ENSAYOS TÉCNICOS Y ESTRUCTURALES DEL TEATRO BURGUÉS BENAVENTINO (1894-1900)

Patricia Muñoz
Universidad de Aarhus, Dinamarca

El contexto teatral español de finales del XIX y primer tercio del XX ofrece una serie de características peculiares y propias derivadas del ambiente político, económico y social de la época, que ejercerán sobre la escena nacional una influencia decisiva.

Si hay algo que constituya un lugar común en los sucesos escénicos de este periodo, son precisamente los factores económicos; factores que se traducirán en el cambio del teatro como organización industrial al frente de la que se situarán las diferentes Empresas Teatrales, cuya cabeza visible, y de turco por regla general, será una figura que, salvo excepciones —el caso de Martínez Sierra, por ejemplo[1]— es ante todo un hombre de negocios y no un mecenas de las artes; y, como tal, esperará sacar el mayor beneficio a su inversión..., privada y costosísima.

Privada, porque el Estado, no sólo se desentenderá del hecho teatral, negándole cualquier forma de subsidio, sino que además lo machacará a impuestos, que supondrán hasta el 30% de la recaudación... Y costosísima porque, aparte de los pagos debidos a Hacienda, la organización interna de Empresas y Compañías exigirá la representación continua y maratoniana de obras de estreno y repertorio[2].

Porque el empresario no es ni un santo ni un mecenas, pro-

---

[1] Vid. MARTÍNEZ SIERRA, G., *Un teatro de arte en España*, Madrid, Esfinge, 1925.

[2] Vid. FUENTE BALLESTEROS, R. de la, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña, 1987.

curará sacar el mayor jugo posible a su inversión, obligándose a establecer un control estricto y personal sobre todo lo que se refiera al estreno de nuevas producciones, en un intento, no siempre exitoso, de garantizar la recuperación, con intereses, de su inversión pecuniaria; preocupación por la que, señor absoluto del panorama escénico, se le acusará sobre todo de despreocupación, ante el valor artístico de lo representado en su teatro[3].

Ahora bien, evidentemente, la inversión económica que exige la puesta en escena de una nueva produccion teatral es ingente, y el riesgo de perderla, una auténtica pesadilla para el empresario que, como es lógico, intentará protegerla a toda costa, procurando, en primer lugar, llenar el teatro por todos los medios a su alcance.

Empresa harto comprometida, ya que las poblaciones españolas son, por lo general, pequeñas, lo que hace que el público, aunque asiduo, sea escaso; escasez aún más acentuada por el hecho de que una masa ingente del público potencial, precisamente la formada por la "aristocracia intelectual" y el pueblo, se ha ido alejando, por diferentes motivos[4], paulatina pero irremediablemente, de las salas teatrales.El empresario, pues, lo tiene difícil. Privado de tan alto porcentaje de público, entre un margen potencial ya de por sí suficientemente escaso por cuestiones demográficas, se verá obligado a recurrir al único sector de la población con medios económicos suficientes como para resarcirle de sus arriesgadas inversiones. Y así:

> En general se puede afirmar que los clientes básicos del teatro eran individuos extraídos de la mesocracia y la aristocracia. La primera no era una clase uniforme, a saber: la burguesía encontrada con la aristocracia latifundista; la internacional de variados negocios; la verdadera clase media que se ha venido llamando pequeña burguesía, normalmente vinculada al aparato estatal; y la de los grandes funcionarios[5]

---

[3] Vid. BAEZA, R., "Empresas y empresarios", *El Sol*, 21-XI-1926, en FUENTE BALLESTEROS, R., *op.cit.*, pág. 15.

[4] Vid. ARAQUISTÁIN, L., *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930; FUENTE BALLESTEROS, R. de la, *op. cit*; ESTEVEZ ORTEGA, E., *Nuevo escenario*, Barcelona, LUX, 1928.

[5] Vid. FUENTE BALLESTEROS, R. de la, *op. cit.*, pp. 41-42.

Naturalmente, este hecho traerá consecuencias devastadoras para los escenarios: las empresas desearán proteger el capital invertido; los autores estrenar y comer —lo último, preferentemente dos veces al día—; y los actores que se les aplauda. Esta pequeña burguesía, con su dinero y su asistencia a los teatros, parece ser la única tabla de salvación de unos y otros. Y, sin embargo, ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros.

¿Y cuáles serán sus preferencias? Sencillas y, desde luego, bastante tradicionales:

> Un teatro que le haga reír y le ayude a la digestión, lo que se logra con la comedia a base de chistes, precisamente los más infantiles e ingenuos [...]. Pero la comedia a base de juegos de palabras y de caracteres inferiores sólo puede interesar a un público masculino. La mujer preferirá la comedia donde unos personajes, generalmente dos, tropiezan con una serie de obstáculos entre ellos y la meta de sus anhelos, que unas veces es el matrimonio y otras, si ya están casados, su felicidad conyugal. Esta carrera de obstáculos conmoverá al público femenino y a veces lo inquietará llevando a los personajes al borde del drama; pero a la postre el autor siempre le obsequiará con un desenlace feliz, indispensable en toda comedia del amor triunfante[6].

Como es natural, todo ello obliga al empresario a dirigirse de continuo a autores de éxito probado —léase económico— en un intento de asegurar las propias ganancias. De ahí que este tipo de teatro esté acaparado por media docena de autores que aciertan a plegarse al gusto del público.

