

CARLOS ARNICHES: POLÍTICA CONSERVADORA, SIRVIENTES DESCLASADOS Y MÁSCARAS DE LO GROTESCO¹

K. M. Sibbald
McGill University

Es verdad que la obra de don Carlos Arniches cobra mayor interés al situarse dentro del *continuum* de la historia del teatro español, y más particularmente en el desarrollo de un grupo generico de gran variedad y notable riqueza como es el sainete del teatro breve (ver McKay 27-47; Huerta 151-56). De esta manera se descubre la fina teatralidad de sus textos, en lugar de quedarnos solamente con la lección didáctica católico-positivista de los universos ideológicamente conservadores de sus personajes, proceso fundamental en el análisis de la variedad y vitalidad de la tipografía de sus criados, o gente de servir en su más amplio sentido, que vamos a estudiar aquí.

Desde sus primitivos comienzos en el sistema carnavalesco de Occidente, y más adelante en España, en las situaciones *slapstick* de Juan del Encina y en la fórmula del “paso” de Lope de Rueda, viene elaborándose la “carpintería” de la pieza cómica con sus elementos constituyentes: la burla central, un elenco de personajes populares — sea gente sencilla del campo o gente de la mala vida — y una lengua muy marcada que tipifica el espacio común de la plaza pública o la humilde vivienda. Con una extraordinaria colaboración de casi todas las grandes figuras teatrales del siglo XVII, la temprana delimitación del paso y/o entremés se convierte en un abanico nutrido de formas breves entre las que se cuentan el entremés con o sin música, el baile, la loa, la jácara y la mojiganga, las cuales cumplen una función de contrapunto paródico y festivo respecto de la comedia al hermanarse lo cómico con una intención ética y cierto realismo esencial, basados estos últimos en el horaciano *ridendo corregit mores*. “[M]anjar delicado del teatro, el gusto sabroso de la comedia, el *sagina discendi* de la latinidad, abundancia y chiste en el decir” (Barcia 4: 850), es, sin



embargo, el sainete (ver Ramos 63-71). Desde una temprana atribución teatral en la *Flor de sainetes* de Navarrete y Ribera, de 1640, que Ramos cita como primera atribución (64), el sainete viene dado "por su ligereza expresiva, por su aliento y ambiente popular, por su realismo" (Ramos 65), para llegar en la edad madura al valor documental, de una objetividad stendhaliana, pero españolísima, de la obra de Ramón de la Cruz.²

Si el espacio alegórico del teatro breve en general se identifica con la geografía madrileña,³ el sainete puntualiza esta literaturización de la corte en sus cuadros de costumbres y acumulación de tipos pintorescos de la vida urbana, un tipismo cuya forma más importante de manifestarse está formado, sin duda, por las hablas marginales. Todo conduce a la creación de una personalidad madrileña bien establecida en una distribución de tipos y estratos de la sociedad capitalina según sus barrios particulares.⁴ No sorprende, entonces, que ya en el siglo XX se pregone la transformación de "la maja en manola, la manola en chula, el pisa-verde en lechugino, el lechugino en silbante y el silbante en sietemesino y gomoso" al trazar Jacinto Octavio Picón la conexión entre Ramón de la Cruz y el género chico moderno en el éxito estrepitoso de *Cuadros al fresco* de Tomás Luceño en 1870.⁵ En la modernidad el sainete ha de retratar un medio social de una clase determinada, una costumbre o una diversión, convirtiéndose, según Antonio Zozaya, en "el género democrático por excelencia" que producirá el efecto catártico moral y social tan deseado como deseable. El juicio contemporáneo, ni más exagerado ni menos cierto, de José de Laserna, crítico teatral de *El Imparcial* (28-XI-1899), identifica las principales condiciones del género como "[a]cción, interés, efectos y amenidad," y las encuentra reunidas "superabundantemente" (cit. Ramos 84) en la producción teatral del "Rey del Sainete" (Zurita 65), Carlos Arniches.

La producción de Arniches fue, en efecto, prodigiosa, y de él conocemos unas 191 obras teatrales, estrenadas, publicadas o inéditas.⁶ Si muchas de ellas fueron compuestas en colaboración con otros,⁷ el total en sí representa el incansable trabajo y continuada presencia en los escenarios de Arniches desde 1888 hasta su muerte. "[A]utor dramático

por casualidad," según confesaba en una entrevista publicada en el *Heraldo de Madrid* del 10 de noviembre de 1927 (cit. Sotomayor Sáez "Prólogo" xi), su ininterrumpida dedicación al teatro cuenta con un promedio de tres o cuatro estrenos por año, y aun hasta seis o siete en la plenitud de su carrera (1924-25), ritmo que sólo disminuye con los eventos del final de su vida: guerra civil, exilio a la Argentina, retorno y última enfermedad (1936-43).⁸ Prodigiosa también es la variedad de su teatro. Mientras que este "Ilustre Sainetero" considera sólo 48 piezas "sainetes" propiamente dichos,⁹ los críticos no han vacilado en considerar "asainetadas" la mayor parte de sus obras, escritas típicamente en un solo acto e indistintamente llamadas por su autor variación, revista y revista cómico-lírica, boceto cómico-lírico y lírico-dramático, sátira social cómico-lírica, juguete cómico-lírico, pasillo, zarzuela cómica, fantástica e infantil, y de costumbres, humorada lírica y pasatiempo cómico-lírico. Es más, después del progresivo afianzamiento dentro de las reglas del código teatral del género chico asumido en su totalidad, Arniches continúa su experimentación y, a partir de 1910 y con creciente frecuencia, produce piezas de más sustancia, sin renunciar del todo al género sainetístico, y entre las cuales hay ejemplos de melodrama y de farsa cómica de dos actos y de tres, en una nómina interesante que zigzaguea entre juguete cómico, película sensacional, farsa cómica, comedia dramática, hasta, finalmente, su consabida invención de la tragedia grotesca. En asombrosa coincidencia de líneas teatrales de diferente signo, desde los éxitos primerizos de *Casa editorial*, *La verdad desnuda* y *Ortografía*, todos estrenados en 1888, hasta *Don Verdades*, su última pieza terminada en 1943, se perfilan los ejes del teatro arnichesco: la comicidad y el lenguaje popular, combinados siempre con el sentido de lo escénico y la constante dialéctica aparienciarealidad. Ese largo aprendizaje teatral le enseña al dramaturgo no sólo a llegar al gran pacto con su público (cf. Salaün, "Género" 251-61), en el que Arniches les ofrece a sus espectadores lo que esperan ver, sino a realizar de manera individual su propio compromiso con el teatro y su función.

