

LA SEÑORITA DE TREVÉLEZ:
TRAGEDIA GROTESCA DE CARLOS ARNICHES

Juan Pedro Sánchez Sánchez

RESUMEN

Este artículo indaga en las relaciones de un género como la tragedia grotesca con una de las obras más significativas de Carlos Arniches: *La señorita de Trevélez*. Nos hemos acercado no sólo a aquellos aspectos teatrales de la tragedia grotesca, sino también a aquellos elementos sociales. Mediante el análisis de los personajes de la obra, podemos extraer aquellos temas que preocupaban a Arniches dentro de la España del momento, sobre todo, su afán regeneracionista.

PALABRAS CLAVE: Arniches, *La señorita de Trevélez*, tragedia grotesca, regeneracionismo.

ABSTRACT

«*La señorita de Trevélez*: Grotesque Tragedy by Carlos Arniches». This article inquires into the relations of a genre like grotesque tragedy with one of the most significative plays of Carlos Arniches: *La señorita de Trevélez*. We have approached not only the theatrical aspects of the grotesque tragedy, but also the social levels. With the analysis of the play characters we can extract the themes that worried Arniches in the Spain where he lives, over all, about «regeneracionismo».

Key words: Arniches, *La señorita de Trevélez*, grotesque tragedy, «regeneracionismo».

Cuando hablamos de géneros en el mundo de la literatura no suele ser difícil su definición. Ahora bien, cuando queremos encasillar una obra dentro de ese género las dificultades comienzan a aparecer porque rara vez nos decidimos a designar con un único género literario a esa obra. En el caso que nos ocupa en este artículo analizaremos cómo Carlos Arniches define su tragedia grotesca, tanto desde el punto de vista de su estética teatral como desde el punto de vista de su intención crítica. La segunda parte del artículo investiga la aplicación de esos elementos tanto en los personajes como en la temática de una de sus obras: *La señorita de Trevélez*.

OBJETIVOS TEATRALES DE LA TRAGEDIA GROTESCA

«Del sainete pasé a la tragedia grotesca porque creo que es necesario renovarse»¹. Con estas palabras señalaba Carlos Arniches en 1930 lo que le había sucedido quince años antes: que el género chico estaba acabado para él y que existía por su



parte una necesidad de mostrar de otro modo sus inquietudes, tanto artísticas como ideológicas y morales.

En general, el concepto de tragedia grotesca (tragicomedia grotesca o farsa grotesca) tiene sus antecedentes en el teatro grotesco italiano de autores como Antonelli, Chiarelli, Martín y Riso de San Secondo. Luigi Chiarelli inicia este tipo de teatro hacia 1913 con su obra *La máscara y el rostro*, título que da en el clavo a la hora de explicar los caracteres de este tipo teatral: la máscara encubre la realidad social de la época, el verdadero rostro, la cruda realidad de las cosas y de las personas. Lo grotesco llega a Europa tras el proceso de desrealización originado por movimientos estéticos como el simbolismo, el modernismo y, finalmente, por el expresionismo, todo ello unido a otras formas de pensamiento como la doctrinas de Freud y Bergson, incluso también podríamos añadir el cine de Charles Chaplin. La alternancia de lo cómico y de lo serio se funden para originar lo grotesco: «... por eso se habla de tragicomedia, no en el sentido que le dio Fernando de Rojas —alternancia de lo feliz y lo desgraciado— sino en el de simultaneidad de lo risible y lo patético»².

La obra grotesca expresa el conflicto entre la situación social grave, la apariencia física, la situación económica encubierta, la actitud disimulada, frente a la verdadera realidad interior del personaje, su ridícula figura, en definitiva, su triste realidad. Lo primero es la máscara, la risa, lo segundo es la cara, el llanto; el contraste simultáneo de ambos es lo grotesco. La crítica de Ramón Pérez de Ayala inaugura una nueva visión de las tragedias grotescas, reconociendo que son algo más que unos sainetes extensos: «Clasificaremos como almas grotescas aquellas en las que las formas superiores de la conciencia aparecen implicadas, apenas nacientes y absorbidas en las formas inferiores del instinto»³. Para añadir posteriormente de una forma tan acertada como definitiva que «la tragedia grotesca es una tragedia desarrollada al revés»⁴: en la tragedia clásica el héroe muere irremediablemente, por el contrario, en la tragedia grotesca no hay forma de matarlo.