Naturalmente, esta insistencia en exprimir de continuo a los mismos dramaturgos, propicia toda una serie de acontecimientos en cadena que agravan aún más la situación, ya que, por un lado, se obliga a aquéllos a la superproducción —con lo que ello conlleva de endeblez en el producto final; lo que a su vez provoca el cansancio del público—[7] y, por otro, provoca que las empresas cierren sus puertas a dramaturgos noveles o reiteradamente

---

[6] ARAQUISTÁIN, L., *op. cit.*, pp. 60-61.

[7] Vid. BENAVENTE, J., "Proteccionismo y libre cambio", *Pan y letras*, *O.C.*, Madrid, Aguilar, 1945-1958, Vol. VI.

rechazados por el espectador; lo que hace que la renovación teatral desde las propias tablas sea poco menos que imposible[8].

Paradójicamente, pues, esta actitud empresarial, basada en asegurarse una crecida taquilla, lleva en sí el germen de su propia destrucción; así pues, ¿es posible hacer obra de arte sincera, sentida, "nueva", con semejante preocupación comercial?[9] Por todo lo cual:

> Lamenta el creador de figuras verse desvalido de intérpretes que las encarnen; quéjase el comediante de la falta de obras propias para lucir sus facultades y afianzar su crédito; llora el empresario las exigencias y crecidos derechos de autor; la exorbitante soldada del cómico, las gabelas y arbitrios con que de continuo le agobian y afligen el Estado, la Provincia y el Municipio. Y el público [...] aplaca su sed espectacular en la pantalla de los cinematógrafos [...]. Pero no cabe culpar al espectador. La complicidad en el desacierto de quienes debieran unirse para interesarlo, divertirlo y conmoverlo, justifica su actitud evasiva[10].

Muchos son, pues, los males que aquejan al teatro de la época, y no menos numerosas serán las soluciones y propuestas que en estos años se debatan en orden a su renovación. Y ello, porque si algo tiene de especial esta llamada por algunos "Edad de Plata", es la existencia de una intrincada red de ideologías y movimientos que, tomando como base el estado político, económico y social del país, se plasmarán e influirán también en una posible modificación de nuestro panorama escénico[11].

Si la intelectualidad toda basa su ideario en el anquilosa-

---

[8] BAEZA, R., "Táctica industrial", *El Sol*, 19-XII-1926, en FUENTE BALLESTEROS, R., *Op.Cit.*, pp. 19-20.

[9] A la que se habrá de unir la abundancia de teatros, Empresas y compañías existentes en el momento, amén de la, por lo general, pésima preparación de los actores; elementos todos añadidos a la denominada "crisis teatral". A este respecto vid. BENAVENTE, J., *El teatro del pueblo*, *O.C.*, Vol. VI y ESTEVEZ ORTEGA, E., *op. cit.*, entre otros.

[10] ESTÉVEZ ORTEGA, E., *op. cit.*, pág. 32.

[11] Vid. MAINER, J.C., *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981; IDEM, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972; TUÑON DE LARA, M., *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 3a. ed., 1977; IDEM, *La España del siglo XIX*, Barcelona, Laia, 11a. ed., 1977; RUBIO JIMENEZ, J., *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Pórtico, 1982.

miento de nuestra realidad político-social y en la necesidad de su reforma, la polémica teatral levantada por el estado de la escena española tendrá sus raíces tanto en su caducidad como en su imprescindible revisión.

Reforma social y revisión escénica que si algo tienen en común es, primero, su punto de partida: la influencia de movimientos e idearios reformistas que en estos años se desarrollarán en el resto de Europa y que, por lo general, traspasarán nuestras fronteras vía Francia; y, segundo, su innegable elaboración intelectual, es decir, el hecho de que los intentos de reforma teatral no provendrán única y exclusivamente de la escena y de los implicados en la misma, sino que serán un reflejo de ideologías político-sociales que afirmarán la función social del teatro y, por ello, su posibilidad de influir en la opinión pública, coadyuvando a la reforma social.

Será quizá por este carácter intelectivo y teorético, ajeno por lo general a la realidad escénica del momento —y por lo tanto "ideal" en el más primario sentido de la palabra— por lo que los varios intentos de renovación escénica, que tentarán incluso a Benavente, en 1898[12], fracasarán e irán quedando en el olvido —precisamente por no haber comprendido del todo la realidad del medio que intentan reformar[13]—; al entender al público como "ente abstracto", y no como una realidad concreta que ha de sufragar el hecho teatral.

Es en este escenario, pues, donde surgirá la figura de Jacinto Benavente. Hombre de su tiempo, poseedor de un amplio y variado bagaje cultural —en el que se incluye el conocimiento de varias lenguas—, no sólo estará al tanto de las corrientes intelectuales del momento, sino que participará activamente en las mismas.

Frente a toda la balumba de teorías y clasificaciones a las que dicho autor se ha visto sometido a lo largo de los años, —y en las que no es nuestra intención entrar en detalle en este momen-

---

[12] Vid. MARTÍNEZ RUIZ, F., *AZORÍN,* "En casa de Benavente", *La Campaña*, 12-II-1898.

[13] Vid. al respecto lo dicho por RUBIO JIMÉNEZ, J., *op. cit.*, con referencia al "Teatro Libre" de Galdós y al "Teatro particular, de ensayo o de invitación" de "Clarín".