Dicho compromiso (siempre desde el enfoque de la gente que trabaja pero incluyendo algunas obras que no se tratarán aquí) se resume en el análisis gráfico del anejo. En él

se destaca el sainete como la forma central al demostrar cómo funcionan ciertas constantes de la obra completa: el lenguaje (Figura 1, las hablas, con énfasis socio-lingüístico), la geografía teatral (Figura 2, incluyendo la invención arnichesca del pueblo Villanea), los tipos (Figura 3a, que ponen de relieve la miseria y el trabajo) y los personajes (Figura 3b, con ejemplos, masculinos y femeninos, de *La Señorita de Trevélez* y *La heroica villa*, *Los pobres*, *Los milagros del jornal* y *Alma de Dios*, y *El último mono* o *El chico de la tienda* y *El santo de la Isidra*), y la creatividad teatral (Figura 4a, con ejemplos de la variedad escénica en Figura 4b). Al construir el modelo de uso variable (Figura 5b), que pone en posible juego los elementos previamente mencionados, se realzan como los ejes vertebradores del teatro arnichesco la estructura variable teatral y su recepción favorable.

60

Resulta, pues, que cuando Arniches empieza su carrera teatral en 1888, ya cuenta con el tipo del servicio para el variopinto entramado de su amplia producción. En 1886 triunfó la conocidísima “revista madrileña cómico-lírico-fantástico-callejera” titulada *La Gran Vía*, con letra de Felipe Pérez y González y música de Federico Chueca. El número más popular de la popularísima obra fue, sin lugar a dudas, el cantado cuatro veces en la noche del estreno por Lucía Pastor, la mejor de las tiples cómicas de entonces, es decir, la canción de la Menegilda: “¡Pobre chica, / la que tiene que servir!” Semejante creación cumbre no sólo añadió un tipo extraordinario al repertorio sino que “desbancó al propio Cervantes en la nomenclatura de un oficio vulgar” (Deleito y Piñuela 67): de una simple “maritornes” la criada quejosa y astuta pasó a ser una “menegilda,” haciendo común un nombre propio en el léxico popular. Derivada de la chula y retratada en un sinfín de cigarreras, lavanderas, aguadoras, castañeras, churreras y chicas de servir,¹⁰ la habanera de la zarzuela en cuestión enmarca a la criada perfectamente: condenada “a fregar, a barrer, / a guisar, a planchar y a coser,” si no “aprende a sisar,” su futuro es muy limitado y “más valiera / que se llegase a morir / porque si es que no sabe / por las mañanas brujulear, / aunque mil años viva / su paradero es el hospital” (Pérez y González 113-14). Ricardo Monasterio canonizó al nuevo personaje del género chico en su sainete lírico estrenado en 1887, *Las criadas*, donde,

de manera ligera y cómica, se la presenta en sus relaciones diversas con sus pares, sus dueños y dueñas, y los abastecedores, en distintos ambientes como la casa, la calle y la plaza. Una semana después viene la consagración del éxito del rol en la revista *La fiesta de la Gran Vía*, en donde Mariano Pina Domínguez y el maestro Manuel Nieto glosan el triunfo teatral de la “personificación” de la criada Menegilda:

Si antes fui la fregona
sin requilorios ni educación,
hoy me han hecho persona
los concurrentes a la función.

(cit. Deleito y Piñuela 495)

Desde tal base la configuración de la gente de servir de la clase obrera en el teatro sainetesco de Arniches se identifica primero con los resortes básicos de la comicidad y el lenguaje popular (ver las Figuras 1 y 3a y b del análisis gráfico), y alcanza luego la dialéctica entre apariencia y realidad que da lugar al contraste y a la distorsión de las tragedias grotescas (ver Figuras 4a y b). Para ejemplificarlo aquí nos concentraremos en obras de cuatro etapas distintas del quehacer del dramaturgo.

Primero, dentro de la notable variedad genérica inicial, resaltaremos unos planteamientos escénicos tradicionales en el manido procedimiento por el que Arniches representa la burla festiva, la sátira y la parodia alegres en una sucesión de cuadros sin conflicto importante. Aquí los criados funcionan obviamente como elemento local colorista y alegre (*El fuego de San Telmo* de 1889, o *Las guardillas* de 1890); en ocasiones, como un *deus ex machina* casual, papel en el que hacen progresar la trama (*Nuestra señora* de 1890) y, más significativamente, de vez en cuando como truco cómico parecido a la marionetización (*Los descamisados* de 1893).

Con el estreno de *El santo de la Isidra* (1898) se comprueba un giro importante en la trayectoria teatral de Arniches. Siguiendo la moda madrileña el dramaturgo cala en el mundo de la clase baja madrileña para retratar el juego entre la chulería del hombre y la prostitución femenina frente a la honradez del trabajo (*El último chulo* de 1899). Al publicarse en *Blanco y Negro* en 1915-16 algunos “sainetes

rápidos" como *Los pobres* o *Los pasionales*, el lenguaje popular configura la identidad del hampa madrileña con lograda eficacia.

Si en sus piezas breves se suministra sólo una mínima información, las figuras unidimensionales adquieren en las comedias melodramáticas un enfoque más profundo de clase y de individuo en, por ejemplo, el personaje de Bibiano de *El último mono* o *El chico de la tienda* de 1926. Lo sainetesco y lo melodramático se funden en un cierto anticipo de lo grotesco; y, finalmente, Arniches llega a la farsa solemne, deformada y transformada en tragicomedia grotesca. En una comicidad "esperpentizada" se encuentran ejemplos de cómo los personajes de segunda importancia, tal los dependientes Morcillo, Acislo, Fidel y Goro de *La diosa se ríe* (1931), crean un ambiente caricatural esencial a lo grotesco. La figura del criado, sea por extensión la de la clase obrera baja o sea en pugna ideológica la del hampa madrileña, acompaña el continuo proceso de innovación del autor alcantino.

