

Fin de siglo, principio de siglo

I. Benavente (1866-1954)

1. Dos actitudes críticas

En 1917 escribía Andrés González-Blanco¹ estos juicios acerca de Benavente y su teatro: «analista sutil y descarnado, crítico implacable, satírico que a ratos recuerda las flagelaciones de Juvenal» (página 93); domina el nuevo arte que consiste «en preparar las situaciones, presentar a los personajes y justificar las salidas y entradas, las mutaciones y cambios de escena... Conoce los resortes interiores del teatro como pocos; todos los *trucos*, *martingalas* y *tranquillos* escénicos le son familiares (pág. 73). Esta triple condición de satírico, crítico implacable y analista sutil de una sociedad, así como su dominio pleno de los recursos formales de la construcción de la pieza teatral en lo que ésta tiene de «oficio» son cualidades o caracteres que la crítica benaventina, en una de sus alas, pues hay otra, como en seguida veremos, ha venido predicando sin mayor diferencia que la propia del estilo de cada crítico. En 1951, por ejemplo, Jerónimo Mallo escribía: «Sátira, ingenio, finura, elegancia literaria, fidelidad en los tipos humanos, exactitud en los ambientes, habilidad en la articulación escénica, son los principales caracteres que enaltecen el teatro de Benavente»². En 1956, Melchor Fernández Almagro, en un excelente artículo de síntesis, señala como rasgo común a las primeras piezas benaventinas «la calidad del diálogo: fluido, natural, elegante; literario con exceso a veces; inclinado a la sentencia o a la digresión; nunca teatral en sentido peyorativo; mordaz en la crítica y sátira de las costumbres; agudo en la exploración psicológica»³. Conceptos se-

¹ *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Editorial Cervantes, 1917.

² «La producción teatral de Jacinto Benavente desde 1920», *Hispania*, XXXIV, 1951, págs. 21-29.

³ «Benavente y algunos aspectos de su teatro», *Clavileño*, VII, núm. 38, 1956, págs. 1-17.

mejantes, más ampliamente matizados, encontraríamos en estudios como el de Walter Starkie o el de Federico de Onís, o en trabajos más recientes como los de Marqueríe o Montero Alonso⁴.

Junto a la valoración positiva de la dramaturgia de Benavente nos encontramos con una actitud crítica adversa encabezada por los artículos de Pérez de Ayala, recogidos en libro, o los de Enrique de Mesa⁵. Esta crítica, estribada en unos principios estéticos mucho más serios y meditados que aquéllos que sustentaban los críticos teatrales al uso, mucho más exigentes, por tanto, y con una mayor carga de teoría dramática, denuncia bastante sistemáticamente la superficialidad, el excesivo peso de la mecánica teatral, en el peor de sus sentidos, la retórica fácil e incontinente, así como la inconsistencia de cierta ideología propias de la dramaturgia benaventina.

Los juicios de Pérez de Ayala son categóricos: «Ha tiempo que he señalado en la dramaturgia benaventina una tara radical: hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral... Las "personas dramáticas" benaventinas apenas tienen nada de dramáticas; y en cuanto a personas no pasan de personillas. Son seres medios, seres habituales (*average people*), cuando no entes pasivos» (pág. 142). En otra ocasión, escribiendo acerca de *El mal que nos hacen* (marzo 1917), se expresa en estos términos: «Es un teatro de términos medios, sin acción y sin pasión, y por ende sin motivación ni caracteres, y lo que es peor, sin realidad verdadera. Es un teatro meramente oral...» (página 107). Finalmente, para terminar con esta cadena de citas: «Lo peor del teatro del señor Benavente no es la falta de inventiva, sino la falta de originalidad; no la aridez de imaginación, sí la aridez de sentimiento, y de aquí precisamente su sentimentalismo contrahecho y gárrulo» (pág. 122).

Estos defectos o elementos negativos del teatro de Benavente podemos encontrarlos hoy resumidos en críticos tan distintos como Torrente Ballester o Jean-Paul Borel, entre otros. El primero escribe: «... La técnica benaventina es lo más flojo de su obra dramática, y

⁴ Walter Starkie, *Jacinto Benavente*, Oxford, 1924; Federico de Onís, *Jacinto Benavente. Estudio literario*, Nueva York, Las Américas, 1923; Alfredo Marqueríe, *Benavente y su teatro*, Madrid, 1960; José Montero Alonso, *Jacinto Benavente. Su vida y su teatro*, Madrid, 1967. Muy recientemente se han publicado dos nuevos libros sobre Benavente: Marcelino C. Peñuelas, *Jacinto Benavente*, Nueva York, Twayne Publishers, Inc., 1968, y Julio Mathías, *Benavente*, Madrid, E.P.E.S.A., 1969. Otros libros: José Vila Selma, *Benavente, fin de siglo*, Madrid, Rialp, 1952; Ismael Sánchez Esteban, *Jacinto Benavente y su teatro*, Barcelona, Ariel, 1954; Ángel Lázaro, *Vida y obra de Benavente. Madrid, Afrodísio Aguado, 1964*; Klous Pörtl, *Die Satire im Theater Benaventes von 1896 bis 1907*, Munich, Max Hueber, 1966.

⁵ Pérez de Ayala, *Las máscaras*, en *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 2.ª ed., 1966; Enrique de Mesa, *Apostillas a la escena*, Madrid, Renacimiento, 1929.

en este sentido su influencia fue nefasta. De una manera general puede definirse como *técnica del escamoteo*. La sabiduría, el oficio de Benavente, son indudables y a veces los ejerce de manera positiva, otras, de manera ingenua y las más, de modo enteramente negativo... ¿En qué consiste su negatividad? En la sustitución sistemática de la acción por la narración o por la alusión; en el escamoteo de los momentos dramáticos, que siempre acontecen fuera de escena o entre un acto y otro»⁶. En cuanto a Borel, señala varios graves defectos: «esta producción tiene a menudo mucho más de novela o de ensayo que de teatro», «Benavente recurre constantemente al relato, que es una técnica característica de la novela; más que mostrar, cuenta, hace alusión. El diálogo está a menudo formado por una serie de largas réplicas, de carácter puramente retórico, bien compuestas..., sin ninguna tensión dramática... El diálogo les sirve (a los caracteres y sentimientos) de comentario, en lugar de ser su signo real y directo... La psicología es a menudo superficial y esquemática... Hay, en fin, en Benavente una actitud moralizante que es difícil de soportar»⁷.

Esta rapidísima revista crítica nos muestra desde muy temprano la constancia de dos actitudes ante la dramaturgia benaventina. Irreconciliables en numerosas ocasiones, en otras coexistirán mostrando así lo que podríamos llamar lo bueno y lo malo del teatro de Benavente. Por encima o por debajo de esta disconformidad crítica, en dos cosas parecen, sin embargo, estar de acuerdo los críticos: en la importancia histórica de ese teatro y en su carácter de «arte nuevo» en el momento de su aparición (1894 a 1907). También habrá acuerdo respecto a su éxito de público, al menos hasta aproximadamente los años 20, años en los que Benavente es el «maestro» indiscutido, en términos generales, de la escuela madrileña. Después de la guerra civil española y, especialmente, en estos últimos años, las nuevas generaciones, en nombre de una nueva conciencia crítica, nada aficionadas a las mitificaciones literarias, rechazarán en términos muy específicos, y no sólo generales, ese teatro, del que se sentirán totalmente insoportables y para quienes, en buena medida, carecerá de vigencia⁸.