La primera tragedia grotesca que con tal nombre designó Carlos Arniches fue *¡Que viene mi marido!*, de 1918, aunque antes, en 1916, ya se estrenara *La señorita de Trevélez*, incluida por la crítica posterior en esta categoría de tragedias grotescas. Junto a ellas podemos citar *Los caciques* de 1920, *La heroica villa* y *Es mi hombre* de 1921, además de *Los milagros del jornal* de 1924. Para críticos como Díez-Canedo y Luis Calvo, *Las estrellas* de 1904 es una obra que ya posee tintes de tragedia grotesca. Calvo dice a propósito de este sainete que es «el sainete madrileño más bello y perfecto que yo he leído es ya una pura tragedia grotesca, aunque su autor no hubiera concebido todavía esa feliz enunciación»⁵. No deben extrañarnos

¹ ESTÉVEZ ORTEGA 1930: 10 de enero.

² MONLEÓN 1975: 156.

³ PÉREZ DE AYALA 1924, tomo II: 185.

⁴ Ídem.

⁵ CALVO 1946: 16 de abril.



estas palabras ya que parte de la crítica ha observado en la obra sainetesca de Carlos Arniches una condición *sine qua non* para la aparición de la tragedia grotesca. Para Pedro Salinas la diferencia entre un teatro y otro estriba en una nueva concepción dramática: «No hay en la segunda etapa de Arniches mayores dotes de observación, mayor destreza dramática ni fuerza expresiva que en la primera. Lo que sin duda le eleva sobre ella es una concepción de lo dramático más amplia y profunda y un sentido de la construcción más completo y delicado»⁶.

El citado Luis Calvo apunta que el tránsito de un género a otro se produce gracias a la inclusión de la caricatura en la tragedia grotesca, de este modo evitaba caer en el melodrama⁷. Por lo tanto, como decíamos al iniciar nuestro artículo, los límites de un género literario son difíciles de precisar, tanto que algunas obras que el propio autor no considera perteneciente a un determinado género, la crítica, con distinta fortuna, las incluye dentro de esa categoría. En el caso que nos proponemos analizar más adelante, *La señorita de Trevélez*, mostraremos esos rasgos de tragedia grotesca que la obra posee.

Aunque la tragedia grotesca no es el esperpento de Valle-Inclán, sí que podemos hablar de una línea estética e ideológica que comienza en Arniches y se depura y consolida en Valle-Inclán. En un término medio de este recorrido estaría situado el teatro de Luigi Pirandello. En el italiano predomina lo intelectual y metafísico debido a su idealismo solipista: «La ficción es más verdadera que la verdad; el personaje es más auténtico que la persona, porque el personaje está fijado y, sin embargo, vivo para toda la eternidad»⁸. ¿Cómo consigue el autor italiano la fijación perpetua del personaje? Mediante un proceso de caricaturización, de deformación de la realidad del personaje, hasta tal punto que llega a deshumanizarle⁹. Arniches también deshumaniza a sus personajes, pero no se deshace de su caudal humano, a pesar de las fórmulas psicológicas que exige lo grotesco. En este sentido, se ha dicho que el autor alicantino ha influido en el teatro esperpéntico por su utilización de los personajes como si de marionetas se tratara.

Arniches presenta un estilo dramático que se opone al teatro de Echegaray y de Benavente, estilo que Valle-Inclán lleva hasta las últimas consecuencias. Manuel Ruiz Lagos lo ha definido como la «anti-alta comedia»: «Lo que separa a Benavente de Arniches es primordialmente la forma estética, en uno, el aceptar moldes antiguos, en otro, el innovar viejas directrices por caminos paralelos al de Valle-Inclán»¹⁰. La anti-alta comedia tiene dos elementos muy claros: «La tragedia grotesca de carácter esperpéntico, y que cumple una misión satírica ejemplar [...] y, en segundo lugar, representa una necesidad estética renovadora de las viejas estruc-

⁶ SALINAS 1970: 130.

⁷ CALVO, *op. cit.*

⁸ PIRANDELLO 1968, vol. I: 13.

⁹ «... llega a caricaturizar a sus personajes [...] y así les ironiza, les deshumaniza al desnudarles». Ídem: 14.

¹⁰ RUIZ LAGOS 1967: 283.

turas dramáticas: de aquí el que todos sus arquetipos escénicos sean anti-personas decimonónicas, vueltas a la inversa del drama burgués moralizador»¹¹.

