¡AY, PAPÁ, CÓMO ENTRAS EN EL SIGLO XX! [1] (BENAVENTE O LA ILUSIÓN DE UN TEATRO MODERNO)

Serge Salaün
Universidad de la Sobonne Nouvelle

El "primer" Benavente, entre *El nido ajeno* (1894) y, más tarde, *Los intereses creados* (1907), no suscita la unanimidad entre los críticos, tanto los contemporáneos de Benavente como los actuales. Si no cabe duda de que el teatro benaventino de los años 10 para adelante se suele y se puede considerar como retrógrado, reaccionario, en el plano ideológico como en el plano escénico, la evaluación de su aportación durante sus diez primeros años es mucho más fluctuante, negativa o positiva según los casos, a veces por las mismas razones. Las opiniones halagadoras de *Clarín*[2], *Azorín*, Díez Canedo[3], Juan Ramón Jiménez[4] o Unamuno, entre otras figuras "de peso", acreditan la imagen de un Benavente renovador en un panorama teatral desolador. Por otra parte, los anarquistas, que tantas preocupaciones manifiestan por la cultura y el teatro en particular, vacilan entre un elogio entusiasta (Ángel Cunillera —uno de los múltiples seudónimos de Federico Urales)— lo considera, como a Galdós, uno de "los

---

[1] Réplica de una joven moderna en *Lo cursi* (1901), *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1956, tomo I, p. 217.

[2] *Clarín* afirma, en 1899, que Benavente es "uno de los escritores con más talento. Artista de verdad, de expresión facilísima, de ilustración nada común", en Julio Mathias, *Benavente*, Madrid: EPESA, 1969, p. 10.

[3] "Con Benavente, el teatro español se pone al tono de su época", *El Sol*, 15 de mayo de 1925.

[4] Según Juan Ramón, Benavente es el "príncipe del teatro español" (a propósito de *Gente conocida*).

dos temperamentos machos del arte escénico"![5]), y el rechazo (en el n° 115 de la *Revista Blanca*, el que reseña el estreno de *La noche del sábado*, fustiga sus "debilidades" que han llegado "a un extremo vergonzoso"[6]). También es verdad que la afición anarquista a Ibsen y a *Juan José* de Dicenta declara su desconcierto estético.

En 1894, *El nido ajeno* sorprende, quizás más en el panorama de Madrid que en el de Barcelona donde las innovaciones extranjeras se cuelan más fácilmente, y no gusta demasiado, incluso a la crítica más convencional que no para de despotricar severamente contra la degeneración del arte de Talía en sus periódicos. El concepto de "crisis del teatro", machaconadamente utilizado, hasta el punto de ser un artículo de fe hasta la guerra civil, en todos los sectores profesionales e intelectuales, indiscriminadamente, acompaña el período de expansión del género chico y de la zarzuela en la última década del siglo XIX, por parte —esencialmente— de algunos sectores de la burguesía de la Restauración que no se identifican o han dejado de identificarse con este teatro corto nacional, musical o no. Como botón de muestra, citemos una serie de artículos publicados por A. Sánchez Pérez, titulados : "Está en decadencia nuestro teatro", en *El Teatro moderno*, de Madrid, una revista de las más serias, muy poco izquierdosa y de una modernidad más que relativa pese a su título :

> Es innegable, para mí, que todos, públicos y actores, empresarios y poetas, críticos y gacetilleros, contribuyen poderosamente a precipitar la ruina inevitable de nuestro teatro" (n° 8, 4 de abril de 1894).
>
> "...escritores adocenados que escriben comedias como podrían hacer zapatos [...] halagan el gusto del público (n°9).

El resultado, según Sánchez Pérez, es que la tragedia "no cabe ya en el marco de nuestro teatro contemporáneo", que el drama "desaparecerá en breve" y que "la comedia durará más tiempo, pero será sustituida al cabo por la zarzuela, por la

---

[5] Jesús Rubio, *Ideología y teatro en España 1890-1900*, Zaragoza: Departamento de literatura española-Universidad de Zaragoza, Libros Pórtico, 1982, p. 117

[6] Rubio, id., p. 118.

ópera...” (n°9).

Más aún que los actores y los profesionales del gremio, el público suele ser el chivo expiatorio más señalado y, en eso, Benavente, desde el principio hasta el final, mantendrá una línea de desprecio o, por lo menos, de total desconfianza, hacia un público irrecuperable, tan ineducable que de nada sirve presentarle platos demasiado elaborados que sería incapaz de asimilar.

Pero este concepto de “crisis” es muy relativo. El teatro corto, el lírico sobre todo, tiene una salud boyante; no ha alcanzado todavía su “apogeo” (hacia 1900 según Deleito y Piñuela), ni su situación de “monopolio” (otra vez Deleito y Piñuela) y, además, tiene muchos lustros de éxitos por delante. No olvidemos que también existe, desde principios de los años 80, una fracción activa de la burguesía moderada y liberal española que milita activamente por el reconocimiento de la zarzuela como arte nacional, por lo menos musicalmente. Lo que sí parece evidente, muy a finales del siglo, es que los intelectuales en general (con matices) y una fracción de la burguesía dominante se asustan por la expansión nacional del género chico. Quizás se pueda hablar, a mediados de los años 90, de una primera fractura seria en las clases dominantes que, como es una costumbre en España desde finales del XVII, se manifiesta mejor en lo cultural y particularmente en el teatro que se ha vuelto el escaparate más “espectacular” de la empresa burguesa de captación y consolidación ideológica, pero que ha derivado hacia pautas decisivamente comerciales que acaban adulterando el producto. Es indudable que el éxito mismo de la fórmula del teatro por horas, del sainete y de la zarzuela, provocó la repetición, la producción “en serie”, la aplicación de recetas mecánicas que se pueden traducir en “decadencia” o en “degeneración”. También es verdad que el “monopolio” zarzuelero afectó gravemente los demás géneros teatrales, los “serios” y largos (y los meramente dramáticos, sin música) en prioridad. Interesarse por la escena, desde finales del XIX, implica lógicamente cierto rechazo del teatro lírico y el deseo de preservar el teatro “clásico”, lo que significa modernizarlo o actualizarlo, porque el panorama del teatro “serio” de entonces tampoco era de los más alentadores (la receta y la anquilosis se hacen extensivas a la mayoría de las fórmulas dramáticas de la época).

Entre 1892 y 1905, Benavente todavía es joven. Es un intelectual, culto y refinado, es un señorito bien, mucho más identificado con las burguesías encopetadas que con estas nuevas hor-

das de burguesitos o aspirantes a burgueses que exhiben sus aspiraciones sociales y económicas invadiendo los teatros dedicados al género chico. La gran burguesía y la aristocracia frecuentan, incluso con asiduidad, el Apolo, el Romea o el Eslava (tampoco hay que privarse de lo bueno), pero necesitan otra cosa que los represente con más decoro (y eso que el Apolo es muy decente según el "decenzómetro" de la revista *Juan Rana* en 1899[7]). Además, Benavente, como otros muchos intelectuales españoles es un cerebral que padece "sordera" musical (cosa que reconoce Unamuno, por ejemplo) que lo aparta radicalmente de la zarzuela e incluso de la ópera. El teatro con el que puede soñar implica un rechazo, en prioridad, de esta escena lírica literariamente encanallada por el retruécano y el estereotipo y acusada, por el mismo Benavente, en 1897, de "verdadero delito de corrupción de menores"[8].

