

EL TEATRO DE FANTASÍA DE BENAVENTE

1. EL TEATRO DE FANTASÍA BENAVENTIANO: SU CARÁCTER Y SUS FORMAS

La primera incursión de Benavente en el arte dramático le llevó a crear un *teatro de fantasía*, expresado en una serie de piezas cortas, unas en forma dramática, otras simplemente dialogadas sin escenas y otras en prosa narrativa, recogidas todas ellas en su *Teatro fantástico* (1892), título que indica la gran importancia que tenía la fantasía de inspiración simbolista en los primeros pasos del novel dramaturgo. Más tarde publicó dos colecciones misceláneas en las que hay obras de parecido carácter: *Figulinas* (1898) y *Vilanos* (1905).

Si Benavente hubiera continuado este camino del arte de fantasía, inspirado en una estética simbolista, con gran influencia del arte dramático de Maeterlinck, su puesto estaría más al lado de algunos de sus compañeros de la Generación del 98, acompañándolos en el punto y no en el contrapunto de la misma estética; pero el hecho de que las obras del *Teatro fantástico* terminaran más en ser leídas que representadas influyó, sin duda, en alejarlo de esta estética y arte y llevarle hacia un arte realista de análisis psicológico, al principio, y luego a la sátira de la vida social.

Hay una nota que distingue el *teatro de fantasía* benaventiano de otras formas análogas de su comedia, en las que, como en algunas del *teatro infantil*, interviene también el mundo de la fantasía en los personajes, en la trama y en el ambiente, y esta nota es la distinta función que tiene en unas y otras ese mundo fantástico: en el *teatro de fantasía*, salvo en unas pocas obras incluidas en el *Teatro fantástico*, la ficción opera sobre un mundo de realidades humanas, y los personajes y ambiente de esa trama humana aspiran a ser trasunto de la realidad social, mientras que en el *teatro infantil* toda la obra pertenece al mundo de la ficción, inspirada en cuentos infantiles, en los personajes, la trama y el ambiente, sin que haya personajes con problemas y conflictos humanos.

2. LOS LÍMITES DE LA COMEDIA DE FANTASÍA BENAVENTIANA

Marcelino C. Peñuelas, al clasificar el complejo teatro de Benavente, incluye en las comedias de fantasía cuatro obras, según él, de este carácter: *La novia de nieve* (1932), *La noche iluminada* (1927), *La Duquesa gitana* (1934) y *El dragón de fuego* (1904)¹. Sin embargo, nosotros creemos que no pertenecen a este grupo dos de ellas: *La novia de nieve*, por ser del *teatro infantil*, y *El dragón de fuego*, donde no aparece fantasía alguna, entendiendo por tal el mundo maravilloso o sobrenatural de condición mágica, sino que ese mundo es el oriental, exótico, pero real.

Salvo las primeras tentativas del *Teatro fantástico*, compuestas al principio de la última década del pasado siglo, cuando estaba de moda en toda Europa la influencia de Maeterlinck, que tenía a París como centro de su teatro simbolista, no produjo Benavente obra alguna de este carácter hasta el período de entreguerras, cuando ya en toda Europa había desaparecido hacía largo tiempo la influencia simbolista, y, por el contrario, las nuevas corrientes de *vanguardia*, como el *expresionismo* y el *surrealismo*, trataban de superar el *simbolismo* creando nuevas formas literarias, sobre todo en el teatro.

Benavente, siempre conservador y rezagado en sumarse a las corrientes estéticas, emprendió nuevas tentativas simbolistas en el período de *entreguerras*, cuando el *simbolismo* estaba agonizante. Pero no fue él solo quien sintió entonces en el teatro español esta atracción por la *comedia de fantasía*, sino que también se expresó en ella uno de los jóvenes dramaturgos de la llamada *Generación de la República*, Alejandro Rodríguez (Casona), que comenzó su carrera literaria con *Otra vez el diablo* (1935) y fue fiel a este arte toda ella.

3. LAS FASES DEL TEATRO DE FANTASÍA BENAVENTIANO

El *teatro de fantasía* de Benavente pasó por tres fases muy distintas, que se corresponden con tres diferentes períodos de su producción dramática y de la literatura europea en general.

La primera fase, representada por su *Teatro fantástico* (1892), compuesto en sus años mozos, cuando sólo tenía veinticinco años, es una colección de obras primerizas que no se representaron por entonces y que eran como ensayos dramáticos inspirados en la estética simbolis-

¹ MARCELINO G. PEÑUELAS: *Jacinto Benavente*, New York, 1968.

ta, la cual animaba el teatro europeo en la última década del pasado siglo.

Las otras dos fases, separadas de la primera por unos treinta y cinco años, pertenecen ya al llamado período de *entreguerras*, en el que Benavente, ya Premio Nobel, era el monarca del teatro español. Pero hay dos etapas distintas en este período: una transicional, un tanto unida a la primera, representada por *La noche iluminada* (1927), compuesta cuando el autor pasaba de los sesenta años y su teatro entraba ya en la decadencia, aunque conservaba parte de su brío, y la otra influida por las corrientes de *vanguardia*, en la que compuso *Vidas cruzadas* (1929) y *La Duquesa gitana* (1934) cuando tenía setenta años y era visible su decadencia.

Las obras de este período pertenecen a un arte muy distinto al simbolismo primerizo de su *Teatro fantástico*, un tanto de signo maeterlincknesco, y son también distintas, muy distintas entre sí. *La noche iluminada* todavía está unida, con su influencia shakesperiana, a la estética simbolista, y está un tanto emparentada con el arte de sus comedias de cuentos del *teatro infantil*. En cambio, en las dos de la segunda han entrado ya con ímpetu las corrientes de *vanguardia*, sobre todo el *surrealismo* y el *expresionismo*, y también la influencia del cinematógrafo, con su técnica y tendencia a lo inesperado y maravilloso.