Y es que parte del teatro arnichesco bucea dentro de la comedia de bulevar y del vodevil francés. Autores como Labiche, Scribe y Feydeau escriben durante la primera mitad del siglo XIX que se enfrenta al apogeo romántico. Introducen personajes como la ingenua, el viejo diplomático, el joven brillante, todo ello dentro de un ambiente burgués. También aparecen otros temas, motivos y personajes que recogería en parte el teatro de Arniches: mujeres puras y mujeres comprometidas, la carta sospechosa, el documento quemado, continuo entrar y salir de personajes por la escena y el personaje escondido que todo lo oye. Son elementos de los que se sirve Arniches para crear su propio estilo teatral.

OBJETIVOS SOCIALES Y POLÍTICOS

Arniches adopta una posición moderada porque cree en el fracaso de una revolución. Para él, la solución del país empieza por no romper el orden impuesto por el sufragio universal, como el caciquismo, del que hablaremos más adelante. Así lo expresa José Monleón: «Arniches es monárquico y liberal. Su pensamiento responde al diagnóstico del anciano Castelar: la revolución es un arma difícil, porque sus resultados son inseguros y anticipadamente imprevisibles. Mejor, pues, operar al servicio de una evolución democratizada bajo la institución monárquica, considerada como una garantía de orden y de continuidad»¹². La crítica social del teatro de Arniches mediante su tragedia grotesca es una crítica constructiva porque propone soluciones. Expone su preocupación social, pero con un consiguiente deseo de solucionar la realidad mediante ideales que vienen directamente del regeneracionismo de Joaquín Costa; la educación, el trabajo, etc. Para ello, crea una conciencia de mal estado social en el espectador, al que alecciona sin ningún tipo de partidismo político evidente. Tampoco lo es el teatro de Valle-Inclán, pero mientras el gallego ataca directamente a las instituciones (y rara vez propone soluciones), el alicantino ataca principalmente el comportamiento moral del individuo, comportamiento que tiene su origen en las estructuras sociales y políticas (lo veremos principalmente al analizar el personaje de Tito Guiloja).

Para buena parte de la crítica, las ideas regeneracionistas de Arniches permiten la incorporación del dramaturgo a la nómina de la Generación del 98. Sin embargo, para otros críticos, en sus obras existe la ausencia del pesimismo y de la amargura de esta generación: «A diferencia de Unamuno y Valle-Inclán, sus obras, más que propósitos estrictamente estéticos o ideológicos, responden a un firme deseo de entretener al público madrileño que frecuentaba los teatros de la capi-

¹¹ *Ibíd.*

¹² MONLEÓN 1975: 146.

tal»¹³. Más bien nos parece que la cita anterior debe aplicarse especialmente a la comedia benaventina y al sainete arnichesco, no a la tragedia grotesca. Quizá, parte de culpa la tenga Arniches, ya que en sus obras el humor es fundamental y puede solapar la crítica social que se extraiga de la representación.

Dentro de su universo crítico, las relaciones entre ricos y pobres que Arniches plantea son relaciones de dependencia y de fuerza: «El pobre es pobre pero honrado, mientras que del pequeño comerciante para arriba hay que vivir de especulaciones y de injusticias [...] la picaresca de los de abajo es una consecuencia de la desvergüenza de los de arriba»¹⁴. Nuestro autor siempre busca que su obra indague en un propósito ideológico renovador, apoyado en ese juego caricaturesco de marionetas: «Le irrita esa combinación de broma e indiferencia social que ahoga las posibilidades de un examen crítico y un desarrollo colectivo español. De ahí que la mayor parte de su diálogo festivo encierre la presencia de un reformista»¹⁵. No pasa a la acción como el político, pero sí siente el hondo mal de su sociedad y cumple con su conciencia mostrando su crítica a los males de la España de su época¹⁶. Ciertamente es que Arniches nunca llega a la gravedad de la Generación del 98, pero tampoco se queda en la levedad de los hermanos Quintero: «Tienen una relación de complicidad con el público [...] fundamentalmente lo halagan. Arniches alude, quizás un tanto epidérmicamente, a su crisis económica y aun ideológica»¹⁷.

Por lo tanto, vamos a ver cómo se reflejan las ideas sociales y estéticas dentro de una de las tragedias grotescas de Arniches: *La señorita de Trevélez*¹⁸. Entraremos a analizar a continuación dos de los elementos fundamentales de la tragedia

¹³ MARTÍNEZ 1983: 65.

