

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo II



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1967

S U M A R I O

EL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Páginas

Patronato. Junta Directiva	9
Miembros honorarios y numerarios	10
Reglamento	11
Actividades del Instituto durante el año 1966, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	17
Apuntes para una futura bibliografía del Instituto (Continuación), por <i>Mercedes Agulló y Cobo</i>	25

ESTUDIOS

La Dehesa de Amanuel o de la Villa, por <i>Agustín Gómez Iglesias</i>	33
Orígenes de la Archicofradía Sacramental de San Isidro e introducción a sus corridas de toros en los siglos XVIII y XIX, por <i>Baltasar Cuartero y Huerta</i>	83
Origen de San Sebastián de los Reyes y Torrejón de la Calzada, por <i>Emilio Meneses García</i>	99
Los castillos de Manzanares el Real y Buitrago, por <i>Angel Dotor</i>	125
La Cofradía Sacramental en la tierra de Buitrago, desde el siglo XVI, por <i>Matías Fernández García</i>	137
Algunos aspectos del Madrid de Felipe II (Segunda parte), por <i>José Antonio Martínez Bara</i>	159
Dos manuscritos referentes a la historia de Madrid, por <i>Francisco Aguilar Piñal</i>	171
Noticias de impresores y libreros madrileños de los siglos XVI y XVII (Continuación), por <i>Mercedes Agulló y Cobo</i>	175
El Colegio de Doña María de Aragón y un retablo del Greco en Madrid, por <i>Florentino Zamora Lucas</i>	215
El Sotillo de Madrid, allende el río, por <i>Federico Romero</i>	241
Las Ferias de Madrid en la Literatura, por <i>José Simón Díaz</i>	249
Notas geográfico-históricas de pueblos de la actual provincia de Madrid en el siglo XVIII, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	275
Un madrileño prefolklorista y un nuevo método de Música, por <i>Nicolás Álvarez Solar-Quintes</i>	291
El P. Feijoo y Madrid, por <i>Antonio Castillo de Lucas</i>	303

Dos madrileñizados músicos del siglo XVIII: Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti, por <i>José Subird</i>	323
Dos vistas de Madrid en 1837, por <i>Enrique Pardo Canalls</i>	333
De Ricardo de la Vega a Tamayo y Baus (Dos madrileños y una carta, inédita, en verso), por <i>Ramón Esquer Torres</i>	339
El rey José I y las plazas de Santa Ana y de San Miguel, por <i>José Antonio Martínez Bara</i>	345
El teatro de Carlos Arniches, por <i>Manfred Lentzen</i>	357
La Gran Vía de José Antonio. Datos sobre su historia y construcciones, por <i>José del Corral</i>	369
Labor cultural bibliotecaria de la Diputación Provincial de Madrid, por <i>M.º del Rosario Bienes Gómez-Aragón</i>	391
Producción y eliminación de residuos urbanos en Madrid, por <i>Jesús García Siso</i>	399
El «Centro de Estudios Sociales de la Santa Cruz del Valle de los Caídos», por <i>M. B. V.</i>	407

MEMORIAS Y RECUERDOS

La entrada en Madrid de un futuro Cronista de la Villa, por <i>Francisco Serrano Anguita</i>	413
---	-----

SEMINARIO DE TOPONIMIA URBANA

Nota sobre la creación del Seminario	425
El disparadero disparatero del callejero madrileño, por <i>Federico Carlos Sainz de Robles</i>	427
Rotulación de calles y numeración de casas madrileñas (1750-1840), por <i>Trinidad Moreno Valcárcel</i>	439
El uso de los patronímicos en los nombres de las calles de Madrid, por <i>Carmen Rubio Pardos</i>	451
Juan Alvarez Gato y su calle, por <i>M.º del Carmen Pescador del Hoyo</i>	465

MATERIALES DE TRABAJO

Diálogos de Chindulza (Fragmentos sobre Madrid). Edición de <i>Francisco Aguilar Piñal</i>	483
Artículos y poesías de tema madrileño en revistas de los años 1830 a 1900, por <i>José Simón Díaz</i>	507
Nómina de escritores naturales de Madrid y su provincia (siglos XIX-XX), por <i>Félix Herrero</i>	541

Relación de colaboradores	593
----------------------------------	-----

EL REY JOSE I Y LAS PLAZAS DE SANTA ANA Y DE SAN MIGUEL

JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ BARA

Sabido es de todos que las plazas de Santa Ana y de San Miguel deben su origen a los derribos de conventos realizados en el Madrid de la época del rey José Bonaparte. Su entusiasta admirador Pedro de Répide decía ¹ que el hermano de Napoleón no había pasado en vano por la capital del reino. «Fuerza es que se haga en este lugar», expresa hiperbólicamente, «justicia al hombre que, después de Carlos III, fue el único que se preocupó de hacer de la vieja Corte de los Austrias una bella ciudad. El rey *Plazuelas* le llamaron, y aquel mote que se le dio como chacota, es, sin embargo, una muestra de su gloria». Y más adelante ², al hablarnos del derribo de templos y conventos, medida urbanística necesaria, nos cuenta: «Los mercados de San Miguel y de los Mostenses no tendrían emplazamiento, si aquel rey no hubiera demolido los edificios que ocuparon esos terrenos. Otra hermosa plaza, la de Santa Ana, es debida también a ese monarca, quien, para dar una prueba de su amor a las glorias españolas, mandó que en el centro de ella fuera colocada la estatua de Carlos V, bella escultura que hoy se conserva en el Museo del Prado.»

No vamos a quitar al pobre «rey intruso» estos pocos méritos que se le reconocen, pero faltaríamos, o, por mejor decir, silenciaríamos la verdad, si en este trabajo no pusiésemos de manifiesto la parte importantísima que en estas obras cupo a las autoridades madrileñas, municipales y estatales, si bien «afrancesadas», y al técnico que las estudió y mandó ejecutar. Aún más, en los inventarios de Secretaría de nuestro Archivo municipal podemos ver un expediente del año 1807 ³, en que por orden del Consejo de Castilla se

¹ PEDRO DE RÉPIDE: *La Corte de las Españas*, Madrid, s. a., pág. 138.

² PEDRO DE RÉPIDE: *Ob. cit.*, págs. 139-40.

³ Archivo Municipal de Madrid. Secretaría. Apertura de plazas. Sección 1, leg. 113, número 24.

estudia la demolición de la huerta del convento de los Carmelitas Descalzos, para en aquel terreno formar plazuela, perfeccionar la calle de las Infantas y trasladar el arca-registro de agua a la esquina del Real Pósito. Es decir, que, en fecha próxima anterior al rey José, se sentía la necesidad de reformas urbanas del mismo tipo de las emprendidas en su reinado.

De acuerdo con mis anteriores palabras, me he propuesto hoy la tarea de dejar constancia en estas líneas de algunos de los trámites que se siguieron por el Corregidor de Madrid, el Ministerio del Interior y el Ayuntamiento de la Villa en la apertura y ornato de dichas plazas, basándome en unos documentos conservados en el Archivo Histórico Nacional y en el Municipal madrileño.

Pero antes veamos lo que escribe don Ramón de Mesonero Romanos sobre la plaza de Santa Ana, que es de la que vamos a ocuparnos en primer término⁴: «Hasta el tiempo de la dominación francesa, en los primeros años de este siglo, existió, formando la mayor parte de la manzana 215 y prolongando las calles del Prado, de la Gorguera y de la Lechuga, el convento e iglesia de religiosas carmelitas descalzas de Santa Ana, fundado por San Juan de la Cruz en 1586, en cuyo solar se formó, en 1810, la Plazuela de Santa Ana, con árboles y una fuente en medio, en que fue colocada la estatua en bronce de Carlos V, que existe en la galería de la escultura del Museo.»

La primera noticia que vamos a dar sobre el derribo del convento y de las casas adyacentes figura en un expediente de la Sección de Corregimiento, serie de Policía urbana, del año 1810, del Archivo Municipal⁵. El Ministro del Interior, Marqués de Almenara, el notable afrancesado don José Martínez Hervás, ordenaba, en 4 de junio de 1810, al Corregidor de la Villa, a la sazón don Dámaso de la Torre, se tasasen las casas comprendidas en la manzana 215, situada frente al Coliseo del Príncipe, en que se incluía el convento de Santa Ana, e informase a S. E. sobre las ventajas o perjuicios que podrían resultar de la demolición del citado convento y casas. A su vez el Corregidor, en 6 de junio, oficiaba al escribano de Policía don Antonio Lozano y Anaya diciéndole que el Ministro del Interior, con fecha 4 del corriente le escribía haber advertido que en el sitio ocupado por el convento de Santa Ana de la Corte se podría formar una plaza que diese desahogo a aquel paraje, haciendo desaparecer la estrechez de la calle de la Lechuga, y el mismo defecto en la embocadura de la calle del Prado, y dejando la entrada del teatro del Prín-

⁴ RAMÓN DE MESONERO ROMANOS: *El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, 2.^a ed., Madrid, 1881, tomo I, pág. 300.

