



## Jornades de Foment de la Investigació

# TEATRO FANTÁSTICO DE JACINTO BENAVENTE EN LA DRAMATURGIA MODERNISTA: ARLEQUÍN EN ‘CUENTO DE PRIMAVERA’

**Autor**

Vicente NEBOT

## ÍNDICE

ANTECEDENTES .....	3
JACINTO BENAVENTE Y <i>TEATRO FANTÁSTICO</i> .....	4
<b>Biografía de J. Benavente</b> .....	4
<i>Teatro fantástico</i> .....	5
- El teatro español en los años que rodean a <i>Teatro fantástico</i> .....	5
- <i>Teatro fantástico</i> y el teatro modernista.....	6
<i>Cuento de primavera</i> .....	8
- Modernismo en <i>Cuento de primavera</i> .....	8
- Arlequín y los personajes de la comedia del arte .....	9
CONCLUSIÓN .....	15
BIBLIOGRAFÍA.....	17

## ANTECEDENTES

“Un rincón olvidado de la dramaturgia benaventina”, así titulan Javier Huerta y Emilio Peral el primer capítulo de su “Introducción” a *Teatro fantástico* (1892)<sup>1</sup>. En ella, destacan la escasa repercusión que ha tenido esta obra, olvidada por editores y críticos, y carente de estudios que analicen su originalidad y su carácter precursor<sup>2</sup>. A continuación, elaboran una “breve historia del silencio”<sup>3</sup>, resumen para referirse al mencionado olvido de *Teatro fantástico*, y citan la limitada crítica hacia ella.

Así, Henry Lyonnet, en *Le théâtre hors de France. Le théâtre en Espagne* (1897), sin conocer la primera obra de Benavente estima que es el principal renovador del teatro de la época (como ocurre con la mayoría de los críticos españoles de principios de siglo). Los estudiosos J. Huerta y E. Peral consideran a Rubén Darío el primero en entender este teatro renovador, quien, además, apunta las fuentes de inspiración: Shakespeare y el simbolismo francés. José León Pagano, en *Al través de la España literaria* (1904), ensalza el teatro de Benavente “por su detallismo y, ante todo, por saber extraer la variedad de lo permanente”<sup>4</sup>. Manuel Martínez Estrada, en *Teatro contemporáneo* (1910) afirma que la más relevante aportación del primer Benavente “reside en convertir los tipos heredados de la tradición, en especial aquellos procedentes de la *commedia italiana*, en entes teatrales con plena autonomía”<sup>5</sup>. Para Adolfo Bonilla, *Teatro fantástico* es una de las cimas de su autor, y resalta “el carácter de *arte en miniatura* y de preciosismo verbal” y el ser una “apuesta estética que trasciende la mera reproducción de la realidad para convertirse en ideal cobijo del ensueño”<sup>6</sup>. Manuel Bueno y Andrés González Blanco, en *Teatro español contemporáneo* (1909) y *Los dramaturgos españoles contemporáneos* (1917), trazando los puntos fundamentales del teatro español de principios de siglo, no mencionan *Teatro fantástico*. Tampoco la crítica de los años veinte y treinta elogia los valores patrios y religiosos de la obra de Benavente. Federico de Onís, en un estudio de 1923 apenas le dedica su atención y lo considera una obra no dramática<sup>7</sup>. A partir de la década de los cuarenta, J. Huerta y E. Peral señalan a Luis Guarner como el que mejor ha sabido entender la estética de este tipo de teatro, y destacan “el aspecto poético de estas obritas, precursoras -sin duda- de una arraigada tendencia en la dramaturgia de siglo XX: el teatro poético en prosa, cultivado por Gregorio Martínez Sierra, Federico García Lorca, Pedro Salinas y Alejandro Casona, entre otros”<sup>8</sup>. Finalmente, los autores de la “Introducción” a *Teatro fantástico* afirman que “se ha seguido manteniendo la escasa representabilidad de estas piezas, así como el carácter de ensayo y tanteo de estas primeras obras respecto de la producción posterior”<sup>9</sup>, y lo valoran como un texto “insólito” para la época y su poderosa influencia para el teatro más renovador del primer tercio del siglo XX.