El panorama del teatro serio tampoco le agrada. Echegaray le merece seguramente más estima de lo que se dice (por algo se negó Benavente a firmar la protesta contra la atribución del Premio Nobel), porque es un teatro aristocrático y porque es teatro a secas, pero, a finales del siglo, los aspavientos o los versitos gesticulantes y el romanticismo trasnochado de Echagaray configuran una dramaturgia y una escritura obsoletas, que tiene valor de reliquia y no de propuesta teatral moderna[9]. De los epí-

---

[7] Este "decenzómetro" compara la vocación frívola de los teatro madrileños; el Apolo está en +8, detrás del Real (+40) y del Español (+35) y muy delante del Romea (-5) , del Varietés (-15) o del San Juan de Dios (-30).

[8] J. Rubio, *op. cit.*, p. 211. También lo califica de "bufonadas repugnantes", in J. Rubio, *El Teatro poético en España, del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia: Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993, p. 20. En *El marido de la Téllez* (1897), el personaje que representa "el Autor" declara :

- "Yo necesitaba aumentar mis emolumentos por cualquier medio.
- Y te dedicaste al género chico por aquello de "similia similibus".
- (Autor) Eso es. Bonilla, mi compañero de oficina, escribió una piececilla para Romea ; ganó un dineral. Yo fui a verla, y me pareció tan mala que pensé : "como ésta escribo yo a cualquier hora"".

[9] En *Lo Cursi* (1901), se lee : "En qué consiste [...] lo que ustedes llaman vigor; en concluir los dramas a tiros y los cuentos a navajazos; como si todos los días se recogieran docenas de cadáveres por las calles". En *El marido de la Téllez* (1897) : "El público de ahora pide naturalidad, los latiguillos, los desplantes no convencen a nadie". Pero *El Nido ajeno* puede considerarse como una modernización de *El gran galeoto* (1881) de Echegaray. María Guerrero habría exclamado : "Usted procede de don José y cuantas más obras usted estrena más me convenzo de ello", in J. Benavente, *Obras Completas*, Tomo I, p. 817.

gonos de Echegaray o de los cultivadores de un teatro burgués melodramático[10], generalmente muy protegidos por la prensa "especializada" (nada progresista, por lo común), no cabe esperar demasiado; los Leopoldo Cano, Eugenio Sellés, Gaspar, Feliu y Codina, etc., estrenan bastante y con el beneplácito de los gacetilleros, pero difícilmente pueden exaltar un espíritu moderno como el de Benavente, empapado de culturas europeas (aparte de que, de vez en cuando, estos dramaturgos se ven acusados de plagio o de inspirarse demasiado en el repertorio francés, lo que no es bueno para su "imagen" de autores nacionales). Galdós, que sí se planteó un hipotético teatro burgués, sólo le merece el calificativo de "folletinesco"[11]. En cuanto a Dicenta, Benavente, a quien no le importa para nada la cuestión social, tiene quizás el mérito de haber visto en seguida la falsa modernidad de *Juan José*, cosa que las obras siguientes confirmarán.

El teatro de Benavente se define, a priori, por el rechazo de todos los teatros entonces existentes, por lo menos todos los géneros practicados en Madrid y en la mayoría de las provincias. Esta sería su "doctrina" estética de partida. Y despachadas así las fórmulas dramáticas y los dramaturgos nacionales, sólo le quedaba mirar hacia fuera, hacia el teatro europeo, o hacia modelos seguros (Molière, Shakespeare, *la Comedia dell'Arte*) que siempre son susceptibles de recibir una lectura actualizadora.

La modernidad en cuestión

En opinión de la crítica, casi unánime, Benavente es un dechado de modernidad; "rompía los moldes clásicos", según el apologético Julio Mathias[12]. La cosa es más compleja.

Un punto de partida posible, con Benavente, es que se inscribe sistemáticamente en contra de las fórmulas teatrales existentes en su época, en Madrid por lo menos. Y el tópico de la crítica es que sienta carta de innovador, en un Madrid enfrascado en sus casticismos culturales y teatrales, porque aparece como el que asimila y adapta todas las influencias europeas.

---

[10] Donde "declaman endecasílabos de tragedia con acciones de majo de sainete" (*Lo Cursi*).

[11] Rubio, *Ideología...*, p. 199.

[12] Julio Mathias, *op. cit.*, p. 19.

La primera diferencia —y no es una paradoja—, vendría de su esfuerzo por volver a una tradición dramática europea y eficaz. En 1897, estrena una versión suya (una traducción) del *Don Juan* de Molière, en el Teatro de la Princesa, y en 1899 estrena *Cuento de amor*, una traducción de Shakespeare, en el Teatro de la Comedia[13]. Muy temprano se afirma su voluntad de beber en fuentes clásicas, sin olvidar el impacto de la *Commedia dell'Arte*, de Dumas, de Hervieu (*Manon Lescaut*), de Lavedan o de Rusiñol. Reivindicar modelos tan "exóticos", algo heteróclitos, significa indudablemente una apertura hacia el teatro europeo, antiguo y nuevo.

La preocupación por la modernidad y la influencia europea (o cosmopolita) son omnipresentes en el primer Benavente: sus frecuentaciones[14], sus lecturas, sus referencias, su indumentaria y sus modales, sus colaboraciones a revistas como *Vida literaria*, *Madrid Cómico* o *Germinal*. No cabe duda de que la cultura de Benavente, la que seduce a *Clarín*, sus viajes, su dominio de las lenguas (¿hasta dónde?) configuran un hombre de letras en franca ruptura con el mundillo teatralero de su época. Por ejemplo, ya en 1893, los artículos que publica en la *Revista Contemporánea* y luego en *Heraldo de Madrid,* hacen alarde de un saber enciclopédico del panorama teatral francés, alemán o inglés[15]. Pero cabe la sospecha de que esta "diferencia" que se le concede sea más existencial o temperamental que literaria y que se aplique a su creación teatral un poco rápidamente. Queda por averiguar cómo este "tono europeo" que le alaba Díez-Canedo[16] se traduce teatralmente.

Otra particularidad del caso del Benavente principiante es que se le supone una adhesión a escuelas teatrales variadísimas, incluso contradictorias. Algunos ven en Benavente una referencia explícita al "Théâtre Libre" de Antoine y, por ende, al teatro realista. Su experiencia de "Teatro artístico", en 1899 y el estreno de *Despedida cruel* son curiosísimas muestras de teatro rea-

---

[13] Se observará de paso que las dos traducciones suyas de Molière y Shakespeare escogen obras que se sitúan en ambientes aristocráticos.

