

II.25.1. BENAVENTE

En el declinar de su larguísima carrera de dramaturgo escribía Jacinto Benavente (1866-1954):

En mis obras tal vez se abusa del sermoneo educativo. Al reflexionar sobre ello, lo deploro. Las obras no han ganado nada y la educación de mis contemporáneos tampoco. [Benavente, 1944: 233]

Nada más justo y al mismo tiempo más inteligente que esta autocrítica: la tendencia al sermoneo y la moralización fue acentuándose en Benavente con el paso del tiempo, y ya el crítico más avisado de la época, Enrique Díez-Canedo, a propósito del estreno de *Literatura*, percibía el trasfondo peligroso de este sermonear continuo desde la escena, que parecía presagiar consecuencias fatales para la vida española: «Es un sermón desengañado, el último sermón de esta Semana Santa, predicado desde el tablado de la farsa hecho púlpito o advertencia» [*Critica teatral*: I, 151]. Mas el rigor de Benavente con su propio teatro no es absoluto, pues achaca el sermoneo de sus comedias a su «manía pedagógica», a su afán por eliminar del español «la mala educación»: «Por eso — agrega — mis comedias están llenas, si queréis, diré plagadas, de advertencias y máximas educadoras» [Benavente, 1944: 234]. A la luz de estas palabras pudiera pensarse que el teatro benaventino actuó en su transcurrir como voz de la conciencia española maltrecha durante este primer período del siglo. Pero, como tantas veces ocurre en sus dramas, las apariencias tapan la verdadera realidad. El sermoneo es, en definitiva, el resultado más nefasto de un proceso degradante, que va del afán renovador y estetizante de la primera época — al que acabamos de aludir — hasta las piezas últimas — las estrenadas en los años cuarenta —, con las cuales Benavente quiso purgar sus veleidades republicanas y congraciarse con el régimen de Franco. Significa, pues, el fracaso de una línea teatral que comenzó bajo los auspicios de la modernidad, de la rebeldía antidecimonónica y la preocupación — de inspiración noventayochista — por la necesaria regeneración de la sociedad española [Azorín, 1926].

Las claves ideológicas del discurso benaventino quedan, la mayor parte de las veces, bastante confusas. Se ha apuntado repetidas veces la relación entre su teatro y las ideas del político Antonio Maura. Se ha dicho incluso que el estreno de *La ciudad alegre y confiada* respondió a la tendencia reformista que por entonces acaudillaba el líder conservador¹. En este sentido resulta esclarecedor el juicio de

¹ Esta adscripción política fue una de las causas de los duros ataques que Ramón Pérez de Ayala lanzó contra el teatro de Benavente en *Las máscaras* [1917-1919]; opiniones negativas más tarde matizadas y hasta modificadas por completo en la edición de 1940; véase para todo ello González de Valle [1993].

Torrente Ballester: «Yo no creo que Benavente haya pretendido alguna vez, de verdad, la reforma de la sociedad española por medio del teatro. Si alguna vez se tomó en serio a sí mismo como hombre público y posible reformador fue, quizá, cuando el estreno de *La ciudad alegre y confiada*, pero, entonces, se refería a la vida política, no al contenido moral de la sociedad» [1968: 21]. Por temperamento era ésta la única opción política hacia la que Benavente podía manifestar alguna inclinación. «Si algún título pudiera halagarme para mi teatro — escribe —, sería el de teatro de la cordura» [Benavente, 1958: 525]. Y desde el punto de vista formal no le falta razón a este pensamiento, pues que el drama benaventino vino a imponer cierto equilibrio en un momento en que la exageración gratuita del drama neobarroco se había adueñado de los escenarios. Su papel, en este sentido, podría parangonarse al de Leandro F. Moratín, a fines del siglo XVIII², o al de G. Bernard Shaw y, sobre todo, Oscar Wilde, en el teatro inglés *fin de siglo*³.

La personalidad renovadora de Benavente se denota en su rica formación: sus traducciones de Molière y de Shakespeare, su gran conocimiento del teatro francés contemporáneo (Hervieu, Lavedan), su labor al frente del «Teatro de los Niños» [Montero Alonso, 1967: 198 ss.; Cervera, 1982: 265-376], el interés por espectáculos como el circo y la pantomima [George, 1981], el espíritu laicista y liberal que anima sus obras primeras, su obsesión por crear un teatro artístico, el papel de la mujer constantemente reivindicado en sus comedias [Tzitsikas, 1984]⁴, todo ello es indicio de la radical modernidad de su teatro, y en este sentido su papel de precursor de Valle y de Lorca es para nosotros incuestionable.