1.- Jacinto Benavente, *Teatro fantástico*, Madrid, Austral, 2001, p. 9.

2.- Ibid., p. 10. En *Modernismo y 98*, de José-Carlos Mainer, *Historia y crítica de la literatura española* tomo VI, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1979, no se nombra *Teatro fantástico* en el capítulo “El primer Benavente”, escrito por Melchor Fernández Almagro, y se toma como inicio de su dramaturgia *El nido ajeno*, que es de 1894. Otros ejemplos: Fernando Lázaro Carreter, “Introducción” a *Los intereses creados*, Madrid, Cátedra, 1986; Jesús García Templado, *El teatro anterior a 1939*, Madrid Cincel, 1980; César Oliva, *El teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.

3.- Jacinto Benavente, o. c., p. 18.

4.- Vol. II, Barcelona, Maucci, p. 960.

5.- Madrid, Imprenta Ducazcal, p. 110.

6.- “Jacinto Benavente”, *Ateneo*, 1, 1906, pp., 27-40.

7.- *Jacinto Benavente. Estudio literario*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1923.

8.- O. c., pp. 17-18.

9.- Ibid., p. 18.

Hemos podido observar cómo, pese a la escasez de estudios realizados sobre *Teatro fantástico*, sí ha sido objeto de comentarios críticos a lo largo del siglo XX. J. Huerta y E. Peral explican el olvido de *Teatro fantástico* por el temprano éxito de Benavente como dramaturgo y por ser una apuesta demasiado revolucionaria para el público, sumando además el posterior cambio en su estética e ideología, más abiertas a la burguesía. Los prologuistas realizan un estudio de la obra, considerándola “un programa de teatro modernista”<sup>10</sup>, mostrando sus referentes e influencias posteriores, y los aspectos modernistas que afloran en ella.

Francisco Ruiz Ramón, en *Historia del teatro español. Siglo XX*, solamente cita a *Teatro fantástico* para señalar los antecedentes en *Los intereses creados* (1907) de los personajes protagonistas, Crispín y Leandro, que los relaciona con el Arlequín y Colombina de aquel<sup>11</sup>.

Testimonio más atrevido es el de Jesús Rubio Jiménez quien califica a *Teatro fantástico* de “sorprendente”, aunque afirma que “pasó inadvertido, pero que es una temprana y casi única muestra de teatro simbolista en España en aquellas fechas y, de otro lado, contiene en germen algunas de las direcciones dramáticas posteriores”, y propone como influencias a Maeterlinck, Poe, Hoffman y Maupassant<sup>12</sup>.

## JACINTO BENAVENTE Y TEATRO FANTÁSTICO

### BIOGRAFÍA DE JACINTO BENAVENTE

Para elaborar la biografía de J. Benavente, este trabajo se ha basado, fundamentalmente, en las realizadas por Lázaro Carreter y Ángel Lázaro<sup>13</sup>.

El 12 de agosto de 1866 nace Jacinto Benavente. Perteneciente a la “alta clase media”<sup>14</sup>, es el menor de tres hermanos, y su padre es un conocido médico pediatra. Inicia la carrera de leyes en la Universidad de Madrid, aunque su vocación es el teatro (ya desde niño realizaba obras con títeres). A la muerte de su padre en 1885, y con el desahogo económico proporcionado por la herencia paterna, se volcó al mundo de la literatura, frecuentó los salones aristocráticos y tertulias, y viajó por Europa, conociendo las literaturas extranjeras<sup>15</sup>. También recorre diversas provincias como empresario de circo y como actor teatral<sup>16</sup>.

