DEL SAINETE AL ESPERPENTO (EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS TEATRALES EN ESPAÑA)

Emilia Ochando Madrigal

EL sainete, como obra teatral, tiene su origen en los «pasos» de Lope de Rueda y en los «entremeses» de Cervantes, en el siglo XVI; es decir, en obritas que son cuadros de género o costumbristas, en las que se critican y –a veces– ridiculizan modas y usos sociales, desde una perspectiva realista (característica fundamental de la literatura española en todas sus épocas), y con una intención didáctica y moralizante. El término «sainete» parece que se aplicó por primera vez a una colección de entremeses titulados *Flor de sainetes* del sevillano Francisco de Navarrete y Ribera, publicados en 1640. Los Siglos de Oro son prolíficos en la creación de sainetes (identificando este término con el de «entremés»), pero la tradición se interrumpe durante casi un siglo, al cabo del cual (finales del s. XVIII) surge la importante figura de Ramón de la Cruz. A su muerte sucede otra etapa de silencio, hasta que en 1870 aparece *Cuadros al fresco* de Tomás Luceño (en 1867 este mismo autor había compuesto otro sainete *¿Cuántas calentitas, cuántas?* continuación de *Las castañeras picadas* de Ramón de la Cruz), con lo que resurge de nuevo, y esta vez con más fuerza, el género del sainete. A partir de él lo cultivaron los autores del género chico, destacando entre ellos José López Silva y Ricardo de la Vega, que lo perfeccionaron y elevaron a la categoría de género teatral, hasta llegar a Carlos Arniches, que fue probablemente su mejor autor en el siglo XX.

V. Ramos[1] señala una serie de características fundamentales en el sainete:

- genéricamente viene dado por su ligereza expresiva, por sus ambientes populares y por su realismo;

(1) RAMOS, V.: *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966 (pp. 64-71).

- está constituido por dos elementos principales: su valor documental (reflejo de una determinada época de la historia española y de una sociedad concreta), y su españolismo (fervor patriótico que emana de lo popular);
- otro rasgo importante es su simplicidad, es decir, la carencia de artificios en los medios escénicos utilizados;
- sus principales elementos integradores son: los tipos, el ambiente y el diálogo chispeante, que responden a factores psicológicos, sociales y teatrales en sentido estricto.

La crisis del sainete derivará hacia un género llamado *astracán* (1915 aproximadamente), por obra y gracia de un autor, Pedro Muñoz Seca, asiduo colaborador de saineteros famosos como Enrique García Álvarez. El *astracán* –más que como un género teatral– puede configurarse como una postura estética, eso sí, sin demasiadas pretensiones de calidad literaria.

Como ya hemos señalado anteriormente, Carlos Arniches es el principal cultivador del sainete en el siglo XX. Comienza su andadura literaria dentro del género chico, creando sainetes y obras asaineteadas, con o sin música, solo o en colaboración con otros escritores y músicos. La evolución de su teatro hacia formas –digamos– más serias, comienza a notarse hacia 1910, y se hace patente alrededor de 1915; se debe esta evolución a dos causas fundamentales:

1º) la propia evolución ideológica del autor, producto de los acontecimientos históricos que le tocaron vivir;
2º) el clima teatral, e incluso social, que se produjo en la época, además de las corrientes innovadoras que venían del teatro europeo.

Respecto de la primera de estas causas, se advierte ya en algunos sainetes anteriores a las fechas señaladas, ciertos elementos o matices que podrían considerarse grotescos (por ejemplo en *Las estrellas, El pollo Tejada*, etc.). Estos gérmenes grotescos culminan y cristalizan a partir de 1916 en lo que el autor llamará «tragedia grotesca», cuya primera obra es *La señorita de Trevelez*. Para V. Ramos[2], «Lo grotesco en Arniches, aparece primordialmente como etapa de su personal desarrollo de autor dramático, fundado en el profundo conocimiento de lo humano y en su constante afán moralizador. Digamos sin ambages que el sainete de raigambre melodramática engendró la tragedia grotesca». Ya

(2) RAMOS, V.: op. cit. (p. 157).

antes había apuntado Luis Calvo[3] que «Arniches tuvo que valerse de la caricatura para no dar en el melodrama. De ahí sale la tragedia grotesca.» Y añade de *Las estrellas* (1904): «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».