⁵ Archivo Municipal de Madrid. Corregimiento. Policía Urbana. Sección 1, leg. 241, número 52.

cipe con la anchura y comodidad requerida en semejantes edificios. Por consiguiente debía informarle de las ventajas o perjuicios que podrían resultar del derribo del referido convento y de las casas que terminaban la manzana en que se hallaba situado, bien entendido que antes verificase la tasación de ellas; todo con el fin de que se pudiese tomar acerca de ese asunto la resolución acertada y conveniente. Le instaba a que se pusiese de acuerdo con el arquitecto don Silvestre Pérez, encargado del reconocimiento y tasación de los edificios citados, notificando a los dueños o administradores prestasen al referido don Silvestre todas las noticias que éste exigiera para el puntual cumplimiento de la indicada orden.

El día 7 de junio el escribano Lozano se personaba en la casa habitación del arquitecto, a fin de acordar lo necesario para la práctica de las diligencias conducentes a la ejecución de lo ordenado. Don Silvestre Pérez pidió al escribano requiriese a los dueños o administradores de las casas, para que pasaran inmediatamente al primero razón individual de lo que producían anualmente cada uno de los edificios y poder así efectuarse la tasación de los mismos.

No se conserva el expediente de la tasación ni el informe del arquitecto sobre la utilidad del derribo, pero, por las gestiones realizadas el día 8 de junio por el escribano, nos enteramos de los nombres de los administradores y dueños de las casas. Don Simón Antonio de Egrú administraba la casa número 1 de la manzana, cuyo propietario era don Miguel María de Altuna, vecino de Azcoitia. Don Francisco González era dueño de la casa número 2, y don José Villa de las de los números 3 y 4. Don Domingo de Zubia Aguirre administraba la del número 5, perteneciente a los herederos de don Alejandro Madinabeitia. Don Santiago Ruiz poseía la del número 6, y era administrador de la del 7, que tenía su entrada por la calle del Prado, don Juan Suárez, Alguacil Mayor de la Villa.

Se demolió el convento de Santa Ana y no se derribaron las casas de la manzana 215, dedicadas a viviendas particulares. Madoz dice en su diccionario ⁶: «...muchos años hace se proyectó el derribo de la manzana de casas que impiden la vista del teatro del Príncipe, lo cual daría a éste un aspecto hermoso y cómodo, y a la plazuela mayor extensión». Las casas habían desaparecido pocos años antes de 1881. Mesonero Romanos, en nota escrita a continuación de las palabras citadas más arriba sobre la plaza de Santa Ana, decía ⁷: «Al fin se derribó esta manzana de casas y regularizó y convirtió en *square* la plazuela.»

⁶ PASCUAL MADOZ: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, Madrid, 1847, tomo X, pág. 688.

⁷ RAMÓN DE MESONERO ROMANOS: *Ob. cit.*, tomo I, pág. 300, nota 1.

En comprobación de lo dicho por tan insignes español y madrileñista podemos apuntar que en la Sección de Mapas y Planos de la Biblioteca Nacional⁸ existe el Plano de la Villa y Corte de Madrid, de don Fausto Martínez de la Torre y don José Asensio, de 1800, en cuya lámina 43 se aprecia toda la manzana 215, con los números de las casas enfrentadas al Coliseo del Príncipe y dando frente a la calle del Prado la última. En el «Cuadro sinóptico tipográfico», dedicado a Su Santidad el papa Pío IX por don Francisco Serra y Madirolas en 1849, vemos la plaza de Santa Ana con su fuente, y las casas, sin derribar, enfiladas en la calle del Príncipe, y obstaculizando la vista del teatro desde aquélla, como nos dice Madoz. En la lámina II del plano parcelario de Madrid del Instituto Geográfico y Estadístico, efectuado bajo la dirección de don Carlos Ibáñez de Ibero, de los años 1872, 1873 y 1874, ya no existen dichos edificios. Podíamos haber multiplicado las citas, pero creemos que éstas son suficientes.

Volviendo a las diligencias efectuadas para la formación de la plaza de Santa Ana, vemos que había cambiado el Corregidor de Madrid a fines de 1811, y, en 9 de noviembre de este año, la nueva autoridad, don Manuel García de la Prada, que hasta entonces había sido regidor del Ayuntamiento, se dirigía en oficio al Ministro del Interior⁹, para tratar de los últimos retoques y adorno de la plaza. Había manifestado a la Municipalidad el Real decreto de 5 de noviembre, por el cual S. M. se dignaba mandar que en la fuente que se estaba construyendo se colocase el grupo de bronce que representaba al rey Carlos V, que estaba depositado en el palacio de Buenavista. El Ayuntamiento apreciaba, como correspondía, las benéficas intenciones de S. M. y había acordado que el Corregidor diese al Ministro las más expresivas gracias por la parte que le había correspondido en dicha soberana resolución, interín que una comisión nombrada al efecto, compuesta de cuatro regidores y del Corregidor, pasaba a ofrecer a S. E. la más sincera voluntad de la Municipalidad y lo mucho que había apreciado tan particular obsequio hecho al público de Madrid, y para suplicarle se sirviese continuar su protección a una Corporación, cuyas ideas y fatigas nunca podrían ser otras que las del bien y prosperidad del pueblo al que representaba. Si S. E. gustaba de señalar día y hora, serían ejecutados en esta parte los deseos del Ayun-

⁸ Plano de la Villa y Corte de Madrid. Nueva edición por don Fausto Martínez de la Torre y don Josef Asensio. Madrid, 1800. Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Mapas y Planos. GM 629.

«El Cuadro sinóptico tipográfico de Madrid», de Serra y Madirolas, y el Plano parcelario del Instituto Geográfico y Estadístico los hemos consultado en la Sección de Mapas y Planos de la Biblioteca Nacional, bajo la signatura M-II.

⁹ Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 17.785.

tamiento. Obsérvese cómo el Corregidor quiere hacer resaltar que él y la Corporación Municipal, en un período tan difícil para la patria y el pueblo, expresa en este escrito a la autoridad superior española, «afrancesada» como ellos, que es «un cuerpo cuyas ideas y fatigas nunca podrán ser otras que las del bien y prosperidad del pueblo a quien representa», es decir, que se sacrifican por la nación a la que se deben. No se aprecia exaltación monárquica bonapartista, por cuanto deciden dar las gracias al Ministro por la parte que ha tenido en la resolución soberana, y, aún más, deciden, como hemos visto, ir en comisión a manifestar personalmente su gratitud al marqués de Almenara por la presencia en estatua y el recuerdo de un emperador y rey español, que debemos anotar fue caballeresco rival de los franceses. Al margen del oficio contestó el Ministro rehusando la entrevista por modestia o política: «Que la intención basta.»

Tres semanas después, exactamente en 1 de diciembre, el Corregidor se dirigía de nuevo a Almenara ¹⁰ para comunicarle que pasase a sus manos el diseño que el arquitecto de la municipalidad, don Silvestre Pérez ¹¹, había formado de la fuente que iba a construirse en la nueva plaza de Santa Ana, esperando que S. E. se serviría presentarlo a S. M. Manifestaba al mismo tiempo sus deseos de que fuese del Real agrado.

Al margen del oficio había tres diligencias, por las que vemos que el diseño fue aprobado en despacho de 10 de diciembre, lo cual fue comunicado al Corregidor en 13 del mismo, y que, en fecha posterior, el expediente había pasado al señor de Marchena.

Conservamos el borrador del comunicado enviado al señor García de la Prada en 13 de diciembre ¹². No fue redactada la minuta sin correcciones, que no anoto por no expresar sentido distinto al definitivo. Solamente que al final fue tachado el nombre de «Madrid», para designar más nacionalmente y de modo más político a nuestra Villa, sustituyéndolo por el de «Capital». Afirmaba Almenara haber presentado al Rey dicho dibujo y que S. M. apreciaba su sencillez y buen gusto, y que, al mismo tiempo que se había dignado aprobarlo, le había encargado manifestase en su nombre al municipio su satisfacción por los ornatos que empleaba constantemente en beneficio del vecindario de la capital.

Al final del trabajo volveremos a referirnos a la plaza de Santa Ana,

¹⁰ Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 17.785.

¹¹ No se conserva en el expediente tal diseño, pero lo vemos terminado con el remate del grupo escultórico en la lámina que ilustra el trabajo.

¹² Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 17.785.

cuando hablemos de la inauguración de la fuente, pero ahora vamos a dedicar nuestra atención a la plazuela de San Miguel o del Mercado.

Como preámbulo al desarrollo y breve comentario de los documentos de que disponemos, recurrimos de nuevo a Mesonero Romanos, quien en sus paseos por Madrid manifiesta ¹³: «Bajando a la izquierda de dicha puerta [la de Guadalajara] por la Cava de San Miguel... lo primero que se presenta es el solar irregular denominado Plazuela de San Miguel, convertido hoy en mercado de comestibles. Parte de este solar o plazuela estaba ocupado, desde principios del siglo xiv al menos, por la antigua iglesia parroquial de San Miguel de los Octoes, apellidada así por el nombre de una rica familia feligresa y bienhechora de esta parroquia, y para diferenciarla de la otra aún más antigua, de San Miguel de la Sagra, que ya dijimos estuvo situada cerca del Alcázar.»

