



EL HUMOR EN EL TEATRO DE CARLOS ARNICHES

Liliana Cristina Bermejo de Nadal

L- A MANERA DE INTRODUCCION

Las obras de Carlos Arniches en general han merecido “desfavorables líneas” como así también una crítica que lo considera “el más interesante de los autores de éxito de su tiempo”(1). En esta última figuran los periódicos de los que se ve repetida “la mención elogiosa a la gracia..., al equilibrio de su composición, al gracejo de diálogo, al relieve de sus tipos” (2) o el lenguaje en particular.

El contenido de estas frases hace pensar en la heterogeneidad de opiniones, y las discusiones acerca del valor de la producción arnichesca en general.

El propósito de este trabajo es justamente estudiar el humor en tres escritos del autor alicantino que consideró los más significativos y representativos de las dos etapas siempre diferenciadas a las que aludiré en detalle más adelante: EL SANTO DE LA ISIDRA, LA SEÑORITA DE TREVELEZ y LOS MILAGROS DEL JORNAL.

II- CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DEL HUMOR

a- Un poco de Historia.

Existen muchos intentos de definición del humor. Robert Escarpit realizó un interesante y serio estudio de la palabra (definición histórica descriptiva) “adoptada para designar en cierto país, en cierta comunidad, un conjunto de experiencias vividas, de realidades individuales cuya cohesión es esencialmente práctica”; y de la cosa (definición teórica lógica) “producto incluido de una reflexión que ha organizado lógicamente ciertas partes de la experiencia original y que luego ha generalizado el concepto así crado extendiéndolo a otras experiencias ajenas pero que son semejantes” (3).

En el siglo XVI la palabra latina humor era un término científico que tenía su traducción en casi todas las lenguas civilizadas. En Inglaterra pertenecía al lenguaje corriente y luego de él la tomó el lenguaje literario. O sea que se incorporó un vocablo que fue adquiriendo nuevos matices en cada generación a medida que el tiempo transcurría.

El vocablo en sí tiene origen médico. La teoría de los humores cuyos razgos habían sido adjudicados por Hipócrates de Cos, que fue renovada por los griegos, transmitida por los árabes, recogida por médicos y alquimistas, se conservó a fines de la Edad Media. La estudiaron Galeno en el Siglo II antes de Cristo, Paracelso en el Siglo XVI y el francés Jean Fernel. Fue Ben Jonson en el Siglo XVII, quién le dió a la palabra humor una atmósfera decididamente cómica, incorporándola al vocabulario literario. La utilizó para



trasmitir sus nuevas ideas estableciendo los fundamentos doctrinarios de una comedia clásica que es ante todo una comedia de caracteres o de humores. Y es entonces cuando ya tiene en el lenguaje cotidiano un uso idiomático que la convierte en un vocablo propiamente inglés que expresaba, aunque vaga y confusamente la intuición de una realidad inglesa.

En la época de la Razón se le asoció definitivamente la idea de comicidad, pero a partir de entonces la extravagancia, la excentricidad gratuita que había sido la forma original del humor, se hallará excluida de su definición y adquirirá notable significación el humor verdadero que exige una cabeza fría, seria, que provoca la alegría y la hilaridad o sea que es una composición compuesta al público por un artista consciente, y no simplemente un modo de sentir, de ver las cosas, padecido por el humorista. Se le dio así una importancia particular al ingenio.

En 1971 Addison escribe acerca de la genealogía del humor lo siguiente: "La Verdad fue la fundadora de la familia y engendró el Buen Sentido. El Buen Sentido engendró el Ingenio (Wit), que se desposó con una señora de la rama colateral, llamada Alegría de la cual tuvo un hijo: el Humor. El Humor es pues el más joven de esta ilustre familia y, por descender de padres con disposiciones tan distintas, es de temperamento ondulante y diverso. A veces se lo ve adoptar un aire grave y actitudes solemnes, a veces mostrar desenvoltura y vestirse con extravagancia, de modo que a veces parece serio como un Juez y a veces bromista como un saltimbanqui. Pero tiene mucho de su madre y, cualquiera sea su estado de alma, nunca deja de hacer reír a sus acompañantes" (4). Escarpit ha llamado a esta definición alegórica "pirueta", tal vez la única forma de resolver los inconvenientes para definir el término humor. El humor, esa manera de ser, de ver y comprender procedente de las profundidades de los cuerpos y las almas, recibió del ingenio su formulación. Si el ingenio es padre del humor, este último es ingenio con algo más que tiene su raíz en lo afectivo.

Es así que en el siglo XVIII se reflexionó conscientemente acerca del término y se comenzó a realizar su inventario y a elaborar distintas teorías. En este momento la influencia inglesa se sintió en toda Europa y surgió un nuevo concepto que tendió a segregarse de su origen inglés.

Lógicamente este fenómeno no es específicamente británico pues hay autores en todas las literaturas y fuera de toda influencia inglesa a los que puede aplicarse el nombre de humoristas: Cervantes en España, Boccaccio en Italia, Moliere en Francia. Pero para que el humor universal apareciera fue necesario que el vocablo adquiriera conciencia de sí, que se aceptara en otros países además de Inglaterra y que "la comunidad de lenguaje y experiencia se estableciera y engendrara la conciencia de una realidad psicológica común base de todo humor" (5).

En adelante lo vemos reflejado en caricaturas dibujadas, caricaturas habladas, cantadas por los chansenniers; en las anécdotas humorísticas de music-hall o de cabarets, y fue aprovechado también por cuentistas y en las obras de numerosos escritores.



Se ha preguntado si la naturaleza del acto humorístico era afectiva o intelectual. L. Cazamian resume su posición diciendo que “el humor es un sentimiento complejo, donde su fondo cómico producido por la presentación voluntariamente trasladada y al mismo tiempo lúcida de nuestras ideas y nuestros sentimientos, está a menudo modificado y a veces borrado por una resonancia emocional, moral y filosófica. Esta resonancia, de tonalidad muy variable es producida por una sugestión general a la cual contribuyen los hechos presentados y los mil signos en los que se revela la actitud interior del humorista” (6).

b- Facetas del humor.

“El humor es un arte de existir” y “hay muchos niveles de existencia. Por eso es que hay tantos humores distintos que se parecen tan poco. No todos coinciden con la risa, porque crea... la tensión con su ironía y ... su rebote lleva al desahogo ... El humor coincide también con formas superiores del pensamiento dialéctico y se convierte en una filosofía...” Ahora bien, “sin duda alguna se encontrarían también humores sin ironía porque estamos en un terreno vago donde las fronteras son imprecisas y las palabras engañosas” (7). Carlos Arniches nos hará transitar por las diferentes facetas humorísticas: la satírica, la irónica, la cómica, la grotesca, la caricaturesca, la chistosa.

Se está frente a la satírica cuando se emplea “el ridículo, el sarcasmo, la ironía para denunciar, exponer, ridiculizar el vicio, las tonterías, las injusticias o males de toda especie” (8). Los temas tratados con predilección por la sátira son la política y las mujeres. Considera la propia condición humana; contempla el mundo con una mezcla de risa e indignación; critica y humilla a la víctima con una risa despreciativa. Algunos escritores no se limitan a atacar gentes y costumbres sino que crean un mundo de ensoñación dentro del que un mundo real se ve fantásticamente trastocado y disfrazado. Puede aparecer en distintos géneros literarios (sátira formal, fábula de animales, alegorías, viajes fabulosos ...).

Si bien existe una amplia variedad de formas literarias, es muy reducido el número de técnicas a emplear en la sátira: la técnica de la reducción consiste en la degradación, desvalorización de la víctima mediante la reducción de estatura y dignidad. A través de la mímica se llega a reducir a la víctima a un orden inferior de existencia insistiendo en su repetibilidad; el poder del escritor en este caso estaría en la habilidad; de localizar en el ser gestos inconscientes para reproducirlos después. Se invade así lo privado y se destruye la convicción propia de cada hombre de que es único e inimitable. El mimo es por lo tanto un arma importante contra el orgullo humano. Se crea un parecido, se produce una distorsión ridícula en la que los gestos y tics aparecen exagerados. El equivalente visual sería la caricatura que se basa en gesticulaciones inconscientes y el equivalente literario, el bajo realismo donde se toma la vida baja en lenguajes vulgar, jergal. Otra forma de imitación es la parodia que supone la adopción y dominio del estilo de otro escritor y su reproducción con distorsiones ridículas, además la



destrucción del símbolo donde el satírico se inventa un portavoz o adopta una personificación, una máscara y entable un monólogo.

