civil[12]. Pronto empezó a funcionar con efectividad y, a tenor de la documentación relacionada con los ingresos obtenidos por derechos de autor en Argentina, es indudable que Arniches pudo rehacerse económicamente, sin llegar –claro está– al esplendor de épocas anteriores. Pero, como autor de éxito, supo cultivar su propia imagen evitando las críticas negativas, especialmente virulentas en ocasiones contra los españoles por la relativa precariedad de los autores y compañías de Argentina a causa de la presencia masiva, y con éxito, de los que habían salido de España (véanse, por ejemplo, *Los Andes,* Mendoza, 16-III-1937 y *Ultima Edición,* Buenos Aires, 30-VI-1938). Estas críticas suelen excluir a Carlos Arniches por su indudable prestigio (véanse, por ejemplo, *Útima Hora,* de Buenos Aires, del 7-V-1937 y del 23-VI-1937), pero también él supo evitar el enfrentamiento rodeándose de colegas argentinos con los que llegó a colaborar, reclamando la presencia de compañías locales para representar las obras españolas (*La República,* Buenos Aires, 15-I-1937 y 14-X-1937) y relacionándose con las organizaciones teatrales de un país al que no paró de alabar públicamente, a pesar de ciertas críticas presentes en la intimidad de sus cartas. Todo un acertado programa de relaciones públicas que tuvo resultados positivos en la prensa argentina, aunque no consiguiera evitar algunos recelos.

El éxito de *El Padre Pitillo* fue uno de los primeros pasos en la intensa actividad teatral desarrollada por Arniches en Argentina y Uruguay, a pesar de su avanzada edad, las enfermedades *(El Pueblo,* Buenos Aires, 24-III-1937 y *Ultima hora,* Buenos Aires, 22-V-1937) y la amargura de verse separado trágicamente de su familia. Allí escribe dos obras, *La fiera despierta* –inicialmente titulada *La fiera dormida* (*Ultima Hora Ilustrada,* Buenos Aires, 4-IX-1937)– y *La enredadora,* para la popular Lola Membrives, que había colaborado con Valeriano León y Aurora Redondo en la venida a Argentina de Arniches, del cual había representado 34 obras (*Noticias Gráficas,* Buenos Aires, 2-VI-1937). Estrena con relativo éxito otra comedia titulada *El tío Miseria,* para la citada pareja de actores y tal vez pensada como un caricaturesco retrato de Valeriano, que posteriormente sería representada en España con el título de *El tío Genaro,* por la compañía de Davó y Alfayate.

---

12. En *La Razón* de Buenos Aires del 3-IV-1937 encontramos el siguiente comentario: "En vista de las dificultades creadas por la revolución a los autores españoles radicados entre nosotros, éstos han resuelto organizarse en entidad para la protección inmediata y directa de sus intereses formando, al efecto, una junta cuyas primeras autoridades las constituyen don Eduardo Marquina como presidente, don Carlos Arniches, como vicepresidente, don Miguel Caro Valero a cargo de la secretaría y los señores Antonio Quintero y Ramos de Castro en funciones de vocales". Esta misma noticia se comenta también en *Noticias Gráficas,* de Buenos Aires, el 24-III-1937.

Y, probablemente, a su vuelta de París en 1939 sigue colaborando con otros autores argentinos en una serie de obras de las cuales sólo tenemos los títulos y algunas referencias vagas: *Che, cuidame esa loca, Amor y Cía....*[13] Por lo tanto, podemos afirmar que Arniches mantuvo su habitual intensidad de trabajo, a pesar de que poco antes de la Guerra Civil ya había manifestado su cansancio en una entrevista realizada por José Luis Salado.

¿Por qué tanta y tan polifacética actividad en un autor de más de setenta años? El propio Arniches nos da la respuesta varias veces cuando afirma que ha perdido buena parte de sus bienes y que necesita partir de cero en Argentina (*El Pueblo,* Buenos Aires, 10-I-1937 y *Antena,* Buenos Aires, 15-V-1937). Tal vez exagerara un poco, como lo hizo al referirse a la supuesta miseria de Jacinto Benavente (*Ultima Hora,* Buenos Aires, 12-I-1937), pero es cierto que por la documentación conservada sabemos que mandaba dinero a sus hijos repartidos por diferentes ciudades y que los ingresos de Argentina eran, tal vez, el principal soporte económico de una extensa familia dispersa por las circunstancias trágicas de la guerra.

A pesar de los éxitos en Buenos Aires y Montevideo, Arniches siempre tuvo en mente reencontrarse con su familia y volver a España. El 25 de noviembre de 1938 inició junto a su esposa un viaje a París para pasar las navidades con sus hijas Rosario y Pilar[14]. Allí estuvieron hasta el 19 de febrero, en un viaje que, según los testimonios aparecidos en la prensa bonaerense, podría haber sido sin retorno. No obstante, la continuidad de la guerra y la difícil situación de Francia harían recomendable la vuelta a Argentina. Su actividad allí se vio dificultada por una penosa enfermedad y una operación quirúrgica, las cuales retrasaron su vuelta a España, que no se produjo hasta enero de 1940.

No obstante, su *Padre Pitillo* había vuelto antes y no fue bien recibido en la España de la postguerra. Concretamente, se representó en el madrileño

---

13. Véanse *Última Hora,* Buenos Aires, 30-V-1937; *Pregón,* Buenos Aires, 18-X-1938; *Crítica,* Buenos aires, 29-VII-1938; *El Diario Español,* Buenos Aires, 29-XI-1939 y *El Debate,* Montevideo, 12-II-1938.
14. Según Gonzalo Penalva, José Bergamín estaba en París desde octubre de 1938 como agregado cultural de la Embajada junto a Max Aub (*op. cit.,* p. 122). En realidad ocupaba este cargo desde diciembre de 1936 gracias al nombramiento realizado por Luis Araquistáin (Nigel Dennis, «El ramonismo (sin Ramón) de la guerra civil española: una carta inédita de José Bergamín», *Boletín de la Fundación García Lorca,* n.º 5 (1989), pp. 61-78). El cargo no le impidió viajar a España en varias ocasiones, pero realizando –ya desde 1937– diversas actividades en París. En algunas de las mismas colabora su cuñado Eduardo Ugarte, el cual también trabajó para la Embajada. Sobre este muy sorprendente e injustamente olvidado yerno de Arniches, véanse mis trabajos «Eduardo Ugarte, un autor en la sombra», *Homenaje al profesor José L. Varela* (en proyecto) y «Un amigo "raro" de Max Aub», *Max Aub y el laberinto español* (en prensa). En 1939 ambas familias se trasladaron a Méjico, donde en 1943 murió Rosario Arniches, y en 1955 Eduardo Ugarte, dramaturgo y cineasta sobre el cual pronto esperamos ofrecer una monografía.

teatro Lara el 6 de octubre de 1939 y fue retirada poco después de la cartelera. Una razón que justifica esta suerte tan dispar con respecto a la acogida dispensada en Buenos Aires la podemos encontrar en la crítica reprobatoria de Luis Araújo-Costa[15], publicada en *ABC* al día siguiente:

> Por desgracia, se ha inspirado ahora Arniches en ciertas corrientes turbias de romanticismo trasnochado. Es muy difícil sacar al teatro y llevar a la novela figuras de sacerdotes sin conocer previamente la teología, la filosofía, la liturgia, la moral, el derecho canónico, la disciplina eclesiástica [...]. Así se acumulan los disparates, alternados con sensiblerías, sin caracteres, sin personajes, sin ideas, con algunos recursos teatrales de maestro conocedor de muchedumbres que se conmueven solemnemente ante el latiguillo sentimental, sin reparar la contextura de la obra y los elementos de realidad y de arte a que debe responder toda comedia y todo autor que se respete [...] Lamentemos el fracaso, no de público, pero sí desde el punto de vista religioso, moral y literario.

Estas acusaciones revelan el dogmatismo imperante en la España de la época, nada proclive a posturas reconciliadoras como la encarnada por el personaje de Arniches. Sus últimas obras, hasta su muerte en 1943, revelan el cansancio y la melancolía de un autor agotado. Obtuvieron un relativo éxito, pero ya eran sombras de un Arniches que al salir de España percibió con claridad que el Madrid venidero ya no sería el suyo:

> "¡Madrid era algo tan mío, tan de mi corazón, que entre sus ruinas ha terminado mi vida de autor! ¡Trágico final, jamás soñado! Porque el Madrid que venga que ¡ojalá sea el Madrid glorioso y magnífico que yo deseo, libre, fuerte y culto, regido por la igualdad entre los hombres, la justicia y la paz!, ya no será el mío y le cantarán otros hombres, no con más amor que yo, pero sí con más entonados y vibrantes acentos" (*Crítica*, Buenos Aires, 18-I-1937).

El Madrid del que era portavoz el periodista del *ABC* poco tenía que ver con los deseos de Arniches y en él no cabían personajes que, desde su ingenuidad, encarnaban una reconciliación radicalmente opuesta al clima que se vivía en la inmediata postguerra. La obra que había sido destruida por el propio autor para salir de la España republicana fue censurada por la España franquista y, en medio de tan paradójica situación, se sitúa el éxito de Argentina como última muestra de un deseo de reconciliación imposible en la España de aquellos años.

En 1946 volvió a representarse en el teatro Alcázar de Madrid, en el

---

15. Autor que siempre mantuvo opiniones radicalmente reaccionarias de las que son buenos ejemplos libros como *La civilización en peligro* (Madrid, d. Voluntad, 1928), miscelánea caótica y delirante donde se acaba atribuyendo al "peligro judío" casi todos los males de la humanidad, o *Aportaciones del teatro a la cultivación del espíritu* (Oviedo, Universidad, 1943), verdadero decálogo del conservadurismo más rancio en materias teatrales.

marco de un homenaje al autor patrocinado por la Asociación de la Prensa. Los intérpretes volvieron a ser Aurora Redondo y Valeriano León, quien una semana antes había reivindicado en el diario *Arriba* a Arniches como autor ligado al regimen franquista. Además de la intervención del maestro Guerrero, en dicho homenaje leyeron versos autores tan significativos como José M.ª Pemán y Eduardo Marquina e intervino el alcalde de Madrid. ¿Tanto había cambiado el clima político como para bendecir oficialmente una obra que siete años antes había sido reprobada? Puede que en parte fuera así, también es posible que el deseo de apropiarse de un autor se impusiera sobre ciertos matices de una obra concreta –todas las demás de carácter crítico desaparecieron de las carteleras de aquellos años–, pero siempre nos quedará una duda. ¿Aquella versión representada en 1946 era la misma que fue estrenada en 1937? Por desgracia no conozco el manuscrito utilizado en Argentina y *El Padre Pitillo,* como el resto de las obras escritas y estrenadas en América durante la guerra, no fue publicada antes de la finalización de la misma. Sin embargo, hay razones para sospechar ciertos cambios que, respetando la trama central, eliminarían aspectos poco adecuados para la ideología oficial de la época.