[14] Sobre el estado de esta cuestión vid.: SHAW, D., *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1977; MAINER, J.C., "Modernismo y 98", *Historia y crítica de la Literatura Española*, Vol. VI, Barcelona, Grijalbo-Crítica, 1980; TUÑÓN DE LARA, M., *op. cit.*.

to[14]—, aduciremos la percepción de un Benavente intelectual, identificado con la sociedad que lo circunda y a la que critica, y preocupado por su renovación, rasgos a los que se unirá un profundo sentido moral.

Una renovación social que nuestro dramaturgo, como hombre de teatro, intentará insuflar a su público a través de las tablas; misión educativa de la escena, para el cumplimiento de la cual Benavente parece ser el único en contar con la masa espectadora como elemento primordial en el hecho teatral; lo que, a su vez, lo condicionará plenamente, obligándolo a una adaptación y permeabilidad continuas.

Si anteriormente insistimos en el carácter intelectual —en el sentido de ideal y poco práctico— de los diferentes planteamientos ideológicos en orden a una reforma del teatro; al hablar de Benavente habremos de hacerlo en el pragmático, es decir, en el reconocimiento de que la reforma ideal es inviable, pues al ser elitista prescinde del gran público.

Así, será justamente porque la teoría insiste en lo que la práctica desaconseja, por lo que Benavente comenzará a alejarse de sus contemporáneos en lo que a la función del teatro se refiere o, más bien, en cómo ha de llevarse a cabo esa función.

Por ello, aunque don Jacinto no renuncie a la idea de un tea-

---

DIAZ-PLAJA, G., *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1951; VALBUENA PRAT, A., *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956; IDEM, *Teatro moderno español*, Zaragoza, Partenón, 1944; VIQUEIRA, J. M., *Así piensan los personajes de Benavente*, Madrid, Aguilar, 1958; MARQUERIE, A., *Benavente y su teatro*, Madrid, Margerit, 1960; IDEM, *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Ed. Nacional, 1959; SHEHAN, R. L., *Benavente and the spanish panorama (1894-1954)*, Madrid, Castalia, 1976; JESCHSKE, H., *La generación de 1898 en España*, trans. PINO SAAVEDRA, Y., Santiago de Chile, Universidad de, 1946; MARTINEZ RUIZ, J., "AZORIN", *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947-48, Vol. VIII; LAIN ENTRALGO, P., *La generación del 98*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947; VILA SELMA, J., *Benavente fin de siglo*, Madrid, Rialp, 1952; BLASCO PASCUAL, J., *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Universidad de, 1981; GULLON, R. y SCHADE, G.S., *Literatura española contemporánea*, New York, Charles Scribner's Sons, 1965; TORRENTE BALLESTER, G., *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956; IDEM, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957; GRAU, J., *Unamuno y la España de su tiempo*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Española, 1943; GONZALEZ BLANCO, A., *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Cervantes, 1919; GUARDIOLA, A., *Benavente. Su vida y su teatro portentoso*, Madrid, Espejo, 1954; PEREZ DE AYALA, R., *Obras Selectas*, Barcelona, Ahr, 1957; MESA, E. DE, *op. cit.*; ESTEVEZ ORTEGA, E., *op. cit.*; GONZALEZ RUIZ, N., *La literatura española*, Madrid, Pegaso, 1943, BOREL, J.P., *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966.

tro representación de un ideal moral más alto que determine un estado social más perfecto[15], es también consciente de que para influir en una sociedad, hay que llegar antes a ella; para que el teatro cumpla su función social, ha de contar antes con un público; masa espectadora como elemento primordial en el hecho dramático: algo que sólo Benavente parece comprender y aceptar como una realidad de la que no se puede prescindir y a la que hay que dirigirse. Lo que ya supone obstáculo suficiente de por sí, dadas las especiales tribulaciones por las que en este momento atraviesan nuestras tablas y que ya apuntamos anteriormente; circunstancias de las que nuestro autor es muy consciente[16].

Ante semejante panorama, y dado el fracaso experimentado por los intentos de abaratamiento, creación de un Teatro Nacional[17], o al menos "chico"[18], Benavente sólo ve una solución si no quiere renunciar a la función social de las tablas y a la del autor como representante y portavoz de las nuevas ideas: educar al público del que dispone. ¿Y cómo?

Mediante la práctica del llamado "teatro liberal", inquieto y batallador; arte verdadero y "rebelde"[19], entendiendo como tal una dramaturgia más crítica que lleve a la escena personajes portadores de nuevas ideas que se rebelen contra los convencionalismos sociales dominantes en este momento[20], por lo que la misión del artista, y del dramaturgo en este caso, será la provo-

---

[15] Vid. BENAVENTE, J., *La moral en el teatro*, *O.C.*, Vol. VII.

[16] Vid. IDEM, *El teatro del pueblo*, *O.C.*, Vol. VI.

[17] Vid. a este respecto IDEM, *De sobremesa*, XLII y C, *O.C.*, Vol. VII

[18] Entendiendo como tal la obra en un acto, y no lo comúnmente expresado por un *género chico*, tan en boga en la época, del que Benavente abomina por considerarlo altamente perjudicial al elevarse poco sobre la cultura media de un público ya de por sí ignorante, y cometer la, a los ojos de don Jacinto, imperdonable grosería de suministrar al espectador popular un caudal de vocabulario soez y chulesco del que ya anda sobrado. Vid. a este respecto BENAVENTE, J., *El teatro del pueblo*, *O.C.*, Vol. VI.

[19] IDEM, *La moral en el teatro*, *O.C.*, Vol. VII.