La ironía es una de las armas más eficaces y un arte por sí mismo. Requiere cierta elegancia de forma para contrarrestar la grosería del contenido y cierto dominio de alusión culta para contrarrestar el insulto directo. Es un recurso que contribuye a evitar el rechazo; es disimulación. La ironía crítica arremete contra tabúes seculares.

En el drama irónico el personaje ignora el secreto conocido por el público y los otros personajes. Presupone ésta un doble auditorio: uno que se deja engañar por el significado superfluo de la palabra, otro que capta el significado oculto y que se ríe con el engañador a costa del engañado. Esto implica una persona encarnada por el mismo satírico y una forma narrativa que permite el mantenimiento de una doble corriente significativa (parodia, viaje imaginativo, utopía...). En las representaciones teatrales, si la orientación del mecanismo es hacia lo trágico, el público se muestra solidario con el ciego, en cambio si está dirigida hacia lo cómico, despierta un sentimiento de superioridad.

Según Bergson "fuera de lo humano no hay nada cómico" (9). Para reír no debe haber emoción sino inteligencia, insensibilidad. Es inconsciente, porque un personaje es cómico en la medida en que se desconoce a sí mismo; es invisible para sí y visible para los demás; un hombre ridículo cuando advierte su ridiculez trata de modificarla por lo menos en lo externo, por lo tanto la risa castiga las costumbres haciendo que nos esforcemos por parecer lo que deberíamos ser. Aparece a manera de un hallazgo involuntario en las personas o en sus formas, actitudes, rasgos o situaciones. Lo cómico puede pasar por todas las fases, desde la bufonada grotesca hasta las más exquisitas formas de ironía.

Hay casos en que lo grotesco es una simple exageración de elementos expresivos a través de la cual se alcanza una dudosa mezcla de comicidad y melodramatismo, otras en que se adscribe a situaciones que son en sí mismas a un tiempo, trágicas y cómicas.

Es preciso hablar del chiste en su relación con lo cómico. "La conducta social de lo cómico es distinta de la del chiste. Lo cómico no precisa sino de dos personas, uno que lo descubre y otra en la que es descubierto. La participación de una tercera persona, a la que lo cómico es comunicado, intensifica el proceso cómico, pero no agrega a él nada nuevo. Por el contrario, el chiste precisa obligadamente de dicha tercera persona para la perfección del proceso aportador de placer cuando no es agresivo o tendencioso. El chiste se hace y la comicidad se descubre, sea, en primer lugar, en las personas, o , secundariamente y merced a una transferencia, en los objetos, situaciones, etc." (10). No es el pensamiento expresado en la frase lo que lleva en sí el carácter chistoso sino que "el chiste es privativo de la expresión que el pensamiento ha hallado en la frase" (11). Son varias y muy diversas las técnicas del chiste; Freud destaca las siguientes: condensación (con formación de palabras mixtas, con modificaciones); empleo de un mismo material (total y fragmentariamente, con variación del orden, con ligera modificación o las



mismas palabras con o sin sentido); doble sentido (con nombre y significación objetiva, con significación metafórica y objetiva; con doble sentido propiamente dicho...).

Consideraré en forma especial la actitud del humorista español Carlos Arniches, los recursos para crear su estilo el cual implica un estrato del humor y además el estado de espíritu con que el lector y el público acogen la producción.

III- CONTEXTO EN EL QUE VIVIO EL AUTOR ALICANTINO.

Es necesario en primer término considerar a Carlos Arniches adscrito al proceso histórico ya que “no existe un teatro intemporal” y “no hay modo de aproximarse a él si no es a través de los supuestos sociales de su época” (12).

Nació en la ciudad levantina de Alicante el 11 de octubre de 1866. Realizó sus primeros estudios en su ciudad natal, luego, llevado del deseo de abrirse camino en el mundo de las letras se trasladó a Barcelona en busca de horizontes más amplios y trabajó en el diario La Vanguardia.

En 1885 viajó a Madrid donde debió trabajar en una tienda para resolver sus situación económica, pero no dejó de lado su afición literaria que lo empujó vocacionalmente hacia el teatro.

Después de unos comienzos difíciles consiguió estrenar en el teatro Eslava su primera obra con el título *Casa Editorial* escrita en colaboración con Gonzalo Cantó en 1888. Escribió con él mismo *Las manías*, *Ortografía*, *La verdad desnuda* y más tarde, *Sociedad Secreta* en colaboración con otros autores.

En 1890 estrenó la primera obra exclusivamente suya: *Nuestra Señora*. Siguió escribiendo en colaboración y en 1896 estrenó otra producción, la zarzuela *La banda de trompetas* y en 1898 obtuvo su primer gran éxito con el sainete lírico de costumbres madrileñas, música del maestro Tomás L. Torregrosa: *El Santo de la Isidra*.

A partir de este momento su nombre figuró con constante asiduidad en los carteles de todos los teatros madrileños y rara es la compañía que sale a las provincias que no lleve en su repertorio alguna obra de este autor. Obtuvo la popularidad más completa, y en su larga vida llegó a estrenar 272 obras que muestran la fecundidad de su trabajo y que son a la vez, su mayor elogio.

Contrae matrimonio a los veintiocho años de edad en 1894.

El 15 de abril de 1943 fallece, al día siguiente de terminar su última obra, *Don Verdades*.

Cuando estrena *Casa Editorial*, el país todo está viviendo una etapa en la que son evidentes los intentos de restaurar una monarquía democrática y liberal. La continuación de la misma se ve garantizada por el nacimiento del hijo de Alfonso XII (Alfonso XIII) y la personalidad de la Regente María Cristina; a la vez un pequeño grupo político se mueve realizando trabajos para favorecer a la revolución que los opositores antimonárquicos deseaban llevar a cabo. Existe de esta manera un fuerte gobierno para el



pueblo pero sin la participación del mismo y que establece las bases de un liberal y total paternalismo que caracterizó las relaciones entre españoles gobernados y gobernantes.

El año 1888 es clave también porque en su transcurso se fundan la Unión General de Trabajadores (U.G.T.) y el Colegio de la Agrupación Socialista Madrileña. Los informes y programas tienen como tema esencial el de las huelgas como instrumento de luchas de clases y sus formas de organización.

Según Beneyto, el teatro, antes de este gran suceso fue “un instrumento de distracción” (13) que no planteó problemas. Pero más que una verdad fue una complicidad. Tendríamos como ejemplo evidente el teatro de Echegaray. El esperpento de Valle Inclán fue el testimonio crítico de las deformaciones de la conciencia irrealista de España.

El género dramático existe para tranquilizar a la clase media que es la más necesitada de apoyo debido a que se encuentra cada vez más con menos recursos económicos. Tanto la vida misma como el teatro español están repletos del “bien parecer, del quiero y no puedo, de pasarlas estrechas y presumir de grandezas” (14).

Los intelectuales mantienen una actitud propicia al cambio especialmente en relación con el problema obrero y con el mecanismo sindical. Gran parte de ellos escribe en la prensa de izquierda y se enfrenta con los distintos estratos sociales.

a- Su posición.

Arniches es monárquico y liberal. Piensa que con la revolución difícilmente se llegue a resultados seguros puesto que es un arma dificultosa. Por lo tanto para él, siguiendo el pensamiento de Castelar, lo mejor sería “operar al servicio de una evolución democratizadora bajo la institución monárquica, considerada como una garantía de orden y seguridad” (15).

Pero este escritor comienza a escribir para ganarse el sustento de cada día y así las principales obras de esta etapa son el fiel reflejo de una realidad en que los problemas políticos y sociales casi no se hacen presentes, un todo en el que las situaciones cómicas, la alegría, resaltan; en fin “una etapa de encantamiento: encantamiento patriotero, pintoresquista, populista, castizo” (16).