62

Parte de la coherencia de todo un grupo de formas diversas que caracteriza la primera producción arnichesca se encuentra en un presunto costumbrismo a grandes líneas. A primera vista es el origen de la creación de Pepa la buñolera de *El fuego de San Telmo*. Inmediatamente reconocible es "la decoración de plaza" con su casa de dos balcones, iglesia al fondo, buñolería en primer plano y sonido lejano de las esquilas de las burras de leche. También forman parte de dicha decoración, y no de la acción, única y sainetesca, de los amores entre Soledad y Angelito, las tres primeras escenas donde figura Pepa en función, entablando conversación amena con Ciriaco el sacristán e intercambiando un diálogo chistoso con el cesante don Salvador, el cual hace toda suerte de malabarismos para no pagar los apetitosos buñuelos. El humor *slapstick* del juego del escondite acompaña las "guasitas" lingüísticas:

PEPA: ¿No quiere usted buñuelos?

SALVADOR: (Cogiendo uno y metiéndolo en el paraguas) No, señora, gracias; me siento mal.

PEPA: Ahí va el café. ¿Ayuna usted hoy?

SALVADOR: Sí, señora; soy muy aficionado a ayunar, para mí todo el año es cuaresma.

PEPA: ¿Y por las noches, hace usted colación?
SALVADOR: Según; mire usted, anoche no pude colar (*Acción de comer*) nada. La que no debe hacer colación es usted.

PEPA: ¿Por qué?

SALVADOR: Porque este café no está colado, mire usted qué esparto.

PEPA: Eso no se puede remediar.

SALVADOR: Pero se puede colar.

PEPA: (*Mirando a lo alto*) Parece que caen gotas.

SALVADOR: ¿De aguardiente? (*Extiende la mano*) Sí que llueve, sí.

PEPA: Ya lo creo; abra usted el paraguas, hombre.

SALVADOR: No, señora, si a mí me gusta mojarme; además, este paraguas no me sirve cuando llueve.

PEPA: Será de seda y estará cortado.

SALVADOR: Es de raso, ¿sabe usted? Y como es de raso, si no está raso no sirve. Lo que haré, con el permiso de usted, es entrar a tomármelo ahí dentro, no se moje el café.

PEPA: Pase usted, si quiere.

SALVADOR: ¡Ay qué buena, y qué rica, y qué guapa es usted! Si en vez de ser una jamona, fuera usted un jamón... ¡Ay...!

(*Coge dos o tres buñuelos y entra en la buñolería. Pepa le sigue*)

(*Obras 1: 178-79*)

Con cierta sutileza, y desde el primer momento, Arniches deja entrever las tensiones sociales entre trabajo y cesantía o hambre y consumismo gracias al personaje inconsecuente de la buñolera. Semejante función tiene el anónimo Asistente andaluz de *Las guardillas* (1890). Aquí el caldo de cultivo para la carga burlona se encuentra en las conversaciones que tienen lugar en una pobre casa de vecindad donde Ismael Solapa, sastre, cose y remienda algún traje viejo, símbolo del mundo que "marcha mal," mientras Sánchez, cepillando el polvo ubicuo, replica "y la sociedad peor" (*Obras 1: 292*), al deplorar la mala política y peor economía de aquel entonces. Otra vez se enfatizan la pobreza y la escasez en el juego de palabras que sigue: el Asistente y su amo, el Capitán José General ("General de nombre nada

más, como todos los generales”) viven en la casa “desde anteayer, que nos echó la patrona de la calle de la Ruda; una mujer más ruda que la calle [...] por una cuestión eclesiástica; ella es muy beata, y mi amo y yo empeñamos en no pagarle religiosamente, ni más ni menos” (*Obras* 1: 297). Son comentarios al margen de la acción farsesca de la confusión entre novios lo que constituye el asunto del sainete. Pero, de esta manera, Arniches se aleja de un mero realismo fotográfico para permitirse otras combinaciones abstractas en una infalible comicidad verbal y situacional, siendo el propio autor quien lo señala:

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 [...] 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.

(Cit. Ramos 150)

Típicamente, el sainete de un acto gira en torno de un enredo amoroso bastante previsible, que exige cierta habilidad en su construcción teatral. La primera obra original de Arniches, un juguete cómico titulado *Nuestra señora*, estrenado en 1890, es representativa de ese convencionalismo escénico estricto del género chico que se extiende desde la configuración del escenario hasta la forma de interpretar de los actores. Aquí encontramos al mozo-tipo que hace progresar la trama al difundir el (falso) rumor de que los señores que llegan por la madrugada a Villareal son marido y mujer... o amantes que han venido a la fonda para consumir la relación ilícita. Nada contradice la moral conformista: los nombres propios (don Casto y doña Pura) apuntan al desenlace artificioso (y previsible gracias a la larga explicación de las circunstancias, de ninguna manera sospechosas, con que empieza la obra). Sin embargo, el mozo, que hace su trabajo al servicio del interés creado, pone en movimiento la dialéctica apariencia-realidad. Al verse frustradas sus esperanzas de una propina gorda, presupone que “este matri-

monio" no será del todo satisfactorio, impresión que recalca, no sin cierta malicia, cuando insiste en el nombre de don Casto Verduguillo y señora — en realidad doña Pura, señora con quien está unido sólo "por el más raro de los accidentes" (*Obras* 1: 365) o sea, a causa de su propia caballerosidad frente a una dama en difícil situación — al llegar, primero, el primo (de Casto) San Pedro, y luego don Pelayo Pinzón (el verdadero marido — y muy celoso — de Pura). Si necesariamente en una obra de "gente bien" el servicio sólo desempeña una función social menor, Arniches pone en tensión la picardía del humor verbal, la estructura supereconómica del juego teatral (del supuesto triángulo) y la acción interpersonal (reducida al mínimo en el convencionalismo del tema).