4. LAS FUENTES LITERARIAS DEL TEATRO DE FANTASÍA BENAVENTIANO. LA INFLUENCIA INGLESA EN EL TEATRO BENAVENTIANO

Cuando los críticos de su arte dramático, como Juan Guerrero Zamora² y Marcelino G. Peñuelas³, al examinar las fuentes de sus comedias, ven sólo la de los realistas y naturalistas franceses de fines del pasado siglo, limitan en realidad su atención a las varias formas de su *comedia de sátira social*, que es para ellos la dominante y más caracterizada de su teatro, aunque no pertenezcan a ella sus dos obras maestras: *Los intereses creados* (1907) y *La Malquerida* (1913), ni sea tampoco, en su conjunto, la más numerosa, y por eso al así hacerlo dejan fuera del examen gran parte de su producción dramática, sobre todo sus *comedias simbolistas-modernistas*, entre las que se destacan la *comedia de fantasía*, el *teatro infantil* y la *comedia rococó*, donde las

² JUAN GUERRERO ZAMORA: *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, 1961, vol. IV.

³ MARCELINO G. PEÑUELAS: *Jacinto Benavente*, New York, 1968.

fuentes son muy otras y un tanto distintas en cada uno de estos varios géneros.

En la primera fase del *teatro de fantasía*, el de la *anteguerra*, las fuentes son varias: la *comedia del arte italiana*, en primer lugar; Shakespeare y Molière, como dirá más tarde en el prólogo de *Los intereses creados*; la *comedia española del Siglo de Oro*; la general de los simbolistas, no sólo de los dramaturgos, como Maeterlinck, sino también de los cuentistas, como Edgar Allan Poe y del alemán Hoffman, cuya influencia es evidente en obras como *La blancura de Pierrot*.

En la segunda fase, representada por *La noche iluminada* (1927), del período de *entreguerras*, la principal influencia es la del teatro inglés, señaladamente de Shakespeare, de cuya comedia *El sueño de una noche de verano* tomó Benavente gran parte de los personajes e incluso algunas de las escenas.

En este punto, de la influencia inglesa en el teatro benaventiano, coincide con la tendencia general de su arte dramático, en el cual se acentuó esa influencia en el período de *entreguerras*, pues ya en 1919, justamente a principios de él, compuso dos obras dramáticas de muy distinta naturaleza, en las que es sumamente visible ese influjo: la tragedia *La vestal de Occidente*, sobre las relaciones afectivas entre la reina Isabel de Inglaterra y su favorito el conde de Essex, que terminaron con la decapitación del conde por orden de la reina, es una de las mejores obras dramáticas de Benavente, y *Y va de cuento*, en que dramatizó un tema del folklore germánico del flautista que libra a un pueblo de una plaga de ratones con la promesa de las autoridades de ese pueblo de que le recompensarán con una cantidad de oro, las cuales le pagan con la más negra ingratitud, así como de la venganza que tomó el flautista llevándose del pueblo a todos los niños de ambos sexos, que marchan tras la flauta encantada y que se esconden con él en un lugar desconocido hasta que el pueblo vuelve de su ingratitud.

El tema del flautista, cuya flauta tiene poderes mágicos, con el episodio de los ratones y la venganza del flautista, que no es recompensado, había sido tratado en la época romántica de la literatura inglesa por el poeta Robert Browning en *The pied piper of Hamelin* (*El abigarrado flautista de Hamelin*, 1842). Y había sido llevado a las tablas, ya en este siglo, por John Drinkwater (1882-1933) en su zarzuela del mismo nombre que el poema de Browning, a la que puso música S. W. Sylvester.

En cambio en *La vestal de Occidente* (1919) la influencia inglesa es más indirecta, más en el tema que en el arte, pues en él esta obra procede de fuentes francesas, no realistas o naturalistas, sino de este siglo, y no del teatro, sino del cinematógrafo: de *Elisabeth, la reine d'Angleterre*

(1912), película cuyo guión compuso el suizo Luis Mercanton y de la que fue director el francés Henri Desfontaines, aunque sin duda utilizó Mercanton para su composición una antigua obra romántica francesa, *Elisabeth d'Angleterre* (1829), de Jacques Ancelot (1794-1854).

La película de Mercanton y Desfontaines, que marca un hito en la historia del cinematógrafo, tuvo un éxito resonante en toda Europa y en los Estados Unidos. De esta obra procede sin duda la de Benavente y también otras tres que se publicaron años más tarde, todas ellas en 1930, es decir, en el mismo año, sin que un dramaturgo conociera probablemente la obra del otro en varias partes de Europa y de América: en alemán el austríaco Ferdinando Bruckner (1891-1955) escribió *Elisabeth von England*; el norteamericano Maxwell Anderson, *Elisabeth the Queen*, y el poeta y dramaturgo francés Henri Lenormand, *Elisabeth d'Angleterre*. Estas tres obras de dramaturgos famosos de distintas lenguas marcan el interés que había despertado en todas las literaturas europeas el tema de la reina Isabel de Inglaterra y sus relaciones políticas y afectivas con su favorito el Conde de Essex, tema que había aventado a todos los vientos la película de Mercanton y Desfontaines y a la que había dado la alta categoría de tragedia uno de los mejores del teatro español contemporáneo, Jacinto Benavente, como uno de los últimos brillantes esfuerzos de su declinante arte dramático.

5. EL TEATRO DE FANTASÍA EN EL «TEATRO FANTÁSTICO» DE BENAVENTE: SUS VARIAS Y VACILANTES FORMAS

Las ocho piezas de este *Teatro fantástico*—siete breves y la otra más larga, *Cuento de primavera*—tienen una distinta naturaleza y una diversa estructura: algunas con una simple escena dialogada entre dos personajes y otras varias escenas con varios personajes, que en la más compleja, *Cuento de primavera*, se convierte en dos actos con varias escenas cada uno, un prólogo y un epílogo. Esta gran variedad en la naturaleza de la obra, en su estructura, en el número de personajes y de escenas, así como en la significación de esos personajes fantásticos y de su trama, revela que Benavente no tenía un solo concepto del arte fantástico, sino que éste se presentaba en varias formas de distinto carácter dramático.

Una de las notas comunes a casi todas estas obras del *Teatro fantástico* es la de presentar al amor como la gran fuerza emotiva que mueve las almas y gobierna a las personas, y que, por tanto, es la raíz de la acción dramática y de la trama.