La prueba de que esta posibilidad tiene fundamento la encontramos en la versión cinematográfica de *El Padre Pitillo,* estrenada en 1954 bajo la dirección de Juan de Orduña e interpretada también por Valeriano León y Aurora Redondo[16]. El guión de Manuel Tamayo introduce las lógicas variaciones para la adaptación del texto teatral al medio cinematográfico. Se altera el orden de algunas escenas, se suprimen varios personajes secundarios, se abrevian los parlamentos, se eliminan algunos juegos lingüísticos de comicidad muy teatral y otros elementos que suponen, en conjunto, una adaptación meramente técnica que no aporta ninguna lectura interpretativa del texto. Sin embargo, también encontramos otras supresiones significativas con respecto al texto incluido en las *OO.CC.* publicadas en 1948.

En la película de Juan de Orduña queda muy suavizado el retrato del grupo de las beatas que, a modo de coro ridículo, acompañan al matrimonio de caciques y Don Custodio, párroco inicialmente enfrentado a Don Froilán. Se elimina así buena parte de lo que supone una presentación burlesca de un grupo que ya había aparecido en otras obras de Arniches, siempre bajo la misma perspectiva crítica.

El personaje de Rosita, la joven seducida y abandonada, pierde en la película toda capacidad de iniciativa y hasta acaba siendo ñoño. A ello contribuye la eliminación total de la declaración de su deseo amoroso (I,VII), así como su aceptación de convertirse en una madre soltera. En la obra de

---

16. *El padre Pitillo.* Dirección: Juan de Orduña. Producción: Orduña Films. Madrid, 1954. Guión: Manuel Tamayo. Fotografía: José F. Aguayo. Intérpretes: Valeriano León, Margarita Andrey, Aurora Redondo, Virgilio Teixera, Josefina Serratosa, José Nieto y José Sepúlveda.

Arniches, Rosita aparece en el último acto con su niño y no se siente avergonzada por su citada condición. En la versión dirigida por Orduña sólo se queda embarazada y antes de sufrir la vergüenza por su estado consigue casarse con el señorito Bernabé. Para ello Tamayo y Orduña hacen que le perdone incondicionalmente, buscando un final feliz que elimine cualquier nota crítica, por muy melodramática que sea, e inventándose una actitud que no coincide con la del original de Arniches. En la obra teatral la orgullosa Rosita lanza una fuerte acusación a Bernabé por su actitud (III, XII) y el perdón sólo es relativo y muy condicional. La ñoñez de su homónima cinematográfica elimina por completo estas circunstancias[17].

Tamayo y Orduña también suprimen intervenciones de Don Froilán que constituyen un ataque al caciquismo (II, VII), así como los parlamentos del mismo personaje que justifican con vehemencia evangélica el no dar la comunión a la mujer del cacique (III, IX), la cual ya no es calificada como "criminal" por su actitud. Igualmente, desaparecen el parlamento en el que Don Froilán manifiesta preferir ser mendigo antes que transigir con los caciques (III. IV) y la presentación del Padre Pitillo como "verdadero" sacerdote frente a Don Custodio, el cual en la versión de Orduña tiene un tratamiento más positivo como representante de la autoridad eclesiástica.

Otro ejemplo de la pérdida de la ira evangélica de Don Froilán en la versión cinematográfica es su enfrentamiento con Bernabé, el señorito. En la obra de Arniches es el propio Padre Pitillo quien, preso de la ira, golpea al joven por su chulesca actitud ante Rosita. En la película Orduña y Tamayo trasladan la escena a una sala de fiestas, lo cual permite la inclusión de unos números de baile a cargo del "alegre y moderno ballet" de "la gentil artista Pacita Tomás", e inventan el personaje de un grandullón portero negro que, "gracioso" y "bonachón" como todos los de su raza, se solidariza con el cura que acude a la sala de fiestas y él mismo golpea a Bernabé en una escena que, con respecto a la obra teatral, pierde toda su intensidad dramática.

Por último, Tamayo y Orduña se inventan una significativa escena final en la que todos los personajes se congregan alrededor de Don Froilán para cantar a la Virgen con devoción edificante. La obra de Arniches termina con el cacique estrechando la mano de su oponente gracias a la intercesión de Don Froilán. Es el triunfo de un párroco que gracias a su firme actitud ha conseguido reconciliar a los que eran enemigos. Es el triunfo de los valores que encarna ese pequeño y cascarrabias cura que defiende, ante todo, la tolerancia, la comprensión y el amor. En

---

17. Este carácter un tanto pacato de la película se vio reforzado por la publicidad de la misma en el folleto publicado por la productora que con *El Padre Pitillo* pretendía crear "un nuevo realismo humorístico-sentimental a la española", es decir, desprovisto de cualquier planteamiento problemático.

la película, sin embargo, la escena final simboliza el triunfo de una institución eclesiástica que se apropia de la labor de un Don Froilán tan apocado como el presentado por Orduña y Tamayo.

Vemos, por lo tanto, que sin necesidad de alterar sustancialmente el argumento se ha ejercido lo que podríamos considerar como una censura encubierta con respecto al original o, al menos, con respecto al texto autorizado por la correspondiente autoridad para su publicación en 1948. Una censura mucho más sutil y peligrosa, puesto que bajo la apariencia de un supuesto interés por la obra de Arniches en realidad se le estaba mostrando mutilado, sin que los espectadores pudieran, como es lógico, percibir los matices arriba indicados. Todos creerían haber visto al Padre Pitillo en las pantallas, encarnado por el mismo Valeriano León que lo llevó por los escenarios de Hispanoamérica, pero en realidad estaban viendo al imaginado por Orduña y Tamayo, al único posible en una España donde los principios encarnados por el personaje de Arniches todavía no eran posibles con todas sus consecuencias en 1954. Si en una fecha tan tardía y con respecto a un texto autorizado por la censura para su publicación se ejerce esta sutil pero significativa censura, ¿qué nos impide pensar que la misma sería más radical con respecto al original estrenado en Argentina? El no contar con el mismo[18] nos impide superar el nivel de la mera hipótesis, bastante lógica si, además de lo ya explicado, consultamos un revelador documento.

Poco después del 16 de junio de 1944 D.ª Pilar Moltó, viuda de Arniches, recibiría una carta de la citada fecha firmada por el Delegado Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular de la F.E.T. de las J.O.N.S. En la misma se le comunicaba que la obra *La leyenda del monje,* original de Arniches y del alcoyano Gonzalo Cantó, con música del también alicantino Ruperto Chapí, había sido revisada por la censura y prohibida por ser "inmunda y escandalosa". Se le recomienda que altere el título por el de *La leyenda del pescador* si desea que vuelva a ser revisada para su aprobación. Sorprende esta actitud ante una zarzuela estrenada en el Apolo en 1890, pero en el nuevo clima político y teatral hasta las ingenuas obras de Arniches eran susceptibles de ser censuradas. *El Padre Pitillo* lo fue por defender una tolerancia tan arnichesca y teatral como imposible en aquel contexto histórico. *La leyenda del monje* tal vez por pertenecer a una época menos rígida en la que el teatro mostró una espectacular vitalidad. Las tragedias grotescas lo fueron, mediante su casi absoluta desaparición de las carteleras, por contener elementos críticos y renovadores propios del regeneracionismo anterior a la II República. Y así nos encontramos ante un autor de mentalidad conservadora, admitido en los círculos oficiales de la

18. En algunas de las cartas conservadas en el legado familiar admiradores argentinos le piden el "libreto" de la obra, pues no han podido encontrar la edición de la misma en las librerías. Según nuestras noticias, nunca se publicó.

postguerra, pero que ya no pudo volver a su Madrid. La vital ciudad del género chico se había convertido en algo tan triste y gris como la mañana de abril en la que fue enterrado Carlos Arniches, seguido de un cortejo oficial de autoridades y otro de cómicos y gentes del teatro, sin mezclarse. El Padre Pitillo había sido sustituido por Don Custodio, fiel guardián de una ortodoxia que ahogó incluso a los autores como Carlos Arniches[19].

19. Una vez finalizada la presente ponencia, la profesora M.ª Victoria Sotomayor ha localizado en los archivos de la censura en Alcalá de Henares diversos documentos que confirman la censura sufrida por *El padre Pitillo* y otras obras durante los primeros años cuarenta. Recordemos, por otra parte, que Arniches hasta su muerte intentó ayudar a su familia exiliada en Méjico, lo cual le costó alguna seria advertencia y la interceptación de la correspondencia. Estas y otras circunstancias nos demuestran que el regreso de Arniches a España, además de tardío, fue problemático, lo cual intentaremos desarrollar en el trabajo anunciado al principio de la ponencia.

Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica

JUAN DE MATA MONCHO AGUIRRE
Universidad de Alicante

I. VINCULACIONES DEL COMEDIÓGRAFO CON EL CINE

La amplísima producción de Arniches, iniciada en 1888, cuando en nuestro teatro dominaba el llamado "género chico" y concluida en 1943, entronca cronológicamente con la aparición del Cinematógrafo a finales del siglo XIX y con su posterior desarrollo a comienzos del presente siglo, con el paso del cine mudo al sonoro, período que coincide en España con el intento de reactivar la industria cinematográfica durante los años de la II República. Arniches pertenece, pues, a una generación de dramaturgos –junto con Benavente, Linares Rivas, Marquina, Martínez Sierra, Muñoz Seca, o los Quintero– cuyos éxitos en el teatro corren paralelamente a las expectativas que, por lo novedoso de su técnica y las necesidades intrínsecas a todo lo que significaba espectáculo, despertó el nuevo invento en cualquier argumentista. El caso de estos escritores y, particularmente el de Arniches, no fue ajeno al influjo que ejerció el cine en la literatura y viceversa, tanto por la incorporación del escritor a ciertas facetas de la incipiente industria como por la recurrencia a su obra escrita, en razón de una búsqueda de prestigio por parte del cine español, sin olvidar el afán erróneamente divulgativo de ciertas obras que, una vez filmadas, no por ello se hicieron más populares. Las relaciones que el cine estableció con el proceso creador de Arniches y sus contemporáneos no se quedaron en lo puramente anecdótico –caso de un Valle-Inclán, p.e.–, como reveló un pormenorizado análisis de R. Utrera[1]. Aparte la benevolencia que demostrara ante la plasmación de sus sainetes en la pantalla muda o las facilidades concedidas luego a cuantos adaptaron sus obras, la participación de Arniches en actividades cinematográficas excede incluso las establecidas en el citado estudio, al haberse ido conociendo otras y, algunas más, a medio explorar han sido redescubiertas.