⁶ *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, págs. 41-42.

⁷ «Benavente o la verdad imposible», cap. II (págs. 53-83) del libro *Théâtre de l'impossible*, Nèuchâtel, Editions de la Braconnière, 1963. Traduzco de la edición en francés, por no disponer de la edición española.

⁸ Ver, por ejemplo, J. M. Rodríguez Méndez, «Un autor para una sociedad», *Revista de Occidente*, IV, 1966, núm. 41, págs. 219-234; José M. de Quinto, «El mito Benavente», *Insula*, 21-XII-1966, pág. 15, o Ángel Fernández Santos, «Benavente», *Índice*, 1966, núms. 214-215, pág. 63.

2. Los niveles de una dramaturgia

7-9-6-319

durante tres decenios, aproximadamente, Benavente ofreció a su público, al que tuvo que ir formando a la vez que éste condicionaba su propia dramaturgia⁹, un teatro mínimamente conflictivo y escasamente problemático, en el que lo esencial era la puesta en escena de unos modos defectuosos de la convivencia, mediante una forma teatral en la que lo decisivo no era la construcción de una acción dramática, sino la demostración de la relación social e interindividual, raras veces en profundidad, de unos personajes a través del diálogo. El acento expresivo estaba encomendado no a un «hacer», sino a un «decir», no a situaciones, sino a conversaciones. Lo propio de la mayoría de los personajes benaventinos es que se pasan el tiempo hablando, sin otra finalidad aparente que la de satisfacer esa necesidad de las personas civilizadas cuando están juntas. Y hablan siempre con soltura, con elegancia, con naturalidad, con brillantez y agudeza de ingenio. Toda esa palabra, en tanto que palabra-en-el-teatro, es absolutamente nueva en los escenarios españoles del último decenio del XIX y primer decenio del XX: significa la ruptura definitiva con la herencia romántica, entonces triunfante en Echegaray y sus discípulos, y más o menos visible en Dicenta y los escritores de teatro —que no dramaturgos— de la «cuestión social», por muy naturalista que fuera su enfoque. Esta nueva manera de hablar los personajes, que «desteatraliza» su palabra¹⁰ y la acerca al español conversacional de las clases cultas de la alta burguesía, supone la introducción en España de una nueva forma de teatro realista en la que lo de menos van a ser los caracteres, las pasiones y su enfrentamiento conflictivo, y lo principal, la crónica dramática de los vicios y virtudes —generalmente los pequeños vicios y las pequeñas virtudes— de una clase social. Benavente trasplanta a España ese tipo de teatro francés, a mitad de camino entre el psicologismo y el boulevardismo, que hacían triunfar en los escenarios parisinos Lavedan, Donnay y Capus: el teatro de la tolerancia, el perdón y la comprensión¹¹. En este sentido, Benavente cumplió

⁹ Con relación a este condicionamiento de doble dirección entre el autor y su público nos parece oportuna la cita de estas palabras de Pierre-Aimé Touchard sobre el proceso de degeneración obra-público: «Se produce una degeneración en la obra por culpa del público y una degeneración del público a través de las obras, tal como acontece en esas familias que se van esterilizando por la multiplicación de los matrimonios consanguíneos» (*Apología del teatro*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, pág. 86).

¹⁰ Escrito lo anterior, encuentro casi la misma expresión en Diez-Canedo —«desteatralización» del diálogo—, *Artículos de crítica teatral*, México, Joaquín Mortiz, 1968, t. I, pág. 100.

¹¹ Ver González Blanco, *op. cit.*, pág. 92.

para ese grupo social al que se dirigía fundamentalmente, no tanto la función de dramaturgo como la de cronista, siendo sus piezas teatrales el equivalente de las crónicas periodísticas de un cronista de «alta sociedad». De un cronista inteligente y ático, escéptico y elegante, doblado de moralista, a veces, que necesita estar a la moda y, a la vez, aspira a trascenderla aceptando al final un compromiso entre esa necesidad y esa aspiración.

807-12

Todos los llamados defectos del teatro benaventino que he reseñado al principio —diálogo sin dialéctica, escamoteo de las situaciones propiamente dramáticas, narrativismo, ausencia de tensión dramática, retoricismo, esquematismo psicológico—, así como las llamadas virtudes —calidad literaria del diálogo, finura, elegancia, exactitud de los ambientes, mordacidad crítica, naturalidad... etc., y, sobre todo, el perfecto y complejo ritmo interior teatral del diálogo— dan a la pieza teatral un estilo dramático peculiar e inconfundible¹², que no varía, sustantivamente, a lo largo de la fecunda e ininterrumpida producción de Benavente. El Benavente de *Gente conocida* (1896) o *La comida de las fieras* (1898) no difiere mucho del Benavente de *Campo de armiño* (1916) o de *Y amargaba* (1941) y *Titania* (1945), a pesar de que entre estos tres momentos de su producción teatral hayan sacudido a la sociedad dos guerras europeas y una guerra civil. Si eso ocurre así es, entre otras razones, porque los principios dramáticos y la técnica teatral se han mantenido invariables. ¿Por qué? Porque la intención creadora y, por tanto, la función de la dramaturgia benaventina han seguido siendo desde la primera a la última pieza invariables: reflejar lo «actual». Naturalmente, nada tan variable ni tan efímero como lo actual, y de ahí ese estar siempre al día —con el riesgo de urgencia y superficialidad que tal empresa conlleva— la temática benaventina, pero nada tan constante como el modo de «reflejar» esa actualidad. Lo actual de 1898 (*La comida de las fieras*), de 1901 (*Lo cursi*), de 1905 (*Rosas de otoño*, *Los malbechores del bien*), de 1916 (*Campo de armiño*), de 1928 (*Pepa Doncel*) o de 1950 (*Tú, una vez y el diablo, diez*) es reflejado con los mismos procedimientos al servicio de una misma intención. Lo grave de ese «actualismo» del teatro benaventino es que lo mantuvo al margen de la profunda evolución del teatro occidental, del gran teatro occidental. Benavente, sin dejar de ser nunca el agudo dialoguista y el escéptico, ingenioso y elegante cronista de la actualidad, dejó de ser actual como dramaturgo apenas terminada la primera guerra mundial, sin que obste, claro está, el premio Nobel en 1922, el cual venía a confirmar:

¹² El mejor estudio sobre la técnica dramática benaventina es, a nuestro juicio, el ya citado de Marcelino C. Peñuelas. Ver especialmente cap. 6, en donde analiza la técnica dramática, teniendo en cuenta la acción, el diálogo y los caracteres, cuya lectura recomendamos encarecidamente al lector interesado.

lo que nunca fue ni ha sido puesto en duda: la alta calidad literaria de la obra benaventina... Pero la modernidad de una dramaturgia y su calidad literaria no son cantidades homogéneas. El dramaturgo renovador y revolucionario, dentro del contexto teatral español, que fue Benavente durante las décadas final e inicial de siglo, dejó de serlo, sin merma del valor literario de su producción entera, durante la segunda década del siglo xx en que se produce la crisis de la estética realista finisecular y el teatro europeo emprende nuevos rumbos, de los que Benavente queda al margen, anclado en su fórmula teatral invariable, pese a la versatilidad —pero puramente externa— de su teatro. En cambio, la más original y nueva, la más profundamente revolucionaria dramaturgia española del siglo xx, la de Valle-Inclán, permanecerá desconocida y sin posible eficacia sobre el teatro español contemporáneo, hasta años muy recientes. Sin embargo, hasta la fecha de su muerte en 1954, Benavente seguía siendo para un amplio sector del público español y para no pocos críticos el *autor* por excelencia del teatro español del siglo xx. Por ello, un joven dramaturgo español ha hablado no hace mucho de la «dictadura benaventina en el teatro español», que ha pesado como una losa sobre los nuevos dramaturgos españoles. «Benavente había sido como el tapón que cierra la botella de champaña. Había contenido, al parecer, innumerables energías»¹³. Y otro joven dramaturgo puertorriqueño, René Marqués, dejaba constancia del mismo peso del benaventismo en el teatro hispano-americano¹⁴.