Otra de las notas que tienen en común es su sentido simbolista de

su arte. Su simbolismo se expresa en todos los elementos de su arte dramático: en su ambiente, en su tema, en los personajes y la trama y también en el lenguaje, que es como un anticipo del elegante estilo benaventiano que veremos en *Los intereses creados* (1907). El simbolismo de los personajes se expresa muchas veces en forma de personajes que no tienen nombres individuales, sino abstractos: que son objetos inanimados en *El encanto de una hora*; en ocasiones personajes de la *comedia del arte* en *Comedia italiana*, *La blancura de Pierrot* y en parte de *Cuento de primavera*, y en personajes de la *comedia del Siglo de Oro* en *El criado de Don Juan*; y en otras obras en un simple diálogo entre el escritor y una entidad abstracta: que es el poeta y la musa en *Amor de artista*, y entre el autor novel y el modernista, símbolo de la estética modernista, en la obra que se titula de este modo *Modernismo*.

6. LA FORMA ALEGÓRICA Y LA CÉLULA DE LA COMEDIA ROCOCÓ:
«ÉL ENCANTO DE UNA HORA»

La forma más simple y sencilla del arte dramático fantástico de Benavente es la primera de la colección del *Teatro fantástico*, titulada *El encanto de una hora*. En ella sólo hay dos personajes que discuten, en una brevísima escena, el encanto de su amor. Son dos figulinas de porcelana que están en el gabinete de un palacio, las cuales se animan al tocar las doce de la noche en el reloj de una torre lejana, repetidas las horas, como un eco, por el reloj de la chimenea del gabinete.

Las figulinas descienden de su pedestal para contemplarse en el espejo, dialogar sobre su belleza y la de la vida, que acaban de recibir en esta hora de encanto. Bailan al son de una dulce melodía y se besan animadas por el amor. La que hace de varón se llama *Incroyable* y la de hembra *Mervelleuse*. El beso causa un destrozo en la cara de porcelana de la dama. Para encubrir el daño se vuelven a besar, y se abrazan tan efusivamente que cuando viene el rayo de sol de la mañana para hacerlos volver a su pedestal se encuentran abrazados para siempre; y así los sorprende el nuevo día.

Esta breve pieza del *Teatro fantástico*, de inspiración simbolista, con sus figuras de rococó, de porcelana, su delicado amor que mueve las almas y también los cuerpos en la danza, es como el antecedente del «teatro de vanguardia» que compondrá Ramón Gómez de la Serna en la primera fase de su producción dramática en la *anteguerra* en la famosa *Trilogía máxima*, de la que sólo compuso dos obras: *El drama del palacio deshabitado* y *Sonámbulos*.

Esta obra, que no se representó por el tiempo en que la compuso Benavente, fue llevada a las tablas años más tarde, en 1905, en el «Teatro de la Princesa».

Tan simple como *El encanto de una hora* es otra de las piezas breves de esta colección, *Modernismo*, en la que también sólo hay dos personajes: el autor novel y *Modernismo*, que discuten los modelos del nuevo arte literario dramático. En realidad, esta obra, más que una pieza dramática, es un ensayo de crítica literaria del teatro de su tiempo, presentando la crítica en forma dialogada para que sea más fácil ver la doble perspectiva del pro y del contra a través de los juicios de los dos interlocutores que expresan las ideas de Benavente sobre este tema. Sus ideas dramáticas son las tradicionales de que el teatro es tanto moralidad como entretenimiento; añadiéndole como novedad el principio tomado del teatro de Ibsen de la sinceridad de la expresión dramática, de la sinceridad de las almas.

De mayor complejidad es *Amor de artista*, con tres personajes, el Poeta, la *Musa* y Don Prudencio, que se mueven en cinco escenas en las que se desarrolla la breve fábula de un poeta que anda desorientado hasta que recibe la visita de la *Musa*, la cual le anima a escribir para alcanzar la Inmortalidad, ya que ésta consiste «en transmitir a los otros el espíritu que da forma a la obra»; y también en ir despertando a través de los siglos, al contacto con otros espíritus, las mismas ideas, los mismos sentimientos que la animan.

7. LA COMEDIA ITALIANA DEL ARTE Y EL TEATRO FANTÁSTICO DE BENAVENTE: LA PANTOMIMA Y EL TEATRO DE MARIONETAS

Una de las principales fuentes del teatro fantástico benaventiano es la comedia italiana del arte, en la que se inspiran dos obras de muy distinta naturaleza: *Comedia italiana* y *La blancura de Pierrot*, y también parte de *Cuento de primavera*, la pieza más extensa de la colección.

Los dos personajes de esta obra tomados de la *comedia del arte* son Colombina y Arlequín, los cuales aparecen siempre enamorados el uno del otro en el arte tradicional que se presenta en esta comedia... En dos escenas desarrolla Benavente un episodio original dentro del carácter tradicional que le asigna la *comedia italiana del arte* a estos dos personajes: Arlequín, para probar el amor de Colombina, se disfraza de Pierrot; Colombina, que no le reconoce en un principio, rechaza sus palabras de amor y su primer beso, pero en el segundo descubre ya que quien la besa es su amado Arlequín, al que besa ya con pasión.

La blancura de Pierrot se separa en cambio de las líneas tradicionales de la *comedia del arte*, pues ésta le asignaba a cada personaje un carácter y una conducta, y aquí vemos a Pierrot en un papel trágico, de asesino, contrario a su naturaleza tradicional. La misma obra expresa esta originalidad en el subtítulo de *Pantomima*; y está escrita en forma de acotaciones escénicas y relato que sirven para presentar esa pantomima.

La fábula es trágica: Pierrot, criado de un rico y avariento molinero, mata, para robarle, a una vieja vecina al molino, tan rica y avara como su amo. Para matarla se ha pintado de negro. Cometido el crimen no se le quita el tizne, por más que se lave, ni tampoco la sangre de la víctima, que le mancha y cubre parte del tizne.