[14] En el café Madrid, alterna con Rubén Darío, Valle-Inclán, Luis Bello, Martínez Sierra, Ricardo Baroja ...

[15] Cf. J. Rubio, *Ideología...*, ed. cit., p. 142

[16] En *El Sol*, del 15 de mayo de 1925 : Benavente "traía [...] al teatro español otro tono, el tono 'europeo'".

lista!! La etiqueta "realista" se le quedó pegada muy temprano y hasta muy tarde : en *La comida de las fieras*, las cosas serían "como sucede en la vida real"[17] y la burguesía "se ve retratada"[18]. Sáinz de Robles, en su clasificación de las obras de Benavente, instaura una sección de "Obras realistas".

Su provisional flirteo con los "rebeldes" de Gente Nueva le dieron fama incluso de inclinarse por una estética socializante. Es muy probable que su artículo de 1893 sobre "El socialismo en arte", en la *Revista Contemporánea*, haya contribuido mucho a esta fama realista-progresista (siempre la vieja identificación entre "realidad" y "verdad"), pero mucho más por el título y la evocadora palabra "socialismo" que por el contenido y la concepción benaventina del socialismo.

Otra influencia mencionada es la del Simbolismo francés que cundió por los años 90, tanto en poesía como en el teatro (*La Intrusa*, de Maeterlinck, se estrenó en España, en 1893 precisamente). Es evidente que este teatro de la inanidad de las cosas y de los ambientes de ensueño pudo seducir a Benavente.

A la intersección del Simbolismo y del Realismo, la influencia del teatro escandinavo o sajón es otro tópico. Ibsen había abierto el camino y luego vendrían Strindberg[19], Hauptmann, etc. Benavente conoce este teatro, escribe sobre Ibsen[20] y no admite su influencia[21], pero ahí pudo ver legitimado su defensa del individualismo, su rechazo del "medio social" como vía de acceso a la verdad, su afición a las honduras psicológicas.

A estas etiquetas extranjeras se añaden las cómodas y tópicas españolas. Para Laín Entralgo, Benavente es un típico miembro de la "generación del 98", porque el lado "antiburgués" de Benavente encaja con la "actitud antiburguesa de la generación del 98". Pero la etiqueta más comúnmente aplicada a Benavente

---

[17] Martínez Espada, en 1900, citado por J. Rubio, *Teatro poético...*, ed. cit., p. 14.

[18] J. Mathias, *op. cit*., p. 52.

[19] Lo curioso es que el repertorio teatral simbolista *stricto sensu* es escaso y que las mismas obras fueron montadas, en Francia, según los directores, con perspectivas realistas o simbolistas. A Strindberg se le incluye, por lo menos los especialistas germánicos y nórdicos, dentro de los precursores del Expresionismo europeo.

[20] Cf. J. Rubio, *Ideología...*, p. 63.

[21] En su "Autocrítica", publicada en *La Información* al día siguiente del estreno de *Gente conocida*, el 21 de octubre de 1896 : in J. Benavente, *Comedias escogidas*, Madrid: Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, 1970, p. 95. En este mismo artículo, reivindica la influencia de Lavedan, del padre Coloma y de Gaspar.

es la de "modernista", con más o menos matices, y con argumentos variopintos. Por sus "frecuentaciones modernistas ", por lo refinado de su lenguaje, por la afición aristocrática, por "el gusto por la paradoja, el cuidado exquisito de la forma [...], el predominio de la literatura sobre la expresión"[22]. Martínez Espada no vacila en calificar de modernistas obras como *Gente conocida*, *El marido de la Téllez* y *La comida de las fieras*. En este punto también, como en lo del "socialismo", deben de interferir mucho sus cartas, sus primeros versitos y su campaña a favor de un teatro "poético"[23] y en contra del cine "verista".

Como se ve, a Benavente le visten con todos los trajes, hasta los más contradictorios. *El marido de la Téllez* es "costumbrista" para algunos, "realista" o "modernista" para otros. ¿Cómo articular simbolismo y realismo, modernismo y costumbrismo, etc.? Etiquetas y apelaciones (como la de generación) sirven para todo y revelan, una vez más, su aspecto reductor y falseador.

La verdad de todas estas etiquetas, conviene buscarla en las obras mismas. Es realmente difícil encasillar a Benavente dentro de los "realistas". Ni sus preocupaciones sociales, ni su concepción de la teatralidad de sus primeras obras lo autorizan. Su teatro sólo representa y escenifica a la alta burguesía y a la aristocracia, pero de la manera más convencional, más emblemática que real. Las clases bajas son un mero "faire valoir", un decorado a la manera de Molière en el mejor de los casos (por ejemplo en *Al natural*, en *Amor de amar*) y, además, suelen presentar las mismas taras, los mismos defectos y las mismas miserias morales que las capas altas (y encima, con menos "distinción"). Ya en *El nido ajeno* (1894, la primera), el cinismo de los ricos es la nota dominante: Manuel (el simpático de la obra, ¿el portavoz de Benavente?) sentencia con la serenidad de los cuerdos de comedia que "si los ricos no rabiaran ni se murieran, la revolución social sería ya un hecho. Conviene hacer creer que somos unos infelices, que el dinero no da la felicidad". En *La comida de las fieras* (1898), el "pueblo" se limita al famulicio de las familias

---

[22] Según Lázaro Carreter que afirma que "en Benavente pesa más, sin lugar a dudas, la orientación modernista", in J. Mathias, *op. cit*., p. 38 y 37. Para Laín Entralgo, "modernista" se aplica a Benavente por su individualismo, porque es "raro", extravagante", por su "dandysmo", es decir que designa el hombre y no la escritura.

[23] "El teatro es sólo idealidad y poesía [...] El teatro necesita poetas", in J. Rubio, *Teatro poético...*, p 27.

bien y es igual de sórdido y de interesado que los amos. En *El primo Román* (1901), el sistema electoral (mejor dicho el clientelismo y el caciquismo), perverso y degradante, asoma en muchas escenas, con un cinismo que involucra tanto a los que lo disfrutan como a los que lo perpetúan (la gente del pueblo) : "El que quiera votos que los compre" (Acto II), constituye una moral convenida en un mundo en que están todos pringados. En *Amor de amar* (1902), ciudad y campo padecen los mismos vicios[24]. En *La Princesa Bebé* (1906), el pueblo está claramente asimilado al hampa, a la turba inquietante, entre rufianes y cocottes[25]. Los únicos matices en este panorama tranquilamente cínico y escéptico provendrían de algunos rasgos de paternalismo simplón, propios de personajes comedidos que dictaminan desde un robusto sentido de clase (alta, por supuesto). Incluso en las primeras obras, sin excepción, está claro que Benavente no siente el más mínimo interés por la "cuestión social", la más mínima solidaridad o fraternidad hacia el "pueblo" como pudo ser el caso de algunos intelectuales como *Azorín* o Unamuno, en la época de sus veleidades populistas u obreristas del fin de siglo. Benavente "es una expresión del modo como nuestra burguesía entendió la llamada 'cuestión social'"[26].