Su actitud cambia después del desastre del 98 pues estiliza su técnica, grita lo que su corazón le dicta, junto a escritores que no son oídos de inmediato pero más tarde llegaría a la conciencia española a través de lo que Llovet llama “temas angustiados...: el tema de la justicia ... y el del sentido de España”. (17).

Es interesante considerar entonces su afinidad, con quienes formaron la tan mentada generación de 98 al exponer sin tapujos “el decálogo revisionista y verazmente patriótico”; pero no se lo encasillaría como revolucionario sino más bien como “progresista” (18), como hábil y minucioso observador que denuncia con un humor poco común en los dramaturgos de la época, lo que realmente siente.

Ahora bien, el sólo hecho de presentar parte de su obra (la antialta comedia) con



las características del drama burgués, de la alta comedia, pero invertidas, permite a Ruiz Lagos llamarlo desde el punto de vista creacional, “autor revolucionario” (19).

b- Su producción.

Cabría hacer aquí una doble distinción:

A) El género chico: representó con respecto a la tradición literaria española, la última forma del teatro popular y realista. El sainete con que deleita al público tiene la forma de Juan de Timoneda llamó entremés y más tarde perfeccionó Quifiones de Benavente y aprovechó Ramón de la Cruz. Son las primeras de Arniches de escasa duración, con música instrumental y vocal, coreografía y abunda en ellas el elemento cómico ya que nuestro autor parece presentar una España alegre y satisfecha con ella misma.

En el año 1898 escribió *El Santo de la Isidra*. Los elementos tradicionales del género se ven sometidos a una estilización. Una diferencia muy notoria se advierte entre los sainetes de la primera época y los de la última entre los que figura *Los Milagros del Jornal* (1924). Junto con los sainetes rápidos del *Madrid Castizo* muestran notablemente el tema de conciencia del momento crítico y mísero que pasa la Capital española dejando de lado así “ese populismo cómico y simpático, esa estampa festiva y botijera, esa gracia popular” (20) que los caracterizó primeramente.

B) El segundo tipo de obras de Arniches corresponde al de tragicomedias grotescas que según Ruiz Ramón pueden englobarse en dos grupos: uno en el que “lo fundamental es el desarrollo teatral de la situación grotesca que origina la acción mediante el juego de unos caracteres definidos dramáticamente por la contradicción entre la apariencia física o social y su verdadero ser individual como en *Es mi hombre*; otro en que lo grotesco se da menos en la situación que en el despliegue de unos caracteres con valor de tipo que definen un ambiente (moral, social o político) por el cual se denuncia una realidad nacional deforme y defectuosa lacerada por la ignorancia, el inmovilismo, la hipocresía, la falta de auténtica moral, la crueldad y vacíos espirituales frente a la cual, encarnada en el señoritismo ocioso, el caciquismo cerril y las nefastas juntas de mujeres opone la moral sana y renovadora de otros tipos de conducta, encarnados en personajes en donde resplandecen las virtudes del trabajo, la honradez, la tolerancia ilustrada, virtudes morales” (21). A éste pertenecen *La Heroica Villa*, *Los caciques*. Diferente es *La Señorita de Trevélez*, escrita antes; en ella aúna los caracteres dramáticos y sociales. Esto, la fusión de lo crítico-social con lo tragicómico grotesco y la adscripción a situaciones trágicas y cómicas al mismo tiempo, la convierten en una pieza de un valor dramático muy específico y superior.

En todo este segundo grupo deja de lado el mundo feliz para denunciar fervorosa, nítidamente, sin rodeos su dolor profundo por la injusta situación que vive su patria. Protesta claramente contra los envidiosos, vagos, fanáticos, crueles, prepotentes, falsos



amantes de su nación. Una frase de Monleón encierra esta idea: “el día en que Arniches deja de estar encantado, su casticismo se hace progresismo y el autor se convierte en un látigo más a la vanguardia del breve pelotón de fustigadores” (22).

IV.- EL HUMOR EN EL SANTO DE LA ISIDRA, LA SEÑORITA DE TREVELEZ Y LOS MILAGROS DEL JORNAL.

Para Robert Escarpit “no existe una frontera nítida entre la risa y el humor”. La risa es “un fenómeno físico”, y el humor un fenómeno complejo, psicológico, estético y social. Entonces “algunas risas se producen sin humor y algunos humores no están acompañados de risas” (23).

a- El mundo chispeante.

Como ya se anticipa, en *El Santo de la Isidra*, estrenada en 1898, el escritor presenta una visión chispeante de la realidad, donde la gracia popular y el chiste como síntesis llevan al auditorio a una alienación.

En este sainete arnichesco, “el núcleo del conflicto dramático lo forma un triángulo de fuerzas encarnadas en tres personajes típicos: Epifanio, chulo y bravucón pero cobarde en el fondo y al que todos temen; Venancio es un muchacho humilde, bueno, trabajador, tímido, pacífico hasta que cegado por el amor toma el cuchillo. Entre ambos está Isidra, una joven bonita, con muchas cualidades, quien se verá deslumbrada por el habla del mozo malo, y será finalmente Venancio quien la gane.

También existen otros personajes; por la importancia especial en la resolución del conflicto es digno destacar la figura del protector entrado en años y con más experiencia (El señor Eulogio), hombre de ingenio, noble, justo y de moral intachable.

Cabría aplicar aquí la cita de Bergson utilizada también por Carner: “La Imaginación tiene ... una filosofía bien decidida: en toda forma humana distingue el esfuerzo de un alma que elabora la materia, alma infinitamente flexible, eternamente móvil ... Algo de su alada ligereza comunica el alma al cuerpo que anima; la inmaterialidad que pasa de esta suerte a la materia es lo que se llama la gracia. Pero la materia resiste y se obstina”. Cuando “la materia consiga ... expresar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, contrariar ... la gracia, obtiene del cuerpo un efecto cómico, aproximándolo a su contrario habría que oponerlo a la gracia más aún que a la belleza. Es más bien rigidez que fealdad” (25).

Uno de los elementos específicos que por ser cómicos llevan a la risa es el del “disfraz de todo un grupo social” que conformaría una mascarada” (26). Así mujeres y hombres están preparados para la gran fiesta en la tarde de San Isidro y comentan anunciando: “Alegre es la mañana y hermoso el día; hoy va a ser cosa buena la romería ... y el que no se divierta tonto será” (27). Y en el puente de Toledo una figura que se destaca es la de Secundino quien en su monólogo dice: “Pues señor, llevo un cuarto de



hora arrimao a la bela y la Cirila sin venir. Se habrá encontrado con el bruto de ese asistente?... Le tengo tirria a la trepa!... Porque ya se sabe, el comercio y la melecía somos de los más rivales que hay,... en lo que toca a las criadas, porque claro, el paisano, por mucho que quiera, no pué salir de un saqué bien mezquilla, bien de cuadros y los melitares tienen el aquel del uniforme Digo! Pues sin me pusiese yo un casco con llorón de cerda, guerrera ajustá, mi pantalón de punto, mi media bota de sable sin espuelas y un puro así y me fuese a paseo a la plaza de Oriente ... Pero, con este traje, too lo demás es itericia... Gracias que la Cirila tiene un pupilaje pa distinguir a la juventud comercial, que me río yo ...” (28).

Bergson destaca entre los recursos de comicidad de situaciones, “el resorte moral” (29): estaría expresado en varias oportunidades y sobre todo por boca del señor Eulogio, la idea de protección a Isidra que permanece aplastada pero luego terna a expresarse nuevamente; en uno de los casos es Matías el que insiste: -(A Pace) No toques. Y tú (A Isidra) te sientas que aquí no qué broncas... No, no toques...” Y ésta graciosamente contesta: “Vaya, u toca él u toco yo” (30). También, cuando el personajes masculino Epifanio, el de mayor falta de elasticidad en su pensar, secundado por el Rosca, intenta bailar con Isidra, y recibe de Venancio las siguientes palabras: “Usté es un granuja y un borracho que ha vivido hasta hoy asustando a varios tontos que tienen más cariño a la piel que a la vergüenza y explotando a las mujeres para llenar el buche gratuitamente, que es lo que buscaba usted con esta familia, y es lo que vengo yo a impedir” (31).