[20] En esto don Jacinto no es original. Semejante punto de vista es compartido, entre otros, por los grupos anarquistas y socialistas, cuyos idearios y publicaciones alcanzarán mayor auge y desarrollo en la década de 1890 a 1900. Grupos que, además, comenzarán a ver en nuestro dramaturgo su abanderado, resaltando el avance que éste supone respecto a Echegaray..., para acabar tachándolo de decadente y crapuloso al entender que su crítica social es más aparente que real. Ataques de los que Benavente se defenderá apelando a la libertad artística y denunciadora del creador, pues para él, el arte *antisocial* no emanará de la creación artística o de su autor, sino de la reacción que esa creación y ese autor desaten en el receptor. Vid. a este respecto URALES, F., "Sobre *La noche del sábado*", *Revista Blanca*, 115, 1-IV-1903, en RUBIO GIMENEZ, J., *op. cit.*, pág. 118.

cación, pues sólo de la reacción a la misma puede emanar la renovación social.

Pero si buena y recomendable es esa provocación, necesaria por extensión será también la conducción de la reacción resultante hacia la meta considerada más provechosa: la socialista.

De nuevo en este punto habrá que andar con pies de plomo, pues lo que Benavente entenderá por dicha meta no será un socialismo formal, enfocado fundamentalmente hacia igualaciones materiales. El "socialismo" de don Jacinto va más allá de objetivos políticos o económicos, y siempre estará imbuído de una muy determinada cualidad espiritual: "El socialismo no debe parecer como un partido revolucionario; si por revolución se entiende la perturbación material del Estado. Revolución espiritual, sí, fundada en las más nobles aspiraciones del espíritu humano"[21].

Interpretación no marxista, basada en el amor y la regeneración individual, que impregnará el pensamiento político-social de Benavente durante todo el periodo anterior a la Primera Guerra Mundial.

Porque, según nuestro autor, el gran error del socialismo es la afirmación de que la mejora humana sólo podrá conseguirse tras un cambio en la organización social; cuando Benavente afirma justamente lo inverso:

> Esta es la mayor equivocación: suponer que una nueva organización social puede ser causa de una nueva condición humana, cuando sin duda es todo lo contrario. Sin mejorar al hombre, ¿cómo es posible mejorar la sociedad? [...] Cuando los hombres sean mejores, por selección natural o por cultura artificial o científica, el socialismo se impondrá por sí solo; que es el modo mejor de imponerse sin imposición[22].

La mejora individual, sí, pero no un individualismo basado en la anarquía o el egoísmo, sino en la aceptación y cumplimiento de los propios deberes, que incluirán, naturalmente, los debidos al prójimo:

> Los obreros inauguran su palacio, señal de poderío y de

---

[21] BENAVENTE, J., *Acotaciones*, *O.C.*, Vol. VI, pp. 1019-20.
[22] IDEM, *De sobremesa*, LXXXIX, *O.C.*, Vol. VII, pág. 730.

> riquezas [...] Las sombras son muchas. Acaso será [...] el anarquismo; acaso, después [...] será un socialismo despótico, una absorción del individuo por el Estado, absoluta y tiránica; pero después... será el verdadero socialismo, el socialismo individualista, en el que nadie hablará de derechos, porque todos comprenderán sus deberes; porque el bienestar de cada uno dependerá del bienestar de todos, y será el reino de Dios sobre la tierra[23].

Un, al decir de Benavente, "socialismo cristiano" que, en este sentido, lo será también "moral" y, por ello, "religioso" y "revolucionario"[24], por lo que todas sus afirmaciones respecto a lo "moral" y "cristiano" de su producción jamás deberán entenderse como "conservadoras" en el sentido de representantes de la moral establecida.

Con estas mismas reservas y puntualizaciones habrán de entenderse, igualmente, sus afirmaciones "socialistas" que, tomadas al pie de la letra, nos llevarían a una grave malinterpretación que, teniendo sus raíces ya en su época[25], se extenderán hasta la nuestra, contribuyendo a una crítica completamente partidista en la que, no tan paradójicamente, don Jacinto acabará siendo repudiado por ambos bandos[26]. Una interpretación que, a pesar de los esfuerzos de unos pocos[27], es la que con más fuerza sigue prevaleciendo en nuestros días. Hubiera parecido, pues, más lógico, y mucho más descriptivo a nuestro entender, hablar de "cristianismo social" donde Benavente lo hace de "socialismo cristiano", término que se presta a demasiados malentendidos.

Es, pues, en este sentido hacia donde nuestro dramaturgo

---

[23] *IBIDEM*, XXVII, pág. 502.

[24] Vid. IDEM, *La moral en el teatro*, *O.C.*, Vol. VII, pág. 14.

[25] Vid. por ejemplo, MONTSENY, F., "Los intelectuales y la revolución", *La Estafeta Literaria*, Madrid, Agosto, 13, 1966, en SHEEHAN, R.L., *Op.Cit.*, pág. 38.

[26] A este respecto nos parece interesantísima la obra de SHEEHAN, R. L., *op. cit.*, en la que se defiende este mismo punto al considerar injusto y "politizado" el tratamiento al que nuestro autor es sometido por gran parte de una crítica que trasbasa su propios prejuicios políticos al análisis de la obra e ideario benaventinos. Crítica partidista como la de VILA SELMA, J., *Benavente fin de siglo*, Madrid, Rialp, 1952; MAINER, J. C., *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas (1890-1950)*, Madrid, Edicusa, 1972; IDEM, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.