Resulta harto difícil clasificar las casi doscientas obras del repertorio benaventino, en el que caben todos los subgéneros posibles: desde el sainete [Espín Templado, 1987] hasta la alta comedia, pasando por la farsa, el drama rural, la zarzuela, la tragedia incluso. Eduardo Juliá [1944: 69] rescató la antigua distinción de Torres Naharro entre comedias *a noticia* y comedias *a fantasía* para sistematizar tan ingente corpus. Y, en efecto, no le falta razón a este crítico, pues la inspiración de Benavente oscila entre la tendencia fantástica y la realista. A la primera corresponden sus piezas para niños (*Y va de cuento...*, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*), las comedias de magia y de ambientes exóticos (*El dragón de fuego*, *La escuela de las princesas*), o cosmopolitas (*La noche del sábado*, *La mariposa que voló sobre el mar*), las inspiradas en el mundo isabelino y

² Una obra temprana de Benavente, *El marido de la Téllez* (1897), tiene como modelo *La comedia nueva o el café*. Se trata de un «boceto de comedia» donde se desarrolla el tema del teatro en el teatro, en un aspecto que el autor consideraba esencial para la renovación escénica: la mediocridad de los actores españoles de entonces [Rubio Jiménez, 1982: 182-183].

³ Sobre el influjo de Wilde, véase este irónico comentario de Benavente: «En lo de Oscar Wilde, claro es que había un poco de intención maliciosa. ¡Picaros! Todavía no se han enterado de que a los hombres se los mide por arriba de la frente al corazón; no por abajo, de la braguita al ombligo. Verdad es que si a ellos se les aplicara la primera medida, habría que tomarla medio metro por encima de la cabeza; porque los hay con ramaje» [Benavente, 1958: 790-791]. Mucho se especuló, en su tiempo, sobre la homosexualidad del Premio Nobel [Lázaro, 1930: 29].

⁴ Las ideas teatrales de Benavente están recogidas en *El teatro del pueblo* (1909); § II.24.

shakespiriano (*El bufón de Hamlet, La vestal de Occidente, La noche iluminada, Titania*) y, por supuesto, las que entroncan con el teatro de farsa y carnaval (*Teatro fantástico, Los intereses creados, La ciudad alegre y confiada*). Dentro de la línea realista destacan las comedias satíricas de ámbito urbano (*Gente conocida, El nido ajeno, La comida de las fieras*), las de ámbito provincial (*Los malhechores del bien, Pepa Doncel, La gobernadora*) y los dramas rurales (*Señora ama, La malquerida*), por sólo citar unos pocos ejemplos.

A) LA APORTACIÓN MODERNISTA: DEL «TEATRO FANTÁSTICO» A «LOS INTERESES CREADOS»

La carrera dramática de Jacinto Benavente se inicia en 1892 con la publicación del *Teatro fantástico*, integrado inicialmente por cuatro piezas breves⁵. A pesar de su escasa repercusión crítica [González López, 1977], no es exagerado considerarlo como el texto fundacional del teatro modernista en España [Huerta Calvo / Peral Vega, 2001]. Frente a los excesos del naturalismo, Benavente recrea en las obritas que componen este libro de juventud un mundo de ensoñación en el que sólo rige la fantasía, tal como proclama el personaje de Ganimedes en el «Prólogo» a *Cuento de primavera*:

[...] Tumuldo de imaginaciones sin más realidad que la de un sueño; es decir, que si no existió ni pudiera existir en el mundo exterior, ha tomado su ser en la fantasía y forma en el arte, y existe, en fin, en la realidad de lo hecho, que tan efectivo es el sueño más ideal como el acto más común de la vida. [...] Nada de reflexiones, vamos a soñar, y el autor soñando os invita a ello. [134]

Mundo de ensoñación, típicamente modernista, pues que va teñido de azul y salpicado de jardines y princesas, en él resuenan ecos de la farsa carnavalesca (*El criado de don Juan*), se experimenta con el arte de la pantomima, tan cara al simbolismo (*La blancura de Pierrot*), y con el teatrillo de muñecos (*La senda del amor*), se trazan juegos cróticos de velada ambigüedad a la mayor gloria del maestro Shakespeare, en el mencionado *Cuento de primavera*, y resucitan las viejas máscaras de la *commedia dell'arte* (*Comedia italiana*), etc.; son éstas las que, unos años después, reaparecen para protagonizar su creación más lograda y universal: *Los intereses creados*.

El estreno de *Los intereses creados* tuvo lugar el 7 de diciembre de 1907 en el Teatro Lara de Madrid, y a los veintitrés años de aquél escribía su autor lo siguiente:

⁵ Las cuatro piezas iniciales eran: *Amor de artista, Los favoritos, El encanto de una hora y Cuento de primavera*. Este corpus inicial se vio aumentado en la edición de 1905 hasta ocho. Se elimina *Los favoritos* y se incluyen: *Comedia italiana, El criado de don Juan, La senda de amor, La blancura de Pierrot y Modernismo. Nuevos moldes* [Huerta Calvo / Peral Vega, 2001].