Junto a estos rasgos teatrales, se han señalado las ideas regeneracionistas de Carlos Arniches, que lo relacionarían en cierto modo con los noventayochistas; en las obras creadas por el autor a partir de 1915, e incluso en obras anteriores, se formulan denuncias y críticas sociales con un afán reformista. Montero Padilla[4] lo relaciona con las actitudes noventayochistas, diciendo que «quizá no se ha tenido suficientemente en cuenta que la base humana y sociológica de tantos sainetes y tragicomedias de Arniches es la misma que alentaba ya en Pérez Galdós, y que vivirá igualmente en Baroja (su trilogía de "La lucha por la vida") y en Valle-Inclán (esperpentos)». V. Ramos[5] señala que «ante la mezquina realidad de una patria caduca y casi inerte después –y aún antes– del desastre de 1898, la respuesta por parte de los españoles capaces de expresión tuvo un nombre específico: la regeneración de España... A esta luz, al mismo tiempo sociológica y moralizante, luz regeneracionista, hay que entender la seria problemática humana, en general, y española, más particularmente, de *La señorita de Trevelez*; dos importantes consideraciones se desprenden del estudio de esta farsa: el amargo destino de la solterona, asfixiada por la estrecha y gazmoña ética provinciana, y la necesidad de ampliar al máximo la base de la educación popular, fundamento de una sociedad más laboriosa, justa y humana.»

Respecto de la segunda causa que implica la evolución del teatro archichesco, algunos críticos han señalado la importancia de los gustos del público a la hora de componer un tipo determinado de obras. Así, Ríos Carratalá[6] dice: «No hay continuidad en una supuesta línea ascendente que fuera desde los sainetes hasta la tragedia grotesca. [...] Arniches es un artesano capaz de materializar un producto que responde a unas expectativas y unas necesidades que en gran medida están más allá de su voluntad individual. El teatro comercial, con el cual siempre se sintió

---

(3) CALVO, L.: «Arniches», en *ABC*, Madrid, 16 abril 1946.

(4) MONTERO PADILLA, J.: «Prólogo» a su edición de *Del Madrid castizo*, de Carlos Arniches, Cátedra, 1980 (p. 27).

(5) Ibídem. (pp. 142-145).

(6) RÍOS CARRATALÁ, J.: «Arniches: los límites de un autor de éxito» en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Tabapress, 1992 (p. 104).

identificado, era una compleja maquinaria que acababa siendo engrasada por un solo elemento: el éxito de público, la taquilla. [...] Cuando Arniches decide abandonar el teatro breve y costumbrista lo hace, sobre todo, porque ya se encontraba en total decadencia. Sus rupturas están marcadas por los cambiantes gustos del público, más que por una voluntad creadora que, no obstante, tuvo». Añade este crítico que el público de la época, un público burgués –por supuesto–, era reacio a cualquier tipo de innovaciones; Arniches se supo mover con habilidad, logrando una simbiosis perfecta entre lo tradicional y lo renovador, lo que consiguió de varias formas: captando las nuevas corrientes teatrales, incorporando notas críticas que en otros autores eran nulas, perfeccionando el arte del diálogo; pero siempre atendiendo los gustos de ese público mayoritario para el que escribía, y con una clara conciencia de que el teatro no puede existir sin el público.

Por otra parte, el Arniches de las tragedias grotescas enlaza con las tendencias más innovadoras de la vanguardia teatral de su época, y también con las corrientes teatrales renovadoras que provenían de Europa. La escena europea estuvo dominada hasta aproximadamente 1910 por tendencias realistas y naturalistas, que iban cediendo paso ante el crecimiento del simbolismo; las doctrinas de tipo vitalista y espiritualista, junto con el psicoanálisis, el expresionismo y el desarrollo de la novela psicologista, impulsaron un tipo de teatro mucho más subjetivo y deshumanizador, que alcanza su apogeo hacia 1918, al término de la primera guerra mundial. En palabras de V. Ramos(7): «... el teatro europeo anterior a 1918 fue eminentemente psicológico y ético, o sea teatro girando en torno a la conducta humana; en cambio, desde dicho año y por las causas expuestas, la literatura teatral presenta un marcadísimo carácter gnoseológico, según Tilgher, y hasta ontológico, en el concepto de Monner Sans. Sin embargo, no sería prudente el establecer muy radical esta divisoria, ya que las corrientes filosóficas y estéticas –impresionismo, expresionismo, freudismo, bergsonismo y hasta existencialismo– unidas a la comicidad chapliniana, transformó, antes de 1918, la estética teatral. El cambio más ostensible se produjo en el género dramático, en el que la tradicional alternativa entre lo cómico y lo serio queda fundida en el todo de la obra, originando así lo grotesco. Traigamos algunos títulos significativos y coetáneos: *Misterio Bufo* (1917) de Vladimir Maiakovski, *El que se lleva las bofetadas* (1917) de Leónidas Andreiev, *Cada cual a su juego* (1918) de Lui-

(7) Ibídem. (p. 160).

gi Pirandello, *La máscara y el rostro* (1916) y *La lágrima y la estrella* (1918) de Luigi Chiarelli, y *Vida de perro* (1918) y *Sunnyside* (1919) filmes de Charles Chaplin».