«El templo de la parroquia que ahora nos ocupa era moderno, del reinado de Felipe III, capaz y hermoso.» Nos habla de que la iglesia contenía sepulcros notables y objetos primorosos, que, en su mayor parte, perecieron en el horroroso fuego ocurrido en la Plaza Mayor y calles contiguas en 16 de agosto de 1790. «Después del incendio acabó ésta [la arruinada iglesia de San Miguel] de ser demolida en tiempo de la dominación francesa, así como también la manzana de casas número 172, que desde dicha plazuela daba frente a las Platerías y formaban los dos callejones laterales de la Chamberga y de San Miguel...»

Nos encontramos de nuevo en esta tramitación administrativa con el Corregidor don Manuel García de la Prada, quien oficiaba, en 7 de diciembre de 1811, al Ministro del Interior. En su escrito vamos a ver que rectifica o completa a Mesonero Romanos en cuanto a las numeración de las manzanas derribadas. Mesonero nos habla solamente de la manzana 172 y el documento cita los números 169 y 171. Según el plano de Madrid de Juan López, del año 1812, sabemos que parte de la manzana 171 no fue derribada. Esto se comprueba también en el Plano topográfico de Madrid de 1835, conservados ambos en la Sección de Mapas y Planos de la Biblioteca Nacional madrileña. La iglesia de San Miguel, según el anteriormente citado plano de Martínez de la Torre y de Asensio, de 1800, lámina 7, estaba comprendida en la manzana 169 ¹⁴.

En el dicho oficio decía don Manuel que, por Real decreto de 28 de noviembre de 1809, se había mandado formar una plaza para la venta del pes-

¹³ RAMÓN DE MESONERO ROMANOS: *Ob. cit.*, tomo I, pág. 211.

¹⁴ Los planos citados de los años 1812 y 1835 ostentan la signatura M-II de dicha Sección de la Biblioteca Nacional.

cado, demoliendo para ello la iglesia de San Miguel y lo que fuese necesario de las manzanas 169 y 171, para que la nueva plaza quedarse casi cuadrada. Se hallaba ya todo ejecutado y levantado el plano de cómo debían construirse las casas que en lo sucesivo se edificasen en aquel sitio, para que guardasen la debida uniformidad y mejor aspecto, y aun una de ellas había empezado ya a levantarse, de modo que por el momento se estaba tratando de arreglar las mesas y tinglados donde debían colocarse los vendedores de pescado. Sólo restaba, para que este sitio quedase con el mejor aspecto, que S. M. se dignase mandar se colocara en el centro de la nueva plaza una de las estatuas de piedra de los antiguos reyes de España que se hallaban custodiadas en los sótanos del Real Palacio. Podrían ser la del rey don Pedro I, o la de don Enrique IV, por la circunstancia de haber residido ambos en Madrid, y aún la de conservarse las cenizas del primero en la Capital ¹⁵, o cualquier otra que fuese del soberano agrado de S. M., y colocada sobre un sencillo, pero elegante pedestal que adornase aquel sitio. Añadía que, si esta idea mereciese la superior aprobación de S. E., esperaba se sirviera presentarla a S. M., inclinando su Real ánimo a que se dignase mandarlo así, dando al leal vecindario madrileño una nueva prueba de su benevolencia y del aprecio que le merecían las bellas artes ¹⁶.

Al margen del oficio se hallan tres diligencias de distintas fechas. La primera decía: «En 17 de dic.^{to} se hizo informe al Rey y mandó S. M. suspender la ejecución de este proyecto hasta concluir las obras de la fuente de S.^{ta} Ana.» En la segunda se expresaba haber dado cuenta de este informe al Corregidor en 19 de diciembre, y en la tercera que en 23 de febrero de 1812 el expediente había pasado a manos del señor de Marchena.

Confirmando la primera diligencia o decreto marginal transcrito más arriba, se conserva el informe dirigido por el Ministro al rey José, que no reproducimos por ser casi copia literal del oficio del Corregidor. Debemos, sin embargo, destacar que Almenara en su informe no es tan optimista como García de la Prada, pues suprime lo de «leal» al hablar del vecindario madrileño. Añade un concepto interesante sobre la plazuela de San Miguel, calificándola como «una de las plazas útiles que este vecindario deberá agradecer

¹⁵ Sobre la tradición de conservarse los restos mortales de Pedro I en Madrid, véase «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», tomo X, enero-junio de 1904, págs. 105-118: *Los restos mortales del rey don Pedro de Castilla y sus vicisitudes*, por don RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS. Se los situaba en el Convento de religiosas de Santo Domingo el Real, emplazado en la Cuesta del mismo nombre, que se mantuvo en pie hasta 1869. Derruido el monasterio, se trasladaron los referidos restos al Museo Arqueológico Nacional, donde fueron expuestos en la llamada Sala de la Capilla, hasta que en 1877 fueron trasladados a Sevilla e inhumados en la Capilla de los Reyes de su Catedral.

¹⁶ Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 17.785.

a la liberalidad de V. M.», por estar dedicada a la venta del pescado. Agregamos nosotros que serviría también de ornato al ser hermoseada por el pedestal y estatua proyectados, aunque un poco más modestamente que su coetánea de Santa Ana, adornada por la fuente y el hermoso grupo escultórico de Carlos V, del celebrado León Leoni.

Al mismo tiempo que el informe, en papel timbrado, se preparó la minuta de Real decreto que copiaremos a continuación. Decía así:

«Don Josef Napoleón, por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, Rey de las España y de las Indias. Visto el informe de nuestro Ministro de lo Interior, hemos decretado y decretamos lo sig^{te}: Art.º 1.º: Se colocará en el centro de la plaza de San Miguel la estatua de piedra que representa al señor Rey don Pedro, y que está depositada en el Rl. Palacio. Art.º 2.º: Nr.º Ministro de lo Interior y el Superintendente de nuestra Rl. Casa quedan encargados de la execución del presente Decreto.» La minuta carece de fecha y de cualquier otra diligencia, por cuanto fue disposición nonnata, ya que el Rey, como sabemos, ordenó la suspensión de las obras de la plaza de San Miguel hasta que se terminasen las de la de Santa Ana, y, aunque, como vamos a ver, las gestiones que realizó el Corregidor para anular dicha orden obtuvieron éxito positivo, quedó sin objeto dicho decreto, pues se desechó la estatua de don Pedro, para elegir la de Fernando el Católico, por cierto también rival de los franceses.

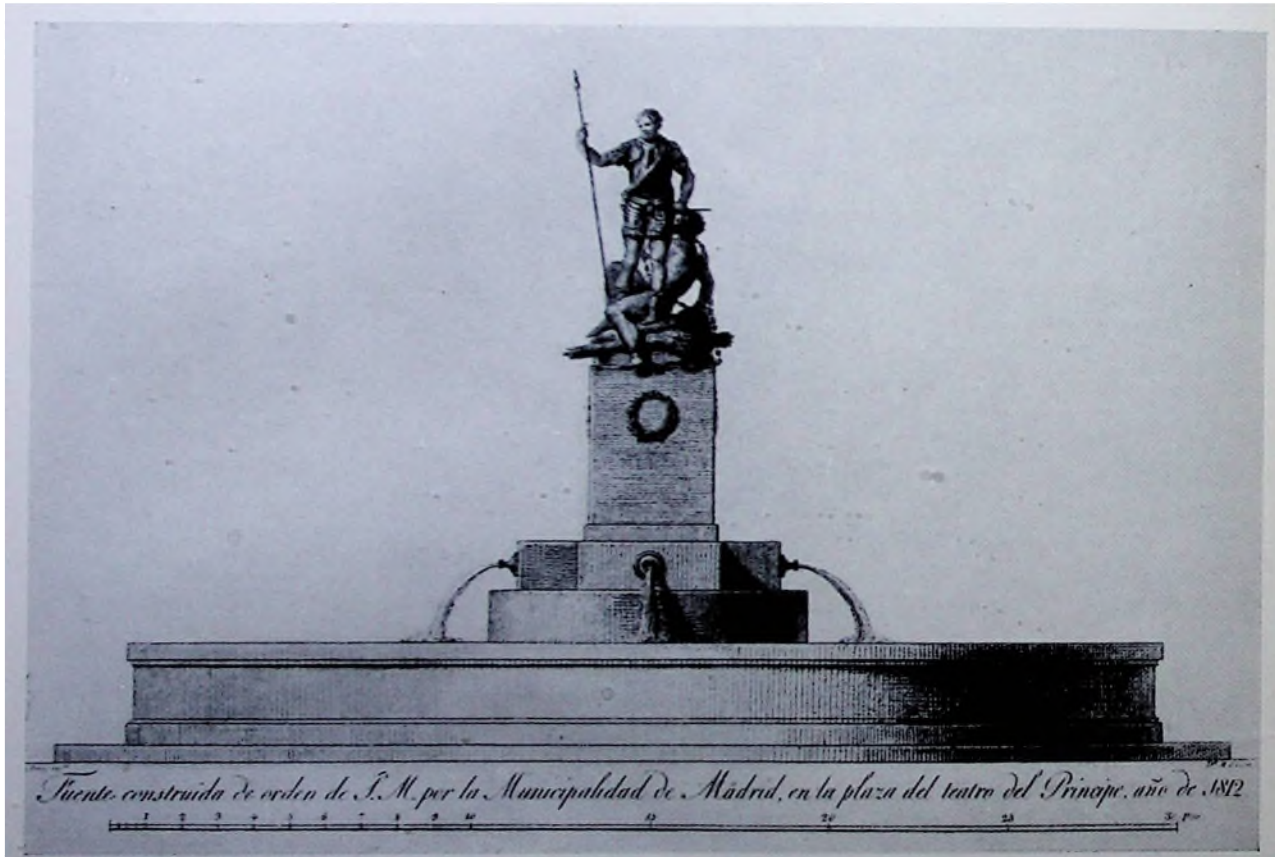
En la Sección de Corregimiento del Archivo Municipal madrileño se conservan otros documentos, que nos van a permitir seguir el hilo del asunto y comprobar lo que acabamos de decir¹⁷. El primero de ellos es de 19 de diciembre de 1811. En él el Ministro decía al Corregidor que en la audiencia de dos días atrás había hecho presente al Rey la propuesta acerca de la colocación de la estatua de uno de los antiguos reyes de España en el centro de la plaza de San Miguel. Su Majestad había alabado el pensamiento, pero hallaba conveniente suspender la expedición del decreto hasta que se hubiese colocado el grupo de Carlos V en la fuente de Santa Ana, cuyas obras esperaba ver concluidas muy pronto mediante «los conatos de V. S. y de la municipalidad».