Desde una temprana colaboración con José López Silva, *Los descamisados* (1893), Arniches pone en evidencia su habilidad para conformar la trama, el chiste y el ensayo técnico de mover a los actores-tipo como muñecos (marionetización). He aquí la caricatura escénica del obrero incauto (don Sandalio, dueño de una carpintería y aspirante a concejal) a quien le explotan los pseudo-obreros revolucionarios y vagos de profesión (encabezados por un astroso y oscuro Pérez alias Guarrete) porque "aunque de honradez tiene mucho, / de borrico tiene más" (*Obras* 1: 825). Si Nietzsche consideraba el coro de los ratas en *La Gran Vía* una de la joyas del teatro europeo, nuestro autor también aprendió bien la lección, como se ve tanto en su versión del coro modélico, aquí compuesto de los chulos-parásitos El Pelao, El Colorao y El Chaval, cuya mayor empresa consiste en "Sacar la mar de 'guita'" (*Obras* 1: 826), como en el número popular "Hace dos años, / en Alicante representante / de un teatro fui" del falso Guarrete (*Obras* 1: 852). Obra de corte conservador, repite tópicos teatrales ya gastados (del viaje-cómico-lírico, *La caza del oso*, estrenado por Jackson Veyán y Eusebio Sierra en 1891), al predicar que el trabajo debe ser "la verdadera política del obrero" (*Obras* 1: 860). Pero tuvo gran éxito este sainete lírico, como indica el propio Arniches, gracias al elenco de "afortunados intérpretes" (*Obras* 1: 824), actores conocidos del género chico como Manuel Rodríguez (don Sandalio), Pilar Vidal (Eulogia) y, particularmente, Emilio Mesejo (Guarrete/Pérez) en uno de sus

más recordados papeles, y también a “una brillante aportación” en la música de Federico Chueca (Deleito y Piñuela 214, 218). Es importante, entonces, ver en este contexto la cuestión de gustar, o sea la recepción popular: en gran medida la teatralidad de Arniches reside en su capacidad para copiar, ora a otros ora a sí mismo, en cuanto hubiera gustado al público sin llegar a cansarlo.

La última década del siglo XIX y el apogeo del género chico coinciden con la bella época de la hegemonía burguesa española. La sociedad retratada se reduce a sus esenciales componentes visuales, lingüísticos y musicales inmediatamente reconocibles y reconocidos por un público encantado de la imagen del pueblo, todavía no estructurado por el movimiento obrero, como “ingenuo, primario, incluso un tanto bobalicón” (Monleón, *Treinta* 38). *El santo de la Isidra* (1898) refleja plenamente semejantes preocupaciones e intereses. Basado en una fiesta popular de castizo sabor, la romería de san Isidro, el patrono de la villa y corte, celebrado el 15 de mayo, el sainete arnichesco tiene una larga prehistoria en las obras teatrales de Lope, Hurtado de Mendoza, Ramón de la Cruz y Miguel Echegaray, en las pinturas de Goya y, finalmente, en la fórmula genérica de *Los valientes* (1865) de Javier Burgos. Si su *Isidra* no pasa de ser una honrada y linda menestrala que decide plantar a su novio, Epifanio, chulo postinero y bravucón, en la pradera del santo la coincidencia entre tipos, chistes, actores y música le aseguró a Arniches el éxito. Asimismo, fueron factores esenciales del triunfo la caracterización del chulo bueno, “un mixto de pardilla y jilguero” (*Obras* 2: 709), el romántico y enamorado Venancio (Emilio Mesejo), que saca a su “princesa de mantón,” *Isidra* (Clotilde Perales), de las garras del chulo presuntuoso, Epifanio (Emilio Carreras). Si es un buen sainete conforme a la receta consabida,¹¹ lo que nos interesa aquí es la caracterización del personaje de Venancio como “chulo obrero,” es decir, panadero. Su estilización como leal, honrado y de buen corazón — para Arniches, paradigma del alma del pueblo presente en “todos los tipos humildes, nobles y trabajadores” (Estévez Ortega 4) — viene de su industria, de su rendimiento en el servicio a los otros.

Un año más tarde, en *El último chulo* (1899), calificado por

la crítica de aquel entonces como “melodrama de chaqueta y navaja” (Ramos 84), reafirma el mensaje del trabajo y el esfuerzo laboral como su propia recompensa, pero se ve claramente el anticipo de la decadencia del género. Se elogia la honradez de la mujer — “es como el Museo de Pinturas que parece que tié muchas puertas y luego no se entra más que por una, por la precinpal, y eso los días no lluviosos. ¡Y con papeleta!” (*Obras* 2: 882), mientras que el chulo se redime por el trabajo — en miércoles de Ceniza “se ha acabaó todo” y los novios vuelven a sus actividades en la pescadería. Todo queda resuelto en canción, baile, toros y fiesta. Pero es un canto de cisne, como bien intuye Arniches; el subtexto ideológico (típico de la trama sainetesca de la época) sólo reúne “una ‘forma’ teatral, un cúmulo de convenciones, un tipo de literatura, una galería de personajes, un modo de resolver las situaciones” (Monleón, *Treinta* 37-38), todo para conformarse a un paternalismo conservador ya caducado.

Después de la derrota del 98, la simbiosis entre la calle y el teatro era anacrónica: “fatiga del público, agotamiento de los recursos, novedad de las condiciones sociales, le condena a desaparición” (Salinas 126). Arniches cierra la etapa rindiendo a Madrid “un tributo fervoroso de amor filial” (*Del Madrid* 51) con sus “sainetes rápidos,” no destinados a la representación pero luego recogidos bajo el título *Desde Madrid castizo* (1917). El medio social reflejado allí donde todo es “pobre, sencillo, oscuro” (*Del Madrid* 51), es el antídoto a la chulapería alegre; el ambiente picaresco de este Madrid “lamentable y mísero” (*Del Madrid* 53) pinta una tensión social que incluye el paro, la mendicidad, el anticlericalismo, la desigualdad económica, la barbarie de la España de pre-guerra. Hace de cruz y cara con el trabajo y la industria: el alquilar de chicos para ejercer la mendicidad (*Los pobres*); el pan y circo de la fiesta nacional (*Los culpables*); “el broncazo de órdago” (*Del Madrid* 70) de la violencia diaria, la contienda marital y la dura realidad de la Casa de Socorro (*El zapatero filósofo* y *Los pasionales*). En efecto, “cuadros tristes, pavorosos, amenazadores, lamentables” de unos “golfos peludos, roñosos, grotescos, famélicos, abandonados, sin hogar, sin parienta, sin nadie” (*Del Madrid* 122-23).