1. Rafael Utrera, *Escritores y Cinema en España, un acercamiento histórico,* Madrid, Ed. JC, 1985.

La primera novedad atañe al número de adaptaciones de sus obras, llevadas a cabo por parte del cine español y sudamericano, de forma ininterrumpida. Los 56 films contabilizados ahora –frente a los 42 censados antes– convierten la filmografía arnichesca en un auténtico récord, comparada con la de otros autores teatrales españoles. Dicha filmografía y las circunstancias que la propiciaron serán el objeto esencial de este trabajo.

Antes de abordarlo, conviene destacar a Arniches como una de las figuras inicialmente fichadas para trabajar en las versiones hispanas de Hollywood a principios de los años 30, labor encomendada por parte de las productoras americanas a escritores de prestigio. Se sabe que fue E. Neville, como asesor del magnate I. Thalberg, quien sugirió la lista de escritores españoles para ir a la Meca del Cine en calidad de adaptadores de las versiones hispanas de los guiones en inglés: Jardiel Poncela, Martínez Sierra, Tono, López Rubio, Eduardo Ugarte y el suegro de este último, Arniches, dadas sus dotes como "dialoguista". A requerimiento de Neville, además de Arniches, fueron invitados otros como los Quintero o Benavente, que finalmente no se atrevieron. El alicantino declinó la oferta con una frase digna de sus mejores réplicas escénicas. Contestó que no iba porque allí "no había agua de Solares", recuerda López Rubio en una entrevista reciente[2].

Pocos años después, Arniches sí participaría como miembro fundador de la C.E.A. (Cinematografía Española Americana) y, al igual que los demás miembros –Benavente, Muñoz Seca, los Quintero, Linares Rivas, Marquina, etc.– se comprometió a ceder la exclusiva de sus obras inéditas para ser llevadas al cine, aparte de redactar o componer para la misma empresa guiones originales. La C.E.A., sin embargo, sólo realizó versiones de piezas de los Alvarez Quintero y de Benavente. El proyecto con Arniches quedó pendiente. El mismo suponía la filmación de *La mala hora,* con Catalina Bárcena, dirigida por Luis Marquina, hijo del dramaturgo Eduardo Marquina, pero esta iniciativa, gestada en la primavera de 1936, quedó en suspenso por la guerra y, diecisiete años más tarde, sería recuperada por el mismo director con el título *Así es Madrid* (1953).

La práctica del guión cinematográfico, de cuya técnica el autor aseguraba ignorarlo todo, también la ejerció aunque esporádicamente, bien de forma experimental, como una prolongación de la creación dramática, o bien utilizando esta práctica como un instrumento divulgativo de su obra y de sus intérpretes. Ambos casos aparecen vinculados a su etapa argentina. Durante la travesía del viaje de Marsella a Buenos Aires, según se desprende en las primeras declaraciones reproducidas por la práctica totalidad de la prensa bonaerense, esbozó un guión titulado *Yo soy Popeye* o *Yo soy Espinaca,* pensado para Valeriano León, primer actor que se encontraba ya

2. "Un memorión nostálgico", entrevista de A. Martínez Torres, *El País Dominical,* diciembre, 1986.

en Argentina con su compañía. De tal proyecto nunca más se supo, quedando probablemente relegado durante su permanencia en Argentina por la fructífera labor desplegada en todos los medios (radio, teatro y cine). De ella se destaca un acuerdo de colaboración con la productora Argentina Sono Film y, seguidamente, el plan de colaborar en la reorganizada Filmófono Argentina. Con la primera, responsable de la adaptación porteña de *La Casa de Quirós* (1937), colaboró en su guión como dialoguista. Para la segunda, firmó una serie de guiones originales pensados para el cantante Angelillo, de los cuales sólo uno llegaría a filmarse con el título de *La canción que tú cantabas* (1939). Los dos restantes *(Corre, que el amor te busca* y *Yo sé el camino)* han permanecido inéditos. En 1941, Arniches volvió a hacer para la segunda versión de *Alma de Dios* la labor de dialoguista.

No faltan, desde sus inicios teatrales, las referencias fílmicas que Arniches incorporó a muchas obras, fruto sin duda de su frecuentación de las salas de cine, según L. Gómez Mesa[3], quien decía haber coincidido con él en varias ocasiones y haber intercambiado opiniones tras el pase de alguna película de los Hermanos Marx, refiriéndose a *El conflicto de los Marx* (1930). La novedad del lenguaje del cine también está presente en el contexto de su obra: el cuplé 'Llévame al cine, mamá' (cantado en *La gente seria,* 1907); los juegos de palabras sacados de títulos de películas mudas (en *El fresco de Goya,* 1912); la subtitulación de "película sensacional en tres actos" a *Las aventuras de Max y Mino o ¡Qué tontos son los sabios!* (1914); el final feliz con "un beso de cine" de *¡Mecachis, qué guapo soy!* (1926); el aún más explícito diálogo de *La señorita de Trevélez* (1916), donde el acoso de Florita a Numeriano (II, V), culminante en la pregunta: "–¿tú has visto por acaso en el cine una película que se titula *Luchando en la oscuridad?*", iba in crescendo con la empalagosa descripción de una escena de amor de película: "...Y un beso une sus labios; un beso largo, prolongado; uno de esos besos de cine, durante los cuales todo se atenúa, se desvanece, se esfuma, se borra, y... aparece un letrero que dice Milano Films". Y no conviene olvidar la gracia en el diálogo de *Me casó mi madre* o *Las veleidades de Elena* donde se recurre al juego cómico del cine "de miedo" ante la aparición en el acto II de unos seres procedentes del más allá.

Las mutuas interrelaciones del cine y lo arnichesco no sólo saltan a la vista en esas citas fílmicas, sino en las transformaciones estéticas que afectaron el paso del sainete a las comedias grotescas, latentes por otra parte en las declaraciones entusiastas de Arniches hacia el cine, del que dice aprender mucho y, lo que es más curioso, lo considera el guía para la renovación del teatro "pues aún siendo distinto, hay relaciones mutuas..."[4]. Los paralelismos entre los dramas del "pobre hombre" arnichesco y el cine cha-

3. "Lo arnichesco en el cine español", *Arriba* (20-II-1966), pp. 17-8.
4. En declaraciones hechas a la revista *Fotogramas* (1926).

pliniano surgen inmediatamente, representados por la alternancia entre lo cómico y lo dramático, el propósito moralizante y la exaltación de la bondad frente a la injusticia, peculiaridades de los finales felices de las piezas arnichescas, al igual que sus juegos dialécticos similares a los "gags" cinematográficos. Y sobre todo, lo que más acerca a nuestro autor a Chaplin, la aparición de ciertos tipos desheredados de la fortuna y la visualización que adquieren en las acotaciones de estilo narrativo de algunos sainetes cuya técnica lleva a pensar de inmediato en la cinematográfica. Montero Padilla en la introducción al sainete *La pareja científica,* vislumbra cierta relación entre la estampa del personaje del golfillo "El Rata", custodiado por dos guardias de orden público, con la imagen mítica del actor infantil Jackie Coogan en *El Chico* (*The Kid,* 1921), de Chaplin, film realizado algunos años después[5].

II. PRIMERAS VERSIONES DE ZARZUELAS EN LA ÉPOCA DEL CINE MUDO (1896-1929)

Uno de los rasgos más sorprendentes del cine mudo español es la proliferación de adaptaciones de dos géneros teatrales tan ligados a la música y a la palabra como el género chico y el sainete. Del primero no faltaron muestras procedentes de autores cuyas obras en aquellas fechas presidían los escenarios madrileños –Ricardo de la Vega, Fernández Shaw, Ramos Carrión–, a quienes se uniría más tarde Arniches. Este, cronológicamente posterior a sus colegas, fue sin embargo y dada su rápida ascensión entre el público, el primero que pasó a la pantalla, y de forma reiterada, como puede apreciarse en la siguiente relación:

1910. *El puñao de rosas* (Arniches): Segundo de Chomón.

1921. *La Verbena de la Paloma* (R. de la Vega): José Buchs.

1922. *La Bruja* (Ramos Carrión): Maximiliano Thous.

1923. *El Puñao de rosas* (Arniches): Rafael Salvador.

1925. *La Revoltosa* (Fernández Shaw): Florián Rey.

1925. *La Chavala* (Fernández Shaw): Florián Rey.

1929. *El rey que rabió* (Ramos Carrión): José Buchs.

Los ejemplos de sainetes resultan aún más abundantes, pudiéndose agrupar en dos ciclos de autores: el de los Alvarez Quintero –con seis films, dos de ellos extranjeros–, y el de Arniches cuya magnitud queda reflejada a continuación:

1911. *El Pobre Valbuena,* de Segundo de Chomón.

1914. *El Pollo Tejada,* de José de Togores.

---

5. *Del Madrid castizo,* Madrid, Cátedra, 1989 (3.ª ed.), pp. 41-2.

1919. *El regalo de Reyes (Noche de Reyes),* de José Buchs.
1923. *El Pobre Valbuena,* de José Buchs.
1923. *Doloretes,* de José Buchs.
1923. *Alma de Dios,* de Manuel Noriega.
1923. *Los Guapos* , de Manuel Noriega.
1923. *La alegría del batallón,* de Maximiliano Thous.
1924. *Los Granujas,* de Fernando Delgado.
1925. *Los chicos de la escuela,* de Florián Rey.
1925. *Don Quintín el amargao,* de Manuel Noriega.
1925. *La sobrina del cura,* de Luis Alonso.
1926. *Es mi hombre,* de Carlos Fernández Cuenca.
1926. *La chica del gato,* de Antonio Calvache.
1927. *Las estrellas,* de Luis R. Alonso.
1927. *Los aparecidos,* de José Buchs.

Entre los dieciseis films pertenecientes a sainetes, algunos se repiten y otros (como *Es mi hombre, La chica del gato, Don Quintín el amargao, La alegría del batallón,* etc), que figuran en el grupo de piezas más exitosas de su autor, sirvieron para revelar a grandes actores de la época, además de originar numerosas versiones en el sonoro, con títulos recurrentes en las cinematografías latinoamericanas.