3. Aspectos de su teatro

Desde muy temprano, los críticos que se han ocupado del teatro de Benavente han intentado establecer clasificaciones de su abundantísima obra —172 piezas— utilizando distintos criterios. Temáticos: ciclo satírico, ciclo de la alta comedia, ciclo dramático, ciclo simbólico (González Blanco); valorativos: período ascendente (1899-1919), período descendente (1920-1948) (Jerónimo Mallo) o de otra índole¹⁵. El último intento de clasificación global es el de Marcelino C. Peñuelas que distingue seis grupos: piezas satíricas, piezas psico-

¹³ J. M. Rodríguez Méndez, *op. cit.*, pág. 221.

¹⁴ René Marqués, «Benavente, el hombre, el mito y la obra», *Asomante*, III, julio-septiembre 1951, págs. 58-65.

¹⁵ Federico C. Sáinz de Robles lo clasifica en: 1) Obras realistas; 2) Obras de fantasía; 3) Traducciones y arreglos, introduciendo subdivisiones en cada grupo (comedias de costumbres, de sátira social, de caracteres y dramas, comedias simbólicas). Ver *Jacinto Benavente. Apuntes para una bibliografía*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954, pág. 23. A. Valbuena Prat distingue:

lógicas, piezas rurales, piezas fantásticas, comedias, piezas sentimentales y piezas misceláneas, entre las cuales considera obras tan dispares como *La noche del sábado* (1903), *La mariposa que voló sobre el mar* (1926), *Santa Rusia* (1932) o *La melodía del jazz-band* (1931), más otras muchas que no guardan entre sí punto alguno de contacto. A todas las clasificaciones citadas cabría hacérseles reparos, pues siempre hay piezas que podrían incluirse en varios o en ninguno de los grupos propuestos. Nosotros vamos a prescindir de todas ellas, no para proponer una nueva clasificación que sirva de panacea, pues ni creemos en la clasificación perfecta ni nos importa mucho ni poco el deporte de clasificar. Nuestra clasificación se atiene a un hecho de fácil verificación: la homogeneidad dramática de los distintos lugares escénicos principales en donde Benavente sitúa la acción y los personajes de sus obras, lugar escénico que, a nuestro juicio, posee auténtica función estructural tanto de la acción y de los personajes, como del diálogo y del ambiente que condiciona los anteriores elementos, clasificación que —repetimos— no pretendemos sirva de modelo, limitada como está a la intención presentativa de los aspectos fundamentales de la dramaturgia benaventina. Benavente, como antes los dramaturgos de la «alta comedia», como los comediógrafos realistas coetáneos cuyo mayor empeño es reflejar la psicología y las costumbres, la ideología y la moral de la sociedad burguesa, bien para aleccionar bien para satirizar o para trazar desenfadadamente la crónica diaria, reúne a sus personajes en cuatro espacios escénicos fundamentales: los interiores burgueses ciudadanos (salones y gabinetes); los interiores cosmopolitas (lujosos salones en una elegante estación invernal, en un yate, en un palacio), los interiores provincianos (salas, saloncitos y salones de Moraleda o esos salones y saletas al aire libre que son una Plaza Mayor o un palco) y los interiores rurales (cocina, comedor o sala de campesino acomodado). En esos mismos espacios escénicos, aunque transfigurados por el truchimán de una intención simbólica o vagamente poética, transcurre la acción del «teatro fantástico» o «infantil» para el que tan mal dotada estaba la imaginación benaventina, como lo demuestran tres de esas piezas —*El príncipe que todo lo aprendió de los libros* (1909), *Y va de cuento* (1919), *La novia de nieve* (1934)— tan escasamente fantásticas como problemáticamente «infantiles». Sólo una obra, precisamente su obra maestra, *Los intereses creados*, trasciende esos cuatro espacios dramáticos al saber despegarse en ella de todo prurito de actualismo. Fuera de esos espacios quedan

1) Dramas rurales; 2) Teatro satírico poético; 3) «Alta comedia o comedia de salón». Lázaro Carreter, actualizando la antigua clasificación de Torres Naharro, ya utilizada por Eduardo Juliá, lo divide en teatro «a noticia» y teatro «a fantasía» (ver prólogo a su edición de *Los intereses creados*, Madrid, Cátedra, 1974.

también otras obras menores —menores por sus contenidos o por su realización— como son, por no citar sino tres casos extremos, significativos, además, de esa versatilidad no sólo literaria sino ideológica de Benavente: *El dragón de fuego* (1904), *Santa Rusia* (1932) y la imperdonable e inconcebible *Aves y pájaros* (1940), desgraciada y tendenciosa falsificación de la guerra civil del 36.

A. *Los interiores burgueses ciudadanos*

Es el más privilegiado de los espacios escénicos benaventinos, el que concentra la mayor parte de su teatro, desde las dos primeras piezas —*El nido ajeno* (1894) y *Gente conocida* (1896)— hasta las últimas comedias del Benavente de la posguerra —desde *Al fin, mujer* (1942) y *La culpa es tuya* (1942) a *Al amor hay que mandar al colegio* (1950) y *Su amante esposa* (1950) y en el que podemos citar títulos tan representativos como *Lo cursi* (1901), *Rosas de otoño* (1905), *Campo de armiño* (1916) o *Titania* (1945).