Importa aquí el concepto de lo grotesco que define Arni-

ches en *La risa del pueblo*:

SEÑOR BONIFACIO: Y luego ya de hombres, ¿a qué le 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 de 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.

(*Del Madrid* 108)

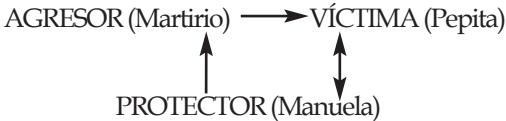
68

Sentimental y moralista siempre — “¡Si no tengo afición a nada!... ¡Si le digo que soy un raro!... ¡Si le digo que soy un romántico, un sentimental!” (cit. Uriarte 45-46) —, Arniches nunca abandona su fe en lo humano — “Aspiro sólo [...] a estimular las condiciones generosas del pueblo y hacerle odiar los malos instintos. Nada más” (cit. Ramos 125). Aunque alcanza la reducción a fanteche o la ridiculización en impresentables solteronas, alcaldes analfabetos, burgueses gazmoños o grotescos jorobados, está muy lejos de la crueldad esperpéntica de *Los cuernos de don Friolera*.

Tampoco abandona, sin embargo, el sainete como forma; lo desarrolla dramáticamente en tres actos, alejándose del “melodrama comprimido” para cultivar asiduamente un melodrama *sui generis* con materiales costumbristas, ideológicos, técnicos y cómicos, los cuales aseguran su vinculación con el sainete y, al mismo tiempo, su distancia del exceso sensacionalista o sangriento del melodrama importado de Italia y Francia. Otra vez Arniches organiza su teatro según una tipología: “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” (Sotomayor, “Transformaciones” 95). Más de una vez la figura clave es un(a) criado(a), y Manuela de *La cruz de Pepita* (1925) y Bibiano de *El último mono o El chico de la tienda* (1926) son ejemplos de cómo funcionan la

agresión y la restitución del buen modo.

Las conductas de Milagros con su hermana Pepita son un ataque violento habitual y de larga duración que en un momento dado llegarán a hacerse insostenibles cuando la víctima agote su capacidad de resistencia. La “vieja criada, como de 60 años,” Manuela, es la que media en la situación, informándole al público de lo “holgazana, y malintencionada, y envidiosa” (*Teatro completo* 3: 195) que es Martirio: “¡Menuda fiera de hermanita ... ¡Valiente basilisco! ...¡Menuda pécora!” (*Teatro completo* 3: 194), al hacerle la vida imposible a Pepita, “una mujer que sufriendo lo que sufre y padeciendo lo que padece es tan buena y tan santa” (*Teatro completo* 3: 205). Se cumple el primer esquema básico:



Para salir de semejante infierno Manuela propone la estratagema de casar a Martirio con el vecino, don David, que está enamorado de Pepita, empresa que resulta sumamente difícil: “Y casar a tu hermana no te creas es una cosa sencilla, ni muchísimo menos, porque eso se lo propongo yo a la estatua de Espartero y el caballo me da un par de coces” (*Teatro completo* 3: 223). Al realizarse el plan, hay un primer (e inesperado) cambio:

69

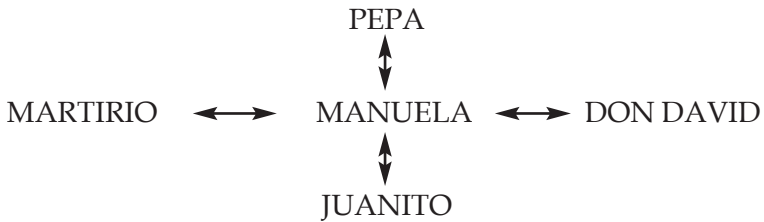


que acaba convirtiéndose finalmente en:

```

    graph TD
      A[AGRESOR (Pepa, sin novio)] --> B[VÍCTIMA (Martirio, novia de don David)]
      C[PROTECTOR (MANUELA)] --> A
      C --> B
  
```

El desenlace feliz se acomete con la intervención de Manuela, que cambia la cruz (Martirio) en la gloria (Pepa, otra vez novia de Juanito):



La función de la criada Manuela es actuar como eje de la (poca) acción y fuente del (mucho) hablar de la pieza. Lógico, por tanto, que los tres actos permitan una mayor complicación del sistema de agresividad / victimización / defensa, como se ve en el sainete "extenso" (Salinas 127) *El último mono*. De ahí que un mismo personaje pueda realizar funciones distintas en cada conflicto y aparezca, al mismo tiempo, como víctima y protector, e incluso agresor.

70

Bibiano es el arquetipo: víctima por su condición de huérfano, por los malos tratos recibidos en la tienda de Nemesio de Leoncio (y, por extensión, de Lauro, Liborio y Sisinio) y por su propia cobardía (superada rápidamente); también es protector, de Maravillas y Nemesio; y, por ende, agrede a los agresores Leoncio y Asunción. Maravillas también protege a Bibiano contra Leoncio, pero es víctima de Leoncio. Con la trama complicada que une la proyectada estafa financiera de Nemesio y el proyectado engaño amoroso de Nemesio y Maravillas por Leoncio y Asunción, estos últimos son doblemente agresores.

Dentro de la composición teatral es la víctima quien domina la escena, sea cual sea el personaje de turno; y la reiteración de las formas complementa la tolerancia y comprensión presente en el tema. Esa "habilísima fusión de las notas cómica y sentimental" (J. de C) es fundamental en las composiciones mixtas de sainete y melodrama como *Rositas de olor* (1924), *El tropiezo de la Trini o Bajo una mala capa* (1925) o *El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno* (1927). Es un equilibrio oximorónico, por así decirlo, y la mezcla de risa y emoción sacude al espectador, sucesiva o simultáneamente, por el ingenio, por la burla, por el sentimiento, para producir el efecto catártico deseado en lo grotesco.

Es precisamente esta ruptura lúdica con el realismo lingüístico de su tan mentida como mentada "fidelidad

fonográfica" (Seco 20) lo que nos lleva a la modernidad grotesca del último Arniches: tal como Serge Salaün demuestra de manera tan convincente, Arniches ofrece un modelo nada despreciable de posible superación por el lenguaje, que será bien captado luego por García Lorca (*Doña Rosita, la soltera*) o Valle-Inclán (*Luces de Bohemia*) (Salaün, "Carlos" 33). De la explosión jubilosa en materia de lenguaje, la carga paródica y la doble marionetización del personaje, presentes desde los primeros temas y tipos arnichescos, viene elaborándose la tragedia grotesca.