A simple vista resulta un absurdo aparente la atracción del cine mudo por la zarzuela y el sainete cuando el sistema de reproducción de la voz y la música se hallaba lejos de perfeccionarse. No es que no existiera el sonido. Teóricamente el problema se encontraba resuelto, pero faltaba por solucionar el obstáculo de oír con nitidez, lo cual no se arreglaría hasta la puesta a punto de la amplificación del sonido por necesidades de la defensa durante la I Guerra Mundial[6]. El cine "sonoro" de aquel período no pasaba de ser una curiosidad, como lo atestiguan los experimentos llevados a cabo en Francia, por L. Gaumont, en Alemania, por M. Skladanowsky, y en España, por el empresario de un local zaragozano y realizador de reportajes y documentales, llamado Ignacio Coyne. Este pionero aragonés poseía el Cine Parlante Coyne[7], en la capital de Aragón, especializado en exhibir versiones filmadas de óperas, zarzuelas, bailes populares y asuntos cómicos, en un intento por dotar a la pantalla de sonidos, logrando el sincronismo entre las imágenes y la música a base de discos que giraban al mismo tiempo. Sin embargo, no iban por estos derroteros las versiones de zarzuelas y sainetes madrileños. El cine español busca en ellos argumentos propios, como una

6. C. Fernández Cuenca, *Segundo de Chomón. Maestro de la fantasía y de la técnica (1871-1929),* Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 93-4.
7. M. Rotellar, *Aragoneses en el cine español,* Zaragoza, Ayto., 1971.

tentativa de encontrarse a sí mismo y, a través de las raíces populares, abrirse paso ante el mundo mostrándole lo español.

El primero en intentarlo fue otro aragonés que ya había destacado en el extranjero por su dominio de la técnica: Segundo de Chomón. A su regreso a España cumpliendo órdenes de la Casa Pathé, la cual le había confiado una serie de películas de costumbres españolas, a base de elementos patrióticos, sin abandonar por ello las cintas de trucos y de fantasía que tanta celebridad le dieron, Chomón aborda la zarzuela y el sainete como expresión de nuestras raíces autóctonas. Del primer género rueda, entre 1910-11, *El puñao de rosas* (Arniches), *Las tentaciones de San Antonio* (Prieto y Chapí), y *Carceleras* (Peydró); y del segundo, el popularísimo *El Pobre Valbuena* arnichesco. Lo que pretendía, al prescindir del prestigio de la música y de la palabra oída, era servirse de la esencia popular de sus libretos cuya originalidad residía en sus planteamientos, así como en sus jugosos conflictos y enredos. Su costumbrismo real y pintoresco cobraba un sentido nacional, desbordando el marco "madrileño", al abarcar otras regiones como Galicia y Andalucía.

Llevar a la pantalla esos temas tan españoles –y que fuera de España podían interesar y sorprender– fue un acierto de aquél y algunos otros pioneros del cine mudo: José Buchs, Antonio Calvache, Fernando Delgado, Florián Rey y Benito Perojo.

Si al referirse a la experiencia de Chomón en esa época, Fernández Cuenca lo califica de "el primer intento memorable y certero de establecer las bases de un auténtico cine nacional español buscando sus esencias en las zarzuelas y el sainete"[8], ello es en función de equiparar ambos géneros con las operetas vienesas y francesas o con las comedias musicales de América. De ahí que se destaquen entre todas las versiones mudas las producciones de Chomón, por su sentido de la narración visual que rehuía la fidelidad a la construcción escénica para expresarla por medio de imágenes, y por el mínimo empleo de los rótulos intercalados. Las mismas fuentes añaden que las cintas de Chomón eran entretenidísimas por aparecer la trama argumental muy reducida, dados los límites que permitía la longitud de una película. Las versiones de Arniches de esa época, por tanto, debieron ser las menos "teatrales", paradójicamente, comparadas con otras de fecha posterior al mudo: por la imposibilidad de condensar todas las escenas de la obra original en la limitada longitud fílmica; y por la dificultad de reducir los diálogos de dichas escenas en el corto espacio de tiempo de los rótulos.

Hay que pensar que los elementos de que disponía el director para trasladar a la pantalla un argumento teatral no eran los más idóneos. Un error

8. *Op. cit.*, p. 93.

habitual era la costumbre de convertir un film "mudo" en "escrito", por exceso de letreros que provocaban efectos contraproducentes en el público: en esos letreros se quería condensar incluso los giros locales y chistes pretendidamente graciosos, prolongación de las risas del patio de butacas. Otro defecto insuperable del cine de la época consistía en la tendencia actoral a la sobreactuación. La escuela teatral de los intérpretes unida al sistema frontal de la posición de la cámara (o traslación del espacio escénico con sus propios decorados, forillos y vestuario sin la adecuada estilización), imprimían un sello de teatro fotografiado. Y, por tanto, los adaptadores no conseguían expresar visualmente –sin la mímica gesticuladora del intérprete– la gracia de los chistes y las situaciones cómicas. *La chica del gato,* por ejemplo, adolecía de teatralidad por la falta de fluidez de las escenas que habrían ganado en ligereza "sin la pesada actuación de los personajes de segundo orden, que generalmente llevan el cansancio al público", según F. Méndez-Leite[9].

Sin embargo, no todas las adaptaciones del período mudo estaban planteadas de modo anticinematográfico, pues hallamos elocuentes rasgos de creatividad entre el grupo de directores que secundaron la iniciativa de Chomóm para sentar las bases de un cine popular autóctono. Y ello, no como fruto del mimetismo comercial reinante, sino consecuencia directa del temperamento populista que a tales directores les procuraba un conocimiento a fondo de los temas y personajes arnichescos. No es casual que quienes realizaran algunas afortunadas adaptaciones de zarzuelas saineteras procedieran de los ambientes de la bohemia teatral: Fernando Delgado, hijo del fundador de la Sociedad de Autores, y nieto de actores; Manuel Noriega, actor teatral y seguidor de las huestes de Pancho Villa y cuyo nombre aparecía ya en 1920 haciendo comedias burlescas[10]; y José Buchs y Florián Rey, también actores de teatro y cine antes de llegar a la dirección. Además de su procedencia, los cuatro significativamente se inspiraron para debutar en las fuentes del casticismo, por considerarlo la esencia típica de un cine que conectara con la sensibilidad popular, opuesto al de los cómodos imitadores de temas extranjeros, un camino que destacó en el desarrollo de la producción madrileña entre 1923 y 1929.

Para concluir el período mudo que marca las directrices de lo que sería en el futuro una costumbre arraigada, hay que señalar otro factor de la fuerza que cobrará la recurrencia a las obras de Arniches, adaptadas una vez tras otra en los países de habla hispana. Se trata de la permanencia en los teatros del repertorio del autor, y cómo las piezas consagradas en la escena en un momento dado, son las preferidas por el cine pues cuentan de antemano con el público beneplácito. A ello hace referencia Méndez-Leite al

9. *Historia del cine español,* I, Madrid, Rialp, 1965, pp. 255-6.
10. J. Pérez Perucha, *Cine español (1896-1929),* Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 79.

reseñar la versión de *El Pollo Tejada* (1914) cuya adaptación se encarga al primer actor Mariano de Larra por recorrer triunfalmente los teatros de España con la misma obra[11].

III. ADAPTACIONES DE ARNICHES EN EL CINE REPUBLICANO (1935-36)

La incorporación de hombres de teatro a las tareas fílmicas se acrecentó en la época del cine sonoro. Un numeroso grupo hacen de él un instrumento divulgativo de su obra: bastaba con hacer una ligera adaptación. Entre 1931 y 1936, el número de películas que procedían de novelas u obras teatrales fue elevado. La llegada del sonoro acrecentó la ventaja comercial y oportunista por parte de los hombres de cine que suponían los éxitos literarios previos como garantía de aceptación cara al público. Esta política, objeto de ataques críticos desde la prensa especializada, supuso no sólo una mayor proximidad entre cine y literatura sino un puro servilismo hacia los textos teatrales: la identificación entre ambos campos fue tan estrecha en el cine español que éste se convirtió en el medio idóneo para hacer teatro. El auge del cine coincidía con la primera crisis del teatro –causada entre otros motivos por la atracción del público hacia el cine parlante–, y para salir de esa crisis muchos dramaturgos acogieron como solución, equivocadamente, "pasarse" al cine. El ejemplo más representativo lo constituye Benavente que, al frente de C.E.A., creyó encontrar la salvación haciendo "teatro filmado", comprometiéndose a ceder la exclusiva de sus obras para adaptarlas, o a componer originales de índole cinematográfica.

Las comedias de Arniches que pasan al cine en ese período no serán producidas por C.E.A. –por las razones citadas al principio–, sino por Filmófono y Cifesa, entidades surgidas en las mismas fechas bajo distinta filiación política. La opuesta tendencia no evitaría que ambas coincidieran a la hora de comprar los derechos de obras de Arniches.

La vinculación de la casa Filmófono con los sectores más liberales del mundo del cine llevó a sus propietarios –la familia Urgoiti– a confiar a Luis Buñuel la tarea de organizar un equipo de producción –de corte americano– integrado por actores, guionistas y directores. De este modo, Buñuel –a quien algunas fuentes le atribuyen la autoría total de varios films– intervino siempre en la elección de temas y colaboradores, como guionista, y, también, como supervisor dirigiendo algunas escenas[12]. Entre sus colaboradores hay que destacar a Eduardo Ugarte –cofundador y director de "La Barraca" junto a Lorca, y casado con una hija de Arniches–, el cual había

11. *Op. cit.*, p. 116.
12. J.F. Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 153-4ç

trabajado en Hollywood como guionista a principios del sonoro[13]. En Filmófono, Ugarte escribiría los guiones de las adaptaciones de obras de su suegro, *Don Quintín el Amargao,* y *Centinela, alerta.*

Don Quintín el Amargao supuso la primera iniciativa de Filmófono de producir películas baratas sobre temas autóctonos. Esta segunda versión del sainete homónimo la retomaría Buñuel en México con más medios pero conservando casi íntegramente su guión. Para dirigirla en 1935 Buñuel eligió a Luis Marquina, a quien la monografía de Pérez Perucha restituye la plena responsabilidad técnica del film[14], y cuyo trabajo se desarrollaría a entera satisfacción de aquél. La película, fiel reflejo del melodramático tema de la obra original ha sido calificada positivamente por Aranda[15] y está adscrita a uno de los géneros más comerciales y estereotipados de aquel momento: el melodrama lacrimoso, en sintonía con los gustos populares, aunque sólidamente realizada y con un guión que permitía pasar con soltura por los enrevesados episodios sin romper la continuidad y el ritmo de la acción. Buñuel en su autobiografía recordaba como una de las mejores, la escena del Café, en que don Quintín, sentado con dos amigos y frente a ellos, en otra mesa, su hija –a la cual no conoce aún– y su marido[16]. La crítica de la época, al igual que el público, aplaudió la iniciativa de Filmófono de abordar películas que contasen temas tradicionales y ambientados en el Madrid castizo, pero con una óptica universal, lo que venía a reforzar la validez y el mérito del sainete de Arniches en su trasvase fílmico.