No se conformó el Corregidor con esta decisión dilatoria del Rey y, acto seguido, razonando su disconformidad, escribía a su superior manifestándole que, venerando como debía a la resolución de S. M., no podía menos de manifestar a S. E. que la propuesta de colocar la estatua en la plaza de San Miguel

¹⁷ Archivo Municipal de Madrid. Corregimiento. Sección 1, leg. 253, n.º 25. Con esta misma signatura van todos los documentos referentes a la colocación de la estatua en la plaza de San Miguel.



Estadua de Fernando I. Rey de España, colocada en la plaza del Pasado, de orden de S. M. por la Municipalidad de Madrid. Año de 1812.



Fuente construida de orden de S. M. por la Municipalidad de Madrid, en la plaza del teatro del Principe, año de 1812

fue motivada por la urgencia que había de arreglar dicho sitio para establecer allí la venta del pescado y desahogar de los puestos de este comestible la Plaza Mayor. Como para que esto tuviese efecto era necesario dejar la nueva plaza expedita y no causar los embarazos propios de la obra proyectada, había creído que era el tiempo más oportuno de suplicar a S. M. se sirviera conceder el permiso para retirar de Palacio la estatua y erigirla en la plaza. Con ese objeto había encargado al arquitecto, don Silvestre Pérez, diseñase el pedestal y calculase el coste de la obra. Así lo había hecho éste, como podía verse por el dibujo que tenía el honor de dirigir a sus manos ¹⁸. El coste era limitado y corto el tiempo que debía emplearse en su construcción, pero, deseando cumplir exactamente la voluntad del Rey, rogaba a S. E. que, al mismo tiempo que se sirviera presentar a S. M. dicho diseño, elevase a su soberana comprensión las causas en su entender justas que mediaban para no demorar una obra que había de producir tan buenos efectos, así por el decoro y hermosura que había de dar a la plaza, como por el aplauso general con que todos veían esta clase de monumentos, poco usados hasta el presente en Madrid, y que acreditaban el buen gusto de S. M., su munificencia y la protección que dispensaba a la Corte, cuyos habitantes concurrían a porfía a ver los trabajos de la fuente de Santa Ana y no cesaban de alabar el decreto que la había mandado construir. El conocimiento práctico que tenía de este modo de pensar del pueblo y el amor profesado a la persona de S. M. y a su servicio eran las causas que impulsaban su deseo de ver adornada la plaza de San Miguel, mayormente, cuando la de Santa Ana no podía sufrir por esta determinación la menor demora, por tener tomadas las medidas para que se siguiesen los trabajos con todo tesón y se concluyeran con la brevedad que S. M. apetecía. Le rogaba se sirviera hacer presente a S. M. estas consideraciones, por si fuese de su soberano agrado acceder a su súplica, concediendo la estatua, o, al menos, la erección del pedestal para que, colocándolo oportunamente, no hubiera motivo de demorar el establecimiento de los puestos para vender pescado, objeto principal con que se había decretado la formación de la plaza repetida.

En 4 de enero de 1812, según oficio del Ministro del Interior a García de la Prada, quedaba resuelto el asunto accediendo a la súplica de éste. No damos su contenido porque de ello nos vamos a enterar por otro oficio dirigido por García de la Prada al Contador y pagador de la municipalidad madrileña en 28 de febrero de 1812. Le comunicaba que, con fecha 4 de enero del año presente, le había manifestado el Ministro del Interior que

¹⁸ No se conserva el diseño que dice adjunta.

habiéndose presentado al Rey el diseño del pedestal para la estatua de la plaza de San Miguel se había conformado con la propuesta, autorizándosele a escoger una entre las de Fernando III el Santo, Alonso X el Sabio y Fernando V el Católico. De esa orden se había dado cuenta a la Municipalidad que, por acuerdo del 8 del mismo enero, dijo quedar enterada y que volviese el expediente al Corregidor para que dispusiera su cumplimiento. En su consecuencia había comisionado al arquitecto don Silvestre Pérez, para que eligiese la que le pareciera de mayor mérito. Escogió la de Fernando V el Católico, la cual le fue entregada y conducida a la citada plaza de San Miguel, donde se estaba ya colocando en el pedestal a ella destinado. Para satisfacerle al señor Pérez los gastos causados con este motivo, debería formar a la conclusión de la obra la correspondiente cuenta y, mientras tanto, dispondría el Contador se le abonasen los tres mil reales que expresaba el recibo a buena cuenta que adjuntaba ¹⁹. El Corregidor había conseguido ver cumplidos sus deseos.

Volviendo un poco atrás, leamos las palabras que don Manuel García de la Prada pronunció en 4 de enero de 1812 en su discurso de toma de posesión del cargo ante el Ayuntamiento refiriéndose a las obras de las dos plazas que nos ocupan. Este discurso fue impreso por acuerdo del municipio ²⁰. Hablando de que el municipio procedía con celo por el bien público decía literalmente: «Así lo ha reconocido S. M. y ha dado la señal más evidente de su satisfacción, habiendo concedido a la Municipalidad el famoso grupo de bronce que representa a Carlos 5.º sujetando al Furor, para que se coloque en la fuente de la nueva plaza de Santa Ana, y también ha dado otra estatua de nuestros antiguos Reyes, para ocupar un oportuno sitio en la plaza de San Miguel, providencias que si bien honran a la Municipalidad, acreditan el buen genio y el liberal ánimo del Monarca, que ha permitido se pongan a la vista y adornen a Madrid unas producciones del arte que merecen verse y han estado siglos enteros escondidas en parages oscuros con oprobio del buen gusto y poco aire de los Gobiernos precedentes» ²¹.

Por fin, en el mes de marzo de 1812, dieron término las obras de las dos plazas y la citada Sección de Corregimiento del Archivo Municipal guarda los documentos que con motivo de la inauguración circularon entre el Corre-

¹⁹ Tampoco se conserva en el expediente el recibo que dice adjuntar.

²⁰ Archivo Municipal de Madrid. Secretaría. Sección 2, leg. 398, n.º 10.

²¹ Nótese la euforia con que se expresa nuestro buen Corregidor, en cuyo honor los Regidores del Ayuntamiento de Madrid solicitaron de S. M. le perpetuase el empleo de Corregidor. Archivo Municipal de Madrid. Secretaría. Sección 2, leg. 404, n.º 39. Producto de su euforia es la crítica a los gobiernos precedentes, palabras que de seguro le echarían en cara posteriormente en su expediente de purificación.

gidor, Su Majestad y las autoridades españolas y francesas en la señalada fecha del día de San José, cumpleaños del Monarca ²². A uno y otras se remitiéron un número determinado de ejemplares de láminas de los monumentos en cuestión.

García de la Prada, el 17 de marzo de 1812, como anticipo de felicitación al Soberano, decía: «Señor: ya está concluida la fuente que en la nueva plazuela del teatro del Príncipe se ha construido para colocar sobre ella la hermosa estatua de Carlos V que la generosidad de V. M. y su protección decidida a las bellas artes le han movido a ceder en beneficio del pueblo de Madrid.»