La obra gustó; más el segundo cuadro. Los críticos opinaron que el tercero decaía bastante, por lo que tenía de farsa. Entonces esto de la farsa se estimaba grave pecado literario [...] Hoy la escribiría de otra manera; más en tono de farsa. Ya no es pecado escribir farsas. [Benavente, 1932: 45]

Y es que, como el mismo Benavente explicaba, a la obra, recibida con entusiasmo por crítica y público, se le buscaron todas las vueltas posibles a fin de encontrar el modelo que la había inspirado; alguien incluso se atrevió a hablar de plagio, lo que no escandalizó al autor, pues —como él mismo reconocía— es evidente el parecido de *Los intereses creados* con grandes piezas del teatro universal en las que dos o más pícaros consiguen burlarse de todo un grupo social, caracterizado por su estulticia: ahí están *Volpone*, de Ben Jonson, o *El retablo de las maravillas*, de Cervantes... También se podría hablar de un tono general muy próximo a las comedias de Molière, Regnard, Beaumarchais, las farsas de Tabarin [Vila Selma, 1968: 33-36]... Dámaso Alonso [1967] detectó los indudables paralelismos entre *Los intereses creados* y una de las comedias más desconocidas de Lope: *El caballero de Illescas*, donde el protagonista, un pobre labrador llamado Juan Andrés, pasa por ser un gran señor cuando llega a las costas de Italia después de un naufragio. Pero es Buero Vallejo [1983] quien, apoyándose en cierta entrevista al Premio Nobel aparecida en una revista de ámbito penitenciario de los años cuarenta, señaló la fuente de inspiración más clara y elemental de la comedia: nada menos que *El gato con botas*, el popular cuento de Perrault, autor al que Benavente había cobrado afición desde su etapa al frente del «Teatro de los Niños».

A nuestro juicio, sin embargo, hay una obra más próxima en el tiempo y de mayores afinidades —no señaladas hasta ahora, que sepamos— con *Los intereses creados*; nos referimos a la farsa de Gogol, *El inspector* (1836), en la que se escenifica la historia de un joven, al que por un malentendido toman las fuerzas vivas y corruptas de una villa (Alcalde, Juez, Jefe de Correos, Jefe de Policía) por un Inspector General que llega para fiscalizar sus vidas y haciendas bajo sospecha. El joven se acompaña de un criado malicioso, llamado Osip, cuyo socarrón escepticismo nos hace recordar en seguida la rica y astuta personalidad de Crispín, pues como éste ve en el equívoco una fuente inagotable de posibilidades para salir de la miseria. La relación sentimental que se establece entre el falso inspector y la hija del Alcalde es, por último, otro punto de coincidencia con la historia de amor entre Leandro y la hija del anciano Polichinela.

Sea como fuere, lo de menos es el parecido de la trama con otras anteriores; lo importante es el espíritu que anima esta deliciosa farsa, que acarrea todos los elementos carnavalescos y hasta transgresores que habían sido propios del género. En este sentido, el «Prólogo» recitado por Crispín es un verdadero manifiesto del teatro nuevo en que, a la manera *naïf* propia de la vanguardia, el autor pide a los espectadores que «añiñen su espíritu» para disfrutar con el entretenido ritmo de la farsa. Además, la ambigua relación que sostienen Leandro y Crispín, pícaros

ambos pero con apariencia de galán el primero frente a la de bufón o gracioso del segundo — personificación del mito contemporáneo del «doble» —, esconde alusiones a una amistad o camaradería — por decirlo a la manera de Walt Whitman, otra de las admiraciones de Benavente — que deja entrever cierta inclinación homosexual, ya muy obvia en el shakespiriano *Cuento de primavera del Teatro fantástico* [Dufour, 1982; Huerta Calvo / Peral Vega, 2001: 59-74]⁶.

Por lo demás, esta «comedia de polichinelas» es una excelente muestra de carpintería teatral. El primer cuadro transcurre en la plaza de una ciudad imaginaria a principios del siglo XVII, y sirve de marco al urdimiento del engaño por parte de un entusiasta Crispín — motor activo o demiurgo de la burla — y un más pusilánime Leandro. En el segundo cuadro nos trasladamos al jardín de la casa de la alcahueta doña Sirena, es decir, al espacio por excelencia del imaginario modernista, para dar cabida a la seducción de Silvia por Leandro ante la mirada complaciente de Crispín («¡El triunfo es seguro! ¡Valor y adelante! / ¡Quién podrá vencernos si es nuestro el amor?»). Y, por fin, el cuadro tercero transcurre en una sala de la casa de Leandro, el espacio más cerrado de los tres, donde los dos burladores, pero sobre todo Crispín, acaban por atrapar en su red de intereses a todos los fantoches.