En 1892 publica su primera obra, *Teatro fantástico*, pero su primer estreno se produce en 1894 con *El nido ajeno*, que obtuvo escaso éxito<sup>17</sup>. Por estos años traba amistad con los escritores de la generación del 98 y con las corrientes modernistas; más tarde tiene lugar su confrontación con Valle-Inclán<sup>18</sup>. En 1905 se niega a firmar la protesta contra Echegaray por la concesión del Nobel. En los primeros años del siglo XX alcanza el triunfo teatral, tanto del público como de la crítica<sup>19</sup>, con obras como *La noche del sábado* (1903), *Los*

10.- Ibid., p. 19 y sigs.

11.- Madrid, Cátedra, 1984, pp. 35-36.

12.- *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico. Dpto. de Literatura española. Universidad de Zaragoza, p. 143.

13.- “Introducción” a *Los intereses creados*, Madrid, Cátedra, 1986, y *Los grandes escritores. Jacinto Benavente: de su vida y su obra*, prólogo de Jacinto Benavente, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1925, respectivamente.

14.- Ángel Lázaro, o. c., p.7.

15.- A los quince años dominaba tres idiomas: francés, inglés e italiano; más tarde iniciará estudios de alemán sin llegar a su perfecto conocimiento (ibid., p. 13).

16.- Lázaro Carreter sugiere un amor, *la Bella Géraldine* (una trapecista inglesa), para adentrarle en el mundo del circo, (o. c., p. 12), corroborado por Ángel Lázaro, o. c., p. 17. En cuanto al Benavente actor, en el libro de Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: 1890-1900* (Zaragoza, Libros Pórtico. Dpto. de Literatura española. Universidad de Zaragoza, p. 215 y sig.) se enumeran algunos papeles que Benavente interpretó para el grupo *Teatro Artístico*.

17.- Lázaro Carreter, o. c., p. 13: “La obra fracasó porque el público y la crítica fueron ciegos para comprender sus importantes novedades”, y cita a Azorín como el único que supo valorar las primeras obras de Benavente. El mismo Benavente dice: “Mal acogida por el público y mucho peor por la crítica” (Ángel Lázaro, o. c., p. 21).

18.- A raíz de esta disputa, Benavente dejó de asistir a la tertulia del Café Madrid, a la que asistía Valle Inclán, y formó otra en la Cervecería Inglesa, de la Carrera de San Jerónimo (Ángel Lázaro, o. c., p. 26).

19.- Lázaro Carreter (o. c., p. 15) hace constar que “el público lo saca del teatro materialmente en hombros, algunas noches de estreno” y “logra la aquiescencia de críticos tan difíciles como Unamuno y Ortega y Gasset”.

*intereses creados* (1907), considerada su obra maestra, *Señora Ama* (1908)<sup>20</sup>, o *La malquerida* (1913).

En 1912 es nombrado miembro de la Real Academia Española para suceder a Menéndez Pelayo. En 1918 es elegido diputado a Cortes por Madrid, afecto al partido de Maura<sup>21</sup>. Benavente gozaba del favor del público y de prestigio como dramaturgo, a pesar de suscitar feroces críticas (como las de Pérez de Ayala), y de envidias por su gloria popular y las ganancias que se le presuponían<sup>22</sup>. Su simpatía por Alemania en la Iª Guerra Mundial, y su postura política equívoca, de pasos hacia la izquierda y otros reaccionarios, también provocaron disputas entre los sectores progresistas y conservadores.

A la muerte de su madre, en 1922, y debido a la creciente hostilidad de escritores y críticos, se marcha a América como director artístico de una compañía de teatro; en su viaje se entera que le han concedido el Premio Nobel. En Estados Unidos, donde pronuncia conferencias y se representan algunas de sus obras, le nombran hijo adoptivo de Nueva York. A su regreso a España, se suceden los homenajes, como el del Ayuntamiento de Madrid, que le nombra hijo predilecto. Visitó después Egipto, Tierra Santa, Oriente Medio y pasó varios meses en Rusia.