«Está resuelto que empiece a correr el día del agosto nombre de V. M. y para dar mayor celebridad a un acto que al paso que hace conocer las ideas liberales de V. M. llena de regocijo a los habitantes de Madrid, he hecho abrir la lámina de que tengo el honor de incluir a V. M. los doce adjuntos ejemplares.»

«Con igual objeto y estando ya también colocada en la plaza del pescado la estatua de Fernando 5.º, se ha abierto igualmente la lámina de que asimismo acompaño otros 12 ejemplares.»

«Será, Señor, de mi mayor satisfacción que estos cortos obsequios de mi celo y amor al servicio y augusta persona de V. M., merezca su soberana aprobación.»

«Señor.—El Corregidor de Madrid.—Don Manuel García de la Prada.—Madrid, 17 de marzo de 1812.»

En 18 de marzo del mismo año el Corregidor dirigía oficio remitiendo seis ejemplares de cada una de las láminas citadas a los ministros y autoridades españolas, don Mariano Luis de Urquijo, marqués de Almenara; don Francisco de Angulo, duque de Santa Fe; don Gonzalo O'Farril, don José Mazarredo, don Pablo de Arribas y don Manuel Romero. De algunos de ellos se conservan acuses de recibo. El 21 de marzo Almenara lo hacía sin dar las gracias. O'Farril, Ministro de la Guerra, agradeciendo la fineza y atención. Don Francisco de Angulo, de la División de Contribuciones directas, apreciaba mucho el envío. Don José Mazarredo, Ministro de Marina, había recibido con aprecio el obsequio. El duque de Santa Fe, Ministro de Indias, el más expresivo de todos, opinaba que las láminas transmitirían a la posteridad la munificencia del Rey y el celo con que el Corregidor y la Municipalidad habían contribuido al adorno de la capital y beneficio de sus habitantes.

El Conde de La Forest, Embajador de Francia, y el Mariscal Jourdan, Jefe

²² Archivo Municipal de Madrid. Corregimiento. Sección 1, leg. 13, n.º 18.

del Estado Mayor, recibieron el día 18, como las autoridades españolas, las seis láminas de cada monumento, invitándoles en un oficio escrito en francés a la inauguración de los mismos. En igual idioma agradecían el 22 de marzo la comunicación y obsequio La Forest y Jourdan, más efusivamente este último.

Las láminas entregadas a las autoridades, y que se reproducen en este trabajo, fueron ideadas por el tantas veces citado arquitecto don Silvestre Pérez y grabadas por el conocidísimo don Manuel Salvador Carmona. Se conservan en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional²³.

Para terminar sólo nos resta decir con Madoz²⁴ que el grupo escultórico de Carlos V de la fuente de Santa Ana, algún tiempo después, fue sustituido por una aguja de piedra de forma sencilla, no muy adecuada a la parte mandada esculpir por el entendido arquitecto Pérez. Hoy ha desaparecido la fuente y en su lugar se levanta el monumento a don Pedro Calderón. Desconocemos el paradero de la estatua de Fernando el Católico y su pedestal que fue colocado en la plaza de San Miguel, en cuyo lugar se alza hoy el mercado cubierto de este nombre. La premura del tiempo con que escribimos estas líneas no nos permite hacer averiguaciones.

²³ Sus signatures son: La de la fuente de Santa Ana: Inventario de grabados, n.º 13.094. La estatua de la plaza de San Miguel: Inventario de grabados, n.º 19.372. Ambas láminas nos han sido proporcionadas por nuestra querida compañera doña Elena Páez de Santiago, Jefe de la Sección, a la que damos las gracias. En este capítulo debemos citar con gratitud igualmente a la señorita Trinidad Moreno, amable Archivera del Ayuntamiento, que nos guió en nuestra investigación en el citado establecimiento.

²⁴ PASCUAL MADOZ: *Ob. cit.*, tomo X, pág. 688.

EL TEATRO DE CARLOS ARNICHES ¹

POR MANFRED LENTZEN

«Yo he llevado al teatro la vulgaridad de lo pequeño; mis personajes son seres humildes. Me he creído siempre superior a ellos. Si no, no hubiera podido manejarlos... A mí me interesa el lado humilde de la vida. No soy Shakespeare, Shakespeare pudo imaginar un Hamlet, un Oteló...» ². Estas palabras perfilan toda la producción dramática de Carlos Arniches. Hasta en sus tragedias grotescas no trata de competir con los grandes autores trágicos, sino que aquí también su propósito consiste en expresar la vida, las preocupaciones y las angustias del pueblo sencillo, de estos «seres humildes», y a los personajes modestos y miserables que continuamente están en peligro de ser ahogados por la miseria exterior, ha escogido como héroes de sus piezas teatrales.

Arniches comenzó su carrera dramática con revistas, zarzuelas y juguetes, piezas graciosas en un acto —muchas veces caracterizadas por elementos burlones y satíricos—, que a fines del siglo compuso con otros autores como Gonzalo Cantó, Celso Lucio, Joaquín Abati, José López Silva y Enrique García Álvarez. Con eso don Carlos seguía las huellas de un poderoso movimiento literario que fascinaba a casi todos los dramaturgos populares de entonces, a saber el movimiento del género chico, cuyo origen se remonta a los tres actores Vallés, Riquelme y Luján, que hacia 1868 —favorecidos por la revolución del mismo año, que puso en boga las tendencias liberales y suprimió el absolutismo rígido— en el pequeño teatro del Recreo en la calle de la Flor Baja en Madrid ofrecían al público las llamadas «funciones por

¹ Este artículo resume las conclusiones fundamentales del libro del mismo autor: *Carlos Arniches. Vom «género chico» zur «tragedia grotesca»* (Kölner Romanistische Arbeiten, N. F., 35, Droz). Ginebra, 1966. El estudio tiene una bibliografía detallada.

² E. ESTÉVEZ ORTEGA: *Carlos Arniches*. Nuevo Mundo, 10 de enero de 1930.

horas» por un precio muy bajo de entrada³. Lo esencial de las piecécillas que se representaron en estas funciones, consiste en divertir a los espectadores por un enredo de equivocación hábilmente desarrollado (*quidproquo*). También tiene gran importancia el diálogo, que se desliza ágilmente y no es jamás ni pesado ni fatigoso. Estos rasgos esenciales los podemos reconocer claramente en obras como *Calderón* (1890), *Nuestra señora* (1890) o *El tío de Alcalá* (1901)⁴.

Sin embargo, el género chico no representa de ninguna manera un movimiento dramático original; no es más que una renovación del teatro popular, que ya existía al lado de la comedia clásica del Siglo de Oro. Los juguetes y humoradas continúan la tradición de los pasos, entremeses, loas y mojigangas, que cultivaron casi todos los autores dramáticos del siglo XVII⁵. Que hay que tener en cuenta siempre las relaciones históricas, esto lo muestra particularmente la zarzuela cómica, que deriva de la zarzuela grande, el drama musical español, y que a fines del siglo comenzó su marcha triunfal en la escena del país. Arniches escribió piezas inolvidables como *La Leyenda del monje* (1890), *Los secuestradores* (1892) o *La banda de trompetas* (1896). Pero comparando estas obras con las zarzuelas clásicas del Siglo de Oro—cuales las llevaron a escena Lope de Vega y Calderón de la Barca⁶—, se revela a primera vista una diferencia fundamental: la temática de la zarzuela grande se ha tomado por lo común de la mitología antigua, mientras que en la zarzuela cómica son planteados los problemas de la vida cotidiana y por eso en general no figuran sino personajes sencillos y plebeyos en ella. El vínculo entre la zarzuela antigua y esta nueva forma del drama musical lo representa la pieza *Las segadoras de Vallecas* (1768) de Ramón de la Cruz, quien por primera vez hizo entrar el elemento popular en este género muy alto y tradicional. Además, fue el influjo bastante importante de las tonadillas, el que favoreció también la creación de la zarzuela cómica⁷.

Un primer apogeo de su producción dramática lo consiguió Carlos Arni-

³ Sobre el género chico informan muy bien las obras de J. DELEITO Y PIÑUELA: *Origen y apogeo del género chico*. Madrid, 1949; M. ZURITA: *Historia del género chico*. Madrid, 1920; y M. MUÑOZ: *Historia de la zarzuela y el género chico*. Madrid, 1946.

⁴ ARNICHES compuso *Calderón* con CELSO LUCIO: *Nuestra señora* fue su primer juguete que escribió solo.

⁵ Véase la introducción de la obra de E. COTARELO Y MORI: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*. NBAE, 17, Madrid, 1911.

⁶ Para la historia de la zarzuela véase E. COTARELO Y MORI: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, 1934.