La teatralidad sugerida por estas obras tampoco remite a una estética "realista". los decorados son de pura convención : jardines de cromos, salones, salas o despachos acomodados, como sacados de los dibujos de la prensa elegante. Tampoco se interesa Benavente por un aparato escénico que sería una fiel representación del mundo burgués. Dicho de otro modo, no hay una auténtica voluntad de mimesis de las clases altas, como se pretendió que lo fuera la zarzuela para las clases bajas (visto desde la convención, por supuesto). Algunas obras se sitúan en ambientes claramente de opereta : *Amor de amar* escenifica un siglo XVIII francés de novela rosa. *La Noche del sábado* y *La Princesa Bebé* inventan un reino alpino de Suavia que pudo servir de modelo para la serie de "Sissi Emperatriz". Las demás

[24] "Es graciosa la pretensión de estos campesinos, suponer que en París las costumbres son depravadas y que sólo en el campo existe la virtud".

[25] "Cómo es posible la igualdad en el mundo" (Acto III, escena 10). "La completa democracia del dinero y del vicio, los dos grandes niveladores sociales" (II, escena 7).

[26] José Monleón, *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid: Cátedra, 1975, p. 169.

obras se limitan a interiores (pocas veces de exteriores) de mera designación social. Los espacios escénicos de Benavente son simples signos, con una gran parquedad de indicaciones escénicas para la representación. No cabe duda de que el teatro de Benavente se quiere en ruptura con el teatro costumbrista y "castizo", es antirealista, anti-objeto (en eso sí que evacúa el bazar costumbrista y en eso sí que es más moderno).

La cuestión de su supuesta vinculación con el Modernismo es más interesante. Primero cabe insistir en que, desmintiendo sus flirteos gacetilleros y sus desplantes de dandy, sus obras mantienen explícitamente un discurso antimodernista. Uno de los rasgos recurrentes de sus primeras obras es precisamente el tipo del figurín o del pimpollo ridículo porque afecta poses modernistas. En *La comida de las fieras* (1898), don Fermín (el cuerdo de la pieza) sentencia: "¿Y eso es lo que llaman modernismo? ¡Unos polichinelas de cartón!" (II, 1), y cuando los jóvenes representan —en casa de un marqués— una obra de guiñol, imitada del guiñol francés, que pretenden "simbolista", el mismo don Manuel se burla: "Ha sido una nota modernista ¡Otro símbolo!". *Lo cursi* (1901) ofrece un catálogo de todas las poses y modas "modernas", a cada cual más "cursi" y el razonable de la obra les espeta a esos niñatos obsesionados por lo moderno : "No pueden ustedes ser originales y son extravagantes [...] El Arte no debe malgastar sus fuerzas en juegos malabares y en piruetas" (III,1). Todo es cursi, hasta el miedo de serlo y los esfuerzos por evitarlo. Otros críticos identifican su afición a los mundillos aristocráticos con la propensión modernista (rubeniana, se supone, porque en los poetas españoles se dio muy poco) por los fastos versallescos y aducen como muestra *La Noche del sábado*.

La relación de Benavente con el Modernismo, según otros, reside en su relación con el lenguaje por su carácter culto, refinado, con períodos y oraciones sinuosas, hipérbatos, con sus derroches de "ingenio" y "agudezas", y todo siempre muy "elegante" y "brillante". La afición de Benavente al conceptismo y a la sentencia es innegable[27] y es verdad que su manejo de la retórica lo aparta de los modelos vigentes, tanto del sainete como del

[27] Dos ejemplos. En *Gente conocida* se lee este diálogo: "... perdí [...] más de lo que debía - No, lo malo es que debías más de lo que perdiste": no significa gran cosa, pero suena bien. En *Lo Cursi*, se lee: "Se separaron por incompatibilidad de buen humor".

teatro melodramático burgués. Pero, de la misma manera que no es en absoluto un lenguaje "realista" (mímesis de la comunicación "natural", ni siquiera entre gente fina), tampoco es un teatro modernista. Su lenguaje peca de artificial y literaturizado en extremo. Desde *El Nido ajeno*, hay abundantísimas réplicas, como ésta que citamos, que debían de ser una auténtica gozada para los actores: "Pues atenciones de cariño son mis obsequios, y si algo valen, como prenda será de que, llegado el caso de pagar lo que debo, con alma y vida las pagaré" (y cae el telón). Y las hay muchísimo más largas y enrevesadas. ¿Será esto una muestra de lo que llama Fernández Almagro el talento benaventino para el "diálogo fluido, natural, elegante"?[28].

Recurrir a una retórica arbitraria, artificiosa, a veces chistosa y sentenciosa, a las antípodas del lenguaje realista, podía haber sido una opción dramática de ruptura, precisamente, con el teatro realista o costumbrista, pudo representar una tentativa de elaborar una dramaturgia nueva a partir de la lengua y del tono de la recitación. Pero asimilar el conceptismo benaventino a la empresa modernista que, ella sí, tanto contribuyó a renovar la literatura y aun la lengua de este siglo es totalmente imposible. Por "fluida" o "elegante" que sea su retórica, nunca instaura una Poética, es decir, una reflexión y una práctica de tipo metatextual. La elegancia benaventina es de índole social; sus modelos se enraizan en la oratoria decimonónica y burguesa del "bien decir", en la preceptiva más conformista. Sus ocurrencias, sus "gracias" verbales, nunca pasan de ser una empresa de seducción social, una superficie que halaga el oído de una clase que cree que hablando así detenta el poder verbal. Nunca se presentan como una vía de acceso a "las galerías del alma" o del lenguaje. No hay nunca en Benavente, como lo hay en el Machado de *Soledades* o en Juan Ramón Jiménez, este contacto carnal y conceptual con la lengua para llegar a formular las profundidades insondeables del sentir que sólo la materialidad del signo puede alcanzar. Esta ausencia de la más mínima exploración metapoética o metalingüística, de la más mínima atención a la mecánica de los significantes, fuera de un mero coqueteo social, lo aparta radicalmente de la renovación del arte y del signo llevada a cabo

[28] Citado por Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 21-22.

por los Modernistas. Hacia 1900, la elegancia del discurso no es en absoluto una garantía de modernidad y sí puede ser una muestra de conformismo académico.