Con la llegada de la guerra civil y después en la posguerra continúan sus actividades teatrales<sup>23</sup>. En 1945 marcha a Buenos Aires, donde pronuncia conferencias. En 1950 recibe la Medalla de Oro al Trabajo. Muere el 14 de julio de 1954<sup>24</sup>.

Benavente abordó todos los géneros teatrales: tragedia, comedia, drama, sainete; formando en su conjunto más de 160 obras. Además deben sumarse *Versos* (1893), *Cartas de mujeres* (1893, 1901-02), comentarios de la actualidad que recogió en libros titulados *De sobremesa* (1910-16), discursos, conferencias, y escribió en la revista *Vida Literaria* y en *El imparcial*.

## TEATRO FANTÁSTICO

### El teatro español en los años que rodean a Teatro fantástico.

Cuando Benavente se da a conocer con la publicación de *Teatro fantástico* y el estreno de *El nido ajeno*, el modelo imperante en la escena española es la alta comedia o comedia burguesa, cuyo máximo representante es Echegaray (1832-1916). Sus obras responden a esquemas efectistas, poco verosímiles, aparatosos y superficiales, “se trata de que el espectador se sienta sacudido múltiples veces por emociones violentas, aunque las situaciones no se justifiquen”<sup>25</sup>. Algunos de sus títulos más destacados son *O locura o santidad* (1877), *El gran galeoto* (1881), *Mancha que limpia* (1895), *A fuerza de arrastrarse* (1905). Siguiendo las pautas de Echegaray se inscriben otros autores de menor relevancia pero famosos en su época: Eugenio Selles (1844-1926), Leopoldo Cano (1844-1934), Pedro Novo y Colson (1846-1931), José Felú y Codina (1847-97), y Joaquín Dicenta (1863-1917). Dentro de este estilo, pero con una singular independencia, Lázaro Carreter señala a

20.- La obra más apreciada por el autor (cito *ibid.* p. 30).

21.- “Su labor como diputado fue nula”, afirma Lázaro Carreter (*ibid.*, p. 16).

22.- Véase el capítulo “Benavente y su crítica” en Ángel Lázaro, o. c., pp.9-64.

23.- 22 Lázaro Carreter (o. c., p. 17): “...se le piden opiniones [a Benavente], declaraciones y slogans para la propaganda bélica. Benavente -se ha dicho víctima del terror- proclama incesantemente su amor al pueblo y su odio al fascismo. Al entrar las tropas del general Aranda en Valencia, el 29 de marzo de 1939, se asoma con él al balcón del Ayuntamiento y, riendo y llorando, vitorea a España”.

24.- Lázaro Carreter: “Su ancianidad transcurre apacible, sin accidentes memorables. Los jóvenes se han desentendido de él casi por completo, y el número de sus devotos decrece incesantemente. Son, en realidad, penosos estos años en que el maestro se sobrevive y en los que, sin embargo, alumbraba aún algunos frutos agudos de su ingenio” (*ibid.*, p.18).

25.- *Ibid.*, p. 20.

Enrique Gaspar (1842-1902) como un claro precursor de Benavente, “sus temas son menos encrespados; sus caracteres, mejor observados, y su diálogo, normalmente en prosa, más llano y natural”<sup>26</sup>.

Al margen del teatro de Echegaray, destaca la figura de Pérez Galdós. Más conocido por su narrativa, estrenó su primera obra teatral, *Realidad*, cuando ya era un prestigioso novelista, curiosamente el mismo año de la publicación de *Teatro fantástico*, 1892. Galdós emprendió “una labor teatral llena de preocupación moral, de ahondamiento en el alma española”<sup>27</sup>, y no como mera distracción. Su obra más conflictiva y de mayor éxito fue *Electra* (1901).