Algunos críticos han señalado la estrecha relación entre el teatro de Carlos Arniches y el de Valle-Inclán. Entre ellos, M. Enguídanos[8] se pregunta: «¿Hay alguna relación entre ambos escritores?» Y su respuesta es afirmativa: «Es evidente que sí. Pero yo la veo no como una de causa –Arniches– y efecto –Valle– sino como resultado de una estancia en la vida y una captación de los niveles del lenguaje que la expresaban. [...] Ambos tienen en común una intención creadora que desemboca en sus respectivas obras individuales y aprovechan un substrato de lenguaje que es básicamente el mismo». Efectivamente, ambos autores conviven teatralmente en un período histórico determinado (de 1900 a 1936) y, además, entre ellos existe una relación personal y profesional. De hecho, en diciembre de 1899 Arniches autoriza a Valle para convertir en novela su obra dramática «La cara de Dios»; Valle retoca la obra y le confiere su sello personalísimo, siempre desde una postura estetizante, pero conserva algunos elementos del original, como el argumento y algunos aspectos del lenguaje (ortografía, giros populares...). En esta obra de Arniches aparece un rasgo importante, que anticipa lo que será unos años después la esencia del esperpento: la yuxtaposición de lo grotesco con lo patético, que produce efectos tanto cómicos como poéticos. Algún tiempo después, Arniches creará un nuevo y personal género: la tragedia grotesca; en «La señorita de Trevelez» condenará la miseria moral de la vida provinciana española, con una intención satírica y, sobre todo, ética, que será también una de las claves del esperpentismo de Valle. Para M. Enguídanos[9]: «estos atisbos pre-esperpénticos (en obras anteriores) se harán cada vez más visibles en la obra de Arniches hasta culminar en una pieza dramática cuyo planteamiento y solución totales me parecen completamente esperpénticos. Se trata de La señorita de Trevelez». J. Monleón[10] concluye, sobre la relación entre el esperpento valleinclanesco y la tragedia grotesca de Arniches: «... son, a muy distintas escalas, la expresión de un común sentimiento ante las deformidades de la vida española».

Efectivamente, el *esperpentismo* tiene hondas raíces en la realidad histórica y social de la España finisecular. Señala Enguída-

---

(8) ENGUÍDANOS, M.: *Fin de siglo*, Porrúa Turanzas, 1983 (pp. 17-18).

(9) Ibídem. (p. 24).

(10) MONLEÓN, J.: «Arniches: la crisis de la Restauración» en *Teatro* de Arniches, Taurus, 1967 (p. 45).

nos[11] sobre Valle que «... lo grotesco de su visión de la vida española emanaba de su conciencia de que la realidad histórica y social de España era aún más grotesca que sus visiones poéticas. Quizá en ese momento sublime y genial descubrió don Ramón su propio esperpento interior. [...] Quería salvarse, sí, con su pluma-espada, pero quería también salvar a su pueblo. Lo zahería y vapuleaba, pero para despertarlo de su modorra o para sacudirle su polvorienta tosquedad».

Valle-Inclán utiliza por primera vez el título de esperpento en su obra teatral *Luces de bohemia* (1920), aunque ya en anteriores obras habían aparecido rasgos definitorios de dicha técnica (por ejemplo, en *Comedias bárbaras, Divinas palabras*, ...). El esperpento es el resultado de una tradición ideológica española, que viene del siglo XVI (Quevedo, Gracián, ...), de todos aquellos pensadores que sienten la tragedia de una España miserable, caricatura de la civilización europea. También enlaza con corrientes europeas y americanas del momento (Alfred Jarry, Ionesco, Kafka, Chaplin, etc.). Valle quiere aplicar la técnica esperpéntica sólo a sus obras dramáticas, a las que llama «tragigrotescas», ambientadas en la época contemporánea del autor, y con escenarios y formas de hablar aparentemente vulgares y realistas. Sin embargo, el nuevo hallazgo desborda sus límites, y ya no es sólo un género o una técnica: es toda una nueva visión del mundo, que impregnará –a partir de entonces– todo el arte de su autor. Señala Salinas[12] la actitud moralizante que esta estética conlleva, y la relaciona con los postulados noventayochistas: «Si las tachas de la vida española son la ramplonería, la venalidad, la ignorancia, el soldadote entrometido, como se aparece a algunos, desde Larra hasta los críticos del 98, ¿qué mejor castigo de esas plagas que deforman a sus autores, exponerlos en su fantochesca verdad, ante el espejo del esperpento?. Y entonces resultará que el espejo deformador no es un ingenio para hacer reír y sí una máquina de moralidad, un artilugio de desenmascarar que, aplicado a los culpables, les arroje a la pública vergüenza, sentenciados al escarnio. Lo esperpéntico es modo de escarmiento. [...] Por el esperpento ingresa Valle-Inclán en el 98, en España, en la mejor tradición, en el santo ruedo ibérico.»