Por estas razones, la relación de Benavente con el Simbolismo europeo no pasa de ser muy superficial, o instrumental en el mejor de los casos. Su "voluntad de estilo" es ambición retórica de elegancia, ambición de literariedad y no de renovación (y aún menos teatral). Basta leer (o ver) el teatro de Materlinck y de los escandinavos para comprender que Benavente está lejos del Simbolismo, lejos de la revolución de Mallarmé. Se comprende que Benavente se haya dejado seducir por el tratamiento sicológico de un Strindberg, por ejemplo, pero su producción queda a años luz de este teatro del odio o de la pasión frenética, de las vorágines de las almas, de este "maelström" de sensaciones y tormentos que agitan estas obras nórdicas. Como dice la Princesa Bebé, "el cariño es ya algo más fuerte que la pasión y que todos los caprichos", lo que pinta bien Benavente y su teatro de medias tintas, de convencionalismos suaves, de una mentalidad del parecer acomodaticio donde el amor sigue siendo una fórmula teatral irremplazable y un *deus ex machina* práctico. Sus decorados tampoco son simbolistas porque los objetos y universos de referencia, sin ser realistas, mantienen sin embargo con la realidad un vínculo perceptible, reconocible, hasta en las obras más "fantásticas". En todas sus obras, hay "teléfonos" (*El marido de la Téllez*, 1897), "chaise-longue" (*El nido ajeno*) o "tazas de té" (*Lo cursi*), hay salones amueblados "con lujo" (*La comida de las fieras*), "de buen gusto" (*Sacrificios*) o "elegantes" (*Lo cursi* y *El nido ajeno*), como conviene cuando se representa a las clases acomodadas. Y, sobre todo, sigue habiendo los tradicionales telones pintados del teatro más convencional (con nieves o con montañas, por ejemplo, como en los Alpes de *La Princesa Bebé*).

Para concluir sobre las influencias europeas en el teatro de Benavente, el deseo de romper con las fórmulas nacionales anquilosadas y de mirar lo que se hace fuera no implica necesariamente elaborar una dramaturgia ni una práctica teatral innovadoras, ni en el aspecto literario, ni en la teatralidad. Benavente ha espigado unos ingredientes o elementos de desguace que combina a su antojo, pero lo que saca del teatro europeo es meramente instrumental, al servicio de una coherencia doctrinal que

es ideológica y no teatral. Benavente es "moderno" porque su teatro es relativamente nuevo en España"[29], sobre todo en Madrid y para las grupos sociales completamente condicionados por el teatro sainetero o zarzuelero, porque parece escenificar gentes y ambientes diferentes. Pero esta modernidad no deja de ser superficial y reductora. La combinación de ingredientes "nuevos" que caracteriza su "estilo" pudo provocar una sensación de originalidad en la medida en que la crítica así recibió o percibió los elementos dispares que lo constituían, pero no deja de ser un teatro que se mantiene dentro de la tradición literaria y dramática, cosa que él mismo ponderaba después del estreno de *Gente conocida*, en su artículo de *La Información*, del 22 de octubre de 1898 : "Tampoco puede decirse que [el autor] ha querido romper molde alguno" y el padre Coloma o Gaspar, a los que se arrima explícitamente, no son modelos llamados a revolucionar el teatro. Hablar de innovación, e incluso de renovación, es excesivo. Cambiar de decorados y de tipos no basta para crear una nueva teatralidad.

En cierta manera, Benavente inventa un género chico a lo fino. Sus piezas cortas son indiscutiblemente "muestras del género chico de la alta burguesía"[30]. *El marido de la Téllez* (un acto, 1897) es un sainete o un vodevil sobre el matrimonio. *La farándula* (2 actos, 1897), donde aparece el pueblo de Moraleda por primera vez, es un sainete de costumbres rurales. *Teatro feminista* (apropósito en un acto, 1898) es una zarzuela cabal con "couplets" del maestro Pablo Romero (el de "los gomosos" es una digna muestra del género) y *Viaje de instrucción* (1900) se autodenomina "zarzuela" en un acto, con música de Amadeo Vives[31]. Este teatro benaventino corto de los principios multiplica los chistes y retruécanos del filón zarzuelero típicamente fin de siglo, salvo que con protagonistas más "chics". Algunos ejemplos:

> (Un autor novel) — "Quisiera dar una nota nueva"
> — Imposible; no hay más que siete" (*El marido de la Téllez*)

---

[29] Martínez Espada, citado por J. Rubio, *Teatro poético...*, ed. cit., p. 15.

[30] José Bergamín, citado por J. Monleón, op. cit., p. 167.

[31] *Operación quirúrgica* (un acto, 1899), *Despedida cruel* (un acto, 1899) o *De alivio*, monólogo escrito expresamente para la señorita Carmen Cobeña, (1897), etc., se sitúan también en la más rancia tradición sainetera y comercial.

— "Que hagan ministro al amo, pá que haya ministración" (*La farándula*)
(Una "reportera") — "¿No tienen ustedes día de moda?
— ¡Ya lo creo!... Pero ese día haremos pantomima para no interrumpir las conversaciones del público" (*Teatro femenista*).

Y si ser "moderno" o "nuevo" consiste en captar las ondas comerciales de la sicalipsis o de la opereta, Benavente tampoco se queda corto. *Viaje de instrucción*, obrita frívola con príncipes, duques, "tsiganes" y "cocottes", está repletísima de ripios y chistes con ribetes de sicalipsis : un militar de opereta se queja así de su esposa: "La duquesa, sólo del regimiento que yo mando, ha tenido relaciones con dos capitanes, tres tenientes, un coronel..."

Las obras largas, de tres actos y más, no escapan a la tentación del ingenio, pero con intención visiblemente más elegante. Es la versión educada y fina del retruécano. *Gente conocida* contiene un diluvio de frases y palabras "chics", *Lo cursi* acumula los giros pintorescos de la moda "modernista". Agudezas, sentencias, chispas del ingenio supuestamente culto corresponden a la faceta burguesa del costumbrismo escénico:

— Era como la luz de un fósforo, que rara vez se enciende para que alumbre, sino para encender otra luz, y después se tira" (*Gente conocida*).
— "Todas las mujeres llevamos una novela en la cabeza, y si nuestro marido no sabe ser el protagonista...
— "Tiene que contentarse con ser el editor"(*Lo cursi*).

Trátese de retruécanos y picardías para el público zarzuelero y sainetero del Romea (*Despedida cruel*) y del Eslava (*Viaje de instrucción*), o de sutilezas para el público menos encanallado del Lara o del Teatro de la Comedia, los resortes verbales y teatrales son los mismos. Benavente se mantiene dentro de la línea sainetera de una teatro verbal, con un "parloteo" que funciona ya abiertamente como valor social, como señal de reconocimiento para clases que aspiran al protagonismo intelectual y conceptual. Benavente representa una "dignificación" retórica del teatro comercial y burgués, con dos facetas complementarias, una cómica o ligera y una más seria, pero las dos, siempre, "elegantes".

La escenificación de las clases dominantes

La crítica es unánime en una cosa: Benavente es el representante, en las tablas, de las altas esferas de la sociedad española[32]. Si entre 1894—1905, algunos llegan a militar por un Benavente contestatario, irónico y hasta crítico, à partir de 1903—05, las cosas están claras; Benavente escribe por y desde las clases dominantes.

En realidad, desde el principio, no sólo la orientación sino la empresa ideológica de Benavente es patente. Su ausencia radical de "solidaridad", o sencillamente de interés por la miseria o las clases bajas, es un evidencia. Ya en *El nido ajeno*, el final no deja lugar a dudas: la pareja feliz —unos buenos burgueses— evoca un viaje "donde los pobres cantan".