[27] Entre los que podemos citar a SHEEHAN, R. L., *op. cit.*; RUBIO JIMENEZ, J., *op. cit.;* VIQUEIRA, J. M., *op. cit.*; MARQUERIE, A., *op. cit.*.

desea conducir a su público, a través del cual, con su "conversión primero, y su "ejemplo" después, podrá llegarse a la masa popular, pues ya vimos que una "revolución ideológica" —léase cristiana— llevará por sí misma a una renovación social y, por lo tanto, teatral.

Inculcar y educar en la "nueva moral" se convertirá, pues, en el objetivo primario de nuestro dramaturgo. Un mensaje novedoso al que las viejas formas no se adaptan, por lo que será necesario "empaquetarlo" en otras más "modernas", más frescas y, por tanto, más originales, que realcen y hagan juego con el contenido a transmitir.

> El mensaje y la conformación del mismo irán así indisolublemente unidos, mutuamente exigidos y apoyados, de forma que la tan necesaria renovación social implique por extensión la de las tablas.
>
> Forma y contenido que se plasmarán de este modo en unas estructuras y una técnica objetos del presente trabajo, siendo nuestro objetivo primordial, en este punto, mostrar cómo una técnica teatral específica dará lugar a unas estructuras dramáticas bien determinadas.

El método de análisis utilizado se basará en la catalogación

---

[28] Método que no es original ni propio nuestro, sino que parte de las teorías de análisis de Alfredo Hermenegildo. Teniendo como objetivo la descripción de las diversas manifestaciones del loco carnavalesco a lo largo de la historia del teatro español de los siglos de oro, Hermenegildo utilizaba una metodología que, basada en el cómputo matemático de las distintas funciones atribuidas a las figuras dramáticas, tuviera como objeto la identificación del aludido modelo de personaje.

Según esta idea primaria, y dado que es en el diálogo donde fundamentalmente se articulan los signos que definen y organizan toda función en la obra teatral, Hermenegildo trataba de aislar, analizar y catalogar los parlamentos de un texto dramático -parlamentos que de algún modo determinan la función y trascendencia teatral de un personaje- o aquéllos atribuidos a una de las figuras dramáticas, con el fin de determinar *de modo empírico, numérico*, la influencia relativa de cada figura y, dentro de los parlamentos de un determinado carácter, las diversas clases de funciones y cometidos que le han sido confiados.

De esta forma, Hermenegildo acabará clasificando dichos parlamentos según su connotación preponderante, determinando nueve tipos, que por cuestiones de espacio nos limitamos a enumerar, explicitando solamente los escogidos por nosotros para nuestro estudio: *reflejo*, *oponente*, *carnavalesco*, *imperativo*, *ejecutor*, *relator o conjuntivo* - intervención generalmente breve cuya función dramática es la de establecer relaciones subordinadas o coordinadas entre las situaciones escénicas que las anteceden o las siguen. Un parlamento relator es un signo funcional, instrumental, cuya virtualidad consiste en relacionar el pasado con el presente, o en provocar la intervención oral o la

de parlamentos[28] que, aplicada al conjunto de diálogos contenidos en cada escena, y basada en su grado de información o contenido, podría ofrecer y determinar el valor y la función dramáticos de aquélla dentro del desarrollo de una peripecia escénica.

Así, reducimos a dos los diferentes tipos de intervenciones dialogadas aparecidas en las diferentes obras: las relatoras o conjuntivas —de pura conversación, y las informantes —que, como su nombre indica, incluyen informaciones.

> Tras proceder a la identificación, primero, y al cómputo, después, de los parlamentos aparecidos en cada una de las escenas de las obras estudiadas, clasificamos funcionalmente cada escena según la categoría de parlamentos aparecida mayoritariamente en ella. Los resultados así obtenidos, podrían resumirse, pues, en:
>
> 1. Que las escenas en las que aparece un porcentaje mayoritario de parlamentos relatores, carecerán totalmente de tono dramático —en el sentido de patético—, por lo que en un esquema lineal aparecerán en forma de segmentos "planos", y cuya función es de "paso" (P).
>
> 2. Que las escenas en las que los palamentos informantes priman sobre los relatores pueden clasificarse a su vez, y según su función, en:
>
> a. Informativas:(I): constituidas por una serie de parlamentos relatores o conjuntivos aliñados con un porcentaje de informantes siempre superior a aquéllos. Tales escenas no presentan dramaticidad alguna, traduciéndose también a zonas planas en el esquema lineal.
>
> b. Narrativas (N): que, conteniendo una mayoría de parlamentos informantes, y dada la calidad claramente narrativa o de puesta en antecedentes de los mismos —dado que casi exclusivamente se referirán a acontecimientos pasados— funcionarán como elevadoras del tono dramático plasmándose en el esquema en forma de "pico".

---

acción futura de otros personajes. Es un signo *gris*, átono, sin gran contenido semántico-*informante* -segmento textual que implica la función de transmitir noticias-, *metateatral* y *vario*.

Nosotros no estábamos especialmente interesados en la identificación de modelos de un solo personaje, sino en la de unas determinadas estructuras dramáticas. Así, si una clasificación de parlamentos según sus connotaciones podía definir un personaje y su peso en una determinada obra, por qué no pensar que el mismo método, aplicado al conjunto de diálogos contenidos en cada escena, ¿podría ofrecer y determinar el *valor* y la *función* dramáticos de aquéllos dentro del desarrollo de una peripecia escénica?