En la primera década del siglo XX resurgió el teatro poético en verso, y dentro de él, el teatro histórico fue el más cultivado. Señala Ruiz Ramón que en sus inicios estuvo relacionado con la nueva estética modernista, aunque sólo superficialmente<sup>28</sup>. Eduardo Marquina fue el más importante dramaturgo de esta escuela, en la que destacan también otros autores como Francisco Villaespesa, Fernández Ardavín o López Alarcón. Los hermanos Machado, en colaboración, cultivaron el teatro poético con diferencias a los anteriores<sup>29</sup>.

Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero obtuvieron gran fama con sus sainetes<sup>30</sup>, y Pedro Muñoz Seca creó el género teatral llamado el “astracán”, que en palabras de Ruiz Ramón es una “degeneración de un híbrido teatral cuyos elementos mayores proceden del juguete cómico y del melodrama cómico de costumbres”<sup>31</sup>.

Finalmente, nos encontramos con el teatro renovador de Valle-Inclán, que en sus inicios acusó la influencia modernista presente ya antes en *Teatro fantástico*<sup>32</sup>.

### **Teatro fantástico y el teatro modernista.**

La primera edición de *Teatro fantástico* (1892) contenía cuatro piezas: *Amor de artista*, *Los favoritos*, *El encanto de una hora* y *Cuento de primavera*; en la segunda edición (1905) se elimina *Los favoritos* y se amplía a ocho: *Comedia italiana*, *El criado de don Juan*, *La senda del amor*, *La blancura de Pierrot* y *Modernismo*. *Amor de artista* es una pieza breve de cuatro escenas, donde, a través de diálogos se incorporan ideas modernistas y se aprecian paralelismos con algunos de los poemas de *Versos*. *El encanto de una hora* es un diálogo entre dos figuras de porcelana, en palabras de Jesús Rubio una “diminuta comedia rococó”<sup>33</sup>. *Los favoritos* es otra comedia en un acto, basada en *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare<sup>34</sup>. *Cuento de primavera* es la pieza más larga, comedia en dos actos, y donde se nos ofrecen más claros los postulados modernistas. *Comedia italiana*, es un diálogo en dos escenas entre dos personajes de la comedia del arte,

26.- Ibid., p.21.

27.- Ibid. p. 21.

28.- Y añade: “Pronto una nueva influencia se hará sentir, desplazando al modernismo: la influencia del drama romántico, despojado de su énfasis formal y de su carga patética y, a través de éste, la del drama nacional del Siglo de Oro”(Francisco Ruiz Ramón, o. c., p. 63).

29.- Ruiz Ramón difiere de la opinión de Manuel H. Guerra de otorgarles a los hermanos Machado un lugar destacado como dramaturgos: “No es el teatro poético de los Machado ni valioso como drama ni grande como poesía”; sí les reconoce la maestría en la lírica, pero “en el teatro ni innovaron ni renovaron” (ibid. p 75).

30.- “El *género chico* supuso dentro del último cuarto del siglo XIX una especie de cura del lenguaje teatral y una desintoxicación de la mala retórica, pero también una limitación de la realidad y de los medio expresivos dramáticos” (ibid., p. 39-40).

31.- (Ibid., p.60). Ruiz Ramón añade que es “de más que dudosa calidad literaria, pero de indudable interés para el sociólogo que estudie la decadencia del gusto y la crisis de la sensibilidad de un público, signo, a su vez, de una formidable atonía mental y de una actitud ante la realidad histórica definida por un “esconder la cabeza debajo del ala” y un “sacar punta” a todo trance a lo sustantivamente depurado” (ibid. p. 60).

32.- También renovadora fue la escasa producción teatral de Unamuno (nueve dramas y dos piezas menores), “rica, contradictoria y compleja”, a la que le faltó “aceptación por parte de las compañías teatrales, para quienes ese teatro, en cuanto a forma y contenido, resultaba extraño y francamente problemático por lo que a éxito comercial se refiere” (ibid., p. 77).