Es lástima que Benavente, salvo muy esporádicamente y, desde luego, sin la maestría que acredita en ella, no ahondara más en este universo dramático — especie de *Grand-Guignol* renovado —, cuyas claves le eran tan familiares. En 1916 y aprovechando la escisión que la Primera Guerra Mundial había causado en la sociedad española entre germanófilos y aliadófilos, se decide Benavente a escribir una segunda parte de *Los intereses creados* bajo el título de *La ciudad alegre y confiada*. Cumpliendo el dicho proverbial de «nunca segundas partes...», Benavente se equivoca con esta continuación de la farsa, empezando por la nueva personalidad que otorga a su criatura más inmortal, Crispín, convertido aquí en el Magnífico, prepotente gobernador de la ciudad, a quien opone la figura del Desterrado, defensor de la guerra y paladín de un patriotismo conservador, en quien muchos vieron la figura del político Maura.

B) LA COMEDIA BENAVENTINA: ENTRE REALISMO Y EVASIÓN

El estreno de *La comida de las fieras* en 1896 aupó a Benavente a la categoría de «ídolo de la juventud modernista» [Mainer, 1983: 53]⁷. El que habría de ser

⁶ Algún crítico ha llegado a escandalizarse por esta lectura homoerótica de *Los intereses creados*, pero, como afirman Díaz de Castro y Olmo Iturriarte [1998: 58-59], son muchas las referencias que al amor griego encontramos tanto en la vida como en la obra de Benavente, y los mismos críticos recuerdan la ambigüedad — a la manera del teatro isabelino — que debió producir la interpretación del papel de Leandro a cargo de una actriz, Clotilde Domus, en el estreno de la obra.

⁷ Uno de los primeros críticos en valorar el carácter rupturista que supusieron estos primeros estrenos de Benavente fue Manuel Martínez Espada, para quien el madrileño es, sin duda, el adalid

soporte ideológico de la *bienséance* burguesa, hace de la clase media el destinatario de estas sus primeras diatribas dramáticas. El protagonista de *Por las nubes* (1909) expresa este deseo:

Saldré de esta clase media, debilitada, empobrecida de cuerpo y espíritu por tantas comidas tasadas, por tantos goces sacrificados, por tanta mezquindad en cuanto expansiona la vida... Esta triste clase media, que hubiera podido ser una fuerza si en vez de una caricatura de los de arriba, hubiera procurado ser un ejemplo para los de abajo. [V, 432-433; el número romano corresponde al tomo de *Obras completas*]

El espíritu inconformista de estas primeras obras — anteriores a *La comida de las fieras* fueron *El nido ajeno* (1894) y *Gente conocida* (1896) — debe, en buena parte, su inspiración al teatro de Ibsen, con el que tiene en común la preocupación por los nuevos tiempos, por los nuevos problemas de la sociedad⁸. «Escenas de la vida moderna» es el subtítulo de *Gente conocida*, y el tema obsesivo de la obra es el contraste entre el pasado caduco y el presente renovador; entre la clase nobiliaria que da culto a la tradición, y la nueva clase burguesa que atiende a los valores materiales; de ahí que se insista machaconamente en esta idea de cambio: «¡No están los tiempos para bailes!» [I, 69], «no están los tiempos para diversiones» [I, 72], «en estos tiempos la nobleza no puede ser respetada si no es respetable», «en estos tiempos no se respeta más que al dinero» [I, 74-75]; «en tus tiempos, la aristocracia deslumbraba con el brillo de sus títulos. Hoy, un título lo tiene cualquiera...» [I, 90]. La novedad del presente viene dada por la transformación industrial, y es preciso recordarle al lector que estas aseveraciones que, miradas desde el presente, pueden parecernos harto ingenuas, resultaban necesarias en medio de una sociedad, como era la de la Restauración, bastante anquilosada.

El espacio teatral de estas primeras obras benaventinas tiene mucho de simbólico. Como si quisiera ofrecer una parábola del cambio en la escena, opone los decorados «modernistas» a los tradicionales, con el rechazo consiguiente de la aristocracia inmovilista:

CONDESA. —¿No has visto la casa todavía?
CARLOS. —No, llego en este momento.

del teatro modernista, «que llegaba rompiendo con la eterna monotonía de procedimientos, prácticas viejas y gastadísimos moldes, insensibles de puro usados» [1900: 179].

⁸ Para la influencia de Nietzsche en el progresivo pesimismo de Benavente, cf. G. Sobejano [1967: 245 ss.]. Ya señalaba entonces Manuel Bueno que «el ambiente cosmopolita en que se deshila la acción de *La noche del sábado* descarta la obra de todo abolengo castellano. Ni por su psicología, ni por sus flaquezas, ni por sus mismas depravaciones, pertenecen aquellos seres a la fauna nacional». Y añadía: «Es un literato insensible a los gritos de los famélicos, a los ayes de los que sufren y a las cóleras de los que desde la sentina de abajo amenazan a los que se regodean y triunfan en los palacios de arriba. En sus dramas no resuena ese lamento trágico que el sufrir de los pueblos lleva a otras literaturas. Su obra no conserva el rastro de nuestras inquietudes actuales, de lo que queremos y de lo que odiamos. Como documento social no interesa. Como arte es admirable y glorioso» [1909: 132].