¹⁴ MONLEÓN 1975: 156.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ «Yo, por mi profesión y por mi gusto, he querido vivir siempre en contacto con el alma popular española [...] he podido percibir cuántas y cuáles son las condiciones tan arbitrarias y contradictorias tan pintorescas y tan complicadas, del alma del pueblo español». ARNICHEs 1942: 7.

¹⁷ MONLEÓN 1975: 147.

¹⁸ Esta obra fue estrenada el 16 de diciembre de 1919 en el Teatro Lara de Madrid. Encabezaban el reparto actores de primera talla: Emilio Thuillier era Gonzalo de Trevélez, Leocadia Alba interpretaba a Flora de Trevélez y José Isbert hacía el papel de Numeriano Galán. El éxito es absoluto tanto para el público como para la crítica, aunque sólo se hace referencia a su lado más cómico. Véase una muestra en estos dos párrafos extraídos del diario *ABC*:

La señorita de Trevélez huelga decir, por lo que habéis podido apreciar entre líneas, que obtuvo un éxito grandiosísimo, y que el público —perdón por la expresión— se «hinchó» a reír, y que en el último tercio del acto tercero Arniches supo ganar fácilmente su emoción con sus admirables discursos de gran autor. Todos los actos fueron estrepitosamente reídos y celebrados. ARNICHEs 1967: 84. ...los del Lara interpretaron la comedia estupendamente [...] Leocadia Alba supo superarse en sí misma en el papel de la «jamona de Trevélez» [...] Emilio Thuillier caracterizó su personaje con noble y cómica expresión [...]. Isbert estuvo sencillamente delicioso en el héroe por fuerza. *Ibidem*: 84-85.

Se han encontrado algunos parecidos de algunos personajes de la obra en obras posteriores como *La tía Tula* (1921) de Unamuno, pero es la adaptación cinematográfica de la obra realizada por Juan Antonio Bardem en 1956 con el título de *Calle Mayor*, la que más se acerca al espíritu arnichesco.



grotesca: los personajes y, a raíz de ellos, algunos aspectos temáticos en concreto a los que ya hemos apuntado mínimamente en nuestro discurso anterior.

LOS PERSONAJES DE *LA SEÑORITA DE TREVÉLEZ*

Arniches presenta un teatro con unos personajes muy bien definidos. Personajes como el gracioso, la dama y el galán aparecen en términos generales en el teatro de Arniches, pero el alicantino desdobra a sus personajes en una gama más amplia de caracteres, con pequeñas diferencias y con cierta tendencia a la deformación, que da cuerpo a la tragedia grotesca: «No cabe duda de que su manejo de prototipos, extraídos del teatro popular más que de la observación directa, le permitiría infinidad de combinaciones abstractas. [...] Esta gama se ensancha con el costumbrismo teatral y en Arniches llega a ser bastante extensa¹⁹.

Para analizar los tipos y personajes que aparecen en *La señorita de Trevélez* nos hemos basado en la tipología de personajes dramáticos para la tragedia grotesca que realiza M. Ruiz Lagos.

GONZALO DE TREVÉLEZ. Es el auténtico protagonista de la obra, ya que sobre él recae el mayor peso de la acción. A lo largo del transcurrir de la obra, Don Gonzalo es la apariencia pura; al final de la misma es el rostro amargo de la historia. Según la clasificación anteriormente citada, este personaje representa el papel del antihéroe, con el cual se rompe la ampulosidad retórica de la comedia burguesa: «Don Gonzalo es más que un hidalgo superviviente, porque está accidentalmente modernizado (practica el boxeo)»²⁰. Estos ideales nuevos y modernos, junto a otras situaciones, son el objeto de burla de los provincianos, sobre todo de Tito Guiloja:

Quando Tito canta *El barbero de Sevilla* a Don Gonzalo mientras se está afeitando. Cuando se ríe, junto a sus compañeros, de las cualidades de Don Gonzalo: la elegancia de su impecable traje, su «juventud» que atrae a las mujeres, sus cualidades de poeta, sus condiciones físicas... Tito, Picavea, Torrija y Manchón avasallan con halagos a Don Gonzalo, el cual se deja adular por ellos. Cuando los provincianos alaban de forma exagerada las condiciones para el canto de Flora de Trevélez y Don Gonzalo llora de emoción creyéndoles.

El auténtico personaje grotesco es el que posee máscara y rostro. Tito y sus amigos ya lo saben. Saben que bajo la apariencia de un caballero se esconde un viejo caduco, sólo falta que lo exprese a todo el mundo. Esto ocurre cuando se descubre que

¹⁹ FRANCISCO NIEVA, «Fondos y composiciones plásticas en Arniches», en CARLOS ARNICHES 1967: 60-61. Esta edición es la que hemos manejado y por la que citaremos en adelante cualquiera de los diálogos de la obra.