Tras hallar, pues, la función dramática de cada escena en sus relaciones con las demás, ha llegado el momento de exponer, ya con más detalle, las conclusiones a las que tal análisis nos ha llevado, comenzando por la presentación de los distintos esquemas lineales. Así, y a la vista de los resultados obtenidos, la dramaturgia "grande"[29] benaventina, ya desde sus inicios —y hasta, que sepamos, 1914—, quedará reflejada en tres tipos de estructuras bien diferenciadas que responderán a otros tantos procedimientos escénicos[30].

1. ESTRUCTURAS PLANAS*:* de las que, como ejemplo, presentamos *La farándula* (1897) y *La comida de las fieras* (1898); obras cuyo rasgo predominante será la presencia prácticamente absoluta de escenas informativas y de paso. Constituyen un 22,22% de la producción "grande" de estos años, y aparecerán en un espacio de tiempo relativamente corto, de 1897 a 1905[31].

Este tipo de estructuras se caracterizará especialmente por el uso, y a veces abuso, de escenas "de paso" o "conversación"*,* entre las que se intercalan, nunca de forma regular, toda una serie de segmentos informativos; cóctel que dará como resultado una absoluta ausencia de dramaticidad[32], y en el que, salvo en el caso de *La farándula*, primarán las escenas con clara función informativa frente a las de pura conversación.

Dada, además, la falta de interés dramático ofrecida por las "de paso", nos concentraremos en las informativas.

Como ya vimos en páginas anteriores, este tipo de segmentos dialogados recibirá su nombre en base a su función primordialmente informativa enfocada sobre todo al espectador, y no necesariamente por el número de parlamentos informantes en él contenidos. Ello querrá decir que las informaciones ofrecidas a su

---

[29] Entendiendo por *grande* la constituida por obras de tres o más actos.

[30] Nos limitaremos aquí a ejemplificar esquemáticamente las obras producidas entre 1894 y 1900, ya que los esquemas resultantes son perfectamente extrapolables al resto de la producción grande benaventina estrenada hasta 1914.

[31] Aparte de las ya citadas, encontraremos con esta estructura obras como *Amor de amar* (1902), *El tren de los maridos* (1902), *Al natural* (1903) y *Las cigarras hormigas* (1905).

[32] Concepto que utilizaremos como sinónimo de *patetismo* : "cualidad del texto o de la representación que provoca un viva emoción", PAVIS, P., *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, pág. 352.

través estarán fina y sutilmente entremezcladas en las conversaciones mantenidas por los distintos personajes, cualidad ésta que disimulará en gran parte su carácter de puesta en antecedentes, por lo que es de suponer que el público sólo advertirá diálogos y no informaciones —o, al menos, esa será la intención del autor.

Teniendo esto presente, y como se aprecia por los esquemas, es fácil comprobar cómo —de nuevo a escepción hecha de *La farándula*— los primeros actos presentarán una mayoría de escenas informativas, medio utilizado por el autor para situar al público dentro de la peripecia dramática.

Pero si esta práctica informativa y de puesta en situación se hace natural y necesaria en las primeras escenas de las obras mencionadas, no ocurrirá lo mismo en lo que al "seguimiento" de personajes y peripecias dramáticas se refiere, ya que, para mantener la atención del espectador en la trama desarrollada en las tablas, se recurrirá a nueva información, desperdigada aquí y allá, y que, a diferencia de lo ocurrido al principio de la representación —donde aquélla fluye al compás del diálogo—, se plasmará por lo general en la repetición sostenida a lo largo de varias escenas de un único dato que se reitera hasta la extenuación.

Este hecho, que hemos marcado en los diferentes esquemas mediante la presencia de flechas que, partiendo de diferentes escenas, se remiten a una única anterior, es constante en este tipo de estructuras.

Así lo podremos observar en *La farándula*, donde ya en la última escena del primer acto se nos informa del verdadero estado civil de dos de los personajes —Aurelio y Guadalupe—, que, siendo casados y no pudiendo informar de ello al resto de la concurrencia, optarán por fingirse tiernamente enamorados, evitando de esta forma las constantes habladurías surgidas ante su insistencia en verse y hablarse de continuo.

El problema técnico surgirá cuando este importante dato, básico para que el público comprenda el doble y triple juego de algunas situaciones posteriores, se discute y desglosa en mil detalles durante las cuatro escenas siguientes, no añadiendo nada esencialmente novedoso a tan espinosa cuestión.

Esta técnica repetitiva y redundante propia de este tipo de

estructuras, aparecerá ya en forma dislocada en *La comida de las fieras*, un año después. Aquí, Benavente, que ya en la primera escena del primer acto plantea la situación de la ruina de los Cerinola y la consiguiente subasta de sus bienes, emplea las tres siguientes en "vistazos retrospectivos", haciendo que los personajes describan cómo eran la mansión, las costumbres y los gastos de tan desdichada familia, siendo el único dato novedoso la referencia a los ricos y recién llegados Alsina. Esta entrada en situación, que bien podría considerarse prólogo, se repetirá de nuevo ya en la primera escena del segundo acto, que ofrece una nueva apertura situacional: la ruina de los Alsina a causa de sus numerosos despilfarros, tema que dará inagotable conversación durante seis escenas, en la última de las cuales se hará referencia, por fin, a un nuevo dato: los Alsina arrastran con su ruina a la familia de su administrador, cosa que el matrimonio venido a menos procurará evitar; feliz limpieza de sentimientos que dará ocasión a nueve escenas más de proyecto salvador a las que seguirán otras cinco empleadas en despedirse de los criados en las condiciones que la buena crianza exige.