⁷ JOSÉ SUBIRÁ ha dedicado estudios muy extensos a la tonadilla; véanse sobre todo *La tonadilla escénica; sus obras y sus autores*, Barcelona 1933, y la antología *Tonadillas satíricas y picarescas*. Madrid, 1927.

ches con sus sainetes vivos y encantadores, que reflejan graciosamente la vida y la animación del pueblo madrileño⁸. *El santo de la Isidra* (1898), *La fiesta de San Antón* (1898) y *La cara de Dios* (1899) nos pintan y reproducen en cuadros expresivos las grandes fiestas populares de la capital⁹. El escenario animado siempre provoca el ambiente exterior para el conflicto banal de amor, que constituye la substancia de la acción. Otro grupo de sainetes —como *La pena negra* (1906), *El chico de las Peñuelas* (1915) o *Las estrellas* (1904)— inician en los problemas, angustias, preocupaciones y penas de la gente humilde de Madrid. Pero siempre el «color»¹⁰, el escenario animado y vivo, es la característica decisiva de estas piezas, y en eso se distinguen de los sainetes de Benavente¹¹, que por su seco ambiente aristocrático carecen de gracia y encanto.

En el siglo XVII el sainete era todavía idéntico al entremés o al baile¹², y no fue sino en el siglo siguiente cuando Ramón de la Cruz lo desarrolló en un género particular. Así Arniches se incluye en una línea muy larga de tradición, cuyos orígenes están —como se ve— arraigados en el teatro del Siglo de Oro¹³. Como su precursor más importante hay que considerar a R. de la Cruz, cuyas piezas, no obstante, —en contraste con las de Arniches— no dan más que impresiones de la vida popular en Madrid, sin enlazar los distintos cuadros por una acción superior¹⁴. Sin embargo, la estructura típica de los sainetes (color y enredo) —tal como se manifiesta en las obras de nuestro sainetero— ya se puede descubrir en las piezas de Ricardo de la Vega¹⁵ y José López Silva¹⁶. Estos dos dramaturgos, que eran sus contemporáneos, ejercieron una influencia particular sobre Arniches.

Hacia 1910 el apogeo del género chico ya estaba traspasado. Poco a poco Arniches cambió su concepción dramática, y cada vez más se dedicó a la comedia grande con tres actos, que desde entonces consideró como su campo

⁸ La escena de algunas piezas ocurre en el sur del país, como la de *Dolorettes* (1901), *Gazpacho andaluz* (1902) o *El puñao de rosas* (1902).

⁹ Arniches no era natural de Madrid, ya que nació en Alicante (1866). Pero pasó la mayor parte de su vida en la capital, y a esta ciudad consideró como su patria.

¹⁰ ARTURO BERENGUER CARISOMO acentúa el color como rasgo característico de los sainetes. Véase su estudio *El teatro de Carlos Arniches*. Buenos Aires, 1937, pág. 29.

¹¹ BENAVENTE escribió al comienzo de su carrera dramática algunos sainetes y zarzuelas (*Viaje de instrucción*, 1906; *Las modas*, 1901; *La sobresaliente*, 1905).

¹² Véase E. COTARELO y MORI: *Colección de entremeses...*, págs. CXXXVIII ss.

¹³ Los «sainetes rápidos» (*Del Madrid castizo*) de ARNICHES recuerdan los pasos graciosos de Lope de Rueda.

¹⁴ Este rasgo típico se puede reconocer también en la obra *Cuadros al fresco* (1870), de TOMÁS LUCEÑO, el primer sainete que se llevó a escena después de la muerte de R. de la Cruz.

¹⁵ Sobre todo en *La verbena de la paloma* (1894).

¹⁶ Sobre todo en *La revoltosa* (1897).

principal de trabajo. Después de esta fecha igualmente su colaboración con otros autores pasó a segundo término, de lo que se deduce que no quería ver perjudicada por otros dramaturgos la evolución de sus ideas nuevas, que culminaron en la creación de la tragedia grotesca. Pero se puede observar que no desmintió nunca el origen y el punto de partida de su producción teatral, porque en casi todas las comedias y piezas trágicas se encuentran intercalaciones sainetescas¹⁷, que recuerdan su primer período como autor dramático.

En el conjunto de sus comedias con tres jornadas se destaca un grupo, en que el asunto de los celos, ya agotados excesivamente en el teatro clásico, representa el fundamento de la intriga. En *La venganza de la Petra* (1917), *Las dichosas faldas* (1933) y *La fiera dormida* (1943) se producen a base de este recurso los más preciosos enredos, de manera que estas comedias apenas son inferiores a las piezas clásicas de celos, como p. ej. *La dama boba* de Lope de Vega o *El desdén con el desdén* de Moreto. Pero a los celos está asociado casi siempre el problema de la honra. Es curioso que a pesar de los cambios sociales y de la desaparición del absolutismo rígido en la segunda mitad del siglo pasado el concepto del honor no perdió nada de su importancia. Pero en comparación con la comedia del Siglo de Oro y el drama romántico resulta una diferencia esencial en la valoración de la honra. Mientras que el siglo XVII nadie sino la capa privilegiada tiene derecho a ella¹⁸, después de la emancipación de la clase burguesa también la gente media y baja pretende este valor y lo defiende con todos los medios¹⁹. Las palabras de Ladislao en *La pena negra* (I,11) y de Paquita en *Ya conoces a Paquita* (III, 1) lo dan a conocer claramente. Sin embargo, la crueldad, con que se castigó la pérdida de la honra en los siglos pasados, está refrenada.

El asunto de los celos no queda limitado a estas pocas comedias mencionadas, sino que aparece en casi todas las obras de Arniches en alguna forma. Hasta en las piezas satíricas y críticas los celos se ofrecen como un recurso conveniente a atenuar o esconder mediante ingeniosas intercalaciones escénicas la crítica de las condiciones del país, sin que fuesen perjudicados los

¹⁷ En su libro sobre Arniches el autor ha dedicado todo un capítulo a las «comedias asainetadas» que hay que considerar como una especie de transición del género chico a la comedia grande (págs. 74-82).

¹⁸ Con respecto al concepto del honor en el Siglo de Oro véase especialmente A. CASTRO: *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*, «Revista de Filología española», III (1916), págs. 1-50.

¹⁹ Esto se puede reconocer en los dramas *Juan José*, 1895 (de J. DICENTA) y *Realidad*, 1892 (de B. PÉREZ GALDÓS). Véase F. GARCÍA PAVÓN, *El teatro social en España* (1895-1962). Madrid, 1962, sobre todo pág. 40.

verdaderos propósitos de estas comedias. Las alusiones satíricas que encontramos en la obra de Arniches, abarcan varios ámbitos. Una de las intenciones más centrales del autor consiste en comprometer y poner en ridículo a los caciques despóticos que ejercen tiránicamente su poder en los pueblos. Así lo hace en *La sobrina del cura* (1914), *El padre Pitillo* (1937) y sobre todo en *Los caciques* (1920), donde se atreve a pronunciar por la boca de Sabino hasta estas palabras mordaces ²⁰: «Treinta y cinco años, señor, me he pasado de médico titular, de médico rural, luchando siempre contra el odioso caciquismo; contra un caciquismo que despoja, que aniquila, que envilece... y que vive agarrado a estos pueblos como la hiedra a las ruinas...»

Las costumbres anticuadas en los pueblos remotos se atacan en *La heroica villa* (1921), y las prerrogativas de la nobleza son condenadas en *La casa de Quirós* (1915) y *Vivir de ilusiones* (1931). Arniches no quería nunca entrometarse públicamente en cosas políticas, pero consideró su obra dramática como un medio adecuado para ganar indirectamente influencia sobre las tendencias políticas del tiempo. «Porque he de advertir a usted... que no quiero que me hablen ni hablar de política. En una interviú reciente dije que los autores no debemos opinar... públicamente al menos. Cada uno tenemos nuestra opinión y nuestro modo de pensar. Ahí están las cuartillas: ellas deben recoger nuestras ideas y trasladarlas a nuestras comedias» ²¹.

Por las alusiones satíricas e irónicas se trató de poner a Arniches en relación con los autores de la generación del 1898 ²². Pero nada es más insensato que esto. Tal visión pesimista de España, como la encontramos en las obras de Baroja, Azorín, Valle Inclán o Benavente —en *La gobernadora* Benavente también ha abordado el asunto del caciquismo— no se puede notar en ninguna de las comedias de Carlos Arniches. A la «sátira constante destructora» ²³ de los autores de 1898 se contraponen el optimismo y la bondad cariñosa de nuestro autor. Aún el drama grotesco *La señorita de Trevélez*, que encierra la crítica más fuerte y violenta (III, 8), termina con una actitud conciliadora e indulgente de Gonzalo que renuncia a la venganza. Con su concepto optimista de la vida Arniches tiene semejanza con los hermanos Alvarez Quintero, a quienes les gusta más suscitar con sus sainetes y comedias

²⁰ Acto II, escena 8; Teatro II, 568.

²¹ J. M. ACEVEDO: *Don Carlos Arniches, en el Escorial*, «Ahora», 9 de agosto de 1931.