33.- Jesús Rubio Jiménez, o. c., p. 143.

34.- Shakespeare es una de las influencias que se han marcado en Benavente. Éste tradujo *El rey Lear*, e interpretó el papel protagonista que de *La fierecilla domada* representó el grupo Teatro artístico (según Jesús Rubio, que cita para corroborarlo Gente de la generación del 98 de Ricardo Baroja, ibid., p. 216).

## Teatro fantástico de Jacinto Benavente en la dramaturgia modernista: Arlequín en 'Cuento de primavera'

Arlequín y Colombina. *El criado de don Juan* es una farsa inspirada en el mito de don Juan Tenorio adaptada al ritmo de la comedia del arte. *La senda del amor* es una comedia para marionetas, *La blanca de Pierrot* es un argumento para pantomima, y *Modernismo* “una especie de diálogo metaliterario” y de “apología de la mentalidad modernista”<sup>35</sup>.

Ya se ha indicado el olvido al que ha sido relegado *Teatro fantástico*, a pesar de ser, como dicen Javier Huerta y Emilio Peral, “el texto fundacional del teatro modernista (simbolista) en España”<sup>36</sup>, papel que reconoce Gregorio Martínez Sierra, uno de los discípulos de Benavente en el llamado “teatro de ensueño”. No obstante, Ricardo Gullón, en sus *Direcciones del Modernismo*, apenas estudia el teatro y no nombra la obra de Benavente, y se detiene brevemente en el *Teatro de ensueño* (1905) de Martínez Sierra<sup>37</sup>, autor que considera “representante de la actitud modernista ortodoxa”<sup>38</sup>. Quizá la respuesta de estas afirmaciones radique en el viraje estético que sufre la dramaturgia de Benavente, ya que en el futuro abandona los preceptos revolucionarios modernistas de *Teatro fantástico*<sup>39</sup>.

En cuanto a las influencias de este teatro, la crítica ha señalado a Maeterlinck, escritor belga en lengua francesa, como uno de los autores decisivos. De hecho, el modernismo adapta las corrientes literarias francesas<sup>40</sup>, y Maeterlinck “representa la aportación teatral teórica y práctica de la onda francesa, que de Baudelaire al Parnaso y al Simbolismo, fusiona en España para fomentar la modernidad y el Modernismo”, dice Serge Salaün, y añade que si Shakespeare “representa el modelo histórico”, Maeterlinck “es la referencia ineludible de la modernidad teatral”<sup>41</sup>. La obra de éste fue importantísima para el desarrollo de un teatro simbolista en España, y fue acogida con fervor entre los jóvenes modernistas<sup>42</sup>. Maeterlinck simplifica la intriga, el argumento es escaso, se excluye todo realismo, y se percibe un obsesión por el misterio, donde la muerte es uno de sus temas esenciales<sup>43</sup>.

Por tanto, con Maeterlinck, se instala un ambiente de ilusión y fantasía que queda patente en *Teatro fantástico*. La deshumanización y la búsqueda de la Belleza son otras características del teatro modernista. En El encanto de una hora, a dos figurillas de porcelana se les concede una hora de vida, la postura antirrealista es evidente. Respecto a esta pieza dicen Javier Huerta y Emilio Peral: “...bajo la belleza poética subyace un mensaje amargo: la perfección está en el mundo ensoñado(...), ajeno a la realidad y que es, por ende, el mundo del arte”<sup>44</sup>. Pero para llegar a él, ya no se cree en la inspiración, como los románticos, el Arte es “concebido como una indisoluble mezcla de la experiencia vivida y del duro trabajo de convertirla en palabra poética”<sup>45</sup>. Así se expresa en la pieza *Amor de artista* y en *Obra de amor* de Martínez Sierra.

35.- J. Huerta y E. Peral, o. c., pp. 11 y 217.

36.- Ibid. p. 19.

37.- Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, p. 288 y sig.