¡Centinela, alerta! (1936) era, asimismo, otra versión del sainete de ambiente militar *La alegría del batallón,* y, para dirigirla, Buñuel llamó al francés Jean Grémillon al cual había conocido en París y que, hallándose por entonces con dificultades laborales, a causa del bache de los primeros años del sonoro, no tuvo reparos en trasladarse a España de nuevo, tras hacer *La Dolorosa* en 1934, pero a condición de no firmar la película. Una película que, según los testimonios, no firmó nadie y tuvo que aparecer como "Prod. Filmófono n.º 4". Sobre esta circunstancia y el enrarecido ambiente que rodeó a su filmación en los meses precedentes a la guerra civil, entre incendios, atentados, huelgas y tiroteos, que afectaron a miembros del equipo, nos quedan las anécdotas –contadas por Buñuel– acerca de las escenas que aquél o Ugarte hubieron de rodar "los días en que Grémillon no tenía ganas de levantarse"[17]. Interpretación sin duda humorística de la actitud del director francés ante un material que no le interesaba. *¡Centinela, alerta!* se pensó para el lucimiento del cantante Angelillo quien se consagró con esta

13. F. Hernández Girbal, *Los que pasaron por Hollywood,* Madrid, Verdoux, 1992, pp. 185-6.
14. J. Pérez Perucha, *El cinema de Luis Marquina,* XXVIII Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983, p. 26.
15. *Op. cit.,* p. 162.
16. L. Buñuel, *Mi último suspiro,* Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 140.
17. *Ibid.,* p. 142.

cinta, estrenada en plena guerra civil con gran éxito, lo mismo en España como en los países latinoamericanos adonde el astro se exilió en 1939, por pertenecer al elenco de Filmófono y por sus ideas republicanas. El argumento del film se ajusta a los ligeros cambios introducidos en el sainete de Arniches para servir al estilo musical de Angelillo. En dicho argumento se relataba como "Arturo, un señorito de Madrid" seduce a la bella campesina Candelas, quien da a luz a una niña. La madre decide pedir ayuda a Arturo y llega a un pueblo en el que acampa un batallón de soldados. En aquel lugar los soldados Angel y Tiburcio deciden apadrinar a la niña y el primero de ellos se enamora de la infortunada chica. Angel se convertirá en un cantante de fama, comprará un estanco para Candelas e iniciarán una vida feliz. Pero un día se presenta en el estanco Arturo y pide dinero a Candelas. Arturo aprovechará un descuido de la mujer para robarle y sacar un molde de la llave. Angel ha visto subir a Arturo a la casa, se manifiesta celoso y se marcha. Candelas recibirá a continuación una carta de despedida de Angel. Pero éste se arrepiente y regresa una noche al estanco. Se encuentra con Arturo, lucha con él y éste muere accidentalmente. Un bidón de bencina se derrama y el estanco se incendia. Angel, desmoralizado, renuncia a debutar en la nueva revista. Pero cuando ve a Candelas, la niña y Tiburcio entre bastidores, cambia de actitud y será una noche triunfal para él[18].

Es mi hombre (1935), como las anteriores, constituye otra nueva versión de un título ya adaptado en el cine mudo. La tragedia grotesca de Arniches la dirigió esta vez Benito Perojo para Cifesa suponiendo el debut cinematográfico de Valeriano León, actor para quien había sido escrito el papel en la escena –estrenándolo en 1921 junto a Aurora Redondo, su esposa–. Tan identificado estaba el cómico con este tipo de personajes que, al igual que en su presentación teatral, con su sola presencia aseguraba el éxito comercial. La publicidad, apoyada en la figura tragicómica del intérprete, así lo proclamaba con el slogan "la historia del hombre que para cubrir sus necesidades llega a sentar plaza de *valiente...*", incidiendo en la trasformación que sufría el personaje quien, de "pobre hombre" y sin carácter, se convertía por necesidad en temido espantamatones. El esquema de la obra, con abundantes dosis de melodrama y humor, no carecía de posibilidades para lograr una comedia cinematográfica válida. Según el comentario de A. Barbero, la versión de Perojo

> Unía a la perfección técnica el concepto de traducción del verbo a la imagen, que entonces preocupaba a nuestros guionistas y realizadores. Perojo, que asumía estas dos actividades en el film, respetó el espíritu de Arniches, pero cambió la escenificación de muchas secuencias, hasta el punto de liberar al argumento de su lastre teatral. Hizo cine [...] Fue, con

18. Vid. R. Gubern, *El cine sonoro en la II República*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 92-3.

toda seguridad, el primer paso dado en España hacia el teatro traducido a la imagen[19].

Ello cabe interpretarlo como ejemplo de adaptación fresca y vivaz por parte de un director que, en el mismo año, dió muestras de animar un sainete de Ricardo de la Vega con tanta agilidad y gracia visual que la recreación ofrecida en *La Verbena de la Paloma* (1935), del Madrid típico llegó a equipararse al populismo parisino de las primeras cintas sonoras de René Clair.

La cantera temática que ofrecía el teatro de Arniches siguió nutriendo al cine nacional de preguerra, que se sintió atraído por uno de sus más brillantes títulos: *La Señorita de Trevélez.* Pero no es casual que su adaptador resultara ser el mismo que años atrás reparase en dicha obra y contribuyera a su relanzamiento, tras la incomprensión que siguió al momento de su estreno en 1916. Nos referimos a Edgar Neville el cual, haciendo causa común con los elogiosos comentarios de Pérez de Ayala, consiguió revalorizarla [RÍOS, 1990: 53-4]. En una entrevista recogida por Antonio de Jaén, Neville expresaba una de las razones que le llevaron a abordar la versión de la obra:

> Me gusta porque es un asunto tremendamente humano y absolutamente español, mucho más que las flamenquerías y que las monjas. Como se trata sencillamente de la tragedia de la solterona de provincias, que es la más irremediable de todas las solteronas, Arniches hizo una tragedia grotesca que me encanta y que hace tiempo quería llevar al cinema [...] Yo le he añadido una segunda parte al argumento, y parece ser que le ha complacido mucho a don Carlos. Como hay trama desde el principio al fin, creo que la película, además de tener calidad, será taquillera[20].

El origen teatral no supuso una rémora al pasar al cine. Su versión de *La señorita de Trevélez* (1936) mantuvo la casi totalidad de personajes masculinos, aunque, salvo el de Florita que permaneció intacto, retocó los personajes femeninos, con la sustitución de la joven y bonita doncella de los Trevélez (Soledad) por una sobrina de la misma familia (Araceli). Esta lo encarnaba una joven Antoñita Colomé cuya gracia y belleza formaban el perfecto contraste con la madurez estereotipada de María Gámez en el de la solterona cursi, siendo su función ofrecer el punto de atracción inicial del presumible seductor. Digamos, en honor de María Gámez, procedente del teatro, que había llevado la obra por España, y en l956 volvería a aparecer en la segunda versión cinematográfica, *Calle Mayor,* incorporando a la madre de Betsy Blair (Isabel/Florita). La película se estrenó en abril de 1936,

---

19. A. Barbero, "El teatro español en la pantalla mundial", *Revista Internacional del Cine,* n.º 4 (sept., 1952), p. 23.
20. *Cinegramas,* Madrid, 29-III-1936.

y la crítica reconoció las diferencias de esta versión con respecto al generalizado procedimiento del teatro filmado, como han admitido los estudiosos del cine de la época, basándose en el juicio de A. Guzmán Merino (*Cinegramas,* 3-V-1936), o en el citado artículo de Barbero, del que extraemos:

> En la película estaba todo lo que Arniches había puesto en su tragicomedia: realidad, ambiente, emoción; ternura en el matiz sentimental, gracia en el diálogo y garbo en el movimiento escénico [...] Estaba todo lo que habíamos aplaudido en el teatro, pero traducido al cine, con valor de imagen, sin que el micrófono se apoderara en ningún momento del papel protagonista (p. 23).

Pero las propuestas fílmicas de esta adaptación de Neville se vieron truncadas por la guerra civil y, por largo tiempo, interrumpidas, hasta que veinte años después Bardem en *Calle Mayor,* volviera a recrear libremente la misma obra.

IV. ARNICHES EN HISPANOAMÉRICA

A. La estancia de Arniches en Argentina (1937-1939)

Aunque el proyecto cinematográfico de Arniches, escrito durante la travesía rumbo a Buenos Aires, y pensado para Valeriano León, no llegó a materializarse pese al amplio eco que de él se hizo toda la prensa argentina durante los días que siguieron a su llegada a aquel país, otros en cambio que le ofrecieron al pisar Buenos Aires tuvieron más suerte.

El primero lo abordó Angel Luis Mentasti (Argentina Sono Film), con gran sentido comercial, como vehículo del cómico porteño Luis Sandrini, contratado en exclusiva por aquél. Antes de marcharse Arniches a Montevideo, Mentasti lo invitó a visitar los estudios, pues tenía la intención de comprarle los derechos de *Yo quiero.* Sin embargo, de las negociaciones surgió la adaptación de *La Casa de Quirós* anunciada tres meses más tarde (*La Argentina,* 8-V-1937).

Es evidente la favorable acogida dispensada a Arniches en su exilio voluntario, coincidiendo con los apoteósicos estrenos de las películas españolas *Don Quintín...,* y *¡Centinela....* y el éxito que cosechaban las compañías de actores españoles y argentinos representando sus obras. Dada la comercialidad que el nombre del autor suscitaba, no debe extrañar que la selección de sus obras para el cine se la disputaran productores, directores y artistas, como lo ratifican las palabras de Sandrini al declarar a la prensa que, cuando firmó el contrato con Argentina Sono Film, exigió a Mentasti que se le proporcionara un guión a su altura refiriéndose al extraído de la pieza de Arniches, "autor cuyo solo nombre infunde respeto" (*La República,*

I-V-1937). Ese respeto incluso prevaleció a la hora de confeccionar el guión de *La Casa de Quirós* (1937), cuya paternidad cabe atribuirla al director Luis Moglia Barth, aunque Arniches colaborara en la redacción de los diálogos (*Ahora,* 27-IX-1937). Pues uno de los requisitos tenidos en cuenta por el adaptador fue –según declaró– "no desvirtuar en ningún momento las situaciones cómicas planteadas por su autor a lo largo de la trama" (*Crisol,* 22-IX-1937), y respetar en lo posible la obra original. Para ello, trasplantó la acción de la obra, de un pueblo hispano al ambiente argentino, y con el fin de "airear" dicha acción se localizaron los exteriores en Córdoba, dato difundido como reclamo al anunciarse su estreno.