En este escenario, siempre definido por la elegancia a la moda, y puesto con gusto, congrega unos personajes cuyo vestido y cuya palabra están siempre a tono con el ambiente desahogado y sin problemas económicos dentro del que se desenvuelven sus vidas. Juntos ya los personajes, estén o no motivadas su presencia, sus entradas o sus salidas, comienzan a conversar incontinentemente, manteniendo siempre la medida, el buen tono, buscando deslumbrar con el ingenio, dueños de los recursos y sutilidades del idioma, maestros de la esgrima verbal, del arte de la alusión, de las medias palabras, enarbolando ideas generales acerca de todo, con un exquisito dominio de la retórica sentimental, preocupados por el efecto que producen, atentos a las apariencias pero desinteresados por las sustancias, escudada la intimidad de cada uno de ellos detrás de la brillante cortina de sus palabras, como si su misión y su función como personajes fuera solamente la de airear lo público, resguardando lo privado. A través de esas incesantes conversaciones de salón, disciplinadamente distribuidas en grupos, accedemos al pequeño pero completo repertorio de los modos de vida públicos del grupo social de la alta burguesía, anquilosada en unos principios heredados desde los que se juzga la realidad, pero en contradicción manifiesta con esa misma realidad, como si fueran incapaces de sustituirlos por otros a tenor de las nuevas necesidades y aspiraciones, condenándose a sí mismos a vivir en una eterna y estéril contradicción entre la teoría y la praxis, entre el sistema moral e ideológico y las conductas y modos de comportamiento. Me parece indudable —porque es demasiado sistemático en este grupo de obras para ser accidental o casual— que

Benavente captó esa contradicción en la alta burguesía madrileña de finales del XIX y principios del XX —contradicción ya insinuada por los dramaturgos de la alta comedia y, sobre todo, por Enrique Gaspar, aunque su formulación fracasara, especialmente en los primeros, por defecto de lenguaje y por exceso de sentimentalización y de preocupación moralizante—. Benavente encuentra el lenguaje dramático idóneo, no sólo por haberlo desentimentalizado, despojándolo de todo énfasis retórico, sino —y esto es más importante— por haberlo dotado de ese ritmo interior que le permite expresar, debajo de lo dicho, lo pensado y lo sentido. Y esto, desde sus primeras piezas, en especial desde *Gente conocida*, en donde utiliza hábilmente los apartes para mostrar el contraste entre palabra interior y palabra exterior. Ahora bien, si Benavente supo captar esa contradicción de una burguesía —incluida en ella, naturalmente, la aristocracia— en plena descomposición moral y crear un lenguaje teatral idóneo, cuya oquedad reflejaba la oquedad de esa sociedad, no supo, en cambio, ver las tensiones internas que la sacudían ni acertó a crear el esquema dramático necesario para configurar, mediante acciones, un verdadero conflicto que enfrentara colisivamente individuos. Respecto a lo primero, Benavente prefirió la mordacidad y la ironía a la visión en profundidad. Respecto a lo segundo, el dialogador hábil y el cronista de salón escéptico y nunca comprometido terminó, o, mejor, empezó por comerse al dramaturgo. Al mismo tiempo, guardando la suficiente distancia para satirizar, ironizar y criticar con mordacidad unas veces, y otras con ingenio —convertido en fin y no sólo en medio— al grupo social previamente acotado, Benavente acabó identificándose con él, aunque con psicología de *enfant terrible* y, como consecuencia, jugando su mismo juego: el de los bellos sentimientos. De satírico se fue volviendo moralista, viniendo a dar en comediógrafo de «alta comedia», sin perder su superior valor literario. Atacó la falsedad de las convenciones sociales, el egoísmo del varón, la hipocresía y el fariseísmo, la tiranía de las apariencias, la malignidad, pero sin poner seriamente en cuestión las bases mismas de sustentación de la sociedad criticada. Todas estas piezas suponen, claro está, un diagnóstico, pero no del mal profundo, del auténtico mal, sino de los males accidentales, de los pequeños males curables, cuyas medicinas universales son la moral del sacrificio y el amor que todo lo vence.

La sátira benaventina no aspira a remover zonas profundas de la conciencia individual ni social, sino a reflejar escépticamente, con agudeza pero sin trascendencia, las costumbres de una sociedad en la que su cronista no acertaba a ver ni siquiera graves problemas. En un artículo titulado «Proteccionismo y libre cambio» escribía acerca de las limitaciones del autor dramático en España: «En primer lu-

gar, la vida española es tan apacible que apenas ofrece asuntos al autor dramático. En problemas sociales no hay que pensar, porque a nadie interesan. Ya sabemos que en España no existen problemas. El problema religioso es sólo un pretexto para programas políticos; ese problema, como el de los garbanzos, lo tiene cada uno resuelto a su manera, y no hay para qué llevarlo al teatro. El problema social viene a ser, en resumidas cuentas, lo que un primer actor decía de cierto drama estrenado por él: "Hambre y tiros: cosas siempre desagradables"¹⁶. El tono es, naturalmente, irónico, pero lo cierto es que Benavente no se atrevió a forzar esos condicionamientos que presionaban el trabajo del autor teatral. Prefirió atenerse a una de sus máximas: «No ahondéis demasiado; al ahondar todo puede venirse abajo»¹⁷. Antes de que todo pueda venirse abajo, Benavente endereza la obra hacia el buen fin, de manera que las bases de su sociedad queden a salvo. Reléase, por ejemplo, para citar dos casos extremos y opuestos entre sí por la índole de sus protagonistas —Nené e Isabel— *El hombrecito* (1903) y *Rosas de Otoño*.

B. *Los interiores cosmopolitas*

La primera obra en que sitúa a sus personajes en un espacio cosmopolita es *La noche del sábado* (1903), a la que seguirán, entre otras, en años sucesivos *La princesa Bebé* (1904), *La escuela de las princesas* (1909), ambas con temática de novela rosa, crónicas sentimentales de los deberes y las aspiraciones de príncipes y princesas, *La mariposa que voló sobre el mar* (1926) o, después de la guerra civil española, en plena guerra mundial, *La última carta* (1941) y, años después, *Mater Imperatrix* (1950), localizadas la primera en un casino de la Costa Azul y la segunda en una villa de una estación de invierno extranjera. Sus dos mayores éxitos fueron, sin duda, *La noche del sábado* y *La mariposa que voló sobre el mar*.

De *novela escénica* calificó Benavente con gran acierto *La noche del sábado*. Príncipes y princesas exilados de un abstracto reino, miladies inglesas, condesas italianas, artistas decadentes y pintorescos artistas de circo coinciden en una estación invernal, huyendo todos de la realidad de sus propias vidas, prisioneros de sus sueños, «almas brujas» que vuelan «unas hacia sus vicios, otras hacia sus amores: hacia lo que está lejos de nuestra vida y es nuestra vida verdadera» (*Obras completas*, I, pág. 1153). Unos a otros se cuentan sus

¹⁶ *Obras completas*, Madrid, Aguilar, VI, pág. 629. Texto citado por Marcelino C. Peñuelas, *op. cit.*, pág. 69.

¹⁷ *Obras completas*, IX, pág. 1005.