38.- Cito por Serge Salaün (“Introducción” a Gregorio Martínez Sierra, *Teatro de ensueño. La intrusa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 20) de Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Ediciones de la Torre, Publicaciones de la Sala Zenobia-JRJ de la Universidad de Puerto Rico, Serie B, num. 2, 1961.

39.- Serge Salaün dice que la negativa de Benavente a firmar la carta de protesta contra la atribución del Nobel a Echegaray “ya no es una sorpresa en 1904” y que “Benavente, a veces considerado como un “moderno”, ha optado ya por el teatro comercial, por ser el autor de la alta burguesía española que necesita con quien identificarse y quien le exprese” (ibid. p. 45).

40.- Rubén Darío en su poema “Divagación” de *Prosas profanas* (Poesía, Barcelona, Planeta, 1999, p. 39) lanza el siguiente juicio estético: “Amo más que la Grecia de los griegos / las Grecia de la Francia, porque en Francia / al eco de las Risas y los Juegos, / su más dulce licor Venus escancia. (...)Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio / Houssaye supera al viejo Anacreonte.”

41.- En la “Introducción” a Gregorio Martínez Sierra, *Teatro de ensueño. La intrusa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 60.

42.- Serge Salaün afirma que “la fascinación por Maeterlinck llegó a extremos inimaginables” (ibid., p.61) María Martínez Sierra nos relata la recepción de la obra de Maeterlinck en el “Prólogo” a M. Maeterlinck, *Teatro*, México, Aguilar, 1958. J. Rubio Jiménez afirma que “Maeterlinck fue el dramaturgo simbolista más conocido desde que los modernistas catalanes tradujeron y representaron *La intrusa* en 1893. (...) Benavente fue quien antes conoció su teatro y siguió sus pautas en algunas picecillas recogidas en su libro *Teatro fantástico*” (o. c., p. 230).

43.- En *La intrusa*, bajo un clima de misterio, la Muerte se erige en protagonista.

44.- O. c., p. 26.

45.- Ibid., p. 23. Un romántico como Edgar A. Poe ya anunciaba esta visión de la creación literaria.

La influencia de *Teatro fantástico* está muy bien representada en *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra, donde también introduce las máscaras del teatro italiano, aunque prevalece lo trágico, más cercano a Maeterlinck. Otro autor en que se percibe el influjo de Benavente es Marquina, en una de sus primeras obras, *El pastor* (1901), que “comparte la inclinación hacia el ensueño y la necesidad de volcar sus carencias vitales en un ser idealizado junto a quien pretende alcanzar ese ámbito imaginario sólo al alcance de unos pocos”<sup>46</sup>. Javier Huerta y Emilio Peral dicen que no es difícil encontrar huellas del *Teatro fantástico* en las primeras obras de Valle-Inclán, “culmen del teatro modernista”: *Tragedia de ensueño* (1903), *Comedia de ensueño* (1905), y *La marquesa Rosalinda* (1911), “donde asistimos a la crítica del drama echegarayesco, y a la entronización de las máscaras de la comedia del arte”<sup>47</sup>. Algunos dramaturgos catalanes también contribuyeron al afianzamiento de la estética simbolista, como Santiago Rusiñol, autor de *L'alegria que passa* (1891), o *Cançó de sempre* (1906). También la aportación de Adrià Gual, creador del *Teatre íntim*, que se apercibió “de la ambivalencia, trágica y cómica, inherente a la máxima representación del carnavalesco italiano”<sup>48</sup>; dos de sus piezas más significativas: *La vuelta de Pierrot* (1903) y *Arlequín vividor* (1912).