Pero esto, que bien podría considerarse un grave defecto de la técnica dramática de nuestro autor, resultará paliado por la maestría en los diálogos, que, precisamente por lo elegantes y ajustados, elevarían el nivel educativo del público.

Ejemplaridad y maestría lingüísticas por las que el tipo de obras que acabamos de ver disimulan, si no ocultan por completo, su carácter repetitivo de cara al espectador, consiguiendo efectos de una ligereza y agilidad en la situación de las tramas que, en realidad, están muy lejos de poseer.

2. ESTRUCTURAS *MIXTAS:* ejemplificadas aquí por *Gente conocida* (1896) y *La gata de angora* (1900), en las que, aun prevaleciendo escenas informativas y de paso, se observa un número variable de segmentos narrativos que se traducirá en elevaciones de la tensión dramática. Utilizadas de 1896 a 1908, pero especialmente de 1900 a 1908, suman el 44,44% del total de la

---

[33] Muestra de esta estructura serán, además de las ya citadas *Gente conocida* -45,23% de escenas narrativas- y *La gata de angora* -con un 37,5%-, *El primo Román* (1901) -22,5%-, *La gobernadora* (1901) -11,76%-, *Lo cursi* (1901) -31,14%-, *La noche del sábado* (1903) -46,87%-, *El hombrecito* (1903) -42,3%-, *Los malhechores del bien* (1905) -36,11%-, *La princesa Bebé* (1906) -36,36%-, *Más fuerte que el amor* (1906) -41,66%-, *Los buhos* (1907) -23,8%- y *Señora ama* (1908) -29,41%-.

producción de estos años[33].

En este tipo de estructuras, si variable y aleatoria es la presencia cuantitativa de segmentos narrativos, más caprichosa parece su ubicación dentro de las diferentes obras.

En este sentido, lo que se observa al primer vistazo es que, mientras algunas de las piezas citadas presentan intensificaciones dramáticas ya en sus inicios —es el caso de *La gata de angora*—, la generalidad de las mismas contendrá este tipo de segmentos en sus partes media y final —*Gente conocida*—, lo que no es tan extraño como pudiera parecer si pensamos que la única diferencia existente entre las informaciones de los esquemas planos y las narraciones de los mixtos será que, en estos últimos, los datos no se desglosarán en varias escenas, sino que se acumularán en unas pocas, produciendo elevaciones en el tono dramático.

Por ello, pues, la presencia de segmentos narrativos en los momentos iniciales de algunas obras en nada cambia su función informativa, sino que, muy por el contrario, la refuerza por medio de la acumulación de datos, dotándola de patetismo.

La regla general será, sin embargo, que las escenas narrativas se acumulen en las partes medias y finales de las obras, pudiendo distinguirse dos tendencias en este sentido:

1. Comedias en las que los espacios narrativos aparecerán sobre todo en los momentos centrales de la representación, disminuyendo en intensidad en los finales. A este modelo responderá *La gata de angora.*

2. Aquéllas en las que las intensificaciones dramáticas, aunque aparecidas ya en los momentos nucleares de cada obra, adquirirán mayor virulencia en sus últimas escenas. Ocurrirá así en *Gente conocida*.

Una tendencia doble también explicable por la técnica dramática de Benavente, que determina ambos resultados. Porque si algo ha de diferenciar ambos modelos es, justamente, la forma en que el comediógrafo soluciona sus desenlaces.

En este sentido quedará claro que las obras incluidas en el punto 1 resuelven los conflictos en ellas planteados mucho antes de la caída del telón; por lo que sus últimos momentos se convertirán en una especie de epílogo alargador de unos pretendidos conflictos eliminados escenas atrás, lo que justificaría el esquema "plano" de aquéllos.

Esto lo podremos ver en *La gata de angora*, en cuyo primer

acto se nos presenta a la marquesa Silvia enamorada del pintor Aurelio, y el fingimiento a que a ambos obliga la diferencia de *estatus* existente entre ellos; un fingimiento que tendrá su razón de ser sobre todo en el "pequeño" detalle, aportado en el segundo acto, de que la marquesa está casada y tiene un segundo amante —Isidoro. Aurelio, que bien puede consentir la "infidelidad" de su amada con un cónyuge, de ninguna manera aceptará la conversión del típico triángulo en cuadrado, por lo que romperá su relación con Silvia, que volverá en el acto III, provocando una nueva confrontación llena de reproches entre ambos, confrontación que termina cuando Aurelio le pide que no vuelva si no es para siempre. La obra, pues, ha terminado. Ya no queda conflicto —y el existente se ha resuelto dos veces—, pero, en lugar del telón, aparece un cuarto acto que reúne a todos los personajes en la exitosa exposición de Aurelio, escena de salón que nada nuevo aportará, salvo los comentarios morales pertinentes al caso.

Queda, pues, por revisar la técnica dramática utilizada en obras cuyas intensificaciones dramáticas aparecerán tanto en los núcleos como en los desenlaces:

Así, *Gente conocida*, aún presentando el núcleo de forma mucho más paulatina y no tan acelerada como se hará en otras obras posteriores, sigue la tradición del larguísimo preámbulo de diecinueve escenas de presentación y antecedentes, para, a partir de la primera del tercer acto, cambiar el tono hasta entonces frívolo y ligero, y recordar que aún no se ha llegado al nudo, ni, mucho menos, al desenlace de la cuestión, por lo que da la impresión de que la obra empieza realmente en el acto III, donde teóricamente debería marchar hacia su fin.