Benavente captó esa contradicción en la alta burguesía madrileña de finales del XIX y principios del XX —contradicción ya insinuada por los dramaturgos de la alta comedia y, sobre todo, por Enrique Gaspar, aunque su formulación fracasara, especialmente en los primeros, por defecto de lenguaje y por exceso de sentimentalización y de preocupación moralizante—. Benavente encuentra el lenguaje dramático idóneo, no sólo por haberlo desentimentalizado, despojándolo de todo énfasis retórico, sino —y esto es más importante— por haberlo dotado de ese ritmo interior que le permite expresar, debajo de lo dicho, lo pensado y lo sentido. Y esto, desde sus primeras piezas, en especial desde *Gente conocida*, en donde utiliza hábilmente los apartes para mostrar el contraste entre palabra interior y palabra exterior. Ahora bien, si Benavente supo captar esa contradicción de una burguesía —incluida en ella, naturalmente, la aristocracia— en plena descomposición moral y crear un lenguaje teatral idóneo, cuya oquedad reflejaba la oquedad de esa sociedad, no supo, en cambio, ver las tensiones internas que la sacudían ni acertó a crear el esquema dramático necesario para configurar, mediante acciones, un verdadero conflicto que enfrentara colisivamente individuos. Respecto a lo primero, Benavente prefirió la mordacidad y la ironía a la visión en profundidad. Respecto a lo segundo, el dialogador hábil y el cronista de salón escéptico y nunca comprometido terminó, o, mejor, empezó por comerse al dramaturgo. Al mismo tiempo, guardando la suficiente distancia para satirizar, ironizar y criticar con mordacidad unas veces, y otras con ingenio —convertido en fin y no sólo en medio— al grupo social previamente acotado, Benavente acabó identificándose con él, aunque con psicología de *enfant terrible* y, como consecuencia, jugando su mismo juego: el de los bellos sentimientos. De satírico se fue volviendo moralista, viniendo a dar en comediógrafo de «alta comedia», sin perder su superior valor literario. Atacó la falsedad de las convenciones sociales, el egoísmo del varón, la hipocresía y el fariseísmo, la tiranía de las apariencias, la malignidad, pero sin poner seriamente en cuestión las bases mismas de sustentación de la sociedad criticada. Todas estas piezas suponen, claro está, un diagnóstico, pero no del mal profundo, del auténtico mal, sino de los males accidentales, de los pequeños males curables, cuyas medicinas universales son la moral del sacrificio y el amor que todo lo vence.

La sátira benaventina no aspira a remover zonas profundas de la conciencia individual ni social, sino a reflejar escépticamente, con agudeza pero sin trascendencia, las costumbres de una sociedad en la que su cronista no acertaba a ver ni siquiera graves problemas. En un artículo titulado «Proteccionismo y libre cambio» escribía acerca de las limitaciones del autor dramático en España: «En primer lu-

gar, la vida española es tan apacible que apenas ofrece asuntos al autor dramático. En problemas sociales no hay que pensar, porque a nadie interesan. Ya sabemos que en España no existen problemas. El problema religioso es sólo un pretexto para programas políticos; ese problema, como el de los garbanzos, lo tiene cada uno resuelto a su manera, y no hay para qué llevarlo al teatro. El problema social viene a ser, en resumidas cuentas, lo que un primer actor decía de cierto drama estrenado por él: "Hambre y tiros: cosas siempre desagradables"¹⁶. El tono es, naturalmente, irónico, pero lo cierto es que Benavente no se atrevió a forzar esos condicionamientos que pressionaban el trabajo del autor teatral. Prefirió atenerse a una de sus máximas: «No ahondéis demasiado; al ahondar todo puede venirse abajo»¹⁷. Antes de que todo pueda venirse abajo, Benavente endereza la obra hacia el buen fin, de manera que las bases de su sociedad queden a salvo. Reléase, por ejemplo, para citar dos casos extremos y opuestos entre sí por la índole de sus protagonistas —Nené e Isabel— *El hombrecito* (1903) y *Rosas de Otoño*.

B. *Los interiores cosmopolitas*

La primera obra en que sitúa a sus personajes en un espacio cosmopolita es *La noche del sábado* (1903), a la que seguirán, entre otras, en años sucesivos *La princesa Bebé* (1904), *La escuela de las princesas* (1909), ambas con temática de novela rosa, crónicas sentimentales de los deberes y las aspiraciones de príncipes y princesas, *La mariposa que voló sobre el mar* (1926) o, después de la guerra civil española, en plena guerra mundial, *La última carta* (1941) y, años después, *Mater Imperatrix* (1950), localizadas la primera en un casino de la Costa Azul y la segunda en una villa de una estación de invierno extranjera. Sus dos mayores éxitos fueron, sin duda, *La noche del sábado* y *La mariposa que voló sobre el mar*.

De novela escénica calificó Benavente con gran acierto *La noche del sábado*. Príncipes y princesas exilados de un abstracto reino, miladies inglesas, condesas italianas, artistas decadentes y pintorescos artistas de circo coinciden en una estación invernal, huyendo todos de la realidad de sus propias vidas, prisioneros de sus sueños, «almas brujas» que vuelan «unas hacia sus vicios, otras hacia sus amores: hacia lo que está lejos de nuestra vida y es nuestra vida verdadera» (*Obras completas*, I, pág. 1153). Unos a otros se cuentan sus

¹⁶ *Obras completas*, Madrid, Aguilar, VI, pág. 629. Texto citado por Marcelino C. Peñuelas, *op. cit.*, pág. 69.

¹⁷ *Obras completas*, IX, pág. 1005.

«impresiones y aventuras» (pág. 1165), y emiten frases sobre el amor, la muerte, la vida, el arte, la ilusión y la realidad, la felicidad, citan a Daudet, a Tennyson y a Byron, vigilados por el comisario de Policía, para quien la dificultad de su caso «no es enterarse de lo que conviene, sino dejar de enterarse de lo que no conviene» (pág. 1130). Una sola acción sucede: el asesinato del degenerado príncipe Florencio. Y un solo personaje destaca de ese coro de fantasmas habladores: Imperia, cuyo sueño es ser emperatriz de Suavia, y a quien —cifra de los demás personajes— la realidad estorba como una mala pesadilla. Imperia, que considera el derecho a reinar de los reyes como un ¡derecho divino! (pág. 1139). Muerta su hija —muerta de amor no correspondido—, pero, en realidad, muerta por el dramaturgo para evitarle a Imperia el conflicto de tener que elegir entre el amor de madre y su sueño de reinar, ésta se dispondrá a cumplir su vocación, diciendo, como resumen y corolario de la obra: «Para realizar algo grande en la vida hay que destruir la realidad; apartar sus fantasmas que nos cierran el paso; seguir, como única realidad, el camino de nuestros sueños hacia lo ideal, donde vuelan las almas en su noche del sábado, unas hacia el mal, para perderse en él como espíritus de las tinieblas; otras hacia el bien, para vivir eternamente como espíritus de luz y de amor» (página 1191)¹⁸.

En *La mariposa que voló sobre el mar* —lugar escénico: yate de placer del multimillonario Samuel Simpson— Gilberta, juzgada por todos como mujer frívola, pero interiormente impulsada por un grave afán de perfección, sólo podrá revelar e imponer a los demás su verdadera personalidad suicidándose, redimiéndose así ante los demás y ante sí misma con su muerte: «No creíamos en ella! ¡Todo es frivolidad!, decíamos... Y para que creyéramos, para creer ella misma, ha sabido morir... Era *La mariposa, y voló sobre el mar*» (V, pág. 66).