²² La generación del 98 se estudia por extenso en las obras de H. JESCHKE: *Die Generation von 1898 in Spanien. Versuch einer Wesensbestimmung*. Halle, 1934; P. LAÍN ENTRALGO: *La generación del noventa y ocho*. «Austral», 784. Madrid, 1963; G. DÍAZ-PLAJA: *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid, 1951; y en un artículo interesante de AZORÍN en *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, 1949.

²³ A. BERENGUER CARISOMO: *ob. cit.*, pág. 75.

«alivio, descanso y recreo» que provocar la «excitación morbosa»²⁴. Así como Arniches alaba y glorifica la gracia de Madrid, así los dos Quintero el encanto de su patria andaluza.

Ya se ha señalado que muchas veces las intercalaciones cómicas pueden atenuar y ocultar las alusiones satíricas, para divertir a los espectadores. Pero no son solamente estas escenas llenas de gracia las que excitan la risa del público, sino también la pintura completamente deformada de los protagonistas que resultan caricaturas. «...he tomado a los personajes de la realidad, deformándolos un poco para que su verdad fuera más teatral»²⁵ declaró Arniches en una ocasión, y tal deformación de sus tipos se manifiesta en la mayoría de sus comedias, sobre todo en *Las doce en punto* (1933), *Yo quiero* (1936) y la comedia del avaro *El tío Miseria* (1940). En la primera de estas piezas el autor puso tan exageradamente de relieve el sentido de exactitud del señor Pepe, que este personaje llega a ser una caricatura de la puntualidad y al mismo tiempo un objeto de burla y broma. En *Yo quiero* se ha acentuado excesivamente la fuerza inflexible de voluntad del joven Juan, y en la comedia preciosa del tacaño el tío Miseria podría compararse —cuanto a su desfiguración— con Harpagon de Molière. La presentación deformada de los tipos corresponde al carácter del autor mismo que tenía un sentido marcado de exageración. Su hijo Carlos pronunció acerca de su padre las palabras significativas: «Su sentido de lo cómico y sus exageraciones nos hacían reír muchas veces»²⁶.

Desfiguración y contorsión son también las características esenciales de las piezas trágicas. Precisamente por la acentuación extremada de ciertos rasgos típicos los personajes excitan muchas veces a la compasión del espectador. Así las tragicomedias producen un efecto trágico y cómico a la vez, ellas provocan nuestra risa y nuestra piedad al mismo tiempo. Mientras que en el drama clásico y romántico los elementos trágicos y cómicos se yuxtaponen solamente —recuérdese especialmente la *Celestina*, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y *Don Alvaro* del Duque de Rivas²⁷, en el

²⁴ Véase el libro sobre los Quintero de A. GONZÁLEZ CLIMENT: *Andalucía en los Quintero*. Madrid, 1965, págs. 15-16.

²⁵ *En el teatro Cómico se tributó un cordial homenaje a Carlos Arniches* «La Nación» (Buenos Aires), 2 de junio de 1937.

²⁶ Véase PORTILLO: *Carlos Arniches, el hombre —el autor*, prólogo del tomo primero de la edición completa, pág. 15.

²⁷ En la *Celestina* los dos elementos son creados, por una parte, por los personajes en torno a la alcahueta; por otra parte, por Calisto y Melibea; en *El castigo sin venganza* la acción dramática entre Federico y Casandra está acompañada del enredo paródico entre Batín y Lucrecia, y en *Don Alvaro*, personajes como el tío Paco y El tío Trabuco contrastan con los protagonistas trágicos Don Alvaro y Doña Leonor.

teatro de Arniches estos dos componentes se entretajan y se mezclan unos con otros. En *El hombrecillo* (1941) el protagonista feo y torpe en primer lugar nos hace reír, pero después, cuando llegamos a saber su lucha dura por la vida, nos compadecemos de él, sin que cese de parecernos una figura ridícula. También Paulino en la comedia *Don Verdades* (1943) —esta tragi-comedia es una de las piezas más interesantes de Arniches, y es incomprensible que Portillo no la incluyese en su edición completa del teatro arnichesco²⁸— excita por su sentido exagerado de verdad primeramente la risa del público; pero cuando comienza a desesperar de su principio, todo lo trágico de su carácter se nos revela completamente. Su arrebató interior de dolor se condensa en un monólogo dramático, que representa uno de los pasajes más conmovedores dentro de toda la obra de nuestro autor: «Cuando desaparecen se transfigura: su cara adquiere una energía insólita, una expresión extraña de celos.» ¡No, no vale pelear, Paulino! ¡Me arrastra la vida! ¡He caído sin remedio en esa perdición asquerosa de la mentira!... ¡Porque es mentira, es mentira todo! ¡Todo lo que pienso!... ¡Todo lo que digo! ¡Todo! ...¡No quiero que se vaya! ...¡Si, no quiero que se la lleven! ...¡No quiero! ¡Porque tengo en el alma un ansia que me devora, que me despedaza y que me matará sin remedio! ¡Sí es! (En furiosa exaltación.) ¡Mentira lo que hago! ¡Mentira lo que digo, mentira todo, todo! ¿Y a mí me llaman Don Verdades?... ¡Yo Don Verdades! ¡Y no he dicho que la quiero! ...¿Yo Don Verdades y he dicho que se la lleven? ¡Yo Don Verdades! ¡No! ¡Mentira, mentira todo! ¡Todo! ¡Todo! ¡Todo mentira!... ¡Mentira! ¡Mentira! » (II, 7).

El apogeo de su producción dramática lo consigue Carlos Arniches con la creación de la tragedia grotesca, que con respecto al enlace íntimo de lo trágico y de lo cómico no se distingue, eso sí, de las tragicomedias, pero que referente a la deformación completa de los personajes las sobrepasa con mucho. La substancia de lo grotesco consiste precisamente en que los tipos ya no tienen ninguna unidad personal, que se ponen tornasolados y que parecen perder toda analogía con la realidad²⁹. Distintas esferas de la existencia, que se contradicen, se sobreponen en ellos. El hombre resulta desunido y dividido en dos, la realidad y la ilusión se mezclan en él, sin que sea capaz de diferenciar lo real de lo irreal. En *La señorita de Trevélez* (1916)³⁰, el

²⁸ *Don Verdades* es una obra póstuma, que se estrenó el 27 de octubre de 1943.

²⁹ Con respecto al grotesco véanse H. SCHNEEGANS: *Geschichte der grotesken Satire*, Estrasburgo, 1894, y W. KAYSER, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldemburgo y Hamburgo, 1957.

³⁰ Fue R. PÉREZ DE AYALA quien reconoció primeramente el sentido profundo de las nue-

primer drama grotesco que Arniches llevó a escena, Gonzalo es el héroe grotesco. El toma la mentira por la verdad, y al fin se reconoce como un loco engañado. En *Es mi hombre* (1921) Antonio vacila entre valentía y cobardía. Como cobarde dispone de fuerzas fabulosas, y como valiente se descubre miserable y débil. Ya las palabras altisonantes que dice a los jugadores, contribuyen a su desfiguración grotesca: «Inestimable contertulio, ruégole que con la más discreta sordomudez tenga la amabilidad de movilizarse a noventa por hora con rumbo a la vía pública»³¹. En *La locura de Don Juan* (1923) el héroe oscila entre locura y cordura, de manera que al fin está en peligro de tomar la ilusión por la realidad y de volverse verdaderamente loco. También en *La diosa ríe* (1931) se trata de una mezcla de lo real con lo irreal, de la verdad con la mentira. Paulino confunde el mundo de sus sueños con el mundo de la ilusión, y por eso tendrá que probar todas las amarguras del desengaño.

Por causa de la temática ilógica y a veces absurda se ha querido comparar las obras grotescas de Arniches con la astracanada de Muñoz Seca³², y una comedia como *Qué viene mi marido* con un enredo completamente inverosímil parece sostener esta afirmación. Sin embargo, más fácilmente se hacen establecer paralelos con los esperpentos de Valle Inclán, en los que a base de una deformación exagerada —como en las tragedias grotescas— los personajes pierden su unidad personal y no resultan sino marionetas³³.

Felipe Sassone aun señala con mucha razón la semejanza del teatro grotesco de Arniches con el «teatro grottesco» italiano³⁴. No cabe duda que lo desunido y lo disonante son los rasgos característicos también de la obra dramática de Pirandello. Así como en Antonio (*Es mi hombre*) se borra el límite entre valentía y miedo, en Juan (*La locura de Don Juan*) aquel entre cordura y locura, así en Evelina (*La signora Morli*) y Enrico (*Enrico IV*) se mezclan el mundo de la imaginación y el mundo de la realidad. Pero es falso atribuir un valor filosófico a la obra de Arniches. Precisamente en esto consiste la diferencia fundamentada entre los dos dramaturgos. También uno se equivoca cuando se quieren reconocer interdependencias entre los dos autores

vas piezas grotescas de Arniches. El publicó dos artículos excelentes sobre *La señorita de Trevélez* y *Que viene mi marido* en su volumen de ensayos *Las máscaras* (1917-1919). Véase la edición en la colección «Austral», 147, págs. 282 ss.