CONDESA. —¡Un lujo deslumbrador! ¡Querido Carlos, ya podemos hacer almoceda de nuestras antiguallas! ¡Cualquiera recibe gente en su casa después de esto! [*Gente conocida*: I, 131-132]

Para Benavente no hay más solución, en última instancia, que acomodarse a las nuevas mentalidades y pone en boca de una aristócrata comprensiva el mensaje didáctico-moralizador:

CONDESA. —Nuestros tiempos han pasado; sepulremos con dignidad su recuerdo en las minas de nuestros vetustos caserones. Paso a las nuevas aristocracias, la del dinero y la del talento. [*Gente conocida*: I, 132]

En *Lo cursi* (1901) complementa esta apología del mundo moderno, incluso desde la lengua misma que hablan los personajes, llena de neologismos y barbarismos (*cocotte, flirt, sport, fräulein*). El acceso al mundo moderno no se podrá realizar en España sin antes haber purgado ciertos endémicos males nacionales, como el casticismo:

FÉLIX. —¡Oh! Sí: lo español, lo castizo. ¿Quieren ustedes decirme en qué consiste esto?

MARQUÉS. —Para usted, literato modernista, decadente y qué sé yo cuántos motes más, en nada. ¿Usted qué sabe de eso?

FÉLIX. —Sí; en literatura ya sé en qué consiste: en lo que ustedes llaman vigor; en concluir los dramas a tiros, y las cuentas a navajazos; como si todos los días se recogieran docenas de cadáveres por esas calles. Para usted, querido Marqués, sé también en qué consiste el casticismo: en estar abonado a los toros y en comer judías estofadas en casa de la Concha. [I, 603-604]

Esta, por una vez apasionada, profesión de fe modernista habría de fructificar mejor en aquellas obras que, alejadas del marco convencional al uso del teatro castizo, podían acoger toda la suerte de elementos culturales innovadores: el lujo, el aire decadente, el refinamiento artístico y el cosmopolitismo, en fin. Son, precisamente, las comedias de ambiente cosmopolita, como *La noche del sábado* (1903), *La Princesa Bebé* (1904), *La escuela de las princesas* (1909) y *La mariposa que voló sobre el mar* (1926). A juicio de Ruiz Ramón tales comedias persiguen una doble intención: si, por un lado, significan el «canto de cisne de una sociedad herida de muerte», por otro critican la incapacidad de estos grupos sociales por acomodar sus ideales al tiempo presente [*HTE Ruiz Ramón II*: 32]. Una justificación estetizante es, finalmente, la razón de todo, como insinúa el personaje que hace de Autor teatral en *La mariposa que voló sobre el mar* y que, sin duda, es la contrafigura de Benavente:

Mis mujeres de teatro serán siempre delicadas, sumisas, todo suavidad y dulzura. Si el Arte no sirve para descansar de la vida... [V, 18]

Con su adscripción inicial al Modernismo, que por otra parte supone una vinculación en lo ideológico con los autores del 98, Benavente alcanza el grado estético más avanzado a que su talento podía aspirar. La actitud del autor ante corrientes estéticas posteriores es bastante ambigua. Por ejemplo, parece acoger la novedad del espacio vanguardista en alguna pieza como *La noche iluminada* (1927):

Un telón en que figuran autos, aeroplanos, aparatos de radio, jazz-band, fonógrafos, etc.... Al descorrerse el telón se oye toda clase de ruidos, motores, bocinas de auto, radio telefonía... [V, 125]

Mas esto es sólo superficial. Frente al surrealismo opone él la magia casi infantil, y en una pieza posterior, *Literatura* (1931), ridiculiza grotescamente las tentativas de vanguardia:

Si..., ya lleva publicados dos cuadernos de cositas... a la japonesa: *hai-kais* (*h aspirada*) o cosa así... ¿No es eso? Poquitas páginas, con mucha margen y una página sí y otra no en blanco... Y a renegar de Víctor Hugo... ¡Qué lástima, señor, qué lástima de juventud! [V, 667-668]

La postura antivanguardista de Benavente se acompaña también de un rechazo casi visceral de la clase intelectual, que antaño lo había exaltado como ídolo y que ahora veía en él la representación del retraso en literatura.