A través de este impedimento y cambiando el tinte humorístico, Arniches deja al desnudo una vez más su pensar, su sentir: el de un auténtico español celoso de las tradiciones.

Los recursos humorísticos de lenguaje se explicarán más adelante.

b- La crítica.

Un grave mal español fue luego para Arniches el ánimo “chirigotero”; quizá por ello su teatro aspiró a ir más allá de lo chistoso y alcanza a través del sainete la crisis que sufre el pueblo español y llegar también a la tragicomedia. Lo irritaba esa combinación de broma e indiferencia social que ahoga las posibilidades de un examen crítico social y un desarrollo colectivo español. *Los milagros del Jornal* y *La Señorita de Trevélez* “marcaron un punto de hipersensibilidad en el marco teatral madrileño” (32).

Recordemos especialmente para el análisis de ambas obras que tanto la risa como el humor son fenómenos de estructura dialéctica (arte de dirigir bien el raciocinio, la cual supone una fase crítica generadora de angustia, de tensión nerviosa y una fase constructiva es casi siempre afectiva y la calificamos REBOTE HUMORISTICO (33).

La ironía utilizada es crítica ya que reduce a lo absurdo los esquemas de la sociedad española y situaciones hondamente tristes y reales padecidas por el pueblo español.

El Sainete *Los Milagros del Jornal* (1924) es una obra en la que nuestro autor



muestra una de sus más admirables dotes de observador, pues "lleva a escena un asunto humano y realista que no deja de ofrecer peligrosos escollos..." (34). "En el hogar de un obrero se vive con inmensas privaciones, y en cambio en el de otro, con un jornal igual, todo abunda. En este segundo hogar "los milagros" acarrean desdichas sin cuento, los cuales sirven para enaltecer la honorabilidad de la esposa del obrero pobre" (35).

De esta obra cabría mencionar los recursos humorístico lingüísticos y la relación autor-actor-espectador que se realizará más adelante.

Como dijera Monleón, el autor no aceptó la realidad social de su tiempo en su totalidad. Y mientras Valle Inclán hablaba de esperpento, Unamuno de astracanadas trágicas, él lo hizo de tragicomedias grotescas (expresión de un común sentimiento ante las deformaciones de la vida española). Y en cuanto a la forma se compromete a liquidar la alta comedia desarrollando en "sus arquetipos dramáticos un sistema tradicional de creación literaria acuñada desde la Edad Media y patentizado en el siglo de Oro"(36). Las reversiones a los contrarios, las antinaturalezas, los antihéroes son fatídicos del humor negro español que ya aparecen en el Arcipreste de Hita y que por línea celestinesca culmina en el pícaro quevedesco. "Este drama nuevo es vital para el teatro español contemporáneo; es el principio de una escuela trágica y que Ruiz Lagos llama impresionista-goyesca y subraya su presencia no en delimitar un carácter escénico, entregado en bandeja al espectador, sino en insinuar unos bocetos suficientes para lograr en la mente del contemplador el funcionamiento realizable del símbolo que representa. No hay sátira burlesca y ridícula sino una caricaturización humanizada por el deseo del creador de liquidar un tipo dramático" (37).

En su estudio general sobre la sátira, Hodgart, afirma a la vez que "la pura sátira es rara en la obra teatral pero sí puede darse en tragicomedias en son de protesta y casi siempre contra la estupidez burguesa" (38). Es el caso de obras como *La Señorita de Trevélez* en la que también "lo grotesco" aparece como fenómeno puro dentro de una representación cómica-caricaturesca y satírica" (39).

Se podría aunar aquí el criterio de Hernández Catá quien realmente llama a Arniches "caricaturista que penetra en el área de la sátira" y cita una frase de Bergson: "El caricaturista muestra lo que las fuerzas demoníacas habrían hecho en las facciones humanas sin la intervención del ángel". Aparte ensalza su fórmula: "rigor en la composición,... poder de deformar pasiones y los caracteres sin obligarlos a perder su raza prístina pero haciendo bien visible la comicidad de sus elementos heterogéneos; tiene para llevar justamente hasta el límite inhumano y mecánico de la risa los principios cómicos y hasta el linde de lo melodramático y sensiblero, lo patético" (40).

El argumento de *La Señorita de Trevélez* es el siguiente: El aburrimiento de un pueblo imaginario español, pero que existe en la geografía moral de España, es quebrado por las bromas que urden los miembros del Guasa Club en el casino del lugar, sin prever ni tener en cuenta las ocasiones en que las mismas burlas se vuelven contra los mismos burladores.



Estos muchachos para pasar el rato toman como centro de diversión, como víctima a Florita, una mujer soltero, entrada en años, de rasgos y gestos grotescos, conocida con el chocante sobrenombre de "Jamona de Trevélez". Le hacen creer que un joven llamado Galán, frívolo, intrascendente pero incapaz de maldades, está enamorado de ella. Este mozo, ajeno a lo que han tramado, cuando intenta protestar explicando que todo es un equívoco, no se lo permiten; lo detienen el bienestar que le han brindado al acogerlo y el temor a las represalias del Señor Trevélez, Don Gonzalo, hermano de Florita que ya estaba confiado y satisfecho de la felicidad de su querida hermana, y que con el sólo hecho de advertir el ridículo le podría hacer pagar duramente.

De la sensación de pánico, del miedo que tiene Galán ante la doble situación de casarse con una mujer que se siente por primera vez amada en su vida y que está ilusionada, o enfrentar las posibles situaciones que pueda presentarle don Gonzalo al enterarse de la farsa, se desprenden escenas cómicas y otras de gran profundidad como las del acto tercero en que don Gonzalo, advertido ya de la urdida en contra de su hermana, deja revelar una gran faceta de su personalidad.

Están presentes algunos de los arquetipos dramáticos que mencionara Ruiz Lagos en su estudio; arquetipos que si bien "demuestran en el autor una conciencia de creación intencionada y no acaecida" (41), tienen las características del drama burgués pero invertidas, pues el gracioso en su obra "no es ya un ser inferior, un lacayo, no está apartado socialmente de otras personas dramáticas pero conserva ciertas características del teatro clásico. Suele ser representante máximo de la vagancia pero generoso y honrado. Vive su vida como los antiguos pícaros, de lo que viene y posee artilugios para conseguir del sexo femenino lo que le apetece..." (42).

La variedad de esta persona dramática es abundante. El "antihéroe" en esta obra sería el Señor Trevélez y la "antiheroína" su hermana Florita (La Señorita de Trevélez); ambos personajes grotescos víctimas de una situación cruel engendra, como ya se mencionara, por gente vaga, desocupada, inculta de un pueblito español, gente que forma el Guasa-Club con el propósito de hacer desquites y divertirse a costa de personas con un mundo espiritual muy rico pero ridículas en su actuar y pensar ante la sociedad. Lo grotesco está aquí en su forma pura y aparece más o menos a la manera de un "alboroto de máscaras" (43), donde se dan procesos perdurables de disolución: pérdida de identidad, destrucción del concepto de personalidad.

La técnica empleada es el "mimo", mediante la gesticulación de la payada, "la imitación de tipos sociales" entre otros elementos (44). Así, una acotación del autor muestra a Florita: "Tose delicadamente..., asoma entre las persianas la cara ridícula, pintarrajeada y sonriente de la Señorita de Trevélez" (45); y a don Gonzalo: "Sale sombrero en mano. Viste con elegancia llamativa y extremada para sus años. Va teñido y muy peripuesto" (46); o cuando habla de su hermana al escuchar su voz: "(En este momento, se escucha en el piano de enfrente el "Torna A Sorrento", y a poco la voz de Florita, que lo canta de modo exagerado y ridículo)" -Don Gonzalo: (Casi con emoción).



Es ella, Galán!... Es un ángel!" (47).

Monleón hizo un cotejo entre un grotesco personaje pirandelliano y la señorita de Trevélez. Del autor italiano transcribe lo siguiente: "Veo a una anciana señora con los cabellos untados con no se sabe qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Advierto que esa anciana señora es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora debe ser. Puedo así, en el primer momento y superficialmente, detenerme en esa impresión cómica. Lo cómico es precisamente un darse cuenta de lo contrario" (48). La anciana, quitándole unos años y suponiéndola soltera, sería la señorita de Trevélez.