Sobre los juicios de valor, no hubo unanimidad en las criticas. Después de comtrastar las laudatorias con la más dura, escogemos la última por parecernos que se acerca a una valoración objetiva de la adaptación, en cuanto elogia lo divertido de los diálogos pero arremete con la versión teatralizante del film:

> Esta pieza de Arniches, pierde mucho en su adaptación al cine donde no se pueden utilizar esos diálogos hechos con tanto grasejo (sic), aunque se aprovechan buena parte de sus chistes. Además, la pieza teatral es de suma fuerza cómica por la rapidez con que se van hilvanando sus bien unidos episodios (*Libertad,* 8-X-1937).

En definitiva, *La Casa de Quirós* se quedaba, como rezaba un slogan publicitario, en "un film de intención reidera", como no podía ser menos estando protagonizado por el cómico Luis Sandrini. Con sus ojos saltones y sus gestos de infeliz representaba el tipo ideal para los papeles entre caricaturescos y patéticos, de los que estaba llena la producción teatral de Arniches. En el apogeo de su popularidad, el cómico argentino quizá debió exigir, para prestigiarse en medio de un filón de cintas populacheras, otro guión del autor español de moda.

El más infeliz del pueblo (1941) volvía a inspirarse en un texto arnichesco desconocido, ya que el título de la película no coincide con el de ninguna obra escrita en solitario o en colaboración, ni con el de las tres comedias redactadas por el comediógrafo durante el período bonaerense: *Amor y Cía, Los grandes hombres,* y *¡Ché, cuidame esa loca!,* ésta en colaboración con A. Vacarezza.

La omisión del título de la obra o la adaptaci6n no confesada, el pastiche arnichesco en suma, es lo que caracteriza a muchas de estas versiones rodadas en Argentina y Méjico. Dentro de esa línea de temas incógnitos hay que situar la tercera y última de las películas argentinas: *La canción que tú cantabas* (1939), realizada por un director de tercera fila Miguel Mileo, no obstante ser su protagonista el cantaor Angelillo y estar inscrita en los planes de reorganización de Filmófono en aquel país, por parte de Ricardo Urgoiti y de su hermano, el periodista Rafael Urgoiti. El lanzamiento de

Angelillo, verdadero ídolo, unido al nombre de Arniches no tardó en llegar, con el proyecto de adaptar varias de sus obras al cine y de realizar algunos guiones originales que quedaron inéditos. El descubrimiento de dos de aquellos guiones *(Corre, que el amor te busca* y *Yo sé el camino)*, nos hace reconsiderar el carácter argumental de *La canción que tú cantabas,* situándolo en el mismo saco de los guiones que los Urgoiti obtuvieron de la colaboración del escritor con Filmófono Argentina. De la película sólo sabemos que llegó a estrenarse en Madrid en 1940, y para su lanzamiento –al estar el nombre del cantante proscrito— hubo de anunciarse al intérprete con el seudónimo artístico de "El ruiseñor de Andalucía"[21].

Uno de los éxitos del cine español republicano, *Don Quintín...*, llegó a estrenarse en Chile con el subtítulo de *Padre, yo te maldigo* (*El Mercurio.* 7-VI-1938), y ese país sería el escenario de la primera versión de *El Padre Pitillo* (1945), y la tercera de *Es mi hombre* (1946), ambas producidas por Chile Films. Inéditas entre nosotros, cabe señalar en lo referente a tan curiosa localización geográfica que la industria cinematográfica de Chile cobró cierto empuje en aquella etapa (1941-1946). La mayoría de los técnicos y realizadores argentinos se trasladaron a rodar al país vecino para escapar de las persecución peronista. Los films mencionados deben considerarse, en cierto modo, como un último eslabón del éxito que todavía gozaban las obras del autor alicantimo por aquellos escenarios.

B. La proliferación de adaptaciones en Méjico (1938-1960)

Las adaptaciones de Arniches efectuadas en Méjico (14 films) parten de un repertorio de obras dispares. Entre ellas cabe resaltar la doble utilización de *¡Qué viene mi marido!,* y *Mi papá,* la revisión de *Don Quintín...* por Buñuel, y en especial el abordar *Los Caciques* en 1940 (titulada *El Jefe Máximo*), so pretexto de esbozar una sátira contra la imposición de los candidatos del PRIM, según E. García Riera[22].

La versión azteca de *Los Caciques* no se estrenó en España por las mismas razones políticas, sin duda, que impidieron montar de nuevo la obra hasta 1962, aunque después de esa fecha tampoco apareciera su adaptación en televisión. El mérito de llevarla a la pantalla le corresponde a un pionero de la industria mejicana, Fernando de Fuentes, obsesionado por filmar dicho proyecto durante varios años. Pero a excepción de esta tan ambiciosa como fallida experiencia, y del toque buñueliano conferido al melodrama de Arniches, los trasplantes de su teatro resultaron poco afortunados en su conversión a melodramas charros o cintas de comicidad barata. La demanda a peso de sus populares piezas no se tradujo en calidad cuando nuestro

21. R. Gubern, *El cine español en el exilio,* 1936-1939, Barcelona, Lumen, 1976, p. 29.
22. *Historia documental del cine mexicano,* I, México, Ed. Era, 1969, p. 277.

comediógrafo, como señaló García Riera, "se convirtió de improviso y por corto tiempo en la fuente de inspiración favorita del cine nacional. Pero las obras de Arniches, despojadas del ambiente original que les daba sentido, se traducían en astracanadas incomprensibles"[23]. De esa tendencia al astracán fotografiado pecan las versiones de *¡Que viene...* (1938), *La locura de don Juan* (1939), *Yo soy tu padre* (1947), o *No te ofendas, Beatriz* (1952), sin olvidar *Mi viuda alegre* (1941), que resultaba una astracanada perpetrada por el equipo de "exilio" que componían los adaptadores (Jaime Salvador y Angel Villatoro), el escenógrafo (Manuel Fontanals), y varios actores del reparto, entre los cuales Angel Garasa, en el papel principal, aparecía "sobreactuadísimo".

La adopción del inmenso caudal arnichesco estuvo, además, supeditada a los códigos genéricos del cine azteca, y en especial a aquellos más arraigados en sus gustos populares: el drama ranchero, el folletín lacrimógeno y la comedia picante. Por esa razón, salvo los films que conservaban el título original de la obra, otros permanecían semiocultos bajo enunciados acordes con la idiosincrasia rural del país. Algunos se hacían irreconocibles bajo la nota folklórica *(Asi se quiere en Jalisco),* o por el regusto hacia lo macabro, que tan dificil permite asociar *Sobre el muerto las coronas* con su referente *(¡Que viene mi marido!),* y lo folletinesco de *Padre contra hijo* (con respecto a *Yo quiero*). De otros, por lo inconfesado, es imposible determinar a qué obra pertenece su argumento. Es el caso del citado *Mi viuda alegre,* cuyo subtítulo más explícito *(Mi viuda tiene un amante)* guarda cierto parecido con el conflicto en torno al cual giraba *¡Que viene mi marido!* De comprobarse este dato, nos encontraríamos, no con dos, sino con tres versiones de la obra de Arniches.

Hemos citado *Así se canta en Jalisco* (1942) como uno de los casos representativos de versiones no confesadas de Arniches. Esta nos remite a *La alegría del batallón* y responde al influjo que el sainete y la zarzuela españolas ejercieron en la comedia ranchera, "al servirse de los intermedios cantados como incentivo de la acción"[24]. Del original conservaba el conflicto amoroso trasladado al medio rural de México donde "un patrón bueno en el fondo pero ciego por la pasión trata de ejercer el derecho de pernada con la noviecita del noble caporal"[25]. Con respecto a la versión de Angelillo, la de Fernando de Fuentes aparecía edulcorada en lo que atañe a la pelea final entre los dos hombres, en que triunfa el amor pero sale indemne la figura omnipotente del patrón quien no llega a morir y, arrepentido, se confiesa autor del incendio para salvar de la cárcel al caporal. Este papel lo asumía Jorge Negrete, permitiéndole lucir su repertorio musical culminante en la canción que daba título a la película.

---

23. Ibid., p. 250.
24. L. Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano,* México, Eds. Era, 1968, p. 109.
25. E. García Riera, *op. cit.,* p. 76.

Si el factor determinante de tan abundante producción, por un lado se debía a la popularidad alcanzada allí por Arniches con sus piezas que el gusto por lo jocoso del cine mejicano las reincorpora a su peculiar humor, por otro, también se dejó sentir la oleada de artistas e intelectuales españoles llegados tras la guerra civil. La necesidad de abrise camino en el cine, unida al deseo de conectar con las preferencias del público, condujo a dichos exiliados a extraer de su raigambre hispánica temas universales de la narrativa y el teatro. De la primera, pronto se decantaron por Blasco Ibáñez, Alarcón y Galdós; de la producción teatral, sus favoritos fueron los autores de moda en Hispanoamérica por su comicidad. El fenómeno de películas "de exiliados" tuvo en Méjico un caso singular en *La Barraca* (1944), en el ámbito de las adaptaciones novelescas, pero no lo es menos como emblema de las teatrales la segunda versión de *Las estrellas,* titulada allí *Yo quiero ser tonta.* En ella concentró el poeta Manuel Altolaguirre, incorporado a la producción bajo la marca de su propia editorial, ocasionalmente, a antiguos miembros de Filmófono, como Eduardo Ugarte, guionista y director de la cinta, y a numerosos actores. La conjunción de tan estimables elementos no evitó que el divertido sainete pasara a convertirse en "una comedia híbrida en la que la megalomanía de los intérpretes resultaba mucho más notoria que la de los personajes", según García Riera.