Situar a Benavente en la continuidad ideológica de la escena española y en su evolución derechista puede ser una perspectiva más interesante. En el siglo XIX, las altas esferas siempre se han identificado con un género escénico, siempre han considerado SU cultura teatral como el escaparate y aun el motor de la conquista o de la conservación de su hegemonía. Entre 1800 y 1850, es la ópera (italiana, esencialmente) la encargada de difundir los valores "románticos" del hombre nuevo, emprendedor y dinámico, mediante el virtuosismo de las voces y el lujo de los atuendos y de los coliseos. Entre 1850 y 1900, la decadencia de la ópera es irreversible, pese a los esfuerzos de un sector de la aristocracia y de la alta burguesía para mantenerla[33]. Los productos de sustitución, la zarzuela grande y el teatro de Echegaray o de Tamayo y Baus, aunque muy protegidos, no pueden competir con el éxito arrollador del teatro corto, y periclitan. Muchas capitales o pueblos de provincias poseen dos (o más) teatros: uno se reserva para géneros largos y "serios", con o sin música[34] y uno (como mínimo) para el sinnúmero de géneros cortos, con o sin

---

[32] Para J. Monleón: "Benavente es [...] el más "seguro", el más identificado con su público", *op. cit*., p. 67. Incluso el benaventófilo Mathias lo admite: "Y para esta burguesía escribió Benavente sus obras", *op. cit*.., p. 49. Y Torrente Ballester apunta: "La buena moral burguesa es el punto de apoyo de sus sátiras, incluso cuando la propia burguesía es el blanco de las mismas", in *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1956, p. 207.

[33] Cf, Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Evolución, Sociología y estética*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia-Departamento de Historia del Arte, Sept. 1995, 722 p.

[34] Barcelona, Valencia, Málaga, Cartagena, La Unión, etc. Muchos de ellos se llaman, además, Teatro Principal, lo que ya indica su vocación para el teatro "culto".

música también (sainetes, zarzuelas, juguetes cómicos, entremeses, etc.). Los que se mantienen económicamente son los que se dedican al género corto que se impone, en las últimas dos décadas del siglo XIX, como el teatro de las nuevas burguesías, medianas y bajas. El éxito de la zarzuela, a finales del siglo XIX, se puede analizar en términos de masificación, lo que, para muchos, significa degradación o decadencia. La llamada "crisis" del teatro, a partir de 1893─94, también se puede explicar por el desequilibrio de las alternativas escénicas, por la decadencia (económica, por lo menos) de la comedia seria y del teatro "culto" o aristocrático. Las clases altas van al Apolo o al Eslava (e irán muy rápidemente al cabaret), pero viven la decadencia de la ópera y de la comedia como una frustración social y cultural y añoran una escena propia, testimonio de su hegemonía económica y política. Muy a finales del siglo XIX, Echegaray parece ya arcaico, a pesar del Premio Nobel que sanciona sus importancia pasada, sus sucesores son flojos o no exaltan lo debido. La zarzuela chica, después de la decadencia de la grande, podría ser una alternativa satisfactoria, gracias a la música por lo menos, y de hecho lo es para una fracción de la burguesía que milita por la "ópera nacional" (Peña y Goñi, Cotarelo y Mori, etc.), pero fuera de los musicólogos, el movimiento no cunde: los libretos, quizá víctimas de la debilidad tópica de los libretos de ópera, no tienen categoría de literatura alta (aparte de que la calidad de los libretos baja considerablemente).

La llegada de Benavente, en este panorama, se inscribe en continuidad con el teatro anterior, con aspectos "nuevos" que modernizan o actualizan la tradición. Esta continuidad con la aristocracia aficionada a la ópera es patente. Escenifica un mundillo esencialmente poblado de aristócratas o burgueses ricos que, en muchos casos, disponen de un palco en el Teatro Real, nada menos[35]. Y cuando van a escuchar ópera, en total conformidad con la realidad nacional[36], van a oír *bel canto* (*La*

---

[35] Por ejemplo en *El nido ajeno*, en *Gente conocida*, en *Lo cursi*, en *Sacrificios*. El Apolo, cuando viene mencionado, es sinónimo de chabacanería, y suscita sarcasmos e indignaciones en las familias bien pensantes, como en *Lo cursi* : "¿Al Apolo? - No te asustes ; van muchachas" (pero no a la cuarta, evidentemente).

[36] A. Moreno Mengíbar, *op. cit*., ha mostrado como la burguesía española se estancó en sus gustos operísticos y no pasó nunca de la ópera romántica. En 1900, el repertorio de óperas está todavía limitado a Donizetti (*Lucia de Lamermoor*), Rossini, Puccini, Verdi y Meyerbeer. Mozart, Wagner y Debussy ocupan un lugar reducidísimo en el panorama nacional.

Bohemia, por ejemplo, en *Lo cursi*). Benavente representa una hipotética empresa de constitución de un teatro para las elites sociales, no desde una renovación formal, literaria o dramatúrgica, sino desde una temática, unos tipos y unos trucos[37]. Benavente es el intelectual orgánico de una clase a la que propone una fórmula de sustitución de la alta comedia decimonónica. La paradoja (¿lo "nuevo"?) es que Benavente elimina del escenario a las clases populares precisamente cuando acceden cada vez más activamente al escenario político y cultural[38]. Benavente apuesta por la aristocracia, y sus princesitas no tienen nada que ver con las de Darío. Su teatro abunda en marqueses, duques, príncipes, que aparecen como clase "modelo", como espejo.

En Benavente (como pasó en la zarzuela decimonónica, finalmente), hay dos tipos de aristócratas. Por un lado, están los conservadores, chapados a la antigua, incapaces de subirse al tren de la modernidad urbana y capitalista, aferrados a sus privilegios y a su imagen de siempre. Un buen ejemplo de esos dinausorios es el duque de *Gente conocida*, réplica teatral del don Guido machadiano, que plasma la quiebra de una clase arcaica : "Hice lo que debía en mi posición [en este caso, concretamente, tener queridas entre las artistas], lo que no saben hacer esos advenedizos de nuevo cuño, que estampan sus armas en el casco de una botella de aguardiente falsificado"[39]. Frente a esos retrógradas que no saben articular su "posición" con las exigencias de la modernidad del nuevo siglo que se avecina, está la aristocracia "nueva", empredadora, la de la banca y del negocio bien entendido. *Lo cursi* representa el conflicto de estos dos tipos y el "bueno" de la película formula muy bien la superación necesaria de los viejos esquemas:

> La aristocracia francesa, por oposición a la República

[37] Esas elites tampoco han sabido favorecer una renovación musical, pese al esfuerzo de algunos en este sentido, porque se perdió o se debilitó la impregnación y la práctica —auditiva, por lo menos— de esos públicos aristocráticos dados a la ópera italiana romántica, en los años 1820-50.