La blancura de Pierrot, como *El encanto de una hora*, son como un antecedente de ciertas formas del teatro de anteguerra de Gómez de la Serna, con la diferencia de que *El encanto de una hora* está emparentada con las formas del mundo de la Serna entre la realidad y la irrealidad, y esta obra, *La blancura de Pierrot*, tiene un hondo sentido dramático de realidad viva que aumenta con los colores negro y rojo, que son como una estampa expresionista, y en su sentido trágico se entronca con *El lunático* y *Beatriz*, de Gómez de la Serna.

En *La senda del amor* la *comedia del arte* hace una breve aparición en la figura de Polichinela, quien muere, apenas aparecido, asesinado por Leandro por oponerse a sus amoríos. Benavente tituló esta pieza *Comedia de marionetas*, siguiendo de este modo la técnica que había empleado el belga Mauricio Maeterlinck, padre del simbolismo dramático, para algunas de sus obras breves. Y en este sentido esta obra es como una célula de un arte vacilante e impreciso, el que, ya maduro, compondrá Valle-Inclán en sus melodramas para marionetas. Como en los melodramas para marionetas de Valle-Inclán, en esta obra de Benavente el sentimiento de Benavente se deshumaniza al presentarse por medio de marionetas, de fanticos, los cuales, con sus movimientos exagerados, parecen moverse más por resortes mecánicos que por móviles sentimentales.

Leandro, el protagonista, mata en esta obra a dos personas: uno, su rival en amores, ya lo había muerto cuando empezó la obra, y a Polichinela, el padre de su amada, lo mata durante ella. De esta forma parece una parodia ridícula de un nuevo Don Juan Tenorio, que mata a su rival y también al padre de su amada. Es un teatro de parodia en que los movimientos de las marionetas hacen más exageradas y, por tanto, más grotescas las acciones.

En cierto sentido, esta obra breve es como un antecedente, en su ar-

gumento, de la rivalidad que reaparecerá en *Los intereses creados* entre el enamorado Leandro, que lo está de la hija de Polichinela, y éste, que se opone resueltamente a esos amoríos.

8. EL SENTIDO TRÁGICO EN LA FANTASÍA:

«EL CRIADO DE DON JUAN»

Estas fantasías de Benavente están presentadas con una cierta ordenación. La primera de la colección, *El encanto de una hora*, es una delicada *comedia rococó*; en las tres siguientes se percibe ya la influencia de la *comedia del arte italiana*, presente igualmente en la pieza más extensa de todas ellas, *Cuento de Primavera*; y al final de esta colección de fantasías hay dos obras en las que el escritor o poeta figura como uno de los protagonistas, cosa que también ocurre en *La senda del amor*, la pieza más breve de todas ellas, que está colocada antes de *Cuento de Primavera*.

Del mismo modo, las tres últimas obras, de las cinco que figuran después de *Cuento de Primavera*, están unidas o quizá agrupadas, una tras la otra, por un cierto sentido trágico, pues las tres terminan en muerte. Y esta nota trágica es la minoritaria y no la mayoritaria en el teatro benaventiano y también en estas fantasías: en *El criado de Don Juan*, éste mata a su criado Leonelo; en *La senda del amor*, Leandro mata a su rival y también a Polichinela; y en *La blancura de Pierrot*, éste asesina, para robarle, a una vieja avarienta.

El criado de Don Juan fue llevada más tarde a las tablas, pues se estrenó el 29 de mayo de 1911 en el *teatro Español*. Es una obra muy breve, como si fuera un episodio escapado de alguno de los muchos dramas de Don Juan que se escribieron en España o en el extranjero, de un drama de Don Juan en el que se refuerza el sentido dramático con un episodio nuevo, en el que Don Juan hace creer a la Duquesa Isabel que por su amor es capaz de estar horas y horas delante de su ventana, de pie en la calle; pero hace que sus criados, particularmente Leonelo, le sustituya en esta función. La Duquesa, viendo a Leonelo en la calle, curiosa por un lado y por otro enojada, le manda entrar en su casa para suplicarle que termine su presencia en la calle, y en ese momento llega Don Juan, quien al verlo en el cuarto de la Duquesa lo mata por celos, sin comprender que la Duquesa creía que era Don Juan. Al final no se sabe si la Duquesa, impresionada al ver que Don Juan había matado a otro hombre por celos, se siente atraída hacia él y se desmaya, o si, por el contrario, continuará resistiéndole, cosa que ya no lo parece.

9. ENTRE EL TEATRO INFANTIL Y EL DE FANTASÍA:
«CUENTO DE PRIMAVERA»

En las ocho piezas del *Teatro fantástico*, sólo una, *Cuento de Primavera*, tiene una cierta extensión, y por sus personajes y temática está entre el *teatro infantil* y el de *fantasía*. En la historia del arte dramático benaventiano esta obra es un hontanar del que fluyen no sólo estas dos corrientes dramáticas señaladas, sino otras más del *teatro simbolista* de Benavente, como su farsa *Los intereses creados*, sobre todo en el prólogo y en el estilo.

A diferencia del *teatro infantil*, cuyos temas proceden casi siempre de los cuentos comunes a toda Europa, el de *Cuento de Primavera* tiene varios orígenes: la *comedia del arte*, Arlequín y Colombina; de la *comedia bíblica*, el rey Salomón; de la *comedia mitológica*, Ganimedes; del teatro clásico, Lesbia, Zara y Hebe; de los *cuentos infantiles*, el Príncipe Zafir y Zafirino, su consejero, que luego resulta ser su hermana; y otros, como Amapola, tienen un carácter de elemental simbolismo campestre.