El defecto de hibridismo, pero más acentuado por la carga teatralizante de puesta en escena y el afán de acumulación de varios temas a la vez, acusan la mayoría de las versiones mexicanas. En *Yo soy tu padre* (1947), el cómico argentino Sandrini, escapado del peronismo debía hacer concesiones tales como disfrazarse de Jorge Negrete, cantar rancheras o imitar a los cómicos aztecas. La siguiente versión de *Mi papá* (*Besito a Papá,* 1960), con respecto a aquélla era un simple "refrito", como apunta García Riera[26], sustituyendo a Sandrini por el estrafalario actor indígena "Clavillazo". En *Sobre el muerto las coronas* (1960), una de las versiones de *¡Qué viene mi marido!,* el adaptador añadió situaciones extraidas de algunas películas de Cantinflas, como *Ahí está el detalle.* Y en *La sobrina del señor cura* (1954), rodada en serie por la productora Teletalía Films, y por idéntico equipo que *Padre contra hijo* (1954), el intento por lograr una comedia costumbrista de ambiente provinciano –mezclando lo piadoso con lo atrevido– llevaba a que su adaptador tradujera la trama de Arniches al universo de una antigua cinta suya, *Los maderos de San Juan* (Bustillo Oro, 1946), cuyo protagonista era también un cura, joven, pero de corte "padrepitillesco". Para caracterizar al viejo cura, metido a arreglar asuntos de faldas, de una más sutil irreverencia le faltaba a Bustillo Oro el toque de Buñuel, hábil en manejar con humor el melodrama.

Precisamente *La hija del engaño* (1951), versión mexicana sobre *Don Quintín...,* aprovechaba la vertiente melodramática de la pieza arnichesca

26. *Op. cit.,* VII, p. 371.

con un agudo sentido del humor, como él deseaba que se hubiera hecho para la de Filmófono, en 1935, en cuyo rodaje solía inmiscuirse aconsejando –con gran estupor por parte de sus disciplinados intérpretes– lo de que al argumento "hay que echarle más mierda, más mamarrachada sentimental"[27]. Si entonces había elaborado considerablemente el original, aquí se independizó más todavía dándole la vuelta en muchos momentos[28]. El humor y el tratamiento dislocado de los elementos folletinescos, junto a detalles del más puro cine, fueron los recursos con los que el autor, distanciándose del original, se propuso dinamitar las convenciones del drama llevándolo a los extremos del absurdo. Como ha expuesto J.F. Aranda, "esa técnica de la antifrase, esa ambigua realidad, al mismo tiempo objetiva y onírica, convierten estas obritas, para el espectador cómplice, en pequeños *divertimentos* surrealistas, llenos de imaginación y de una gracia inmensa"[29].

V. ÚLTIMAS ADAPTACIONES REALIZADAS EN ESPAÑA (1940-1974)

Tras la guerra civil no decayó en el cine español la tendencia a servirse de argumentos de origen teatral y de autores consagrados. El caso de Arniches no fue una excepción, respecto a esa ley, cíclicamente repetida en nuestro cine, de extraer temas de viejos y populares títulos en el pasado pero que aún conservaban un gancho comercial. La predilección por ciertas obras de Arniches con carácter recurrente cobra especial fuerza en las décadas de postguerra, pues se llega a superar el récord de versiones: *Es mi hombre* alcanza la 4.ª y 5.ª; *La chica del gato,* la 2.ª y 3.ª; *Las estrellas,* la 3.ª...; y, por supuesto, reincide *Calle Mayor* en *La Señorita de Trevélez,* la única obra con la que un director obtiene resultados plausibles. Salvo esta libérrima versión, y la modesta *Así es Madrid* –inspirada en *La hora mala*–, las restantes caen en los peores defectos del teatro filmado, y, ni siquiera, inspiran películas aceptables, sino todo lo contrario, cine vulgar y de rutina. Apelar al prestigio de Arniches no sirve cuando tampoco se utilizaron como vehículo de lucimiento de los intérpretes por la diferencia abismal entre ambos medios. Basta con citar el caso de Valeriano León –excelentemente utilizado por el cine republicano– y el desaprovechamiento que hace Juan de Orduña en su versión de *El Padre Pitillo* (1954), cuyo defecto principal es el nulo instinto visual de la dirección de actores y un tratamiento convencional del tema original. La eficacia escénica de la pareja León-Redondo se convierte en tics, y su discurso se reduce a mostrar la intervención providencial del cura rural en la recomposición moral de una madre soltera. El espíritu del cine "religioso" de la época se plasma en la pacatería con que guionista y director rebañaron este melodrama.

---

27. L. Buñuel, *op. cit.,* p. 140.
28. A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel, obra cinematográfica,* Madrid Eds. J.C., 1984, p. 141.
29. *Op. cit.,* p. 238.

De las intérpretes de *La chica del gato,* obra concebida para lucimiento de actrices, la que entendió y expresó mejor su personaje sin caer en exageraciones –como apuntó Gómez Mesa– fue Josita Hernán, en la versión de 1943, en contraste con la inapropiada de Gracita Morales[30]. La popularidad que deparó a Josita el personaje le sirvió para encarnar otro a su medida: *Ángela es así* (1944). Si bien no consta en ninguna fuente como versión concreta de una pieza de Arniches y Abati, tanto el nombre de la protagonista como el eje argumental (la ofensiva de una colegiala ingenua hacia un solterón, su tutor), subyacente en la publicidad de la época bajo el slogan "Un hombre vuelto del revés gracias al esfuerzo de una chiquilla", guardan una clara similitud con la comedia *Ángela María.* Dicha versión no pasó de ser una distracción agradable por el trabajo de su intérprete.

Debemos consignar *Alma de Dios* (1941) por figurar el nombre del propio Arniches como "dialoguista", labor que pasó inadvertida pues los escasos datos de la cinta omiten cualquier apreciación sobre la aportación del autor al tiempo que elogian, como principal aliciente, "las sabrosas melodías de Serrano".

Así es Madrid (1953) supuso para el director Luis Marquina la recuperación tardía de *La hora mala,* cuyo melodramático asunto guarda puntos de contacto con el de *Don Quintín....* Sin embargo, no halló en el tratamiento del guión el punto exacto "ya que sólo consigue una excesiva descomposición del argumento en estampas costumbristas", según Méndez-Leite[31].

Carentes de cualquier hallazgo, *Charlestón* y *Las estrellas* presentaban una nota en común: quedar asimiladas a la moda imperante, a finales de los años 50, del llamado cine "de cuplés", contando con intérpretes de ese género.

No menos decepcionantes las versiones modernizadoras de *Es mi hombre:* una folklórica titulada *Lo que cuesta vivir* (1957), para lucimiento de Lolita Sevilla, y otra de ambiente pop, titulada como la obra pero desvirtuando la tragicomedia arnichesca al presentar la reconversión del personaje protagonista (interpretado por López Vázquez), de hombre bueno y sin empleo en "matón"... de un club ye-yé.

Y aún más degradantes resultaron las últimas versiones de *Yo quiero* (*Aquí mando yo,* 1966), y *La locura de don Juan* (1974), supeditadas al histrionismo caricaturesco de sus respectivos intérpretes: Manuel Codeso y Paco Martínez Soria, a cuya proverbial verborrea se supeditó el nudo argu-

---

30. L. Gómez Mesa, *La literatura española en el cine nacional,* Madrid, Filmoteca Nacional, 1978, p. 41.
31. *Op. cit.,* II, p. 128.

mental, derivado de la idea original: un hombre de edad avanzada dominado por su familia acude al psiquiatra y éste le suministra unas pastillas de efectos sorprendentes que le permiten al apocado señor arreglarlo todo.

VI. *CALLE MAYOR:* LA VERSIÓN LIBRE DE *LA SEÑORITA DE TREVÉLEZ*

La frustrante esterilidad artística en que desembocaron los dispares intentos de llevar a Arniches al cine habían puesto de relieve, una vez más, la dificultad de recrear en imágenes los sainetes y comedias dramáticas de la vida española. Una gran película de Juan A. Bardem cuyo rodaje no estuvo exento de dificultades con la censura, gracias a su presentación en la Mostra de Venecia de 1956 ganando el Premio de la Crítica Internacional, llamó la atención por su calidad y las rigurosas propuestas sobre la problemática española. Se trataba de *Calle Mayor,* inspirada muy libremente en *La Señorita de Trevélez.*

Lo primero que sorprendía era el tratamiento cinematográfico dado a la adaptación de un argumento originariamente teatral. El director y guionista eliminaron lo anecdótico y circunstancial, la totalidad de sus diálogos y cuanto poseía de teatralidad y de farsa, para quedarse sólo con la idea y el espíritu de dicha pieza, es decir, lo que aún permanecía vigente en la España de postguerra, subyacente en la mentalidad provinciana de entonces. Ello afectaba muy directamente a las mujeres consideradas "solteronas" a las cuales, por una ley no escrita, les estaba vetado relacionarse con los jóvenes. De ahí que la cruel broma gastada a la eterna soltera por el grupo de señoritos ociosos y aburridos, haciéndole creer que uno de ellos piensa desposarla –único punto en común que tienen la película y la obra, y eje de su crítica–, sirva para establecer una radiografía de la provincia española de los 50, con sus tabúes y convenciones, sus leyes inexorables, anacrónicas y discriminatorias hacia la mujer. El tratamiento lírico de la realidad y el ambiente de aquellas ciudades de provincia estaban admirablemente reflejados, pese a que la censura intentara cortar y suprimir las alusiones al miserabilismo social. Como ha apuntado Luis G. Egido, quedaban las imágenes y Bardem las pobló de ese espíritu que determinaba toda la acción[32]. *Calle Mayor* nos ofrece un inventario completo de las instituciones sociales de provincia, recogido en el ritual que preside toda la vida de la protagonista y de los demás personajes: la misa dominical, los paseos de la "señorita" por la calle principal bajo los soportales, la "juerga" de los señoritos inútiles circunscrita a los juegos del casino y el echar una "cana al aire" en el burdel, etc. Esta atmósfera casi grotesca que impregna la versión de Bardem no provenía de Arniches. El director la extrajo, con bastante acierto, de otra fuente literaria: la serie de poemas de Agustín de Foxá que recreaban con

32. Luis G. Egido, *J.A. Bardem,* Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1983, p. 67.

profundo lirismo el clima mortecino y frustrante que reinaba en las provincias castellanas de postguerra. Fue el propio Bardem quien nos confesó, en un coloquio celebrado en Alicante (1986) en torno a su obra, coordinado por Román Gubern y Miguel Angel Lozano, cómo para describir los detalles ambientales del mundo de Isabel, la protagonista del film –encarnada con tanta sensibilidad por Betsy Blair–, le había servido de punto de referencia el poema titulado:

LA CIUDAD EN LA NIEBLA

El pulso de la alcoba:
aquel reló en penumbra
con sus músicas lentas
y un polvo entre resortes y cadenas.
Residuos de fantasmas en el fósforo.
La abuela y galería con obleas.
Yo, niño, entre los miedos de las doce.
Campanadas con lluvia...
En la muralla, hacia las nueve, cierran.
Cristales, latigazos y maletas,
ya venía aquel coche
de una estación de trenes entre niebla.
La Catedral abría una tertulia
de apóstoles románicos;
la piedra
frágil del nimbo; al fondo,
acacias...
Pena y lluvia.
Qué tristeza...
El amor se moría confesando.
Era pecado el beso;
una linterna
llevaba el Deán bajo los soportales.
Campo, surcos y bueyes; sementeras,
conversación de trigo y procesiones
en chocolate y naipe de las viejas.
El Coronel, el Conde y el Obispo
en tresillos eternos;
lejos, ella,
tras mirador con los visillos rosas,
flácido el seno y ya con más de treinta,
haciendo unos chalecos de ganchillo
para hijos de otra;
lluvia gris y lenta.
El pulso de la alcoba entre cortinas,
casi ataúd, la cama de la abuela,
y olor a muerta, a naftalina y sábanas;
y el verdín de la lluvia entre las tejas.
Allí, mi fantasía,

roja o verde, desnudos y cerezas,
leyendo al pie de una bombilla triste
una anticuada Historia de Inglaterra[33].