3. ESTRUCTURAS *NARRATIVAS:* concretadas en este caso en *El nido ajeno* (1894), entrarán en su máximo apogeo en los años de 1902 a 1911, representando el 33,33% de la producción de género "grande" de este momento, serán aquellas cuyos segmentos narrativos aparecen en un porcentaje igual o mayor al 50% de las escenas totales[34].

Este tipo de esquemas responderá a una técnica que, en reali-

---

[34] *El nido ajeno* (1894) 50%; *Sacrificios* (1902) 100%; *Alma triunfante* (1902) 77,77%; *El dragón de fuego* (1904) 50%; *Rosas de otoño* (1905) 57%; *Los ojos de los muertos* (1907) 76,92%; *Los intereses creados* (1907) 73,91%; *Por las nubes* (1909) 50%; y *La losa de los sueños* (1911) 71,42%.

dad, se limitará al aumento cuantitativo de intensificaciones dramáticas, que producirá desde la igualación númerica con segmentos informativos y de paso —*El nido ajeno*— hasta la supresión total de los dos últimos —*Sacrificios*.

Unos segmentos narrativos que, en *El nido ajeno*, adolecerán asimismo de idéntica técnica reiterativa mencionada al hablar de las mixtas.

Tras todo lo apuntado anteriormente, habremos de llegar a una serie de conclusiones que, en más de un punto, contradirán las de una gran parte de la crítica tradicional anterior:

a. Que el carácter plenamente narrativo y retórico que tan a la ligera se ha aplicado a la generalidad de estas producciones, sólo se observa en estos años en las obras que presentan una estructura narrativa, constituyendo tan sólo un 33,33% de las aparecidas hasta 1914. Del resto puede decirse que, o bien no presentarán en absoluto dicha característica —el caso de las estructuras planas— o bien lo hacen en muy contadas ocasiones —la mayoría de las mixtas.

b. Que la ausencia de tensión dramática debida al carácter puramente retórico de unas réplicas artificiales, no se observa, como señalan los críticos, en aquellas producciones de características plenamente narrativas, sino, muy por el contrario, en las que o carecen de ellas o las presentan en grados menores.

c. Que el uso de dichas fórmulas dramáticas desencadena una reacción de causa y efecto que alcanzará tanto a temas como a personajes.

En este sentido la función primordialmente educativa del teatro benaventino, tendente a la exposición de una moral social que promueva una renovación de las costumbres, otorga el carácter de mensaje a toda su producción. Un ideal ético efectuado principalmente a través de dos fórmulas dramáticas bien diferenciadas: las basadas en ambientes sociales, cuyas actitudes y comportamientos el autor desea criticar, y las centradas en una conciencia individual a la que se procurará resaltar a través del contraste entre su propia moral y la colectiva, por lo que, en general, este tipo de obras, aun criticando la ética social, incidirán más en el sentido del deber enaltecedor del individuo.

De esta forma, habrá que identificar las producciones planas

y gran parte de las mixtas con la fórmula dramática basada en la observación de la realidad circundante; mientras que las narrativas siempre se enmarcarán en la realización individual del mensaje ético preconizado por el dramaturgo.

Dos fórmulas que darán lugar a diversos grados de subrayados explícitos de la moral a concluir; subrayados que, traducidos a una mayor o menor presencia escénica del autor, producirán porcentajes mínimos, medios o máximos de, por lo general, innecesaria narración.

Por todo ello, y frente a la generalizada afirmación crítica de la impresión de que se escoge un tema de moda, psicológico, haciendo del mismo una obra, nosotros afirmamos la clara intención docente de un dramaturgo que, por lo mismo, presentará un global y único tema: el de la moral —ya sea ésta social o individual—, tema que más que particular de una época o moda determinadas, se nos antoja universal y, por lo mismo, atemporal.

d. Asimismo, e influidos por las técnicas de nuestro autor, encontraremos toda una galería de tipos dramáticos en la que también observaremos una doble tendencia: los que se expresan a través de sus propias acciones —aparecidos en producciones de esquemas planos y en muchos de los mixtos—, y aquéllos a los que conoceremos a través de constantes explicaciones autodisecatorias y moralizantes, que, vehiculos de un autor más interesado en remachar su mensaje que en los posibles contenidos artísticos del mismo, quedarán constreñidos a obras incluidas dentro del apartado narrativo, con la pérdida del libre albedrío que ello conlleva; falta de libertad que, frente a lo afirmado por la crítica, no presentará la inmensa mayoría de los personajes benaventinos.

Resumiendo, y a la vista de los resultados de nuestro análisis, habremos de insistir, sobre todo, en la necesidad de revisar una crítica por lo común demasiado generalista, cuyos juicios, más que negativos por regla general, han propiciado una tradición analítica, si no malintencionada, sí absolutamente partidista y miope que, llegada a nuestros días, se ha traducido en una aceptación casi universal del menosprecio merecido por la figura y obra de Jacinto Benavente. Un autor y una dramaturgia que, proponiendo una auténtica renovación escénica en su momento, han sido de continuo denostados y malinterpretados, hasta el punto de negarles cualquier tipo de valor dramático o social.