Es de *teatro infantil* el tema de la Princesa Lesbia, que está soñando con que un príncipe le venga a hacer el amor y se enamora del Príncipe Zafir, sin sospechar que éste es el príncipe al que estaba prometida, que nunca había visto y por el que ella sentía repugnancia en casarse. Es una fábula un tanto parecida a la de *La novia de nieve* del *teatro infantil*. Sobre esta fábula se entretajan otras varias de muy distinto carácter, que son como un entretendido de los argumentos de varios tipos de comedia: una de *enredo*, otra del *Siglo de Oro español*, otra *comedia rococó* del teatro francés del *Grande Siècle* y también la enredada trama de una novela *bizantina*, con una mujer vestida de hombre: es la historia del Príncipe Zafir, que va acompañado del joven Zafirino, su hermana, vestida de hombre para no despertar el deseo concupiscente de quienes la vean; es la de Ganimedes, siempre enamorado de la Princesa Lesbia, hasta que se encuentra con un nuevo amor, el de Zafirina; y la de Colombina, que se viste de Príncipe Zafir para producir un nuevo enredo.

10. LOS PRÓLOGOS DE LAS COMEDIAS DE BENAVENTE:
EL DE «CUENTO DE PRIMAVERA»

La primera novedad que nos presenta *Cuento de Primavera* es su largo prólogo, que es un monólogo recitado o declamado más que hablado por Ganimedes. El empleo del prólogo como introducción al tema

y al arte de la obra nos revela su carácter simbolista. Esta obra, por su lenguaje retórico, de largas y entrelazadas frases, sonoras y melodiosas, por su tono alzaprimado, recibe un tono mayor, sin ser altisonante; no tiene el tono menor que llevó Benavente a la mayor parte de sus comedias.

Este será el lenguaje que oiremos en sus obras inspiradas en una estética simbolista, sobre todo en el *teatro infantil* y en el *de fantasía*, y que aparece también en su farsa *Los intereses creados*, donde alcanzó su máxima belleza. El largo prólogo, poético y sonoro, recitado por Ganimedes en *Cuento de Primavera*, es el antecedente más inmediato del que nos ofrece Crispín en *Los intereses creados*.

En este prólogo, como en los que emplea Benavente en las obras de carácter simbolista, a la par que nos presenta la temática de la obra como si fuera una obertura, nos da también una breve exposición de los principios en los que se inspira este arte dramático, los cuales en este caso son de puro simbolismo maeterlincknesco «de ensueño vago y borroso», destinado a despertar en los espectadores «un placentero mundo de ensueño». Por tanto no es aquí el propósito del arte ni el entretenimiento ni la moral, que defendió como principios de su estética en otras obras, lo que inspira estas de carácter simbolista, singularmente su *teatro infantil* y su *teatro de fantasía*, sino crear un mundo de ensueño.

El prólogo puede ser presentado en forma de monólogo, como vemos en este *Cuento de Primavera* y en *Los intereses creados*. A veces este monólogo, en lugar de aparecer como algo independiente, como un *introito*, se presenta en la primera escena, como sucede en *Comedia italiana*; pero en este caso no tiene generalmente esa escena el carácter melódico declamatorio que vemos en los prólogos simbolistas y también en la *loa*, que en otras comedias aparece en lugar del prólogo.

El prólogo puede también ser presentado en forma de diálogo, como vemos en *La senda del amor*, otra de las piezas breves del *Teatro fantástico*. En su prólogo, lo mismo que en su epílogo, hay dos personajes, uno de ellos el poeta, que discuten el tema de la obra que van a presentar: hablan del asunto de la obra en el prólogo y enjuician su representación en el epílogo. Técnica que utilizarán más tarde, ya en el arte de *vanguardia*, Valle-Inclán y Gómez de la Serna, en su arte dramático el primero y también en la poesía, y Gómez de la Serna sólo en el teatro.

En el *período expresionista* de la literatura española, cuyo esplendor pertenece a la década del 20 al 30 de este siglo, en el que se empleó muchas veces esta técnica de presentar varios puntos de vista, generalmente de distintas personas, sobre el tema o un episodio de él, utilizó Benavente una forma de diálogo como el de *Vidas cruzadas* (1929), en el que presenta el tema desde distintos puntos de vista o de perspectivas.

11. LOS ELEMENTOS ESCÉNICOS: LA PLASTICIDAD ESCÉNICA,
EL VESTUARIO Y LA MUSICALIDAD DEL CANTO.
LA MÚSICA Y EL LENGUAJE

Como en una buena obra simbolista, representativa de esta estética, hay en *Cuento de Primavera* un abundante empleo de elementos escénicos de la más varia condición que aumentan el encanto y la belleza de esta obra primeriza.

Entre estos elementos abundan los de naturaleza plástica, representados, en primer lugar, por los varios y muy distintos escenarios que hay en sus dos actos con sus varios cuadros, y, en segundo término, por los vestidos con sus ricas formas y colores. En los escenarios, todos ellos de gran colorido, los hay de salas del palacio del rey Salomón, de sus galerías, de la sala del trono, de la parte exterior y del jardín del palacio, y de las habitaciones particulares, del camarín de la Princesa Lesbía, en el que la vemos en la cama con un vistoso traje rodeada de flores. Hay otras escenas de la campiña, particularmente de un bosque en la noche, y una escena de un molino.

Las luces, que son también de gran variedad y que van desde la natural y clara del amanecer a la del bosque en plena noche, y las artificiales de las salas, galerías y habitaciones del palacio real, le dan nuevos colores al ya colorista escenario.

En las obras del teatro simbolista benaventiano, sobre todo del *teatro infantil* y del *teatro de fantasía*, se registra siempre la presencia de elementos musicales, pues la música era el arte por excelencia del simbolismo. Estos elementos musicales se expresan por la propia música y también por el canto y por el lenguaje melodioso en que hablan los personajes. Hay dos escenas de canto, con las que se abre y se cierra el acto primero: se abre con una canción cantada por Ganimedes, que en ese momento andaba enamorado de la Princesa Lesbía, y se cierra con una canción a dos voces de Ganimedes y Zafirino, ya revelada su identidad de doncella, que cantan a su mutuo amor.

Otro de los elementos escénicos es la pantomima, que aquí baila Arlequín, que se ha disfrazado de rey para jugarle una broma a Colombina, y que resulta él burlado, porque al saber su amada que es Arlequín el que pasa por él, finge una conjura contra él de cortesanos que quieren matarlo y le maltratan hasta que revela su verdadera personalidad.