La modernidad y vigencia de Arniches quedó patente en esta versión "infiel" a la letra pero bastante respetuosa con el espíritu con que nació: el criticar la injusta situación de la mujer soltera en nuestro país.

FILMOGRAFÍA HISPANOAMERICANA DE ARNICHES

- **La Casa de Quirós**. Pr.: Argentina Sono Film, Argentina, 1937. Arg.: obra homónima de Arniches. G.: Luis Moglia Barth. Diál.: Arniches. D.: Luis Moglia Barth. I.: Luis Sandrini, Alicia Vignoli, José Olarra, Héctor Quintanilla, Gómez Bao y Eloy Alvarez.

- **La canción que tú cantabas**. Pr.: Filmófono Argentina, Argentina, 1939. Arg.: Arniches. D.: Miguel Mileo. I.: Angelillo, Rosita Contreras, José Ramírez, Fernando Ferrario e Inés Murray.

- **La locura de don Juan**. Pr.: Iracheta y Elvira, México, 1939. Arg.: obra homónima de Arniches. G.: Marco Aurelio Galindo. D.: Gilberto Martínez Solares. I.: Leopoldo Ortín, Domingo Soler, Miguel Montemayor, Susana Guízar, Carlos López Moctezuma, Tomás Perrín, Emma Roldán, Antonio Bravo, Carmen Conde y Agustín Insunza.

- **¡Qué viene mi marido!**. Pr.: Films Mundiales, México, 1939. Arg.: obra homónima de Arniches. G. y D.: Chano Urueta. I.: Arturo de Córdova, Joaquín Pardavé, Domingo Soler, Emma Roldán, Beatriz Ramos, Julián Soler, Carlos López Moctezuma y Conchita Gentil Arcos.

- **El Jefe Máximo**. Pr.: Fernando de Fuentes, México, 1940. Arg.: la farsa **Los caciques** de Arniches. G. y D.: Fernando de Fuentes. I.: Leopoldo Ortín, Joaquín Pardavé, Gloria Marín, Pedro Armendáriz, Emma Roldán, Manuel Tamés, Luis G. Barreiro y Manuel Noriega.

- **El más infeliz del pueblo**. Pr.: EFA, Argentina, 1941. Arg.: Arniches. G. y D.: Luis Bayón Herrera. I.: Luis Sandrini, Nélida Bilbao, Héctor Quintanilla y Ana May.

- **Mi viuda alegre**. Pr.: Posa Films, México, 1941. Arg.: Angel Villatoro según una comedia de Arniches. G.: Jaime Salvador. D.: Miguel M. Delgado. I.: Angel Garasa, Beatriz Ramos, Margarita Mora, Jorge Reyes, Delia Magaña, Alfredo del Diestro, Conchita Gentil y Emma Roldán.

- **Así se quiere en Jalisco**. Pr.: Grovas. México, 1942. Arg. Guz Aguila, según **La alegría del batallón** de Arniches, Quintana y Serrano. G. y D.: Fernando

33. Agustín de Foxá, *Antología poética, 1939-1948,* Madrid, Editora Nacional, S.A., pp. 24-5.

de Fuentes. I.: Jorge Negrete, M.ª Elena Marqués, Carlos López Moctezuma, Florencio Castelló, Dolores Camarillo, Conchita Gentil, Eduardo Arozamena, Lupe Inclán y Trio 'Los Plateados', y Mariachi Marmolejo.

- **¡Qué hombre tan simpático!**. Pr.: Films Mundiales, México, 1942. Arg.: obra homónima de Arniches, Paso y Estremera. G.: Fernando Soler y Carlos Orellana. D.: Fernando Soler. I.: Fernando Soler, Gloria Marín, Manuel Médel, Blanca de Castejón, Carlos Orellana, Carlos Villarías, Rafael Banquells, Aurora Segura, Orquesta Tropical con Kiko Mendive.

- **El Padre Pitillo**. Pr.: Chile Films, Chile, 1945. Arg.: la obra homónima de Arniches. D.: Roberto de Ribón. I.: Lucho Córdoba, Conchita Buzón, Ernestina Paredes y Nieves Yanco.

- **Es mi hombre**. Pr.: Chile Films, Chile, 1946. Arg.: la obra homónima de Arniches. D.: Mario C. Lugones. I.: Tito Gómez, Elsa del Campillo y Lucho Córdoba.

- **Yo soy tu padre**. Pr.: Filmes, Méjico, 1947. Arg.: la obra **Mi papá**, de Arniches, Cerdá y Espantaleón. G.: Joaquín Pardavé. D.: Emilio Gómez Muriel. I.: Luis Sandrini, Blanca de Castejón, Manolo Fábregas, Patricia Morán, Anita Muriel, Roberto Cañedo y Arturo Soto.

- **Yo quiero ser tonta**. Pr.: Producciones Isla, Méjico, 1950. Arg. el sainete **Las estrellas** de Arniches. G.: Manuel Altolaguirre y Eduardo Ugarte. D.: E. Ugarte. I.: Fernando Soler, Sara García, Rosita Quintana, Angel Garasa, Gustavo Rojo, Jose Mª Linares Rivas, Nicolás Rodríguez y Ballet de Chelo La Rue.

- **La hija del engaño**. Pr.: Ultramar Films, México, 1951. Arg.: el sainete **Don Quintín el Amargao** de Arniches y Estremera. G.: Luis y Janet Alcoriza. D.: Luis Buñuel. I.: Fernando Soler, Alicia Caro, Fernando Soto 'Mantequilla', Rubén Rojo, Nacho Contla, Amparo Garrido, Lily Aclemar, Roberto Meyer y Francisco Ledesma.

- **No te ofendas, Beatriz**. Pr.: Tepeyac, Méjico, 1952. Arg.: la comedia homónima de Arniches. G.: Luis y Janet Alcoriza. D.: Julián Soler. I.: Alma Rosa Aguirre, Abel Salazar, Manolo Fábregas, Domingo Soler, Annabelle Gutiérrez y Maruja Grifell.

- **Padre contra hijo**. Pr.: Teletalia Films, Méjico, 1954. Arg.: el melodrama **Yo quiero** de Arniches. G.: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. D.: J. Bustillo Oro. I.: Manolo Fábregas, Julio Villarreal, Silvia Derbez, Fanny Schiller, Miguel Manzano, M.ª Gentil, Agustín Insunza y Lupe Inclán.

- **La sobrina del señor cura**. Pr.: Teletalía Films, Méjico, 1954. Arg.: el melodrama **La sobrina del cura** de Arniches. G.: Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. D.: J. Bustillo Oro. I.: Domingo Soler, Silvia Derbez, Angel Infante, Gustavo Rojo, Arturo Soto Rangel, Delia Magaña y Fanny Schiller.

- **Sobre el muerto las coronas**. Pr. Cinematográfica Filmex, México, 1959. Arg.: **Que viene mi marido** de Arniches. G. y D.: José Díaz Morales. I.: Antonio Espino 'Clavillazo', Marina Camacho, Isabel Blanco, Oscar Ortiz de Pinedo, Jorge Reyes, Dacia González y Amparo Arozamena.

- **Besito a papá**. Pr.: Cinematográfica Filmex, México, 1960. Arg.: José Díaz Morales y Fidel Ángel Espino, según **Mi papá** de Arniches, Cerdá y Espantaleón. D.: José Díaz Morales. I.: Antonio Espino 'Clavillazo', Lola Beltrán, Alonso de Córdova, Elsa Cárdenas, José Baviera, Fernando Fernández, Pancho Córdova, e intervención musical de Bill Haley y sus Cometas.

OBRAS CITADAS*

ALONSO, J.L. [1991], *Teatro de cada día,* Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

DOUGHERTY & VILCHES [1990], *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación,* Madrid, Fundamentos.

LENTZEN, M. [1966], *Carlos Arniches. Vom género chico zur tragedia grotesca,* Genève-París, Minard-Lib. Droz.

MARTÍNEZ, H. [1984], *El arte grotesco en las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán,* Ann Arbor, UMI.

McKAY, D.R. [1972], *Carlos Arniches,* Nueva York, Twayne.

NIEVA, F. [1967], "Fondos y composiciones plásticas en Arniches", en C. Arniches, *Teatro,* Madrid, Taurus, pp. 56-62.

RAMOS, V. [1966], *Vida y teatro de Carlos Arniches,* Madrid, Alfaguara.

RÍOS, J.A. [1990], *Arniches,* Alicante, C.A.P.A.

ROMERO TOBAR, L. [1966], "La obra literaria de Arniches en el siglo XIX", *Segismundo,* II, 4, pp. 301-23.

ROS, F. [1953, "Notas parciales sobre Arniches", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 45, pp. 297-314.

RUIZ LAGOS, M. [1966], "Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática", *Segismundo,* II, 4, pp. 279-300.

SAN JOSÉ, D. [1952], *Gente de ayer. Retablillo literario de los comienzos del siglo,* Madrid, Ed. Reus.

SECO, M. [1970], *Arniches y el habla de Madrid,* Madrid. Alfaguara.

SENABRE, R. [1966], "Creación y deformación en la lengua de Arniches", *Segismundo,* II, 4, pp. 247-77.

TRINIDAD, F. [1969], *Arniches (un estudio del habla popular madrileña),* Madrid, Góngora.

URIARTE, L. [1918], *El retablo de Talía: primera serie,* Madrid, Imprenta Española.

VV.AA. [1967], *Carlos Arniches,* Alicante, Ayuntamiento.

* Sólo se incluyen las obras más frecuentemente citadas en las ponencias; el resto de las referencias bibliográficas se encuentra en las correspondientes notas de las distintas ponencias.

INSTITUTO DE CULTURA
JUAN GIL - ALBERT

9 788477 841029