²⁰ TORRENTE BALLESTER 1957: 255.

todo ha sido una broma macabra. Don Gonzalo se quita la máscara del fingimiento y descubre su rostro. Él sabía que todos los halagos hacia su persona eran una burla, pero los aguantaba porque en el fondo de su corazón podrían ser verdad, podrían hacerle olvidar su verdadera condición, pero la burla hacia su hermana le hace ver su ridiculez:

D. GONZALO: (Con profunda amargura). Sí; porque yo, yo soy un viejo ridículo, ya lo sé.

D. MARCELINO: ¡Hombre!...

D. GONZALO: Sí, Marcelino, sí; hasta el ridículo. Un ridículo consciente, que es el más triste de todos... yo me tiño el pelo... busco entre la juventud mis amistades. Yo visto con un acicalamiento amanerado... Y todo esto, que ha sido y es en el pueblo motivo de burla, lo he tolerado por humildad, porque lo he sufrido por ella²¹.

Don Gonzalo es una especie de sufridor por su hermana. Él se rejuenece para que su hermana parezca más joven, para que viva con la ilusión de la juventud, incluso ha rechazado algunos amores por no dejar sola a su hermana²². Pero su reconocimiento de la verdad no le impide rebelarse contra los burladores y acusarles:

D. GONZALO: ¡Usted!... Y por eso, creyéndonos dos viejos ridículos, ha cogido usted el corazón de mi hermana y el mío y los ha paseado por la ciudad, entre la rechifla de la gente, como un despojo, como un airón de mofa²³.

Una vez que se ha quitado la máscara y ha expresado su protesta solamente le queda pedir justicia para él y para su hermana, justicia que el autor cree que se puede encontrar en Dios:

D. GONZALO: ¡Qué amargura, Marcelino! ¡Ver llorar a un ser que tanto quieres con unas lágrimas que ha hecho derramar la gente sólo para reírse! ¡No quiero más venganza sino que Dios, como castigo, llene de este dolor mío el alma de sus burladores²⁴.

El magnífico personaje de Don Gonzalo representa al hombre provinciano que vive de las apariencias, no con un afán de ser un privilegiado social, sino con una intención poco común: alegrar la vida de su hermana. La sociedad es la culpable de su máscara porque la lacra social que suponía la soltería de su hermana le obligaba a ponérsela; esa misma sociedad también es culpable de que se vea obligado a quitársela, porque la presencia de grupos sociales inhumanos le descubren la cruda realidad que él fingía.

²¹ ARNICHEs 1967: 179.

²² «D. GONZALO: De sacrificios, sí... he ahogado muchas veces... el germen de nobles amores que me hubiesen llevado a un hogar feliz, a una vida fecunda... ¿Y por su felicidad he renunciado siempre a la mía!». Ídem: 178.

²³ Ídem: 181.

²⁴ Ídem: 183.

MARCELINO CÓRCOLES. El maestro del pueblo funciona en esta obra como la voz del autor²⁵: ve, oye y sabe todo, además de observar el transcurso de los hechos con cierto estoicismo. De hecho, cuando se descubre la burla, el maestro se siente en parte culpable de su cobardía:

D. MARCELINO: ¡Mátanos!, ¡Desuéllanos!... porque cada uno tiene en esta culpa una parte proporcional... yo, por silencio, por tolerancia...²⁶.

Se reafirma su complicidad en el hecho de que se apunta, cuando tiene la ocasión, a los diálogos burlescos y cómicos sobre los Trevélez. Pero D. Marcelino es un personaje con los pies en el suelo que sabe el mal que se está haciendo, aunque nunca se lo confiesa a Don Gonzalo, a pesar de que la relación con él es de respeto mutuo y cada cual sabe cómo es en realidad el otro. Puesto que vemos en Don Marcelino a Arniches, ¿acaso podríamos pensar que el propio autor se acusa de no ser tan explícito y radical en su crítica? No es así. El propio Arniches da cuenta de aquellos críticos que le acusaban de ser un autor para las masas: «He cumplido con mi deber de español, de hombre seriamente preocupado por la salud de mi país, y para quien sepa ver y oír... os he dicho las cuatro verdades del barquero»²⁷.