Junto a la antiheroína y al antihéroe, "el pícaro burgués que generosamente se hace pasar por pequeño burgués y es la persona a la que está reservada la traición y mantenimiento del auténtico nudo de la farsa. Con todos sonríe, a todos trata de dar la razón" (49). En esta obra es Tito Guiloya, presidente del Guasa-Club quien planifica la broma a Galán y a Florita de Trevélez (un posible noviazgo a través de una nota enlace): "Dentro de quince minutos ocurrirá dentro de esta destartalada habitación el más famoso y diabólico suceso que pudieron inventar imaginaciones humanas... la burla más perversa de que haya memoria" (50). Luego dice: "La burla es conveniente siempre; sana y purifica; castiga al necio, detiene al osado, asusta al ignorante y previene al discreto y sobre todo, como en esta ocasión, escoge sus víctimas entre gente ridícula; la burla corrige y divierte" (51). En la fiesta realizada por los Trevélez, es la persona más irónica e hiriente con un grupo de invitados (entre ellos Mariza, Nolo, Conchita); de allí que reciba de torrija el calificativo de "diabólico" (52).

El "pinturero", jugador encubierto de una simpatía avasallante que hace perdonables sus travesuras; "no tiene carrera ni oficio", "vago, juerguista" (53). Aquí es Pablito Picavea: "mozo vano y elegante. Entre anheloso, impaciente. Es sugeto rápido de expresión y movimiento" (54). Enamoradizo. Coquetea con la doncellita de los Trevélez (Soledad). Pero en este caso también es víctima de las circunstancias.

Estos tres arquetipos de la tipología primaria de Ruiz Lagos están "apoyados para su animación en las tres figuras simbólicas, víctimas, pero trasfondo, en la que el dramaturgo reincorpora los vicios que desea fustigar o las virtudes que estima dignas de elogio" (55).

El "Caballero burgués" es "la voz impersonal, reflejo de la propia conciencia del autor dramático" (56); el que realiza la digresión moral. Don Marcelino, desde el acto primero dice lo que realmente piensa de la vida y condiciones de su pueblo: "está la vida tan falta de amenidad en estos muchachos, que el más ligero vislumbre de distracción atrae como un imán poderoso. Esperaré leyendo" (57). Es la frase que dice cuando recibe el anónimo que avisa lo que presumiblemente a de suceder con los Trevélez. Y es él también quien calma a don Gonzalo después de la pesada broma: "No vale la pena!... Matas a Guiloya! Y qué?. Guiloya no es un hombre; es el espíritu de la raza, cruel, agresivo, burlón, que no ríe de su propia alegría sino del dolor ajeno... Qué alegría va a



tener esta juventud que se forma en este ambiente de odio, de envidia, de ocio, de miseria moral, en estas charcas de los cafés y de los casinos barajeros?. Qué ideales van a tener estos jóvenes que en vez de ilustrarse se quiebran el majín y consumen el ingenio buscando una absurda similitud entre las cosas más heterogéneas y desemejantes?... en qué se parecen esos muchachos a los hombres cultos interesados en el porvenir de la patria. Y la respuesta es tan consoladora como trágica... En nada!... Pues la manera de acabar con este tipo de guasón es difundiendo la cultura. La cultura modifica la sensibilidad y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no sabrán ser malos, ya no se atreverán a destrozarse el corazón con un chiste, ni amargar la vida con una broma” (58).

El “figurón” se ennoblece..., en algunos momentos deja escapar expresiones como revelaciones de su interioridad. Figura hecha para reír y en su tamaña pobreza humana termina por arrancar lágrimas. Es Numeriano quien cae en el engaño preparado por Tito Guiloya pues recibe el anónimo y lo hacen entablar relaciones con la hermana de Don Gonzalo. Algunas frases nos lo pintan: “Ay calle usted, por Dios!... pero yo le diré que la carta no es mía, que compruebe la letra” (59). “Miserables, canallas. Y qué hago yo don Marcelino? Madre!... Es don Gonzalo que viene!” (60).

c- El lenguaje

Una función primordial cumple el lenguaje en los intentos humorísticos de este dramaturgo. “Es el principal vehículo de evidencias sociales. Al modificar el lenguaje se suprimen automáticamente las evidencias y sin cambiar nada en el tenor de la frase, se vuelve absurdo lo que era inteligible” (61). Esta manifestación de Escarpit es tenida en cuenta sobre todo por el tinte irónico que cubre especialmente a toda la segunda parte de la producción arnichesca. Por eso es muy cierto que “la comicidad de lenguaje es sólo uno de los recursos de la comicidad y sólo una de las cualidades del lenguaje” (62).

Manuel Seco, en el serio trabajo realizado sobre el tema *Arniches y el habla de Madrid*, que le valió el Premio Rivadeneira de la Real Academia Española, recopila ciertas críticas de distintos estudiosos del tema. Trataré de tomar sólo las más significativas:

- Así según Monleón, el lenguaje arnichesco es “uno de los elementos básicos, clave del éxito popular,... florido ingenio. Lo que los tipos de Arniches dicen está muy por encima de lo que los tipos de Arniches hacen” (63).

- F. Rox, a la vez piensa que “el madrileño se vio caricatural, graciosamente retratado” (64). Y monleón cree ver en este elemento una intención satírica, pues para él “es un lenguaje con tendencia a la parodia. Los tipos de Arniches parece que están siempre burlándose de los nuevos ricos de la retórica... le importa un lenguaje ligado a la calle, a la taberna, pero nunca íntimo. Con el material recogido reelaboraba el lenguaje popular” (65).

- Para Senabre ese lenguaje no es en modo alguno popular: “El lenguaje público popular debe permanecer forzosamente impermeable a creaciones lingüísticas del



escritor, al mismo tiempo que aplaude historias hechas a su medida... El argumento de éstos va dirigido al pueblo; su lenguaje, no" (66).

Seco demuestra que no está formado sólo por voces populares sino que existe una mezcla de éstas y las más importantes del habla culta; mezcla características del habla popular madrileña y de todo el lenguaje popular urbano. Por lo tanto no se puede hablar de una invención de Arniches pues lo que hace es engendrar una nueva voz popular con la substancia de las ya existentes. Selecciona y transforma elementos de la realidad con un propósito cómico. Es evidente que un sector de la crítica señala el influjo arnichesco sobre el madrileño popular refiriéndose no precisamente al vocabulario sino a "la fraseología" (67). El influjo de Arniches tuvo que haberse producido en los siguientes casos:

. la frase ingeniosa: un ejemplo sería la pronunciada por Numeriano en *La Señorita de Trevélez*: "¿Quién le ha dicho a ese pliego de aleyuya que yo la amo?" (68).

. la comparación hiperbólica: Picavea habla de la contextura hercúlea de Numeriano y éste dice: "Ah... Sí! Todavía tuerzo una barra de hierro y parto un tablero de mármol! Hundo un tabique!" (69).

. el chiste: Numeriano manifiesta muy sinceramente lo que para él es la doncella de los Trevélez: "A mí... esa chica me inspira un sentimiento de deseo, un sentimiento de pasión..." Y Menéndez le contesta apresuradamente: "(Dándole la mano) Acompañó a usted en el sentimiento" (70). La primera frase sería lo que Romero Tobar llama "estímulo" (71). Hay en ella una palabra que lleva a la contestación inmediata y risueña, en este caso de Menéndez.

Y como ocurre con cualquier moda, una expresión que cae en gracia se difunde rápidamente. "No enriqueció el lenguaje del pueblo sino el folklore lingüístico" (72).

La materialización de ideas, el rebajamiento, la expresividad, el sentido cómico, son características que distinguen al lenguaje bajo. Guiraud piensa que la conversación de gente sin cultura se disuelve en la afectividad. Se habla menos para comunicar que para exteriorizarse. Hay en todas las hablas populares una hipertrofia de la afectividad... El pueblo nos da las cosas menos por lo que son que por lo que valen y por la idea que tiene de ellas. El sentido cómico está inmerso en esta misma actitud, ya que supone una toma de posición afectiva ante las cosas y sobre todo ante las personas, una especie de reacción defensiva-ofensiva ante la vida. Pero no siempre hay una raíz de hostilidad en el impulso cómico del habla popular. El factor lúdico desempeña aquí un importante lugar.