Esta declaración, que vale por un breve manifiesto a favor de una tendencia política moderada, asienta las bases de la crítica social benaventina: denunciar el afán de aparentar lo que en realidad no se posee. Un personaje ya de edad dice en una pieza de 1927:

D. ADRIÁN. —Yo nací en lo más pobre de esta desventurada clase media española. Mi padre no pudo darme una carrera, y entonces un oficio era algo afrentoso en nuestra clase; había que ser señorito, aunque no se comiera. [*El hijo de Polichinela*, V, 68]

En rigor, las ideas que se desprenden de los dramas de estos años son — como quiere Díez-Canedo — «muy honestas y nobles» [*Crítica teatral*: I, 154]. Son las que, aun con mayor acidez, lleva a sus comedias de ambientación provinciana en torno a la imaginaria ciudad de Moraleta, una especie de Vetusta donde sólo rigen los principios de la moral más estricta y obsoleta. Pertenecen a este ciclo *La gobernadora* (1901), *Las cigarras hormigas* (1905), *La Inmaculada de los Dolores* (1918) y *Pepa Doncel* (1928). De título clariniano, *La gobernadora* nos presenta atinadamente la radiografía de Moraleta: una ciudad levítica — una «sociedad de tartufos», la define un personaje — a la que llega una compañía de teatro para representar una obra titulada *Obscurantismo*. Las presiones de las fuerzas vivas de la ciudad — la aristocracia y el clero — para que el gobernador prohíba el estreno, la defensa de las costumbres más rancias y castizas, los toros, etc., todo ello parece una especie de ensayo para la perspectiva más grotesca que Benavente adoptará, a los pocos años, en *Los intereses creados*.

La decadencia de su quehacer dramático supone una mayor confusión a la hora del planteamiento crítico así como un mayor número de referencias circunstanciales al entorno social y político, cuya evolución cada vez le parece más peligrosa. A este respecto no dejan de resultar curiosas las opiniones que, a través de varios personajes, vierte Benavente sobre el caso de la Revolución bolchevique de octubre. En *El hijo de Polichinela*, don Adrián reconoce, pese a ser «un hombre de orden», que «en el bolcheviquismo hay un fondo de justicia» [V, 97]. El trascendental suceso aparece como motivo de conversación en *El demonio fue antes ángel* (1928) y *Los andrajos de la púrpura* (1928). Y unos días antes de la proclamación de la Segunda República estrena en el Teatro Alcázar la mencionada *Literatura*, comedia en tres actos donde tiene oportunidad de matizar más claramente su actitud ante la Revolución:

VALENTÍN. — [...] ¡La pirueta! Muy bien, cuando sólo hagan la pirueta en sus literaturas y en sus pinturas... Lo malo es que también pretenden llevarla a cosas más serias. ¡La graciosa pirueta revolucionaria..., la pirueta bolchevique..., tan graciosa, tan graciosa, que puede ser salto mortal! [...] Lo que haya de suceder, que suceda con seriedad..., en nombre de los que trabajan, no por la pirueta de cuatro botarates fracasados que esperan, sin duda, tener más talento al día siguiente de una revolución. [V, 688]

Como se observa, Benavente deja escapar siempre su inquina contra la clase intelectual («esos botarates fracasados») y demagógicamente reconoce el servicio que la revolución puede brindar a los trabajadores⁹. Así las cosas, en 1933 escribe y estrena *Santa Rusia*, drama desconcertante y un tanto estrambótico sobre los años de Lenin en su etapa prerrevolucionaria de Londres. La visión benaventina del gran revolucionario ruso es idealista y en exceso distorsionada; el comunismo es la nueva religión del pueblo ruso:

Cristo eres tú mismo, pueblo ruso. Tú eres tu creencia, tu fe, y el plan quinquenal es el culto de esa religión de tu fe. [V, 840]

Sin embargo, el Benavente de la clase media no podía ver sin temor el ascenso y el movimiento del proletariado durante la Segunda República, desde la que contempla con nostalgia el Madrid de los años de atrás; así, en una pieza de 1934, titulada *Memorias de un madrileño*, lanza «unos breves arañazos al régimen actual y a sus nuevas instituciones. No asoma tras ellos —apunta Díez-Canedo—

⁹ Insistiendo en la ambigüedad de Benavente, escribía Díez-Canedo con ocasión del estreno de *La melodía del jazz-band* (1931): «Buena parte del diálogo va entremezclada con alusiones a la actualidad. Una de ellas produjo ciertas discrepancias entre algunos espectadores, después de la caricajada primera. Porque unos la celebraron como victoria del espíritu reaccionario, y otros protestaron como si la República o sus hombres fuesen cosa tan frágil que pudieran peligrar por un chiste asestado con gracia» [*Crítica teatral*: I, 156] Véase también A. González Blanco para la crítica de derechas e izquierdas [1917: 112-113].

un Benavente reaccionario en contraste con otro que ya pasó: no hay más que un Benavente» [*Crítica teatral*: I, 166]. Desde su exilio hispanoamericano Díez-Canedo pudo ver comprobado su aserto. Independientemente de que su último teatro signifique la vergonzante claudicación de un anciano dramaturgo que había fustigado con saña a los intelectuales ante la victoria de Franco, estos dramas postreros son la culminación patética de la ambigüedad ideológica que durante toda su vida mantuvo nuestro Premio Nobel.