12. LOS ELEMENTOS CÓMICOS EN «CUENTO DE PRIMAVERA»

En esta primera obra del *teatro de fantasía* benaventiano hay una armoniosa combinación de elementos escénicos y dramáticos de la más varia naturaleza: *plásticos*, en el escenario y la vestimenta, de rico colorido aumentado con las luces y en contraste con las sombras; *musicales*, de canto, música y el propio lenguaje; de *varios enredos*, unos *amorosos* y otros *picarescos*, como en el juego, que parece una farsa en que Colombina persigue a Arlequín con los falsos conspiradores. Todos estos elementos entroncan esta obra con la comedia española rococó de la escuela de Agustín Moreto del siglo XVII.

Pero a su vez hay otros elementos dramáticos, que son como una contranota, que sirven de alivio a la corriente sentimental y lírica, que corre a lo largo de la mayor parte de la obra e introduce en ella una nota cómica, irónica. Esta nota irónica está representada por el Chambelán Sieteciencias, consejero del rey Salomón, con el que pasa revista, antes de la audiencia real, a una serie de tipos de sátira menopea: un príncipe, Reinaldo, orgulloso de sus jaurías y de los venados que caza, pero para el que puede ser ofensivo mencionar los cuernos en su presencia; el doctor Yerbaseca, necio y pedante; la noble señora Rialto, envanecida con su belleza y elegancia, y el poeta enamorado de sus propias poesías.

13. LA INFLUENCIA DEL TEATRO DE FANTASÍA BENAVENTIANO DE LA ANTEGUERRA Y «LOS INTERESES CREADOS»

La obra maestra del teatro benaventiano es *Los intereses creados* (1907), que señala la plena madurez de su arte dramático. Escrita esta obra cuando Benavente cultivaba varias formas del teatro realista y naturalista, *comedias de sátira social* de la vida madrileña, de la provincial o pueblerina española o de ciertos ambientes internacionales de la Europa de su tiempo, parece un cuerpo un tanto extraño con respecto a ellas por su estética simbolista-modernista, sus personajes y su lenguaje y estilo; y el único punto de contacto que tiene con esas *comedias de sátira social* es el espíritu irónico, generalmente satírico, que anima la farsa. Comparados con estas comedias satíricas realistas-naturalistas, *Los intereses creados* parecen la obra de un autor distinto.

Pero esta extrañeza desaparece totalmente cuando se la relaciona con el *teatro de fantasía* benaventiano de la anteguerra, pues inmediatamente se percibe la gran deuda que tiene con él la obra maestra de Benavente.

Su deuda está, en primer lugar, en su estética simbolista, que le llevó a buscar en unas y en otras temas universales y ambientes y personajes literarios y no tomados de la realidad prosaica de la vida española, madrileña o provincial de su tiempo, o de la internacional. Esta influencia toma ya formas más concretas cuando vemos que en *Los intereses creados* utilizó Benavente personajes de la *comedia del arte* que había ya presentado en sus obras de fantasía. Y también es directa y concreta la utilización de un monólogo en forma de loa o introito para la presentación del argumento de la obra. Está además en el estilo y en el lenguaje, que ya no es el sencillo y de tono menor de las comedias de sátira social, sino uno más alzado, elocuente, melodioso y retórico, de rica y entonada frase; y así como en general en el ambiente poético en que están envueltas las *comedias de fantasía* y la *farsa*.

14. SHAKESPEARE Y EL TEATRO DE FANTASÍA BENAVENTIANO: «LA NOCHE ILUMINADA»

Benavente era un enamorado del teatro de Shakespeare. Por eso el primer arreglo de las obras del dramaturgo inglés que hizo Benavente para el teatro español fue *Cuento de amor* (1899), subtulado *comedia de fantasía*, que era un arreglo de *Twelfth Night* de Shakespeare. Más tarde, en 1911, publicó en *La Lectura* una traducción de *El rey Lear*, que no fue representada. Cuando volvió a la comedia en 1927, con la comedia de fantasía *La noche iluminada*, estrenada en el teatro Fontalba el 27 de diciembre, los personajes, aunque procedían de la comedia shakesperiana *Sueño de una noche de verano*, pertenecían a un mundo de fantasía proyectada sobre una realidad humana actual.

En *La noche iluminada*, al lado de estos dos mundos, el de la realidad humana y el de la irrealidad de los seres de ficción shakesperiana, aparece un tercero, el de los cuentos infantiles del *teatro infantil*, en la conversión de Rolando en un oso por el poder mágico del hada, el cual no recibirá su forma humana hasta que una mujer se enamore de él. Y para que sea completa, al menos en apariencia, la fusión de estos dos mundos, los personajes de la realidad humana llevan nombres ingleses (Miss Plum, Tony Misses Baly, Edgardo y Dick), así como también los de la segunda. Al levantarse el telón, en la primera escena, estos personajes cantan varias canciones, y una de ellas procede de un *Sueño de una noche de verano*. Y también de esta obra shakesperiana proceden: la reina de las hadas, Titania, y su esposo, Oberon; Puck, el travieso elfo; Mostacilla, otro elfo; y otros, como Flor de Guindo, parecen haber sido tomados de un cuento infantil.

La dualidad de este mundo aparece representada en las pinturas del telón, que está todavía sin levantar al empezar la obra, y en la música que se escucha mientras se levanta. En el telón, con un sentido *futurista* del arte y de la pintura, que exaltaba las máquinas como símbolos de la civilización de nuestros días, «figuran autos, aeroplanos, aparatos de radio, *jazz-band*, fonógrafos, etc.». Y todavía «al descorrerse el telón se oye toda clase de ruidos, motores, bocinas de auto, radio-telefonía, *jazz-band*, etc.». Pero «de pronto se extingue todo y se oye como una música celestial».

Un bosque, adonde han ido a pasar unos días los miembros de una fraternidad de personas de ambos sexos, basada en el principio de la amistad, sirve a media noche de escenario para estos dos puntos distintos, que trataban de encontrarse: en una parte de él, los alegres socios de la fraternidad, entre ellos Rolando y mister Plum, que creen que hay hadas y elfos en el bosque, y las mujeres que dudan de ello, entre ellas misses Baly y Alicia, y, en otra parte del bosque, la corte del hada Titania y su marido Oberón, con sus hadas y pajes.