Seco hizo el estudio entre otros, del papel cómico y lúdico del lenguaje en las obras de Arniches y se basó para ello en una diferencia realizada por Victoria y antes por Bergson, de lo que ella llama "cómico objetivo" que requiere la ausencia de conciencia cómica de la persona que lo origina y lo "cómico subjetivo" en que el personal cómico es cómplice copartícipe sabedor del efecto que sobre nosotros produce lo cómico de la caricatura, de la ironía, del sarcasmo" (73).

"La comicidad objetiva está estrechamente ligada al concepto de lengua como



sistema de comunicación que el medio impone al hablante, mientras que la comicidad subjetiva está en relación con el concepto de habla en cuanto al empleo libre y personal que el hablante hace del sistema” (74).

Los *recursos cómicos objetivos* son las “prevariaciones idiomáticas, el vulgarismo fonético, la discrepancia respecto a la buena dicción” (75).

- Casos en que el vulgarismo logra un efecto cómico particular son:

. transformaciones de verbos. Ej.: Menéndez en *La Señorita de Trevélez* exclama: “...que no quieren pedricar con el ejemplo”. Y es corregido por don Gonzalo (76).

. deformaciones grotescas de cultismos: “Es que no ha tenido usted clase en el Estituto?” (77).

. extranjerismos ribeteados con afectaciones ridículas. Se da en el caso de don Gonzalo cuando habla de su vestimenta: “...un trajecillo negge fasshion,... un poquito caché” (78).

- En el “aspecto fonético, es más frecuente..., buscar la comicidad fácil presentando algún personaje con marcada pronunciación regional” (79). En la tragicomedia, Menéndez, dirigiéndose a su interlocutor (Don Marcelino) exclama: “Qué don Marcelino; pero cuidao que es usted muerdad!” (80); pero más abundan los regionalismos en *Los Milagros del Jornal* donde todos los personajes pertenecen a un mismo nivel. En uno de los diálogos Neme comenta: “De lo peorcito, porque ya ve, a más de lo que dicen de antes, creo que mientras arreglaban los papeles, la novia ha tenido relaciones con cinco endividuos y un monicipal procesao” (81).

- “en el orden morfológico..., la presencia de formaciones insólitas para el género femenino, indicio de una sana libertad y que existe realmente en el pueblo pero que el hombre culto le reculta chocante y le provoca la sonrisa del ser superior”. (82). Aquí, en *La Señorita de Trevélez* el vocablo empleado es también gratesco pues don Marcelino para asustar a Numeriano le cuenta lo siguiente: “Comop que esta burla puede acabar en tragedia... Acuérdate que tuvo a Martínez cuatro meses en cama... solo porque la llamó la Jamona de Trevélez” (83); también Neme, la protagonista femenina de *Los Milagros del Jornal*, llama “la gallinareja” a Polonia, su vecina y confidente (84), y Perez en *El Santo de la Isidra*, comenta algo con un grupo, mientras Cirila pasa: “Maldita sea su estampa!... So infiel!” (85).

- La formación de superlativos es otro de los recursos. El Numeriano de la tragicomedia exclama ante algo que llama su atención: “sensacionalísimo”, y Torrija ante la figura de Don Gonzalo: “elegantísimo” (86).

En cuanto a la *comicidad subjetiva* “es más rica en cantidad y variedad. Arniches se complace en mostrarnos un tipo de hombre madrileño dotado de peculiar fantasía lingüística que ejercita juguetonamente una y otra vez de mil maneras diferentes” (87). Se vale de:

- La hipérbole jocosa Secundino en el sainete festivo le dice a Cirila:



te compro un matasuegras" (88); la Señorita de Trevélez se dirije a Numeriano llamándolo "cronométrico"(89).

- La exclamación: la vehemencia del sentimiento no nos permite esperar trueque en el grito que se supone ha de brotar directo y espontáneo. En *Los Milagros del Jornal*, el afligido señor Felipe pide desesperado a Sidorro que lo salve: "Escóndeme por tu madre!... Escóndeme por tu Madre!" (90). En este caso hay de comicidad lo que falta de sinceridad.

- La perfrasis: El señor Trevélez, consciente de su edad, dice: "no burlaros de mí!... Yo ya no soy nada. Claro está que las altas cimas de mis ilusiones aún tienen resplandores de sol, postrera luz de un ocaso espléndido...; pero el fin de mi vida ya no es más que un crepúsculo..." (91).

V.- EL ESPECTADOR Y LAS REPRESENTACIONES ARNICHESCAS.

"Al fin y al cabo, la sociedad misma, siempre se contenta con la falsa moneda de su sueño"

Marcel Mauss

A través de la exteriorización de su conciencia y de su alineación, Arniches ha conseguido lo mágico que suscita la reflexión del público, al crear el ser y acumular la sustancia colectiva, logrando que éste se divirtiera sonriendo, riendo, conmoviéndose...

Es interesante tener en cuenta las apreciaciones de la crítica en general de las primeras puestas en escena de estas producciones arnichecas para percibir cómo llegó el escritor a grupos distintos al concretarse en escena lo que escribiera con sentir verdadero y auténtico.

- "*El Santo de la Isidra* se estrenó el 19 de febrero de 1898 con muy buen éxito. Intervinieron... varios de los actores más famosos del género: Emilio Mesejo, Carreras, ontiveros y José Mesejo. Arniches, aparte de la exhibición de tipos más escénicos que reales, a los que daba realidad después su gran instinto teatral, pasando incluso a la calle, utilizaba en *El Santo de la Isidra* el truco del valentón cobarde y del tímido valiente" (92).

- *La Señorita de Trevélez* fue estrenada en el Lara en 1916. En ese momento el público "se hinchó de reir, y en el último tercio del acto tercero... supo ganar fácilmente su emoción con sus admirables recursos de gran autor. Todos los actor fueron estrepitosamente reidos y celebrados y Arniches... llamado a escenas innúmeras veces al término de los actos" (93).

Dicen de los antihéroes: "Leocadia Alba, para la que todo adjetivo ya va siendo insuficiente, supo... superarse a sí misma en el papel de la Jamona de Trevélez. Que gracia tan justa, tan natural la suya! Emilio Tuiller, compuso, dijo y caracterizó su



personaje con noble y cómica expresión... y llegó con admirable arte al corazón del público en las últimas escenas del acto tercero” (94). Destaca y valora la figura de Don Gonzalo, el señor Trevélez: “...es una creación fuera de lo común, uno de los caracteres más vivos y amables, más fina y difícilmente artísticos del teatro español de estos últimos años” (95). De allí que Bergamín afirma que “el teatro de Arniches radica su autenticidad, su verdad dramática, en esa máscara, que paradójicamente desenmascara lo humano al transparentarlo, porque lo profundiza y amplía para los ojos y oídos” (96).

Y Pérez de Ayala manifestó que en ocasión de ese estreno se dijo que “era un sainete estirado, género chico en grande, y que sus alicientes reduciáanse a la ameneidad, la alegría y la gracia. Cierta en lo referente a gracia y amenidad, que no es poco. Pero lo que atañe al resto de dictamen, nada más lejos de la verdad... Es... una de las comedias de costumbres más serias, más humanas y más cautivadoras de la reciente dramaturgia hispana y, en consecuencia, una comedia hondamente triste, bien que con frecuencia provoque la risa...” (97).