En 1940 estrena Benavente *Lo increíble*, donde recupera el espacio dramático de Moraleda para tejer una burda historia de amor entre una mujer joven y un viejo, fruto de la cual nacerá una criatura simbólica:

JUANA. — [...] ¡Será tan hermoso como nuestro cariño, por ser hijo de ese cariño! Sano de alma y cuerpo. Se lo ofreceremos a Dios y a nuestra España. [VIII, 38]

En ese mismo año pone en escena una falsa «comedia aristofanesca» titulada *Aves y pájaros*, en que hace la palinodia del nuevo régimen al tiempo que una especie de vergonzosa purga personal: desde justificar la sublevación militar («Los políticos tenían miedo al Ejército, quizá porque sabían que era el único que podía pedirles cuenta de sus desmanes» [V, 83]), hasta alabar la dictadura («Un Gobierno conforme con la verdad, con las leyes inmutables de la Naturaleza» [VIII, 86]).

No vale la pena detenerse más en este último teatro de Benavente. Baste decir que en 1941 don Jacinto —gran actor también— sube a las tablas para encarnar el personaje del Abuelo en su diálogo *Abuelo y nieto*. Allí tiene ocasión de proclamar su *mea culpa*, de echar, en definitiva, su último sermón dramático:

He conocido cuatro reyes y dos Repúblicas; a las dos Repúblicas mejor hubiera sido no conocerlas. [...] Yo, a pesar de que en mi juventud cundía el sarampión liberalesco, fui, siempre, por convicción, tradicionalista. España en la Tierra y Dios en el Cielo. Por eso se ensancha y se eleva el corazón cuando oímos gritar «¡Arriba España!», porque arriba está Dios... [VIII, 141 y 145]

C) DRAMAS RURALES

Bajo este epígrafe se han considerado, tradicionalmente, tres piezas que, por su naturaleza esencialmente trágica, sobresalen del resto de la producción benaventina: *Señora ama* (1908), *La malquerida* (1913) y *La Infanzona* (1945). Las tres sitúan su acción en el ámbito rural, uno de los predilectos de los autores modernistas, con el color local que aporta el habla dialectal, aunque el rusticismo sea una mera excusa para presentarnos problemas que rebasan el marco localista y adquieren una dimensión universal; las tres reservan el protagonismo al personaje femenino, revestido siempre de una fortísima dimensión trágica [Galán, 1994]. Así, la Dominicana de *Señora ama* condesciende durante años con los escarceos amorosos de su esposo Feliciano —una especie de Don Juan de pueblo, padre de numerosos hijos ilegítimos—, convencida de que, tras hacerle padre, ha de con-

seguir su sumisión absoluta. En este sentido, es un personaje complejo que crece en personalidad a medida que se desarrolla la obra.

De la misma forma, Raimunda, en *La malquerida*, se enfrenta, con porte de heroína clásica, al conocimiento progresivo de su verdad trágica: la pasión casi incestuosa existente entre su segundo esposo, Esteban, y su propia hija, Acacia. Lejos de amedrentarse, sacrifica su vida a manos de Esteban, sabedora de que su sangre redime de culpa a Acacia e imposibilita la huida de los amantes:

ACACIA. —¡Madre, madre mía!

RAIMUNDA. —¡Ese hombre ya no podrá náa contra ti! ¡Estás salva! ¡Bendita esta sangre que salva, como la sangre de Nuestro Señor! [209]

Y, por último, doña Isabel (*La Infanzona*), mujer sumisa a los dictados de su despótico hermano Leoncio, que padece una existencia rastrera, enfangada a fuerza de ocultar un secreto que le ensucia el alma: la violación por su propio hermano y el fruto de ella, José María, joven fornido a quien siempre negó su maternidad. Sin embargo, la fuerza de la sangre lleva a la Infanzona a encarar los lodos de su pasado y, llena de coraje en la defensa de su hijo, a dar muerte al instigador de sus desgracias.