La trama, que en otras *comedias de fantasía* sólo se yuxtapone sin soldarse, aquí logra el autor esa soldadura haciendo que cada uno de esos dos mundos, el de la realidad y el de lo sobrenatural, traten de acercarse el uno al otro: los seres vivos, despertada su curiosidad por Rolando, que asegura haber visto a las hadas en el bosque y que su acompañante tomó por actores de una compañía de cine, y las hadas, sobre todo la reina Titania, deseosas de que los vivos crean en su existencia. En estas escenas de reconocimiento mutuo de estos dos mundos, uno visible y otro invisible a veces, hay escenas entretenidas y picarescas.

Como en toda obra simbolista benaventiana hay un excelente empleo de las luces: el primer acto está todo él en sombra, mientras el segundo comienza con el amanecer en el bosque, por donde andan perdidos los buscadores de hadas y duendecillos, los crédulos varones y las incrédulas damas.

En el diálogo, sobre todo en el del travieso duendecillo Puck, el primero con que se encuentran, hay una serie de referencias a los problemas políticos y literarios de la Europa de aquel momento, del bolcheviquismo y del surrealismo, que Benavente veía con gran hostilidad.

Una parte del cuento infantil es la transformación de Rolando en un oso por Titania, la reina de las hadas, y así, de oso, estará hasta que alguna mujer se apiade de él y lo quiera. Con este oso van por el bosque las hadas y los duendecillos vestidos de húngaros, que se encuentran con

los amigos de Rolando, de los cuales sólo mister Plum, creyente en las hadas, sospecha que el oso es el propio Rolando.

En esta obra hay una constante presencia de un mundo semejante al del cinematógrafo, con continuas referencias a él por los personajes reales, y este mundo toma cuerpo en el Palacio de Cinelandia, adonde llevan las hadas y los duendes a los personajes reales, a los que ellos, disfrazados de pieles rojas, acaban de capturar.

La simbiosis total de los dos mundos, el de la realidad y el sobrenatural de la ficción shakesperiana, se completa en la escena final en ese Palacio, en que Titania le devuelve a Rolando la figura humana en el momento en que todas las mujeres del grupo le besan y le abrazan. Titania se despide de sus nuevos amigos, y con ellos del auditorio, con un canto al amor capaz de transformar un animal salvaje en hermoso galán, y en ese momento la escena de la noche es iluminada por las luces de un árbol de Navidad, símbolo de la fiesta que se celebra por los días en que se estrenó en Madrid esta *comedia de fantasía* benaventiana.

15. ELEMENTOS SURREALISTAS EN LA COMEDIA BENAVENTIANA: «LA DUQUESA GITANA»

Benavente, hijo de su tiempo, aunque marchara a veces rezagado y otras a contrapunto de sus compañeros de generación, no se pudo librar de las influencias de las dos grandes corrientes literarias que dominaron en las letras europeas, y en las españolas con ella, en su época, y que fueron, en el período de entreguerras, el *expresionismo* y el *surrealismo*, que dieron a la literatura española contemporánea la década de mayor esplendor de 1920 a 1930, que fue la primera de este período. Esta influencia se dejó sentir, sobre todo, en su *comedia de fantasía*: el *surrealismo*, en *Vidas cruzadas* (1929) y en *La Duquesa gitana* (1932), y el *expresionismo*, en la primera de estas dos. El *surrealismo*, creador de un mundo de fantasía a través de los sueños y de la locura, y el *expresionismo*, buscador de nuevos horizontes, más amplias y complejas perspectivas, como vemos en *Vidas cruzadas*, donde hay dos personajes que no son protagonistas, sino espectadores interesados, que aparecen antes de empezar la función para darnos sus opiniones sobre la vida social en general.

Con estos nuevos elementos de fantasía, procedentes de las nuevas estéticas *expresionista* y *surrealista*, se combina una realidad humana totalmente distinta a la que habíamos visto en *Cuento de primavera* y también en *La noche iluminada*, que están todavía un tanto cerca de

las fuentes literarias, incluso de los cuentos infantiles, mientras que la realidad humana sobre la que va a operar, a partir de este momento, la fantasía es la social de los dos mundos gratos a Benavente: el internacional, un tanto cosmopolita, de la Costa Azul o de otros lugares semejantes, en que se reunía esta gente todavía al empezar el período de entreguerras, y el de la sociedad burguesa y aristocrática madrileña.

De estas dos obras, la que se corresponde de una manera más clara con el concepto de *comedia de fantasía* de Benavente es *La Duquesa gitana* (23 de octubre de 1932), titulada también *comedia de magia*, en cinco actos divididos en diez cuadros.

En esta obra, el mundo de la realidad social humana es el de la vida contemporánea, presentado a través de los dos mundos de la *comedia de sátira social* o de la *comedia de sociedad* que aparecen más en la obra benaventiana: el de la clase media y la aristocracia madrileña y el de esa misma sociedad trasladada a los centros de entretenimiento internacional en varias partes de Europa, algunas veces la Costa Azul francesa o italiana. En esta comedia, ese mundo está representado por una familia burguesa corriente, con dos esposos, Aurelia y Jenaro, y sus padres, Liborio y Bibiana, con sus problemas sociales y económicos, y también con sus aspiraciones y esperanzas de un mundo mejor. La hija, el esposo y el padre de ella representan lo que hay en el burgués de práctico, y la madre, Bibiana, lo que tiene de soñadora el alma burguesa.

En este mundo de la vida burguesa cotidiana, prosaica, se introduce la fantasía traída por un pintor, Rosendo Flores, que viene en busca del retrato de Aurelia, que él había pintado para enviarlo a una *Exposición internacional* en Nueva York, donde lo exhibe con el título de *La Duquesa gitana*, y es este cuadro, con su título, el origen de todo el mundo de fantasía que surge poco después del envío del retrato a Norteamérica y que no sabe si ocurre en la realidad social viva, con la ayuda de entes de ficción (*El judío errante*, *El animador*, *Un geniecillo*) o de personajes de la vida internacional, de signo inglés, gratos a Benavente (*Lord Pembroke*, *Un príncipe* y *Una princesa*), o simplemente es un mundo soñado por los protagonistas, pero que no ha ocurrido en la realidad o, en parte, es la expresión de la locura del pintor Rosendo, que termina recluido en un manicomio.