El papel del criado o gente de servir ilustra también esta estética moderna, y citamos como ejemplo de la marionetización deshumanizada la tragedia grotesca *La diosa se ríe* (1931). La obra se abre en el interior de una camisería elegante donde se mueven los dependientes Morcillo, Acislo, Fidel y Goro

en una actividad febril, a pesar de que no hay ni un solo parroquiano en la tienda. Morcillo está subido en una escalera, abriendo y cerrando cajones de la estantería y metiendo los paquetes de unos en otros. Acislo va de un lado a otro de la tienda, poniendo los bastones donde están los paraguas, y viceversa. Fidel coge corbatas de una caja y las coloca en el escaparate, y saca objetos del escaparate y los coloca encima de las mesitas. Goro traslada los maniqués de los impermeables de un lado a otro."

(*Teatro completo* 3: 1103; las cursivas son nuestras)

Después de semejante trasiego "[q]uedan inmóviles" (*Teatro completo* 3: 1104). Esta marionetización reflejará la tensión entre apariencia y realidad del engaño amoroso que sufre Paulino por la Rosita del Oro, que se ve en términos de la farándula y el comercio y la ruina de ambos. Burlando, burlando, Carlos Muñiz en *El tintero* (1961) aprovechará más tarde el mismo modelo con el acoso de los tipo-burócratas Pim, Pam Pum al anti-héroe Crock.

Aunque raramente señalada por la crítica contemporánea, la técnica en sí no es nueva en Arniches. Aparece en forma embrionaria en la tipología de las obras tempranas y marcadamente en los sainetes rápidos, en el hiperdesarrollo del dinamismo asociativo del chiste y de la jocosa salutación (e interjecciones, exclamaciones, piropos e insultos) que

desestabilizan el realismo verbal, o/y en un audaz “cubismo” donde el lenguaje mismo gesticula, pierde la compostura y, en jerga, verborrea o garrulería, se vuelve marioneta justo cuando el subtexto referencial supone una especie de tragedia que desmiente la comicidad aparente. Los malabarismos de don Salvador (*El fuego de San Telmo*), los gritos de las vecinas y Pepa en contra de Engracia (*El último chulo*), el triángulo amoroso menor de Cirila, Secundino y Pérez (*El santo de la Isidra*), o los “edificantes y verídicos diálogos” (*Del Madrid 53*) de *Los pobres*, o la explosión jocosa/venenosa de Manuela (*La cruz de Pepita*) y la verborrea profesional del vendedor que es Bibiano (*El último mono*), todo apunta a la metalingüística deshumanizada de lo grotesco.

En los años cincuenta, en el teatro y el cine de compromiso social, Olmo y Muñiz, Berlanga y Bardem, reivindicarán la risa arnichesca, radical, constructiva y eminentemente moderna. Sigue asomándose en los nuevos sainetes de humor negro de Alonso Santos, de Pilar Pombo, de Paloma Pedrera y de Carmen Resina. El fino sentido de la carpintería teatral le valió al maestro el éxito en su día y la vigencia hasta hoy.

NOTAS

- ¹ Mi agradecimiento al SSHRC del gobierno de Canadá por la generosa beca que me ha permitido llevar a cabo la investigación para este artículo.
- ² Hay una diferencia marcada, sin embargo, entre el método de Ramon de la Cruz y el de Arniches. El primero insiste: "No hay ni hubo mas invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres [...] cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación [...] digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo [...] Yo escribo, y la verdad me dicta" (cit. en Ramos 66). Arniches, en cambio, difiere, aclarando en una entrevista con J. Pastor Williams publicada en *El Luchador* (Alicante) de 1935, que: "en contra de lo que mucha gente supone, la vida no es teatral; ni sus hechos ni sus personajes ni sus frases son teatrales [...] el autor teatral recoge del pueblo unos materiales que luego le devuelve, aumentados con su observación y su trabajo" (cit. en Ramos 150).
- ³ Al principio Sevilla fue el lugar típico de la acción. El traslado a Madrid, sin embargo, se hace muy pronto.
- ⁴ En lo cual Arniches es típico de la mayoría de los autores del teatro breve, puesto que se confina a la gente y las casas de vecindad de "aquel ambiente madrileñísimo de las calles de Toledo, Lavapiés, Anton Martín" (*El Luchador* 1935, cit. Ramos 31). Conviene señalar que si las obras tal vez mejor conocidas de Arniches transcurren en "el Madrid que va del Cascorro al Lavapiés" (Monleón 60), las que sitúa "en provincia" tienen lugar en Andalucía, Aragón, el Levante y varios pueblos de su imaginación.
- ⁵ Estos detalles, y otros más no citados aquí, provienen de la "Historia del sainete" publicada desde enero a mayo de 1917, como entregas de *La Novela Cómica*, y pueden verse en el interesante artículo de Javier Huerta (157).
- ⁶ McKay da una lista de las 191 componentes, que incluye todas las obras publicadas e inéditas conocidas, más los

doce “sainetes rápidos” para leer sólo (McKay 129-43). Arniches “exageró” su producción, hablando de 300 obras, número que repitió Alfredo Marquerie en 282, José Monleón en 270, y Juan Emilio Aragonés en más de 200, pero que disminuye en las bibliografías más conocidas donde Josefina Romo Arregui indica solo 157, Eduardo María del Portillo da 167, mientras Vicente Ramos pone la cifra en 172 y Manfred Lentzen en 178 (ver McKay 115).

⁷ En orden alfabético tales colaboradores con el número de obras de coautoría fueron: Joaquín Abati (13), Juan Aguilar Catena (1), Ramon Asensio Mas (3), R. Calleja (1), Gonzalo Cantó (11), Antonio Casero (1), Sinesio Delgado (3), Antonio Estremera (11), Carlos Fernández Shaw (3), Enrique García Álvarez (25), Pedro García Marín (2), José Jackson Veyán (7), Manuel Labra (2), Jose López Silva (4), Celso Lucio (24), Jose de Lucio (3), Julio Pardo (1), Antonio Paso (5), Felix Quintana (1), Juan G. Renovales (1), Emilio Sáez (1), y Alfredo Trigueros Candel (1). Para más detalles sobre la colaboración con Gonzalo Cantó Vilaplano, Celso Lucio López y Enrique García Álvarez (ver McKay 51-61).