FLORA DE TREVÉLEZ. Es el típico personaje del figurón grotesco²⁸, que causa risa y lástima, pero no es un personaje que posea una máscara sobre su rostro, como su hermano, porque quizás es un personaje de una sola faz²⁹, que no se da cuenta de lo que le rodea porque ella no finge en ningún momento. Nolo, personaje secundario de la obra, comenta en una ocasión respecto al aspecto de Flora: «¡Qué esperpento!» (p. 144). El esperpento no había nacido todavía como género, ya que hasta los años veinte no surgen los grandes esperpentos de Valle-Inclán. Arniches marca un poco la pauta en este sentido, su tragedia grotesca posee rasgos que el autor gallego consolidará definitivamente. Al fin y al cabo, Flora es un «héroe clásico» que pierde sus valores al reflejarse en una «sociedad cóncava» como la de la época. Pero esta circunstancia es expuesta por Arniches desde una postura ética que proviene de su interés reformista. En Valle-Inclán la ética desaparece para dar paso a la estética, al esperpento como género literario. Con su revolucionario esteticismo da paso a una crítica social en la que el «héroe clásico» ha caído, no se le puede levantar o, al menos, aliviar su pena, como sí propone Arniches³⁰.

²⁵ «El caballero burgués realiza en la anti-comedia arnichesca una especie de voz impersonal, reflejo de la propia conciencia del autor dramático». RUIZ LAGOS 1967: 295.

²⁶ ARNICHES 1967: 177.

²⁷ GARCÍA PAVÓN, «Arniches, autor casi comprometido», en Carlos ARNICHES 1967: 54.

²⁸ «Son figuras hechas para reír, y que en su tamaña pobreza humana terminan por arrancar lágrimas del espectador». RUIZ LAGOS 1967: 298.

²⁹ «Don Gonzalo de Trevélez es grotesco en el sentido que lo es D. Quijote: sin perder la medida de lo real. Pero Flora de Trevélez la pierde por el ensañamiento del autor». TORRENTE BALLESTER 1957: 259.

³⁰ Para ver más ampliada la relación entre la tragedia grotesca de Arniches y el esperpento de Valle-Inclán véase la obra de Herminio Martínez citada en la bibliografía.

Torrente Ballester distingue tres tipos de solterona³¹: la que espera, la que se resiste con un «gancho» y la que se propasa. Flora de Trevélez pertenecería al segundo caso. Ella quizás fue mal enseñada por su hermano y ahora ya es tarde para recuperarse, porque su «gancho» ya no tiene efecto en una sociedad cambiante en la que debe dejar paso a las nuevas y jóvenes chicas como Maruja, Solita y Conchita. Flora es un muñeco, una caricatura, un pelele balanceado de un lado a otro por todos mientras ella sueña románticamente. No cree que su fracaso se deba a una burla, sino a una desgracia amorosa. Igual que si se tratara de un personaje trágico y desgarrado de una tragedia romántica, decide retirarse de la vida pública e ingresar en la vida silenciosa y espiritual de un convento. Esta actitud de Flora sirve a Arniches para criticar el estilo del teatro romántico: el canto de Flora al piano, la presunta rivalidad de dos hombres por ella, el desgarro amoroso, su decisión de retirarse de la vida pública son elementos claros de un teatro que Arniches critica de forma cómica para demostrar su caducidad.

Es importante señalar que Flora no aparece en el tercer acto de la obra. Arniches no quiere que sepa la verdad, quiere que, como mal menor, todo sea creído por ella como una desgracia amorosa. Ahora bien, si Flora supiera la verdad de lo sucedido sería el personaje más humillado de la obra porque ella no posee máscara, como su hermano, con la que cubrir la verdad. Su rostro es cara y careta a la vez y cuando se burlan de la cara-careta, ¿qué queda? Nada. Si se burlan de lo único que ella tiene y ella se enterase, quedaría la muerte como solución, pero entonces entraríamos en la tragedia clásica, en la imposibilidad de soluciones, hecho que va en contra del afán moralizador y regenerador de Arniches. Por ello, el peso de la obra recae sobre Don Gonzalo, soñador y realista, quien, cuando cae su máscara, descubre su rostro, aunque triste, con posibilidad de trabajar para reformar y sobrevivir.