El primero y el quinto acto son como el marco burgués de la realidad burguesa y cotidiana de la obra. En el segundo comienza ya la nota de fantasía con la aparición de un geniecillo que le pone a la desprevenida Aurelia un manto de vistosos colores, que es el velo de la duquesa gitana. Con el retrato, el duende desaparece por la ventana abierta de su sala hacia la noche estrellada. En el tercero y cuarto se

desarrolla la fábula fantástica de la duquesa gitana, fábula que no se sabe si es soñada o producida por el poder mágico de algún encantador, como el *Animador* o *El Judío Errante*, que son personajes de esta obra.

Esta nota de fantasía se introduce ya en el segundo acto, antes de la aparición del duende y de la desaparición de Aurelia, con la llegada a la casa de esta familia de los periódicos norteamericanos con las noticias del gran triunfo en una Exposición en Nueva York del pintor español Rosendo Flores, con su cuadro *La Duquesa gitana*, de la que, según estas noticias, está enamorado un Grande de España y por la cual se quiso suicidar el propio pintor del retrato, y que dan, como colofón de esta historia, la noticia de la desaparición de la figura de la duquesa, que fue cortada por un ladrón desconocido.

16. EL MUNDO DE LOS SUEÑOS EN «VIDAS CRUZADAS»

A veces es mínima la intervención de la fantasía en esta clase de comedias. Esto lo podemos ver en *Vidas cruzadas* (1929), subtitulada *Cinedrama en dos partes*, la primera en diez cuadros y la segunda en tres, con un epílogo. El subtítulo de *Cinedrama* nos indica su vinculación al mundo del cinematógrafo, donde es mucho más fácil presentar una fantasía, cualquiera que sea su clase, sin necesidad de la intervención de elementos sobrenaturales, como hizo en las fantasías de la *comedia de magia* y existe en *Cuento de primavera*, *La noche iluminada* o *La Duquesa gitana*. En *Vidas cruzadas* no hay intervención de elementos sobrenaturales, sino que lo fantástico queda reducido a entidades o seres abstractos, como son el *hombre de sociedad* y el *hombre insociable*, al comienzo de la obra, y al ladrón de sueños, ya en el desarrollo de la comedia, que son como corporeización de ideas o de sueños de los mismos personajes, este último, y de los de la crítica social y literaria, los primeros.

A diferencia de *La noche iluminada*, en la que el mundo de la vida humana era también el ficticio, el extraño y exótico inglés de una fraternidad de jóvenes de ambos sexos, dedicados al cultivo de la amistad sin interferencia del amor, como una de las formas de la ilusión humana, la sociedad que bulle en *Vidas cruzadas* está anclada en el prosaísmo, incidencias y personajes de la vida social española, burguesa y aristocrática; de la sociedad contemporánea, vista primero en el ambiente de un lugar internacional con un casino, en el que se desarrollan algunas de las comedias benaventianas más conocidas, y luego pasa a Madrid, donde viven los personajes de esta comedia.

La ficción de la fantasía tiene sólo breves y rápidas intervencio-

nes en dos momentos distintos, y no se acopla y traba con el argumento de la misma obra, sino que queda un tanto al margen de ella. El primer momento está al comienzo de la comedia, en el cuadro primero, en que aparecen los personajes que no son protagonistas, sino simples comentaristas de lo que allí va a ocurrir. Son el *hombre de sociedad* y el *hombre insociable*, que van a presenciar el drama humano para ofrecernos sus puntos de vista sobre él y sobre los problemas sociales que forman parte de su fábula. Son dos personajes de estética y técnica *expresionista*, pues *Vidas cruzadas* fue compuesta en el período del triunfo del *expresionismo* en España en la década de 1920 a 1930. Esta técnica fue utilizada en este tiempo por otros escritores españoles muy influidos por el *expresionismo*: por Valle-Inclán, en *Los cuernos de Don Friolera* (1921); por Ramón Pérez de Ayala, en *Belarmino y Apolonio* (1921), y por Pío Baroja, en el prólogo de *La nave de los locos* (1925).

La segunda aparición del mundo fantástico es todavía más breve, en el cuadro segundo de la primera parte, en que nos presenta al ladrón de sueños sobre el fondo de un telón oscuro con estrellas doradas, y como cola de las estrellas, todos los colores del iris, y en el cuadro tercero, en donde Eugenia y Enrique, los dos protagonistas de la obra, se supone que están soñando, cada uno en su propia alcoba, la cual no vemos, pues la luz sólo se proyecta sobre los rostros de las figuras con un fondo en sombra.

El argumento de la fábula humana de esta obra es uno de los preferidos por Benavente para algunas de sus comedias: el sacrificio de una mujer buena, una hermana, Eugenia, por un hermano crapuloso, jugador y ladrón improvisado, Manolo, que le pide dinero a Enrique y le roba a éste el dinero que le iba a prestar. Eugenia, para salvar a su hermano, se entrega a Enrique, que la perseguía, pero no intentaba casarse con ella, y cuando éste, después de seducirla, decide casarse con ella, Eugenia se niega a hacerlo, a pesar de que va a tener un hijo de él, y prefiere alejarse de Madrid y vivir retirada administrando su propio hotel de viajeros, en un lugar perdido, donde vive con su hermano y con su hijo. En este lugar la encuentran, en el epílogo de la obra, Enrique y su esposa Guillermina, que van de viaje. Enrique, que ha reconocido a los dueños del hotel y al niño como a su hijo, le promete regalarle un coche. Y su madre, que también ha reconocido a su antiguo seductor, le dice al hijo que, sin duda, aquel caballero cumplirá su promesa.

EMILIO GONZALEZ LOPEZ

The Graduate School and University Center
33 West, 42 Street
NEW YORK, N. Y. 10036 (USA)