Con estas piezas de ambiente cosmopolita, pobladas por la pintoresca y elegante fauna de una Europa decadente, rica de epigramas y pobre de auténticas pasiones, elegante, despreocupada, desorientada, cínica y sentimental, ¿proponía Benavente a su público burgués una nueva y exquisita evasión, distinta de la del drama histórico en verso o de la más desvaída del llamado teatro «poético», u otra crónica escénica de una «alta sociedad» a la deriva, cuya agonía y muerte, a la vez que su salvación en una vuelta a la autenticidad, constituía el mensaje benaventino? En ellas nos parece percibir

¹⁸ Ver la interpretación trascendente que ha querido dar a *La noche del sábado* el crítico suizo Jean-Paul Borel, en su libro *Théâtre de l'impossible*, cap. cit., págs. 65-70.

una doble intención: elegíaca: canto de cisne de una sociedad herida de muerte, pero bella como un inútil objeto de lujo; y crítica: muere por no ser capaz de hacer reales sus ideales, acomodándolos a los nuevos tiempos en lugar de refugiarse en sus sueños. Benavente vendría a retratar así, aunque de manera abstracta, la última hora de un bello mundo de fantasmas que ya sólo saben conversar con brillantes frases y que cuando se proponen vivir de verdad sólo alcanzan a formular una inconcreta, ideal y confusa mitología, como la princesa Bebé: «¡Vivir..., soñar!... Las dos cosas... ¡Amor..., amar es todo..., es sueño y es vida!...» (II, pág. 512).

Como el público burgués que aplaudía a Benavente, estos príncipes y princesas a la deriva en un mundo en donde nada les queda que hacer sino hablar, buscan también la felicidad, felicidad que no está ni en la riqueza ni en la alegría ni en el poder ni en la gloria, sino en el sacrificio, la más verdadera «de cuantas apariencias encubren la felicidad», según reza la conclusión del apólogo que nos propone el príncipe Alberto de Suavia al final de *La escuela de las princesas* (III, págs. 581-582).

C. Moraleda o los interiores provincianos

Hermana menor de la Orbajosa galdosiana y de la Vetusta de Clarín, la Moraleda benaventina continúa en el siglo xx la serie de ciudades-signo en el mapa moral de España, cristalizaciones de la asfixia y la atonía espiritual de la vida provinciana, y entre las cuales cuentan Pilares, de Pérez de Ayala, o Villanea, de Arniches.

Moraleda es una capital de provincia de segundo orden, con gobernador civil y obispo, plaza mayor, teatro y plaza de toros, «población levítica» (I, pág. 712), en régimen de matriarcado —esas papatas y poderosas Juntas de mujeres —y de caciquismo, donde los intereses particulares inconfesables actúan disfrazados de principios de orden, de decencia y de bienestar públicos. En Moraleda situará Benavente la acción, o mejor, los diálogos de *La gobernadora* (1901), primera de la serie, de *Las cigarras hormigas* (1905), de *La Inmaculada de los Dolores* (1918) y, al final, *Pepa Doncel* (1928), lista a la que podrían añadirse otras piezas, localizadas en ciudades provincianas, aunque no se llamen Moraleda, como, por no citar sino dos títulos de fechas distantes, *Los malhechores del bien* (1905) o *Alfilerazos* (1924).

Aunque aparezcan en frases sueltas conatos de crítica política o social, éstas quedan aisladas, sin alcanzar mayor trascendencia que la de simples alusiones. La crítica benaventina carece de significación social, pues su intención se limita a reflejar un ambiente moral,

en el que destaca la mojigatería, la hipocresía y el egoísmo como pilares fundamentales de una sociedad aburguesada reacia al cambio y a la novedad, estribada en prejuicios inamovibles, y a cuyo sistema terminará incluso por acomodar su conducta y sus patrones mentales el personaje extraño a él y de distinta procedencia, como es el caso de Pepa Doncel, protagonista de la comedia del mismo nombre. Como observa Guerrero Zamora, «en *Pepa Doncel*, la sociedad fari-saica de la imaginaria Moraleda queda inequívocamente satirizada, pero la protagonista, prostituta conversa, aspira a integrarse en ella en bien futuro de su hija»¹⁹.

La sátira benaventina de la sociedad burguesa e inmovilista de ciudad provinciana carece de la clara voluntad reformista, de más radical alcance, del Arniches de *Los caciques*, *La heroica villa* o *La señorita de Trévez*, quedándose en simple «espejo de costumbres» entre malicioso y sentimental por sus soluciones, con sentimentalidad no muy alejada de la «alta comedia» decimonónica. Piérsese, por ejemplo, en las semejanzas de *Los hombres de bien* (1870) de Tamayo y Baus y *Los malhechores del bien* de Benavente.

No está de más, sin embargo, citar estas palabras de Torrente Ballester: «Benavente no coincide con sus compañeros de generación en la actitud ante el problema de España, ni las bases de su ideología guardan relación con las de Machado, Unamuno, Valle-Inclán o Azorín. Pero las conclusiones son con frecuencia idénticas»²⁰.

D. Los interiores rurales

Tres son los dramas rurales de Benavente, aunque el tercero queda muy por debajo de los otros dos: *Señora Ama* (1908), *La Malquerida* (1913) y *La Infanzona* (1945).

Federico de Onís, entusiasta admirador del teatro benaventino, escribía en 1923, tres años después del estreno de *La Malquerida* en Nueva York, donde alcanzó 179 representaciones: «Se parecen ambas obras (*Señora Ama* y *La Malquerida*) en que están localizadas en el mismo medio, el más ajeno que cabe al espíritu de Benavente: son dramas rurales que ocurren entre campesinos españoles de nuestro tiempo. Pero es lo cierto que con toda la apariencia de realismo que estas obras tienen, el campo y los campesinos que en ellas aparecen no son españoles ni de ninguna otra parte: el campo es para Benavente algo convencional, que no tiene existencia poética real. El lenguaje rústico usado en ellas es un lenguaje convencional con

¹⁹ *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Flors, IV, 1967, pág. 244.

²⁰ *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, pág. 84.

los toques suficientes para dar la impresión del lenguaje popular (...). Para Benavente poner una acción en el campo es sencillamente des-realizarla...»²¹. Conviene tener en cuenta estas palabras para no incurrir en el error de algunos críticos —cualquiera que sea su posición ante el teatro de Benavente—, que rara vez dejan de citar el lugar de Aldeacabo, en donde el comediógrafo pasaba algunas temporadas, como si allí hubiera «copiado» sus personajes.

En *Señora Ama* el tema lo es todo: la mujer casada, sin hijos, a quien el marido le es constantemente infiel, pero que se siente orgullosa en el fondo de que su hombre guste a todas las mujeres y las vuelva locas, siendo ella la única esposa legítima a quien siempre vuelve después de cada aventura. Cuando sabe que va a tener, por fin, un hijo de su marido despierta en ella la necesidad de acapararlo, de tenerlo sólo para ella. Ese tema, sin embargo, no cuaja en acción dramática ni determina conflicto alguno. La obra consiste en la reiteración del tema por boca de la protagonista y de los demás personajes, como si Benavente, en posesión de esa idea dramática, no acertara a su puesta en drama, limitándose a desarrollarla discursivamente. Su construcción la empareja con el teatro urbano, con la sola diferencia del lenguaje y el ambiente convencionalmente rurales. En cuanto a los personajes rurales —la Pola, la Gubesinda, la Jorja— sólo son comparsas que giran alrededor y en función de Dominica —la señora ama—, burguesa de campo.