Pasiones extremas, forzadas a permanecer en silencio (María Juana por Feliciano, en *Señora Ama*; Acacia por Esteban, en *La malquerida*; Pilar por José María, en *La Infanzona*); el incesto como amenaza latente que condiciona los sentimientos de los personajes; el poder animal, opresor y despótico ejercido por los hombres que, de ordinario, encuentran refrendo a su actitud en la figura del criado (Feliciano/Pilaro [*Señora ama*] y Esteban/Rubio [*La malquerida*])¹⁰; son las características de esta trilogía, en la que destaca *La malquerida*, en razón de la sabia dosificación de la materia teatral y la medida contención con que colorea las pasiones ocultas de los personajes. No podemos decir lo mismo de *Señora ama*, pieza en la que la trivial resolución del conflicto colisiona con un elaborado proceso en el dibujo de los condicionamientos externos e internos de la protagonista. Y menos aún en el caso de *La Infanzona*, pues los sólidos caracteres femeninos (Marciana y doña Isabel), así como la inteligente estructura circular de la pieza —con el incesto como asunto central—, se ven sepultados a fuerza de parlamentos grandilocuentes y escenas melodramáticas, más propios de Echegaray que de Benavente.

II.25.2. MARÍA Y GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

Hasta hace poco el apellido Martínez Sierra se atribuía a un solo autor: Gregorio (1881-1947). Pero hoy sabemos que bajo el mismo se esconde no sólo él sino también la que durante muchos años fue su esposa, María de la O Lejárraga

¹⁰ La pareja amo/criado —de indudable sabor áureo— es empleada recurrentemente por Benavente, sea en su vertiente amable y farsesca (*Cuento de primavera* [*Teatro fantástico*]) y *Los intereses creados*), sea en su faceta trágica.

(1874-1974), quien parece haber tenido incluso más arte y parte en la creación de las obras dramáticas que su propio marido [O'Connor, 1977]¹¹. En sus memorias explica María las diversas razones —alguna hoy quizá pueda parecernos ingenua— por las cuales cedió todo el protagonismo a Gregorio:

[...] Siendo maestra de escuela, es decir, desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer «litterata» [...] Casada, joven y feliz, acometiome ese orgullo de humildad que domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre. «Puesto que nuestras obras son hijas de legítimo matrimonio, con el nombre de padre tienen honra bastante» [M. Martínez Sierra, 1953: 75-76].

Se trata de una colaboración que subsiste incluso a la ruptura del matrimonio y a la relación de Gregorio con la primera actriz de su compañía, Catalina Bárcena. Por tanto, parece claro que, más que en la escritura dramática, Gregorio se volcaba hacia otras actividades culturales en las que siempre dejó una impronta renovadora y de buen gusto: así, por ejemplo, en su exquisita labor como editor al frente de *Renacimiento*, o en la de empresario y director al frente del «Teatro de Arte», uno de los episodios fundamentales en la historia del arte escénico español del siglo xx [Reyero Hermosilla, 1980], y finalmente en su pasión por el cine, que lo llevó a Hollywood como guionista, abriendo el campo a escritores más jóvenes, como Jardiel, Neville y López Rubio [Checa Puerta, 1998: 309-364]¹².

Fueron los Martínez Sierra los primeros autores en seguir los pasos del *Teatro fantástico* de Benavente en dos libros primerizos: *Diálogos fantásticos* (1899) y *Teatro de ensueño* (1905). En la «Introducción» a las nueve piezas del primero, Martínez Sierra esboza la poética de libre ensoñación que sirve de hilo conductor a todas ellas [Peral Vega, 2001: 93-100]. Estamos ante un «arte puro», sin asideros referenciales, que busca la redención de sus personajes a través de la palabra, único vehículo capaz de hacer factible esa atmósfera de ensueño que todo lo envuelve. Cuatro son las piezas que componen *Teatro de ensueño: Por el sendero florido, Pastoral, Saltimbanquis y Cuento de labios en flor*—, donde al influjo de Benavente hay que sumar el de Maeterlinck [Salaün, 1999; 2001]: la escena está

¹¹ Puede corroborarse esta opinión con el epistolario del matrimonio: «Hija mía, tienes que escribir muy deprisa la comedia nueva en previsión de que no dé dinero el repertorio en Barcelona», le escribe en una carta sin fecha; en otra de 1926: «[...] Ayer volví a leer los dos primeros actos de *Carola tiene suerte* y me gustaron a rabiar. Tienen una serenidad, una sobriedad, una factura tan honrada y tan moderna, una emoción tan honda... me gustaría mucho que hicieses el tercer acto estos días de Madrid, con el fin de estrenarla en Barcelona» [Checa Puerta, 1998: 417 y 445 respectivamente].

¹² Añade más hierro al asunto un artículo de Eisenberg [1995] donde se analiza un libro de viajes, éste sí, de Gregorio Martínez Sierra, titulado *Granada. Guía emocional* (1911), en clave homoerótica, y se postula la condición bisexual tanto de Gregorio como de María. Al tema de la homosexualidad dedicaron los Martínez Sierra una comedia titulada *Sortilegio*, a la que hay numerosas referencias en el epistolario, pero cuyo texto parece haberse perdido.

Huerta Calvo, J. y Peral Vega, E., "Benavente y otros autores", en Huerta Calvo, J., Historia del teatro español, vol. II, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2212-2282