NUMERIANO GALÁN. En la clasificación de Ruiz Lagos, este personajes es asociado con el del pinturero³². Al principio es un personaje que ofrece ciertas dudas a la hora de ser elegido como integrante de la broma:

D. MARCELINO: Hombre, se trata de un forastero que apenas conocemos y por consecuencia...³³.

En efecto, el forastero es casi un extranjero en el cerrado sistema provincial. Con ello no quiere decir que Numeriano pueda ser un movilizador de masas, como sí podría serlo en otras obras, pero la desconfianza hacia el foráneo era mucha debido a la moral cerrada que imponía el caciquismo. Sus regateos amorosos con Solita, su cobardía para revelar la verdad, sus respuestas cómicas a las amorosas preguntas de Flora, e incluso los insultos burlescos que le dedica, cuando ella no está, presen-

³¹ TORRENTE BALLESTER 1957: 261-262.

³² «... su carencia absoluta de maldad... es jugador, pendenciero, pero cobarde, todo ello encubierto en una simpatía arrolladora que hace perdonarle sus travesuras; su cualidad es la que los castizos llaman «guapeza maja»». RUIZ LAGOS 1967: 293.

³³ ARNICHEs 1967: 137.



tan su lado más negativo. Pero, por otro lado, sabe que se ve inmerso en una broma en la que sólo puede salir por sus propios medios. El lado más noble de su persona aparece cuando reconoce la gravedad de los hechos ante D. Gonzalo y no duda en ofrecerse como futuro esposo para Flora y, de este modo, evitar la tristeza de los dos hermanos. Pero tanto Arniches como Don Gonzalo se dan cuenta de que sería un casamiento por compasión y no por amor. Este ofrecimiento de Numeriano le hace ser un personaje honrado y con sentimiento, al contrario del resto de personajes que siguen la burla, sobre todo Tito y Picavea.

TITO GUILOYA. Es un personaje que se parece al anterior de Numeriano Galán. Es el pícaro burgués³⁴ que está enfrente de los demás, aunque siempre tiene algunos comparsas (Picavea, Torrija y Manchón) a los que domina en su forma de pensar, sus compañeros le adulan y él hace como si no le diera importancia. Ya físicamente es un personaje poco agraciado, «feo, algo corcovado y de cara cínica, biliosa y atrabiliaria»³⁵. Tito es el típico gamberro del pueblo que dirige a una banda con la que se divierte burlándose de los demás. Porque, no sólo idea la broma sobre Flora, sino que también se encarga de provocar en la fiesta del pueblo a los demás personajes (Nolo, Quique, Conchita y Maruja) para divertirse. Tito es el personaje que peor parado sale en la obra. Es a él al que le toca correr. Pero Arniches nos muestra a un personaje para el que tiene una justificación de su maldad. Tito es una persona que, ante el aburrimiento de la vida provinciana de la época, busca distracción en las burlas; por ellas, él y el Guasa-Club son famosos en la villa de Villanea. La burla es una necesidad para él y para la sociedad:

TITO: La burla es conveniente siempre; sana y purifica; castiga al necio, detiene al osado, castiga al ignorante y previene al discreto. Y, sobre todo, cuando, como en esta ocasión, escoge las víctimas entre gente ridícula, la burla divierte y corrige.³⁶

Cualquier autor del Siglo de Oro querría hacer suyas estas palabras por su dogmatismo y moralidad. Arniches quiere justificar estas bromas por el ambiente sombrío y aburrido de la vida provinciana. Provincia que carece de vida, de cultura con la que evitar estos casos:

D. MARCELINO: ... la manera de acabar con este tipo tan nacional de guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros, no hay otro remedio³⁷.

³⁴ «... siempre pierden en la anti-alta comedia, pero que precisamente por ser partes fundamentales del juego escénico adquieren un relieve interesante. A ellos les está reservada la traición y el auténtico nudo de la farsa». RUIZ LAGOS 1967: 292.

³⁵ ARNICHES 1967: 118.

³⁶ Ídem: 118-119.

³⁷ Ídem: 183. Carlos Arniches es un autor que ha insertado en alguna otra ocasión su preocupación por el mundo de la cultura como uno de los ejes fundamentales de la superación de los males de la España del momento, no sólo en las obras largas, sino también en algunos de sus sainetes, por ejemplo en *Los culpables* (1915), el personaje de Ceferino analiza en pocas palabras los males de España y dice: «Con obreros que venden el voto, y piensan al diztao, y se pasan el día en la tasca, y no