Ya se han recordado las palabras de Bergson acerca de este hecho pero es conveniente volver sobre ellas a través de Pérez de Ayala: “...tan pronto un personajes cómico inspira interés o simpatía, cesa el efecto risible, cesa lo cómico” (98). Pero no nace necesariamente lo dramático; sólo ocurre esto cuando en el interior de un personaje que en su aspecto físico es cómico y hasta ridículo, se descubre una naturaleza dramática producida por inquietudes, pasiones, torturas que lo atosigan y remueven. Pero si el alma del mismo personaje no está atormentada sino que se presenta tierna, sencilla aunque con contrariedades, con un aspecto y sentido trágicos originará en el espectador un sentimiento serio y cómico; con el corazón estará al lado del problema viendo que la desproporción entre la causa y el resultado lo inducirá a una sonrisa de burla que la compasión misma reprime; no terminará, no cesará el efecto cómico exterior del personaje pero “lo cómico material” se modificará uniéndose con lo “cómico psicológico y con la simpatía” (99); no habrá lágrimas ni sonrisas pero sí una angustia profunda.

Ante la representación de esta obra la comicidad objetiva y subjetiva se reducirían a una sola porque todos los elementos son obra consciente de Arniches ya que están realizados con un objeto determinado. Sólo existiría la comicidad objetiva si el espectador produjera una risa o sonrisa contra la voluntad del autor sin aceptar su juego, sin situarse dentro de la acción, sobre todo en la última parte, donde el mensaje a su pueblo (ya comentado) es muy claro; si no riera frente a los elementos cómicos, éste se aburriría y si no captara el clima que ha descrito acertadamente Pérez Ayala, el mismo permanecería inerte.

Ahora bien, frente a todos los elementos presentados irónicamente solo puede haber reído y puede reír de sus propios errores, un público culto.

- Varios años después se estrenó *Los Milagros del Jornal* en el Eslava. Una obra como ésta debía tener su reflejo en lo que se pudiera llamar prensa de izquierda. Pero “entonces el socialista no hablaba de teatro apenas, sin duda porque éste era un



pasatiempo, salvando la etapa del género chico,... de la clase media, desvinculado, en la opinión política de la época de las preocupaciones nacionales” (100).

Tanto son los problemas socio-políticos-económicos que vive la España de ese entonces, pues es un momento difícil, momento en que manda el Directorio Militar que reside Primo de Rivera, que el crítico del Diario El Sol, al estreno de esta producción escribe lo siguiente: “Al hombre no le interesa gran cosa la comedia. Pero siente la necesidad de protestar en el siguiente punto: En lo que discrepamos... es en el detalle de que no se asigne a ambos maridos un jornal de once pesetas, les haga habitar un bohordillas, y al matrimonio honrado lo vista de harapos y casi lo mate de hambre, por considerar escasa la paga que percibe. No señor Arniches. Los que ganan once pesetas, muchos funcionarios de centros oficiales y particulares, disponen de ingresos infinitamente menores, no residen en bohordillas, ni cubren sus cuerpos con harapos remendados, ni andan a la caza de algo que flote en el caldo... Claro que no comerán muy bien, ni vivirán en un principal de la calle de Serrano, ni usarán smokin, pero pueden poseer un cuarto decoroso, vestir con relativa propiedad y alimentarse con más solidez que el albañil de su cuento... El crítico acepta de buen grado que muchos no comerán bien, pero se irrita por la desatención arnichesca hacia el cuarto decoroso” (101).

En ese entonces, cuando la mayor parte de los periódicos ha sufrido la censura militar, periódicos donde hay chistes con pies de dibujos machacados, prensa de un país agitado, y cuando corren rumores ante las revoluciones en Méjico o en la Unión Soviética, “el teatro es una dulce adormidera” (102).

VI- VALORACION FINAL

Carlos Arniches creó obras en las que mezcló elementos de la realidad elegidos en la percepción inmediata con aspectos sacados de tradiciones imaginarias del individuo y la sociedad, para permitir a la misma tomar conciencia de sí y comunicar a otros su pensar e influir sobre sus espíritus, moralizando, gobernando, instruyendo.

Su arte, “arte de estampista, de costumbrista..., saca cien veces a la superficie fermentos profundos que al analista escapan” (103); pues lloró, rió, vibró con su pueblo y luchó por la justicia en la segunda etapa de su vida, cuando ya los años, la experiencia, su fina sensibilidad, su don de gente se lo permitieron, se lo exigieron.

Los tipos que ha moldeado, las situaciones que ha presentado tienen real importancia. A través de *El Santo de la Isidra* permitió en una forma sencilla el regocijo frente a una situación simple y risueña; *La Señorita de Trevélez* resultó una de las creaciones más humanas, seria, interesante y a la vez muy amena; con *Los Milagros del Jornal* ofreció un problema realista y profundo en un momento oportuno.

Tres enfoques humorísticos distintos en dos etapas de vivencias muy diversas del



autor. La intención del mismo está lograda plenamente en lo que sintió, siente y sentirá el público al recibir las diferentes realidades representadas, valorando los variados recursos técnicos y el rico lenguaje con los matices creativos.

Qué espectador, Qué lector de la década del 90 no se reconocería en alguna de las características representadas por las figuras arnichescas: la crueldad engendrada por el tedio, la insensibilidad para con el amor, la infidelidad conyugal, la lealtad del amigo verdadero, el cariño sincero y protector de un familiar...?

Quién en este momento tenso permanecería serio ante algunas puestas en escena de estas creaciones?

“EL HUMOR ES EL UNICO REMEDIO QUE DISTIENDE LOS NERVIOS DEL MUNDO SIN ADORMECERLO, LE DA LIBERTAD DE ESPIRITU SIN VOLVERLO LOCO, Y PONE EN MANO DE LOS HOMBRES SIN APLASTARLOS EL PESO DE SU PROPIO DESTINO” (104).



NOTAS

- 1- MONLEON, J.: Arniches. La crisis de la Restauración. (En: Teatro; dir. José Monleón, Ed Taurur, Madrid, 1967, p 32).
- 2- Prólogo a Teatro Escogido de Arniches, T.III.
- 3- ESCARPIT, R.: El Humor; trad. Delfin L. Garasa, Ed. Univ. de Buenos Aires, Bs.As., 1972, p 8.
- 4- ESCARPIT, R.; op. cit., pp 41-42.
- 5- ESCARPIT, R.; op. cit. p 66.
- 6- ESCARPIT, R.; op. cit. p 79.
- 7- ESCARPIT, R.; op. cit. p 130.
- 8- HODGART, M.: La Sátira; trad. Angel Guillén, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969.
- 9- BERGSON, H.: La risa, Ed. Losada S.A., Bs.As. 1953.
- 10-FREUD, S.: Obras completas. El chiste y su relación con el inconsciente, Biblioteca Nueva Madrid, Madrid, 1923, V. III, p 225.
- 11-FREUD, S.; op. cit. p 17.
- 12-MONLEON, J.; op. cit., pp 33-34.
- 13-BENEYTO, J.: Historia social de España e Hispanoamérica, Aguilar, Madrid, 1961
- 14-MONLEON, J.; op. cit., p 38.
- 15-MONLEON, J.; op. cit., p 36.
- 16-Prólogo a La Señorita de Trevélez, p 16.
- 17-Prólogo a La Señorita de Trevélez, p 10.
- 18-GARCIA PAVON: Arniches, autor casi comprometido (En: Teatro de Carlos Arniches, p 35).
- 19-RUIZ LAGOS, Manuel: Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática. (En: Segismundo, Madrid, V. IV, 1967, p 282).
- 20-RUIZ RAMON, F.: Historia del teatro Español S. XX, Alianza Ed., Madrid, 1971, p 41.
- 21-RUIZ RAMON, F.; op. cit., pp 46-47.
- 22-MONLEON, J.: op. cit., p 37.
- 23-ESCARPIT, R.; op. cit., p 86.
- 24-ESCARPIT, R.; op. cit., p 88.
- 25-En Prólogo a Teatro Escogido, T I.
- 26-BERGSON; op. cit., p 41.
- 27-ARNICHES, C.: El Santo de la Isidra, XVI, p 605.
- 28-ARNICHES, C.: El Santo de la Isidra, II, p 609.
- 29-BERGSON; op. cit., p 59.
- 30-ARNICHES, C.: El Santo de la Isidra, XVI, p 617.
- 31-ARNICHES, C.: El Santo de la Isidra, XVI, p 618.
- 32-J. M.: Tres críticas en A B C (En: Teatro, op. cit., p 81).