[38] No me refiero al Julián de *La Verbena de la Paloma*, ni al *Juan José* de Dicenta, que siguen siendo representaciones burguesas, sino a la producción intelectual y literaria del movimiento revolucionario u obrero.

[39] En *La comida de las fieras*, hay aristócratas pre-capitalistas que viven de rentas y patrimonios que son incapaces de administrar y se arruinan por afán de presumir.

> democrática, exageró la nota reaccionaria; nuestras clases directoras copiaron el figurín, porque venía de París, y nos dimos a la devoción "sacré-cœur". Una reacción sin grandeza, que ni siquiera recoge la tradición española.

Benavente sí que tiene un agudo sentido de la Historia y de la política.

El teatro de Benavente elabora, desde sus comienzos, un fervoroso alegato para una perspectiva "moderna" de una aristocracia que legitima su superioridad con el ejercicio inteligente y dinámico del poder económico y político. *Gente conocida* (1898) es un auténtico teatro de tesis: los protagonistas positivos son un conde emprendedor que "quiere instalar una maquinaria nueva" en Málaga y su mujer que piensa crear una "fábrica de sidra espumosa" desde que se dio cuenta de que su finca sólo producía 5000 duros anuales (12000 antes) y que "las tierras producen cada vez menos, los gastos aumentan [...] los labradores no pagan, la contribución sube, los gastos aumentan" (este bis es de la duquesa). La nota aclaratoria de *La Información*, donde Benavente sentencia: "La aristocracia de la *habilidad*, del *talento*, de la *política* [...] se burla, juega con la aristocracia de raza y con la del dinero"[40], confirma esta orientación ideológica. *Gente conocida* puede pasar por un auténtico cursillo de política aplicada y es la ilustración de la "orientación nueva" de las clases acomodadas, del paso de una aristocracia agraria y rentera (feudal) a una aristocracia urbana, industrial y financiera que trabaja, una clase que produce y dirige[41]. Como en los tiempos de la zarzuela ideológicamente dinámica (*La Marsellesa* o *Cádiz*), como en ciertas obras de Echegaray (*El gran galeoto*), Benavente milita por una aristocracia liberal, laica o por lo

---

[40] J. Benavente, *Obras completas*, tomo I, p. 65-66. El subrayado es del propio Benavente.

[41] Algunas réplicas de este nuevo credo: "En nuestros tiempos, la nobleza no puede ser respetada si no es respetable" (*O.C.*, p. 105), "En otros tiempos hubiera sido afrentoso para un aristócrata refinar azúcar o fabricar sidra, pero hoy...¡si hasta es de buen tono!" (p. 111), "En tus tiempos, la aristocracia deslumbraba con el brillo de sus títulos. Hoy, un título lo tiene cualquiera" (p. 170), "Paso a las nuevas aristocracias, la del dinero y la del talento" (p. 162). Todo el debate se centra en esta oposición entre un ayer arcaico y hoy prometedor. La Princesa Bebé, en un rapto de inspiración, dictamina: "La institución monárquica no vive ya de prestigios divinos ni heredados, sino del prestigio personal, del respeto y de la consideración que logremos imponer con nuestra conducta" (I, 1).

menos civil en sus aspiraciones económicas y hegemónicas[42] que se apuntalan en la definición de un dinero legítimo, de un capitalismo realmente moderno. Benavente escenifica de alguna manera la emergencia del gran capitalismo europeo del siglo XX. Es este carácter "moderno" lo que autoriza ciertos comportamientos sociales algo atrevidos o liberales como tener "queridas" (se reivindica abiertamente el derecho a las "trapisondas", palabra bastante frecuente) o tener amores fuera de la legitimidad matrimonial si ésta es un fracaso[43]. Lo realmente "moderno" de este teatro, a uso de la clase dirigente, es la reivindicación del derecho de separarse (la palabra divorcio aparece a menudo, pero no se lleva nunca a cabo, la osadía escénica tiene sus límites), de la felicidad personal (contra los matrimonios de conveniencia[44]). La exigencia de modernidad "moral" viene a ser la vitrina social y cultural que corresponde al dinamismo económico y político, para una clase que ambiciona imponerse como modelo y ocupar el puesto de absoluta preminencia en todo. Los más conscientes de esos aristócratas ilustrados contemplan incluso el deber de asistencia social que su hegemogía implica: el simpático conde de *Gente conocida* crea un "asilo de obreros impedidos", que sería un poco la respuesta benaventina a la "cuestión social". Ingenuidad o cinismo, esta aristocracia del talento y de la competencia resuelve así los peligros revolucionarios y las amenazas de unas turbas incultas y envidiosas:

> Elena.(la Princesa Bebé) —— Nuestros plebeyos, ya lo hemos visto, sólo aspiran por nuestro amor a ser Príncipes como nosotros.
>
> Esteban.— Es a lo que aspiran siempre los plebeyos cuan-

[42] En una de sus últimas réplicas —algo así como la moraleja política de la obra—, la Princesa Bebé se exalta: "No, yo no sé rezar sin fe ante ningún altar. Acabó la creencias, acabaron las oraciones..."

[43] En *Gente conocida*, el marido, un joven casado, tiene "una amiguita" y el único reproche que le hace su mujer —amante y fiel— es que "podía tener mejor gusto". En *La Princesa Bebé*, los "héroes" escogen asumir sus amores, aunque sean extramatrimoniales, en contra de la opinón general e incluso en contra del deber impuesto a las familias reinantes (también es verdad que son amores que acaban mal, y vuelven todos al redil). En *La gata de Angora*, la aristócrata se enamora de un pintor, pero, al final de la obra, como en todas las de Benavente, volverá a la realidad (a su marido).

[44] Piezas como *Lo cursi*, *Gente conocida*, *La Princesa Bebé*, *La gata de Angora*, insisten en estos temas.

do hacen las revoluciones.

Elena.— Por eso la verdadera revolución del mundo, la única fecunda, sólo podremos hacerla los grandes, los iguales. Será una revolución desinteresada; no pediremos riquezas ni libertades, ni siquiera justicia: sólo pediremos la verdad...

Y el telón final cae después del extasis enternecido que provocan pensamientos y sentires de tan alto vuelo[45].

En la rigurosa continuidad histórica de la asociación entre aristocracia y burguesía desde los principios de la Restauración, el panorama político que escenifica Benavente es el siguiente. La aristocracia, que debe ser un elemento motor de la modernización industrial y económica, sigue siendo un modelo cultural, un espejo de elegancias y modales. Luego viene la burguesía, la que aspira a ser también modelo y cultura, la que invierte sus energías en las finanzas, en las empresas, en un dinero productivo capitalista. Como en las más rancias zarzuelas, Benavente propone dos modelos de burguesías, dos categorías que desempeñan un papel opuesto ante la historia. Por un lado está la burguesía alta o mediana que hizo la Restauración, pero que se estancó en actitudes y mentalidades cerradas, inútilmente patrioteras ; por ejemplo, es la que promueve y pierde la guerra de Cuba, la que va al Apolo a aplaudir *La marcha de Cádiz*, es la arcaica, la inculta económica, cultural y políticamente. El repudio, en algunos sectores, de la zarzuela chica, a finales del siglo XIX y a principios del XX, incluso antes del "desastre", tiene una base política evidente en la medida en que la zarzuela chica, ya estereotipada y mecánica, puede representar un factor de atraso para el país. La crítica machacona, desde principios de los años 90, contra el público adocenado, tiene mucho que ver con la necesidad de una educación política y cultural de las "elites" burguesas[46].