Radicalmente distinta en su construcción es *La Malquerida*, en donde Benavente sí crea una acción dramática y unos caracteres conflictivamente enfrentados, y en donde el interés dimana de la acción y no sólo de la palabra de los personajes. Acción sabiamente desarrollada y motivada. La obra, según pone en claro el análisis de Juan Villegas²², está estructurada mediante la interrelación de dos acciones simultáneas, una exterior, cuyo núcleo es la pasión de Esteban por su hijastra Acacia, y otra interior, oculta hasta el final: la pasión de Acacia por su padrastro, pasión que ella misma ignoraba. Los dos primeros actos están centrados en la investigación de un crimen —el de Faustino, prometido de Acacia— y en la búsqueda del culpable, investigación llevada a cabo por Raimunda, esposa de Esteban y madre de Acacia, sin sospechar que el descubrimiento de la verdad comportará la destrucción de su propia felicidad. Desde que Raimunda —escribe Villegas— «asume la función investigadora la técnica de *La Malquerida* entronca con la de la famosa tragedia

²¹ Federico de Onís, *España en América*, Ed. de la Univ. de Puerto Rico, 1955, págs. 495-496. El estudio sobre Benavente (páginas 484-500) procede del libro cit. de Onís, *Jacinto Benavente*.

²² Juan Villegas, «La originalidad técnica de *La Malquerida*», *Hispania*, L, 1967, págs. 425-429.

de Sófocles (*Edipo, rey*): descubrir el fondo oculto conduce al aniquilamiento». El tercer acto gira en torno al doble motivo del castigo del culpable o de su perdón, desplazando paulatinamente el segundo al primero. Cuando parece que el perdón va a triunfar y a recomponerse, mediante el arrepentimiento de Esteban y la voluntad de perdón de Raimunda y Acacia, el orden roto, la acción interior irrumpe súbita y violenta, destruyendo definitivamente la armonía familiar. Raimunda se interpone entre el marido y la hija, y con su muerte a manos de Esteban salva a Acacia de su incestuosa pasión. Sólo cuando los móviles ocultos, paulatinamente desvelados, salen a luz cobra súbito sentido cada uno de los actos y cada una de las palabras de los personajes principales, mostrándose así la interna coherencia del drama.

«Todo es aquí —escribe Guerrero Zamora— auténtico, encarnado e incontrovertible»²³, pero sin que Benavente —hay que añadir— haya eliminado de su construcción esa búsqueda del efecto melodramático que es una de las más constantes servidumbres de ese teatro fin de siglo, principio de siglo, que aunque haya eliminado la retórica de la palabra no ha sabido, sin embargo, eliminar la concepción retórica decimonónica de las pasiones y los sentimientos.

Si *Señora Ama* y *La Malquerida* —muy superior como *drama* el segundo al primero— tenían la virtud histórica de ser contemporáneas, falta esa virtud a *La Infanzona* —drama del incesto entre dos hermanos—, que nace a destiempo y a contrapelo del teatro contemporáneo, pero que, además, en sí misma considerada, al margen de su tiempo y del teatro de su tiempo, muestra su insobornable condición melodramática y su intención tremendista no muy alejada del tremendismo echegariano.

E. Los intereses creados

Estrenada en el teatro Lara de Madrid el 9 de diciembre de 1907, es esta obra la que siempre va asociada a lo mejor y más permanente del teatro benaventino, siendo la única que sigue representándose en los escenarios españoles contemporáneos incorporada a su repertorio clásico.

Los personajes de la *Commedia dell'Arte* habían aparecido muy temprano en el teatro de Benavente, pues antes del estreno de *El nido ajeno* los encontramos ya en su *Teatro fantástico* (1892), especialmente en *Cuento de primavera*, cuyos Arlequín y Colombina

²³ *Op. cit.*, p. 256.

son los antecedentes de Crispín y Leandro, incluso por el lenguaje²⁴.

Benavente se sirve de los personajes de la *Commedia dell'Arte* para encarnar mediante ellos arquetipos estético-sociales que trasciendan las determinaciones de un tiempo y un espacio concretos, de modo que sus *dramatis personae* no queden fijados ni adscritos a un tipo de sociedad dada históricamente —por ejemplo, la española de su tiempo—, consiguiendo así un efecto de distanciamiento que impide toda tipificación realista a la vez que dota a su mundo dramático de una gran economía dramática, pues cada personaje es portador en su mismo nombre (Pantalón, Colombina, Polichinela, Arlequín) de un sistema de valores culturalmente homogéneo y significativo. En ese mundo, cargado así, ya de entrada, de significaciones estético-literarias, introduce la pareja Crispín-Leandro, significativa también por su claro enlace literario con la tradicional pareja criado (gracioso)-amo del teatro español clásico y, por lo que a Crispín se refiere, por su entronque con la también tradicional figura del pícaro. Pero Benavente, con extraordinaria agudeza e inteligencia, invierte la relación jerárquica de amo y criado, y en ella la del sistema de valores que cada uno representa. Manteniendo la diferencia tradicional de ambos —materialismo del criado, idealismo del amo— muestra cómo el mundo idealista del amo sólo puede mantenerse y funcionar merced al mundo materialista del criado y, más profundamente aún, cómo aquél es en el fondo inseparable de éste. Sin Crispín no puede Leandro realizar los valores bellos y nobles de que es portador, pues, dado el mundo en que forzosamente tiene que moverse, esos valores no pasarían del nivel de aspiración, es decir, de la teoría y la abstracción idealista. Pero, a su vez, sólo sirviendo Crispín a Leandro, aunque su servicio se funde en la ironía y en el cinismo, puede Crispín triunfar y ser admitido su sistema de valores. La sociedad estriba en el juego necesario de intereses creados, aun en el reino superior del amor y la belleza, pero exige, con no menor necesidad, la colaboración de las apariencias.

Benavente crea un nuevo y original Retablo de las Maravillas, cuyo Maese Pedro —Crispín— maneja los secretos e invisibles hilos que mueven a cada una de las figuras de su universal retablo. La pareja Leandro-Crispín encarna en la pieza de Benavente una idea arquetípica, con valor de mito²⁵, que el autor expresa primero por boca de Crispín, pero que desarrolla dramáticamente en el despliegue de la acción y de los caracteres: «Duras necesidades de la vida pueden obligar al más noble caballero a empleos de rufián, como a la

²⁴ *Obras completas*, VI, acto I, escena XVII y escenas de la hostería en acto II.

²⁵ Ver sobre la doble significación del «mito» Crispín-Leandro, J. P. Borel, *op. cit.*, págs. 71-73.

más noble dama a bajos oficios, y esta mezcla de ruindad y nobleza en un mismo sujeto desluce con el mundo. Habilidad es mostrar separado en dos sujetos lo que suele andar en uno solo. Mi señor y yo, con ser uno mismo, somos cada uno una parte del otro. ¡Si así fuera siempre! Todos llevamos en nosotros un gran señor de altivos pensamientos, capaz de todo lo grande y de todo lo bello... Y a su lado el servidor humilde, el de las ruines obras, el que ha de emplearse en las bajas acciones a que obliga la vida... Todo el arte está en separarlos de tal modo, que cuando caemos en alguna bajeza podamos decir siempre: "no fue mía, no fui yo, fue mi criado". En la mayor miseria de nuestra vida siempre hay algo en nosotros que quiere sentirse superior a nosotros mismos. Nos despreciaríamos demasiado si no creyésemos valer más que nuestra vida...» (*Obras completas*, III, pág. 178, acto I, cuadro II, escena II.)