³¹ Acto II, escena 4; Teatro II, 906 s.

³² No se sabe nada de exacto sobre el origen de la palabra (significa «desatino»); ejemplos típicos de este género son las comedias *Pastor y Borrego* y *Calamar*, de MUÑOZ SECA.

³³ Importante es el concepto del «espejo cóncavo» en el esperpento *Lucas de Bohemia* (1942). Sobre las estéticas de Valle Inclán véase el libro sugestivo de G. DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle Inclán*. Madrid, 1965.

³⁴ En su artículo sobre *Carlos Arniches*, en «Vértice», 65, 1943.

referente a su concepción dramática. El sentimiento grotesco de la vida es un fenómeno, que a comienzos de este siglo se puede observar en el teatro europeo en general ³⁵. Con la creación de la tragedia grotesca Arniches dio nuevas orientaciones y perspectivas al teatro español y el influjo que ejerció sobre dramaturgos modernos como Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y Alfonso Paso, es evidente ³⁶.

Al comienzo de este estudio se ha señalado la tradición muy larga del teatro popular español, en la cual se inserta la obra de Arniches. Además, con respecto a ciertos tipos Don Carlos continúa una línea tradicional que está arraigada en el Siglo de Oro. La antigua figura del pícaro, que aparece tanto en las novelas picarescas como en las comedias ³⁷, con el nacimiento del género chico es resucitada en la forma del fresco y se encuentra en casi todas las piezas de Arniches. Ejemplos típicos de este personaje son Bermejo en *Qué viene mi marido* y Paco en *La condesa está triste*. Sagaz y astutamente buscan sus ventajas y no pierden nunca de vista los provechos materiales.

El cura y el médico, otros dos tipos tradicionales, tiene en la obra de nuestro autor un valor mucho más positivo, que el que les ha caído en el drama del siglo clásico. Ya no son objeto de burla y broma, sino que se presentan como mediadores, consejeros y auxiliadores, que se preocupan de la felicidad de los hombres.

La mujer desempeña un papel particular en las comedias de Carlos Arniches. El autor la glorifica como «alma compasiva, auxiliadora, tierna, heroica» ³⁸. En la comedia clásica, especialmente en el teatro de Lope de Vega, no tiene gran importancia y apenas aparece. Pero después de la revolución de 1868, que ocasiona la emancipación de la mujer, se reconoce su valor como madre y esposa. Los personajes femeninos en la obra arnichesca se distinguen por su modestia y su grandeza del alma. Así se diferencian de las mujeres diabólicas y demoníacas en el teatro de Benavente y García Lorca ³⁹. Arniches es más semejante a los hermanos Quintero —en sus piezas también la mujer personifica la bondad española—, que a estos dos grandes dramaturgos.

³⁵ Véase LUIS ARAQUISTAIN: *La batalla teatral*. Madrid, 1930, pág. 39.

³⁶ La concepción de la tragicomedia arnichesca reaccionó especialmente sobre la comedia *Los pobrecitos*, de ALFONSO PASO (1956), a quien le concedieron el «Premio Carlos Arniches».

³⁷ Con respecto a las relaciones entre novela picaresca y comedia véase M. BAQUERO GOYANES: *El entremés y la novela picaresca*, «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», IV (1956), págs. 215-246.

³⁸ En su conferencia sobre *El alma popular de España*. Madrid, 1942, pág. 23.

³⁹ A. VALBUENA PRAT: *Historia del teatro español*, Barcelona, 1956, págs. 635 y 644, estudia los personajes femeninos en la obra de García Lorca.

La escena de la mayoría de los sainetes y comedias de Carlos Arniches se sitúa en Madrid. Esta ciudad con su gente y su vida le ofreció siempre los asuntos para otras piezas teatrales. Madrid representa su fuente más importante de inspiración. Solamente pocos sainetes y pocas comedias se basan en modelos literarios de otros autores. Al novelista Fernández Florez reveló Arniches en una ocasión estas palabras significativas: «Paseo frecuentemente por los barrios extremos, por calles que seguramente usted, que lleva en Madrid poco tiempo, no conocerá todavía. Voy a ver salir de la fábrica a las cigarreras...; entro en alguna taberna..., la clientela me toma por un empleado del Ayuntamiento. Les oigo y paso ratos felicísimos. ¡Si yo pudiese traer al teatro a muchos de esos sujetos con toda su viva originalidad!»⁴⁰.

El sainete *Las estrellas* y la zarzuela *Alma de Dios* tienen su origen en dos episodios que Arniches mismo había presenciado. El sacerdote don Froilán, en la comedia *El padre Pitillo*, tuvo como modelo un cura al que conoció en un pueblo cerca de Madrid.

A veces los *sainetes rápidos* le sirvieron de germen para comedias posteriores, p. ej. el diálogo *Los pasionales* probablemente constituye el origen y la forma primitiva de la tragedia grotesca *Es mi hombre*. La pieza *Mariquita la Pispajo* (1921) es una refundición solamente un poco modificada de la comedia *La gentuza* (1913).

Su juguete cómico *Me casó mi madre* (1927), se basa en *La loca aventura* (1915) de José Juan Cadenas. Para *Los caciques* (1920) le sirvió seguramente de modelo la comedia *El revisor* del ruso Gogol. ¡*No te ofendas, Beatriz!* (1920) se funda en el boceto muy breve *Sin querer* (1901) de Benavente, y la zarzuela *La estrella de Olimpia* (1915) es una adaptación dramática de la novela *Boule de Suif* (1880) de Maupassant. En *La risa de Juana* (1924) Arniches hasta ha traducido al castellano —y aquí se manifiesta la dependencia más grande— algunos pasajes del primer acto de la comedia *Petite peste* (1905) del dramaturgo francés Romain Coolus. No obstante, don Carlos no ha imitado ninguno de sus modelos mecánicamente, sino que ha adoptado solamente la sustancia del enredo, para ensanchar y empapararlo de su propio ingenio.

Si Arniches consideró como su propósito principal el inmortalizar en su obra a los «seres humildes» de Madrid, no podía realizar esta intención sino en el caso de que hiciese hablar a los personajes populares en su lenguaje usual. Justamente el lenguaje representa lo más bonito y lo más gracioso de su obra. Arniches saca los modismos y locuciones del lenguaje corriente,

⁴⁰ W. FERNÁNDEZ FLÓREZ: *Evocación de Arniches*, «Diario de Barcelona», 25 de abril de 1943.

como al revés el pueblo también habrá tomado algunos giros de sus comedias. En el estudio del idioma las particularidades fonéticas y gramaticales del dialecto metropolitano —éste se compone de elementos de todas las provincias⁴¹— son menos importantes que los recursos inagotables de lo cómico de la lengua, que refleja el carácter verdadero del tipo popular madrileño. Muchísimos juegos de palabras (retruécanos y equívocos) están dispensados en los sainetes y comedias. Mientras que el retruécano se basa en un mero juego fonético (hablar - ablandar, cocina - cochina, enredador - enredadera), lo esencial del equívoco consiste en la doble acepción de ciertas palabras⁴² (patrón - soplar - cuerpo - fuente). Es interesante que encontramos muchísimas locuciones deformadas y retorcidas y numerosas comparaciones raras y sorprendentes. En lugar de «miel sobre hojuelas» damos con la deformación «miel sobre hijuelas» (II, 633), en lugar de «estar con el alma en un hilo» se lee «estar con el alma en una hebra» (III, 380) y en lugar del refrán «del dicho al hecho hay gran trecho» se encuentra la formación original «del dicho al hecho hay que tomar el tranvía» (I, 580). Un personaje ridículo y torpe se compara con una tartana vacilante (más tonto que una tartana, III, 666), una figura muy flaca con un fideo (más flaco que un fideo, II, 106) y la cara atrabiliaria de una mujer con el paisaje triste de Galicia (te has dejado una cara que la pones un marco y es un paisaje gallego, III, 253).

Esta deformación y retorsión del lenguaje, estas asociaciones exageradas e inesperadas contribuyen a caricaturizar las figuras teatrales. Los tipos del teatro arnichesco hablan en un lenguaje adecuado; la pintura desfigurada de los personajes populares y su lenguaje deformado constituyen una unidad armoniosa.

⁴¹ En cuanto al lenguaje de Madrid véanse sobre todo CARLOS CLAVERÍA: *Sobre el estudio del «argot» y del lenguaje popular*, «Revista Nacional de Educación», I, 1941, 12, pág. 72; VICENTE GARCÍA DE DIEGO: *Manual de dialectología española*, Madrid, 1959², págs. 355-362; FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: *Notas del habla de Madrid*, «Cuadernos de literatura contemporánea», 9-10 (1943), págs. 261-272, y RAFAEL LAPESA: *Historia de la lengua española*, Madrid, 1959³, págs. 298-306.

⁴² BALTASAR GRACIÁN hace esta diferenciación entre retruécano y equívoco en su libro *Agudeza y arte de ingenio*, «Austral», 285, págs. 216 y 221. Hoy estos dos conceptos prácticamente son sinónimos.