Frente a este burguesía que se ha fosilizado en sus prácticas

---

[45] "Esteban.- ¡Mi Princesa Bebé! Todo lo alegras, todo lo embelleces. Cerca de ti la vida es más intensa, y se siente que el alma es infinita...

Elena.- ¡Vivir... soñar! Las dos cosas... Amar... Amar es todo... es sueño y es vida!..." Telón final. Emoción.

[46] J. Monleón apunta muy bien: "Durante una época, Benavente la emprendió con los problemas económicos de ciertos sectores de la alta y media burguesía, más o menos inadaptada a los procesos del capitalismo", *op. cit*., p. 67.

culturales e ideológicas, asoma otra nueva burguesía, por la que apuesta evidentemente Benavente. Una burguesía que sabe superar el trauma cubano, que entra en el siglo XX con ánimos emprendedores, plantando remolacha azucarera, instalando plantas industriales en provincias o atreviéndose inteligentemente a la especulación bursátil. No faltan burguesotes benaventinos —los modelos evidentes— que tienen estatura de "ministrables" (*La gata de ángora*), siempre con el beneplácito y el apoyo de los aristócratas. La intuición de Benavente, su "clarividencia", desde 1893-94, es ofrecer, muy temprano, modelos de conductas, tanto a nivel político y económico, como casero, que presagian lo que serán o deberán ser las clases dirigentes burguesas del siglo futuro[47]. Milita por una clase dominante pragmática, anticaciquil, antiagraria, algo anticlerical, con ansias (aunque sean miméticas) de cultura (van al Real, leen a Loti, juegan al "bésigue"), y sus obras ofrecen modelos, sin concesiones y con cierto escepticismo si se quiere, pero modelos a pesar de todo para ocupar dignamente el puesto faro que les incumbe. El teatro de Benavente, incluso cuando pasa en el campo, es siempre un teatro urbano ; la ciudad se ha vuelto el único motor económico, cultural y político, y el campo sólo sirve de decorado "chic" o de contrapunto negativo (los chanchullos electorales, el caciquismo y todos los oscurantismos). Con *El nido ajeno*, que tiene poco éxito, Benavente se adelanta algo a la realidad burguesa de su tiempo, pero la conexión con su clase se hará después de 1900.

Y la característica del teatro benaventino que se menciona unánimemente —ser un teatro de la palabra— completa este panorama ideológico. La palabra, el dominio de la palabra y de la retórica son los instrumentos y la "representación" más espectacular del poder. Frente a una burguesía española que, a finales del siglo XIX, tarda en evolucionar o subirse adecuadamente al carro de la modernidad, Benavente ofrece una alternativa de educación en la medida en que una clase dirigente no puede dar de

---

[47] En *El nido ajeno*, los maridos trabajan seriamente y llevan sus negocios en "la Bolsa" ("El arte de hacer dinero también tiene su estética [...] He sido el Byron de la aritmética"). En el plano casero, las modernas amas de casa burguesas administran sus hogares con la eficacia de una empresa. En la tercera réplica de *El nido ajeno* , Emilia, una sensata burguesa, dice: "Vaya usted a poner orden con cuatro chiquillos y los criados y las amas correspondientes". En *Lo cursi*, doña Flora hace ella misma la compra para que la sirvan mejor.

sí una imagen demasiado ridícula. La ironía benaventina contra esos burgueses incultos es precisamente una invitación a tomar conciencia de sus insuficiencias, limitaciones y lacras. A la burguesía, también hay que "aculturarla", apartarla del Apolo y de la lectura de las novelas de Bourget, dignificarla como se dijo del teatro. Por eso, tantas piezas suyas están estructuradas sobre la oposición entre burguesía sana y moderna y burguesía arcaica o mostrenca (por ejemplo, *Lo cursi*), auténtica metáfora de la conquista y conservación del poder. Como apunta Annie Ubersfeld: "Tout texte théâtral est la réponse à une *demande* du public et c'est sur ce point que se fait le plus aisément l'articulation du discours théâtral avec l'histoire et l'idéologie"[48].

En el Madrid finisecular, Benavente ofrece un producto cultural elaborado e indiscutiblemente nuevo dentro del panorama del teatro comercial. Pero la novedad o la tan deseada "renovación" no es de índole teatral, ni literaria. Ya lo apuntaba *El Liberal,* al día siguiente del estreno de *El nido ajeno:* "no aporta a la escena nada de lo que ésta exige para su regeneración"[49]. Su "modernidad" es política y social, aunque se anticipe algo; en esto, y en esto sólo, es "un precursor". Entre 1894 y 1905, plantea las bases de un teatro "orgánico" de las clases dominantes, esas clases que vienen del liberalismo monárquico y que evolucionan hacia la reacción más cerrada. Por algo el teatro benaventino tendrá tanta fortuna durante el franquismo.

Entre *El nido ajeno* y *Los intereses creados* y *La ciudad alegre y confiada* (1916), por no hablar de *Santa Rusia* (1932), la continuidad es evidente. Jacinto Benavente, políticamente muy conservador, inventa un teatro del conservatismo y de la reacción, con algunos ribetes de paternalismo, al principio, que caracterizan todavía las vagas reminiscencias de conciencia social de la burguesía liberal de la Restauración y que acabarán desapareciendo. Este teatro ofrece, pues, un espejismo de novedad y de modernidad, con un picoteo sutil en el teatro europeo, con pequeñas dosis de actualidades y con un esmero indiscutible en la calidad de la lengua, una calidad literaria que hace que destaque en un panorama mediocre. La ilusión teatral benaventina

---

[48] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris: Editions Sociales, 1977, p. 241.

[49] J. Benavente, *Los intereses creados*, Ed de Fernando Lázaro Carreter, Madrid: Cátedra, 1976, p. 13.

es precisamente este manojo de indicios de una posible modernidad o de ruptura, muy superficiales, pero que pudieron ser captados por una clase que espera SU teatro como una señal favorable. Ni en la escenografía, ni en la teatralidad, ni siquiera en la literatura dramática, Benavente innova:

> Su superficialidad y su ingenio son los mismos [...] No puede haber, aunque a primera vista lo parezca, un teatro mediocre "magníficamente" construido y escrito. En tales casos, lo que sucede es que tenemos un sentido "artesanal" preestablecido, de receta, sobre lo que es el teatro "bien hecho" y aplicamos los cánones automáticamente[50].

[50] J. Monleón, *op. cit*., p. 180 y 183.