⁸ Sólo en los años de 1932 y 1940 no estrenó ninguna obra.

⁹ Es decir, “líricos” o no, e incluyendo los sainetes “rápidos,” todos ellos de solo un acto, a partir de 1916 de dos, y tras 1924, de tres.

¹⁰ Ver Membrez (2: 980-85) para las ilustraciones correspondientes sacadas de *Madrid Cómico*; también es muy útil su “grid análisis of formulaic elements” en el género chico que toma por ejemplo el chulo y la chula (1: 180), y la correspondiente discusión (1: 228-43).

¹¹ Y de ahí su éxito “colosal” como señala el propio autor: “se representó el sainete cuatrocientas noches seguidas en Madrid [...] En provincias le dieron tanto miles de representaciones, que en los tres primeros años me produjo dieciocho mil duros. Y desde entonces comencé a ganar anualmente unos diez mil” (López Pinillos 211). Es un excelente ejemplo de lo económico involucrado en el “pacto cultural” del género tal y como apunta Salaün.

OBRAS CITADAS

Arniches, Carlos. *Teatro completo*. 4 vol. Ed. Eduardo María del Portillo. Madrid: Aguilar, 1948.

_____. *Teatro [La señorita de Trevélez. La heroica villa. Los milagros del jornal]*. Ed. José Monleón. Madrid: Taurus, 1967.

_____. *Obras completas*. 2 vol. Edición y prólogo de María Victoria Sotomayor Sáez. Madrid: Turner, 1995.

_____. *Del Madrid castizo. Sainetes*. Ed. José Montero Padilla. Madrid: Cátedra, 1980.

_____. *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!* Ed. Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 1995.

Amorós, Andrés. *Luces de candilejas. (Los espectáculos en España, 1898-1939)*. Madrid: Espasa Calpe, Austral, 1991.

Barcia, R. *Primer diccionario general etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid. 1882.

Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del "género chico"*. Madrid: Revista de Occidente, 1949.

Estudios sobre Carlos Arniches. Ed. Juan A. Ríos Carratalá.. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert," 1994.

Estévez Ortega, E. "Los autores ante sus obras. Carlos Arniches." *Nuevo Mundo* 10-I-1930.

Huerta, Javier. "En la prehistoria del Madrid castizo." En *Estudios sobre Carlos Arniches*. 151-61.

J. de C. "Los teatros. Estrenos." *La Correspondencia* 13-XII-1914.

Laserna, José de. "Carlos Arniches. *La Cara de Dios*." *El Imparcial* 28-XI-1928.

Lentzen, Manfred. *Carlos Arniches. Vom "género chico" zur "tragedia grotesca"*. Genève: Droz, 1966.

McKay, Douglas R. *Carlos Arniches*. Nueva York: Twayne, 1972.

Membrez, Nancy. *The teatro por horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922. (Género chico, género ínfimo and Early Cinema)*. 3 vol. Doctoral dissertation. University of California at Santa Barbara, 1987.

Monleón, José. *Treinta años de teatro en España*. Barcelona: Tusquets, 1971.

_____. "Arniches: la crisis de la Restauración." En Carlos

Arniches. *Teatro [La señorita de Trevélez. La heroica villa. Los milagros del jornal]*. 71-77.

Pastor Williams, J. "Conversación con don Carlos Arniches." *El Luchador* (Alicante) 8-VI-1935.

Pérez y González, Felipe. *La Gran Vía*. En *El género chico*. Ed. Antonio Valencia. Madrid: Taurus, 1962. s.p.

Ramos, Vicente. *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Madrid: Alfaguara, 1960.

Romo Arregui, Josefina. "Carlos Arniches. Bibliografía." *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (Madrid) 9-10 (1943): 299-307.

Salinas, Pedro. "Del género chico a la tragedia grotesca. Carlos Arniches." *Literatura española siglo XX*. 7ª edición. Madrid: Alianza, 1987.

Salaün, Serge. "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural." En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983. 251-61.

_____. "Carlos Arniches o La difícil modernidad teatral (1915-1930)." *Estudios sobre Carlos Arniches*. 21-33.

Seco, Manuel. *Arniches y el habla de Madrid*. Madrid: Alfaguara, 1970.

Sotomayor Sáez, María Victoria. "Transformaciones y variantes en el melodrama arnichesco." *Estudios sobre Carlos Arniches*. 91-101.

_____. "Prólogo." En Carlos Arniches. *Obras completas*. Edición y prólogo de María Victoria Sotomayor Sáez. Madrid: Turner, 1995. [PAGINAS]

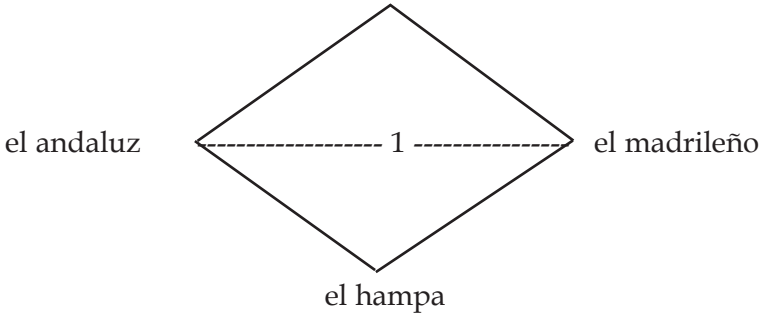
Uriarte, Luis. *El retablo de Talía*. 1ª serie. Madrid: Imprenta Española, 1918.

Zurita, Marciano. *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular, 1920.