¿Acaso no sufre Tito la tediosa vida provinciana?, ¿acaso no es él otro solterón? Arniches justifica el comportamiento de un personaje del que también tenemos que tener compasión, porque, al fin y al cabo, es una víctima de la sociedad del momento. Para Tito Guiloya en la ciudad en la que vive no hay más que pasividad y sólo sobrevive el más fuerte, aunque para ello tenga que pisotear a los que le rodean. Él no es el culpable de la sociedad en la que vive, la sociedad le ha hecho así. La sociedad del cacique que domina la España del momento es la que fomenta una sociedad con una gran falta de valores. La expresión de D. Marcelino de matarlos a libros es una de las claves de la obra, porque Arniches persigue el afán regeneracionista de Joaquín Costa con una de sus famosas tres premisas: «Despensa, escuela y siete llaves al sepulcro del Cid». Arniches cree que Tito Guiloya es producto de esta sociedad caciquil, la cual, muy simbólicamente, suspende un día de clases porque es el cumpleaños del gobernador civil. Y es que el fomento de la cultura sería muy peligroso para los mandatarios de la época: no hay cultura para evitar un pensamiento progresista que origine una sublevación capaz de derribar el sistema caciquil. Si a ello añadimos las dificultades económicas de las familias de la época, la posibilidad de difundir la cultura entre las nuevas generaciones era casi imposible, porque las familias sacaban pronto a sus hijos de las escuelas para que se pusieran a trabajar y ganar algún jornal más para la casa. De este modo, el sistema caciquil creaba un círculo vicioso del que no se podía salir.

Tito Guiloya es, sin duda alguna, un personaje al que debemos darle una importancia especial, no sólo dentro de la obra, sino también por lo que representa fuera, en la sociedad española del momento.

Por lo que hemos podido ver, el análisis exhaustivo y pormenorizado de los personajes y de su comportamiento en la obra, así como la proyección temática que se ha expuesto nos permite afirmar, sin duda alguna, que *La señorita de Trevélez* es una tragedia grotesca de Carlos Arniches.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNICHES, Carlos (1942): «El alma popular de España», Conferencia pronunciada el 18 de abril de 1942, Madrid: Perman.
- (1948): *Teatro completo*, edición de E.M. del Portillo, Madrid: M. Aguilar, editor.
- (1967): *La señorita de Trevélez. La heroica villa. Los milagros del jornal*, Madrid: Taurus.
- (1978): *Del Madrid castizo*, Edición de José Montero Padilla, Madrid: Cátedra.
- BERENGUER, Ángel (1988): *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid: Taurus.
- CALVO, Luis (1946): «Arniches», *ABC*, 16 de abril.

mandan a los chicos a la escuela, y le arrean a la mujer, y no respetan naá, ¿qué quieres que sea España?... Pues un país que marcha al ragú de la civilización». ARNICHES 1978: 65.

- CARDENAL DE IRACHETA, M. (1943): «Don Carlos Arniches al sesgo», *Cuadernos de literatura contemporánea*, 9-10.
- DÍEZ CANEDO, M. (1968): *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México: Joaquín Mortiz.
- ESTÉVEZ ORTEGA, E. (1930): «Entrevista a Carlos Arniches», *Nuevo Mundo*, 10 de enero.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1948): *En torno al 98*, Madrid: Jordán.
- FLORES JIMÉNEZ, F. (1966): *Arniches*, Madrid: Publicaciones españolas.
- KAYSER, W. (1964): *Lo grotesco: su configuración en pintura y en literatura*, Buenos Aires: Nova.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1943): «Notas del habla de Madrid. El lenguaje en una obra de Arniches», *Cuadernos de literatura contemporánea*, 9-10.
- MARQUERÍE, Alfredo (1943): «Sobre la vida y obra de Don Carlos Arniches», *Cuadernos de literatura contemporánea*, 9-10.
- MARTÍNEZ, Herminio (1983): *El arte grotesco en las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán*, Nueva York: University Microfilms International.
- MONLEÓN, José (1975): *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1924): *Las máscaras*, Madrid: Renacimiento.
- PIRANDELLO, Luigi (1968): *Teatro*, Madrid: Guadarrama.
- RAMOS, Vicente (1966): *Vida y obra de Carlos Arniches*, Madrid: Alfaguara.
- RUIZ LAGOS, M. (1967): «Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática», *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, II, núm. 44.
- SALINAS, Pedro (1970): *Literatura española S. XX*, Madrid: Alianza.
- SECO, Manuel (1970): *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid: Alfaguara.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1957): *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Guadarrama.
- VV.AA. (1966): *Conferencias pronunciadas con motivo del primer centenario del nacimiento de Carlos Arniches*, Alicante: Ayuntamiento de Alicante.