La deformación expresionista a que Valle somete su lenguaje, proviene del impresionismo y, por un proceso de descomposición de la realidad, llega al cubismo. Mediante una técnica basada en

---

(11) ENGUÍDANOS, M.: ibídem. (p. 37).

(12) SALINAS, P.: «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98» en *Literatura española. Siglo XX*, Alianza Editorial, 1972 (pp. 113-114).

la metonimia y en la metáfora (la realidad se destruye para crear otra nueva, más deshumanizada), las criaturas de arte se convierten en muñecos caricaturescos, en fantoches, que reflejan la realidad trágica de la vida. El lenguaje del esperpento es resultado de un proceso creativo del autor, pero proviene de la tradición literaria anterior, aunque Valle renueva profundamente la lengua literaria.

A este respecto señalan Pedraza y R. Cáceres[13] que «el esperpento hereda del sainete el gusto por el lenguaje popular madrileño que, en su exageración literaria, se caracteriza por la mezcla y condensación de elementos vulgares y cultos. A ello debe buena parte de su expresividad». A. Zamora Vicente[14] sintetiza de forma admirable todo lo que venimos exponiendo en el presente capítulo; aunque la cita es larga, merece la pena transcribirse íntegra: «Esa preocupación por el habla coloquial, alejada de los primores modernistas y de las exquisiteces en general, guió a la mayor parte de la creación teatral de principios de siglo. Unas veces se detuvo en un ambiente humano de pasiones sencillas y problemas elementales, con sus pudores, limitaciones y prejuicios. Es la tragedia grotesca de Carlos Arniches. Otras veces, esa lengua se paró en el chiste ocasional y fácil, complacido en el chascarrillo de los parecidos semánticos o fonéticos, en la deformación idiomática, etc. Es la astracanada de Muñoz Seca. Y la tercera rama es la que ha logrado la superación artística cuidadosamente elaborada y sopesada, llevada a todas las manifestaciones del conjunto social: el esperpento. Valle-Inclán elimina en su esperpento el vulgarismo voluntario del género chico, el sentimentalismo patético de la tragedia grotesca y la facilidad a borde de labios de la astracanada».

Por último, y a modo de ejemplo, hemos realizado una breve comparación entre el lenguaje de las obras de Arniches y el de algunos esperpentos de Valle, y hemos observado concomitancias (¿tal vez imitaciones?) entre uno y otro.

Vamos a señalar algunos ejemplos concretos de dichas coincidencias, basándonos para ello en las obras *Del Madrid castizo. Sainetes.* (1915-1916) de Arniches[15] y *Luces de bohemia* (1920) de Valle-Inclán[16]:

---

(13) PEDRAZA, F. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M.: *Manual de literatura española*, vol. VIII, Cénlit, 1991 (p. 760).

(14) ZAMORA VICENTE, A.: «Prólogo» a su edición de *Luces de bohemia*, Alianza Editorial, 1988, 21ª edición (p. 25).

(15) ARNICHES, C.: *Del Madrid castizo. Sainetes*, Madrid, Cátedra, 1982.

(16) VALLE-INCLÁN, R.: *Luces de bohemia*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- Vulgarismos: abundan en ambas obras, incluso en los mismos términos (*aluego, *desagerar, *entoavía...);
- palabras y frases achuladas: tomadas directamente del habla de Madrid, aunque a veces se modifican (morapio, guipar, tener hincha, apoquinar...);
- palabras procedentes de jergas: gitanismos (lacha = vergüenza, gachí = muchacha...), madrileñismos (prójima = mujer, pito = cigarrillo...), habla de germanía («guindilla», «poner a la sombra», ...);
- creación de palabras y giros propios: «naturaca», «apoquinar la bebecua», ...;
- palabras extraídas del latín y cultismos: en ambos autores se utilizan con intención caricaturesca («interfecto», «dimanar», ...).

BIBLIOGRAFÍA

ARNICHES, C.: *Teatro escogido*, Madrid, Estampa, 1932.

ENGUÍDANOS, M.: *Fin de siglo (Estudios literarios sobre el período 1870-1930 en España)*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.

MONLEÓN, J.: «Arniches o la crisis de la Restauración» en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1975.

—: «Valle-Inclán: Luces de bohemia, un esperpento contemporáneo» en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*.

RAMOS, V.: *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966.

SALINAS, P.: «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98» en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

ZAMORA VICENTE, A.: *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1983.

—: «Prólogo» a su edición de *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

VILCHES, F. y DOUGHERTY, D.: *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Tabapress, 1992.