ANEJO

Figura 1 Las hablas

gente bien



77

Figura 2 Geografía teatral

Villanea

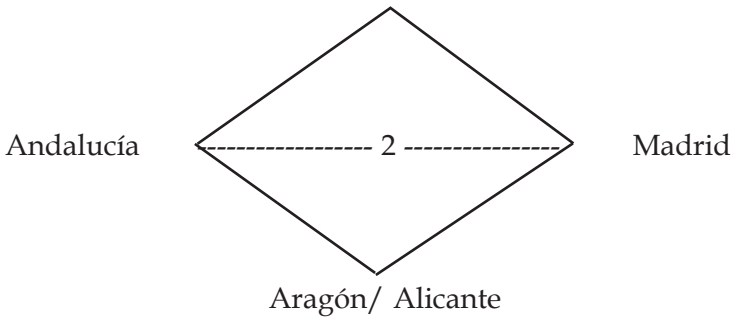
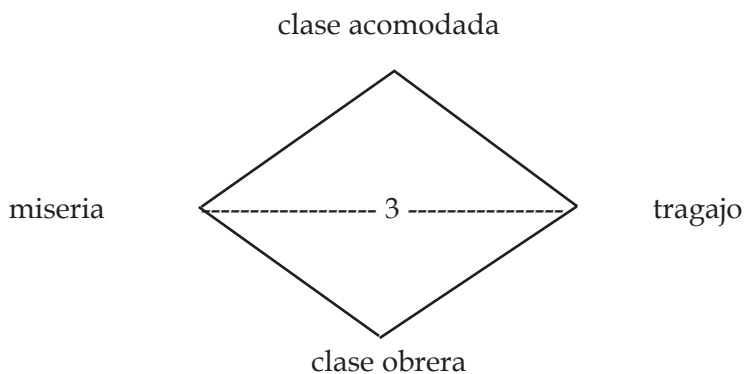


Figura 3a Tipografía



78

Figura 3b Personajes (masculinos y femeninos)

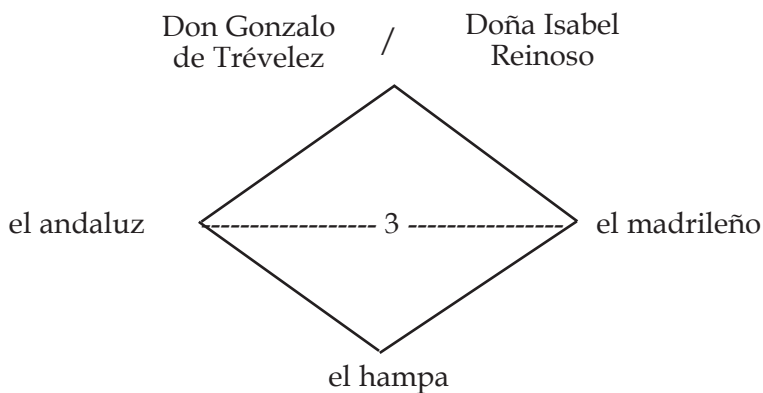
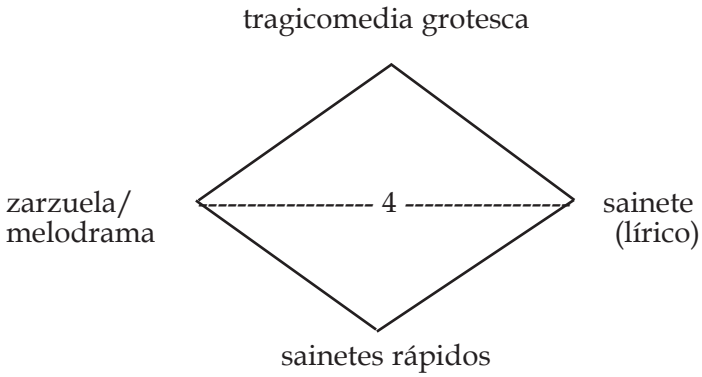


Figura 4a Creatividad teatral



79

Figura 4b Variedad escénica (ejemplos)

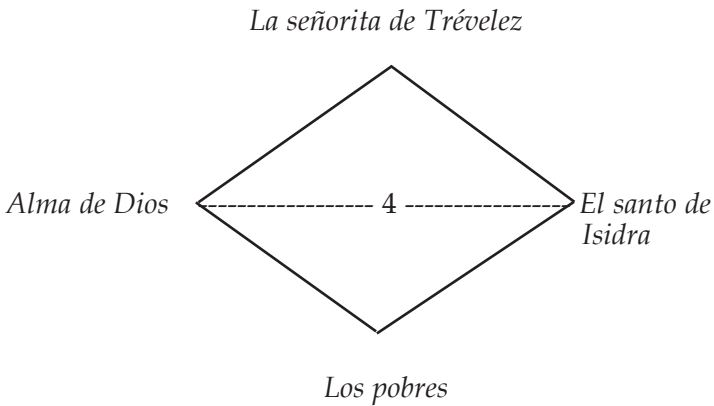
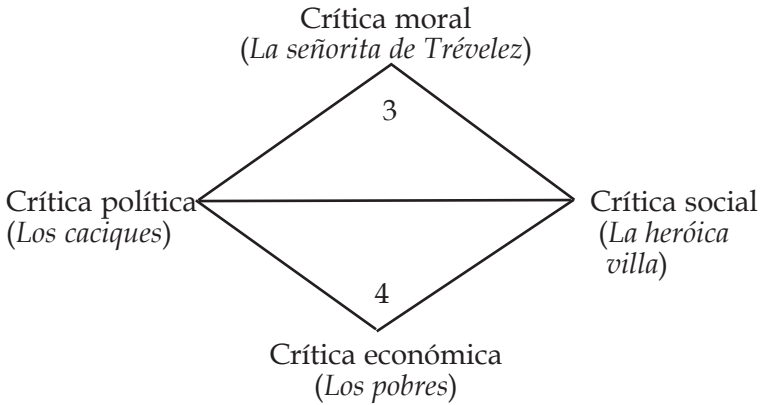
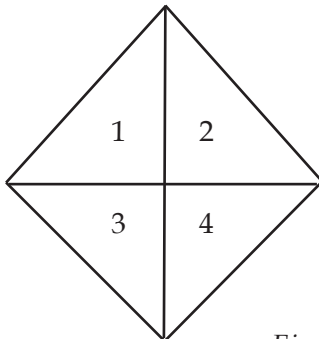


Figura 5a Teatro y función (ejemplos)



80

Figura 5b Modelo teatral



Clave:

- (1) Lenguaje;
- (2) Geografía teatral;
- (3) Tipos/ Personajes;
- (4) Creatividad teatral

Ejes vertebradores:
Estructura teatral