Esa doble significación de la pareja arquetipo no está, sin embargo, formulada teatralmente con la misma eficacia. Ya Federico de Onís escribía: «El mundo subterráneo de las pasiones egoístas y de las bajas acciones está pintado, no sólo con riqueza, vigor y profundidad, sino con tolerancia y simpatía. En cambio, el mundo ideal representado por los amantes es breve y pobre de matices, es vago, superficial, convencional y sensiblero. Los ojos de Benavente, el satírico, el moralista escéptico y pesimista, han penetrado muy profundamente en el recóndito subsuelo de la sociedad humana y han visto muy claro en él; el mundo ideal, en cambio, no han hecho más que vislumbrarlo, y queda de él en la obra no más que un indicio, un atisbo, el reconocimiento vago de su existencia, lo suficiente, es verdad, para teñir todo lo demás de su luz tenue y dar a la comedia un sentido profundo que sin ello no tendría. Si ambos mundos tuvieran en la obra igual fuerza y plasticidad, se habría acercado Benavente a la calidad estética de Cervantes o, por lo menos, de Fernando de Rojas...»²⁶.

A pesar de ese desnivel estético en la representación teatral de los dos mundos, *Los intereses creados* es una de las obras maestras del teatro español del siglo xx.

La segunda parte —*La ciudad alegre y confiada*—, estrenada en el mismo teatro Lara en 1916, estreno que por razones extraliterarias valió a Benavente un éxito apoteósico, es una obra discursiva, retórica y carente de unidad y de fuerza y de belleza dramáticas.

Olvidar la función innovadora que el teatro de Benavente tuvo en los últimos años del xix y primeros del xx al romper definitivamente con una tradición teatral melodramática y declamatoria fundada en la peripecia y el patetismo, dejar de proclamar su origina-

²⁶ *Op. cit.*, pág. 495.

lidad como comediógrafo y su papel de actualizador de la escena española coetánea, que, mediante él, enlaza con las formas teatrales más modernas de la estética realista de su tiempo, sería incurrir en parcialidad y en error de apreciación histórica. Pero no ver también lo que de peso muerto, de repetición y de antiinnovación hubo en la persistencia de su teatro sería caer en no menor parcialidad, aquélla en que ha venido a dar la mitificación del benaventismo.

II. Carlos Arniches (1866-1943)

Entre 1917 y 1922 Pérez de Ayala, en una serie de artículos²⁷, rompió con la imagen tradicional de un Arniches dramaturgo menor, autor de «género chico», para proponer una nueva imagen en la que destacaba la originalidad y mayor trascendencia del Arniches creador de un teatro de más quilates, el de la «tragedia grotesca». Años después, en 1933, Pedro Salinas le dedica un artículo en el que sitúa a Arniches en la primera fila de nuestros dramaturgos contemporáneos²⁸. En años recientes, Bergamín, Buero Vallejo y algunos de los jóvenes dramaturgos, como Lauro Olmo o Carlos Muñiz, publican artículos o hacen declaraciones en las que prima la misma cordial voluntad de salvación del teatro de Arniches. Finalmente, con ocasión del primer centenario del nacimiento de nuestro dramaturgo se representan algunas de sus obras —*Los caciques, El señor Adrián el primo, Yo quiero...*—, se publican varios artículos y, especialmente, dos libros²⁹. El entusiasmo o la valoración del teatro de Arniches no alcanza, sin embargo, la alta temperatura a que dará lugar la celebración, en 1966 también, del centenario de Valle-Inclán. A diferencia de éste, cuyo teatro trasciende ampliamente los límites de su tiempo para imponerse como la creación dramática de más

²⁷ Puede verse en *Las máscaras*, ed. cit., págs. 321-338 y 498-512.

²⁸ «Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches». Puede verse en Pedro Salinas, *Literatura española. Siglo XX*, México, Antigua Librería Roldán, 1949, págs. 129-136.

²⁹ En el libro de Carlos Arniches, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1967, pueden verse reunidos varios artículos, entre los cuales: José Bergamín, «Reencuentro con Arniches o el teatro de la verdad» (págs. 17-27); José Monleón, «Arniches: la crisis de la Restauración» (págs. 31-51); F. García Pavón, «Arniches, autor casi comprometido» (págs. 52-55); Francisco Nieva, «Fondos y composiciones plásticas en Arniches» (págs. 56-62). En la revista *Segismundo*, II, 1966, 2, pueden verse Ricardo Senabre, «Creación y deformación en la lengua de Arniches» (págs. 247-277); Manuel Ruiz Lagos, «Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática» (págs. 279-300); Leonardo Romero Tobar, «La obra literaria de Arniches en el siglo XIX» (págs. 301-323). Ver también Manfred Lentzen, *Carlos Arniches: Vom «género chico» zur tragedia grotesca*, Gèneve, Droz, 1966, y Vicente Ramos, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966. En ambos libros hay amplia bibliografía.

absoluta originalidad, el teatro de Arniches difícilmente supera su época y su ámbito nacional.

La amplia producción de Arniches comienza en 1888 con *Casa editorial*, escrita en colaboración con Gonzalo Cantó, y termina en 1943 con el estreno póstumo de *Don Verdades*. Entre esas dos fechas estrena más de un centenar de piezas escritas en colaboración y sesenta y tres solo. Algunos de sus colaboradores durante esos cincuenta y cinco años son, por orden de frecuencia³⁰, García Álvarez, Celso Lucio, Gonzalo Cantó, Abati, Estremera, Paso, López Silva, Fernández Shaw, todos ellos autores del «género chico», cuya decadencia se inicia en los últimos años de la primera década del siglo xx. Aunque hasta el final de su vida mantuvo Arniches la costumbre de escribir en colaboración —costumbre juzgada nefasta, y con razón, por Díez-Canedo³¹, y sólo explicable por la misma naturaleza del género cultivado—, ésta disminuye notablemente a partir de 1916, año de la creación de *La señorita de Trévez*, obra maestra de Arniches, y justamente en vísperas de la creación de la primera de las piezas a las que tituló «tragedia grotesca» —*¡Qué viene mi marido!* (1918)—, aunque ya lo fuera, sin llamarse expresamente tragedia grotesca, la anterior. Frente a las setenta y siete piezas escritas en colaboración entre 1888 y 1916 y las veintidós originales, de las cuales quince en un solo acto, hablan por sí solas las veintidós escritas en colaboración entre 1916 y 1943 y, para el mismo período, las treinta y ocho originales, de las cuales muy pocas son en un acto, sin tener en cuenta los «sainetes rápidos» de *Del Madrid castizo* (1917).

1. Arniches y el «género chico»

«Con la revolución de 1868 —escribe Deleito y Piñuela— nació en nuestro teatro el famoso “género chico”, dominante en los últimos treinta años del siglo anterior y muerto hacia 1910 a manos de su hijo heredero y sucesor, el “género ínfimo”»³². Nacido con las limitaciones estructurales propias del “teatro por horas”, con sus tipos fijos de comicidad, el “género chico” supuso —según ya dijimos en nuestro anterior libro— dentro del último cuarto del siglo xix una especie de cura del lenguaje teatral y una desintoxicación de la mala

³⁰ Ver Apéndice de E. M. del Portillo a su edición del *Teatro completo de Arniches*, Madrid, 1948, IV, pág. 1102.

³¹ Ver Díez-Canedo, *op. cit.*, I, pág. 35, y II, págs. 207-241.

³² *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949, página 1.