- 33-ESCARPIT, R.; op. cit., p 88.
34-J. M.; op. cit., p 88.
35-J. M.; op. cit., p 86.
36-RUIZ LAGOS; op. cit., p 283.
37-En prólogo a Teatro Escogido, T III.
38-HODGART, M; op. cit., p 256.
39-KAYSER: Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura. Ed. EUDEBA, Buenos Aires, 1962, p 40.
40-En Prólogo a Teatro Escogido, T III.
41-RUIZ LAGOS; op. cit., p 285.
42-RUIZ LAGOS; op. cit., p 286.
43-KAYSER; op. cit., p 162.
44-HODGART; op. cit., p 188.
45-ARNICHES: La Señorita de Trevélez. (En: Teatro; op. cit., I-VIII, p 130).
46-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-XIII, p 134.
47-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-XIII, p 135.
48-MONLEON; op. cit., pp 45-46.
49-RUIZ LAGOS; op. cit., p 288.
50-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-I- p 118.
51-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-I- p 119.
52-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, II-II- p 147.
53-RUIZ LAGOS; op. cit., p 120.
54-ARNICHES: La Señorita de Trevélez; I-III- p 120.
55-RUIZ LAGOS; op. cit., p 295.
56-RUIZ LAGOS; op. cit., p 295.
57-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-III, p 120.
58-ARNICHES: La Señorita de Trevélez; II-VIII- pp 182-183.
59-ARNICHES: La Señorita de Trevélez; II-p 155.
60-ARNICHES: La Señorita de Trevélez; p 152.
61-ESCARPIT; op. cit., p 104.
62-SECO, M.: Arniches y el habla de Madrid, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, p 10.
63-SECO; op. cit., p 18.
64-SECO; op. cit., p 18.
65-SECO; op. cit., p 18.
66-SECO; op. cit., p 18.
67-SECO; op. cit., p 19.
68-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-X- p 5.
69-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-III- p 135.
70-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-VIII- p 128.
71-ROMERO TOBAR; op. cit., p 307.



- 72-SECO; op. cit., p 24.
73-SECO; op. cit., p 243.
74-SECO; op. cit., p 244.
75-SECO; op. cit., p 245.
76-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-III- p 120.
77-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-XIII- p 134.
78-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-XIII- p 134.
79-SECO; op. cit., p 246.
80-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-III- p 120.
81-ARNICHES: Los Milagros del Jornal; Acto Unico, I p 270.
82-SECO; op. cit., p 247.
83-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-XII- p 133.
84-ARNICHES: Los Milagros del Jornal; Acto Unico, I p 270.
85-ARNICHES: El Santo de la Isidra, II-III- p 610.
86-SECO; op. cit., p 247.
87-SECO; op. cit., p 249.
88-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, II-IX- p 130.
89-ARNICHES: Los Milagros del Jornal; Acto Unico.
90-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, II-III- p 210.
91-ARNICHES: La Señorita de Trevélez, I-IX- p 130.
92-J. M.; op. cit., p 82.
93-J. M.; op. cit., p 85.
94-PEREZ DE AYALA; op. cit.
95-BERGAMIN: Reencuentro con Arniches o el teatro de la verdad (En: Teatro, p 22).
96-PEREZ DE AYALA; op. cit., p 12.
97-PEREZ DE AYALA; op. cit., p 14.
98-PEREZ DE AYALA; op. cit., p 15.
99-J. M.; op. cit., p 82.
100- J. M.; op. cit., p 82.
101- J. M.; op. cit., p 83.
102- J. M.; op. cit., p 83.
103- En Prólogo a Teatro Escogido, T. III.
104- ESCARPIT; op. cit., p 74.

**BIBLIOGRAFIA**

ARNICHES, Carlos: Autorretrato. (En: Carlos Arniches. La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

ARNICHES, Carlos: La Heroica Villa. (En: Carlos Arniches. La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

ARNICHES, Carlos: La Señorita de Trevélez; pról. Enrique Llovet, Barcelona, Salvat Edit., 1969, 190 pp.

ARNICHES, Carlos: Los Milagros del Jornal. (En: Carlos Arniches. La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

ARNICHES, Carlos: Teatro Escogido; pról. José Carner, Madrid. Ed. Estampa, 1921, T.I.

ARNICHES, Carlos: Teatro Escogido; pról. Ramón Perez de Ayala, Madrid. Ed. Estampa, 1921, T.II.

ARNICHES, Carlos: Teatro Escogido; Alfonso Hernández Catá, Madrid, Ed. Estampa, 1921, T.III.

ARNICHES, Carlos: Sainetes, Madrid, Calleja Ed., 1918.

ARNICHES, Carlos: El Santo de la Isidra. (En: Valencia, Antonio: El Género Chico. Antología de Textos Completos, Madrid, Taurus, Ed., 1962, 619 pp).

BENEYTO, Juan: Historia Social de España y de Hispanoamérica, Madrid, Ed. Aguilar, 1961.

BERGSON, Henri: La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Buenos Aires, Ed. Losada, 152 pp.

BERGAMIN, José: Reencuentro con Arniches o El Teatro de la Verdad. (En: Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

CARELLA, Tulio: El Sainete, Buenos Aires, Centro Ed. de América Latina, 1967, 50 pp.

DUVIGNAUD, Jean: Espectáculo y Sociedad, Buenos Aires, E.U.D.E.B.A.

DE LA VEGA, C. F.: El Secreto del Humor. Ed. Nova, Buenos Aires, 1965, 168 pp.

ESCARPIT, Robert: El Humor; trad. Delfín L. Garasa, Buenos Aires, Ed. E.U.D.E.B.A., 1965, 168 pp.

FLORES JIMENEZ, Fernando: Arniches (En: Temas Españoles Publicaciones Esp., Madrid, 1966, 29 pp).

GARCIA PAVON, F.: Arniches, autor comprometido. (En: Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

HODGART, Matthéw: La sátira; trad. Angel Guillén, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969,



256 pp.).

J. M.: El ámbito teatral e histórico de Carlos Arniches. (En: Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

J. M.: Los Estrenos de Carlos Arniches. (En: Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

J. M.: Tres críticas de A B C. Tres Carteleras. (En: Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

KAYSER, Wolfgang: Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura, Buenos Aires, Ed.Nova, 1964, 229 pp.

MONLEON, José: Arniches. La Crisi de la restauración. (En : Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

NIEVA, Francisco: Fondos y composición plásticas (En: Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

OLMO, Lauro: Unas palabras en homenaje a Don Carlos Arniches. (En : Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

PEREZ DE AYALA, Ramón: La Señorita de Trevélez. (En: Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

PEREZ RIOJA: El humorismo, Barcelona, Salvat, 1942, 168 pp.

PIO BAROJA: Carlos Arniches (En: Carlos Arniches: La Señorita de Trevélez, La Heroica Villa, Los Milagros del Jornal; dir. José Monleón, Madrid, Taurus Ed., 1967, 285 pp).

ROMERO TOBAR, Leonardo: La obra literaria de Arniches en el Siglo XIX (En: Segismundo, Madrid, Vol. Nº 4, 1967, 279-300).

RUIZ LAGOS, Manuel: Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática. (En: Segismundo, Madrid, Vol. Nº 4).

RUIZ RAMON, Francisco: Historia del Teatro Español del Siglo XX; Madrid, Alianza Ed., 1971, 544 pp.

SALINAS, Pedro: Literatura española s. XX; Madrid, Antigua Librería Robledo, 1949, 227 pp.

SECO, Manuel: Arniches y el habla de Madrid. Estudios de literatura contemporánea, Madrid, Alfaguara, 1970, 609 pp.

SENABRE, Ricardo: Creación y deformación en la lengua de Arniches. (En: Segismundo, Madrid, Vol. Nº 4, 1967, 247-248 pp.).



TRINIDAD, Francisco: Arniches. Estudio del habla popular madrileña, Madrid, Ed. Góngora, 1969, 197 pp.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: Literatura contemporánea (1898-1936); Aguado S.A., Madrid, 464 pp.

VALBUENA PRAT: Historia del Teatro Español; Barcelona, Ed. Noguer, 1956, 703 pp.

VICENS: Historia Social y Económica de España y América; Barcelona, Teide, 1957-59.