## CUENTO DE PRIMAVERA

### Modernismo en Cuento de primavera

En *Cuento de primavera* elabora Benavente un manifiesto del “teatro de ensueño”; como dice Rubio Jiménez, es esta pieza “donde teoriza con más certeza sobre el teatro simbolista”<sup>49</sup>?. El modernismo, con su tendencia a evadirse de la realidad, gusta de ambientes medievales, con princesas de cuento..., lejos de un anclaje histórico<sup>50</sup>. Rubén Darío sentó el modelo de estos cuentos maravillosos con los que recogió en *Azul...* (1888), y sirvió también para el teatro<sup>51</sup>. En este contexto de desrealización se enmarca *Cuento de primavera*.

En el “Prólogo” Benavente hace exclamar a Ganimedes<sup>52</sup> el tema y los objetivos de la obra. Se trata de crear un teatro “de ensueño vago y borroso”, “nada de reflexiones, vamos a soñar” dice, y “ha tomado ser en la fantasía y forma en el arte”. Estos ambientes de ensoñación son los preferidos por la estética modernista, alejándose de todo realismo<sup>53</sup>. Asimismo, ataca al público burgués que no entiende este nuevo arte modernista, anticipándose a Los intereses creados, donde dice que hay que “aniñar” el espíritu para entender la obra; aquí dice que el cuento nació de un “ensueño juvenil, sin fijeza, ni orden, tumulto de imaginaciones, sin más realidad que la de un sueño”.

46.- Ibid., p. 28.

47.- Ibid., p. 31.

48.- Ibid., p. 35.

49.- Jesús Rubio Jiménez, o. c., p. 143.

50.- Escribe Rubén Darío en las “Palabras Liminares” de *Prosas profanas*: “...más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré, ¡oh Halagabal!, de cuya corte -oro, seda, mármol- me acuerdo en sueños...” (o. c., p. 36).

51.- Así lo expresan Javier Huerta y Emilio Peral, y ponen los ejemplos, además del de Benavente, de *Cuento de Abril* (1910) de Valle-Inclán, y dicen que la vinculación del cuento a las estaciones venía dada en la sección de versos “El año lírico” (*Azul...*) de Rubén Darío (o. c., p. 129). Encontramos ejemplos en el teatro de Maeterlinck: *Pelléas et Mélisande*, *Aglavaine et Sélysette* o *La Princesse Maleine*.

52.- Ganimedes era el efebo que raptó Júpiter y lo llevó al Olimpo para que escanciara el néctar a los dioses En *Cuento de primavera* Ganimedes es “un singular trasunto de la máscara francesa [de Pierrot] en su interpretación simbolista, pues comparte con ella sus rasgos sustanciales: búsqueda constante del amor soñado, permanente comunicación con la luna, veleidades de poeta...” (Javier Huerta y Emilio Peral, o. c., p. 42; el discurso de Ganimedes se halla en las pp 131-136)

53.- Serge Salatiñ cuenta 11 ocurrencias de “ensueño” y 40 de “sueño” (con soñar, etc.) en *Cuento de primavera* (o. c., p. 55).

Otros aspectos modernistas que destacan Javier Huerta y Emilio Peral de este "Prólogo"<sup>54</sup> son la imagen del "beso fecundo", como expresión de abierta sensualidad de la imagen de la mariposa, que "como la de otros insectos (Maeterlinck) es una de las preferidas por los poetas simbolistas"<sup>55</sup>; y subrayan que al final del "Prólogo" Benavente deja sugerida "la poética simbolista: despertar en el lector / espectador un sinfín de sensaciones".

Pero no sólo en el "Prólogo" hallamos elementos modernistas, los hay en la obra por boca de los personajes. A continuación, citaré algunos ejemplos. Dice Ganimedes: "Amo todo lo bello y entono mi canción a la noche, hermosa en misterios y susurros vagos"<sup>56</sup>. La princesa Lesbia expresa el deseo de evadirse de la realidad y se pregunta por la creación poética: "...¡Quién fuera poeta como tú! ¡Cómo, entonces, formara de mis ensueños un mundo y una vida en que recrearme! Pero, sin forma dentro de mí, atormentan, no halagan la imaginación"<sup>57</sup>. Hebe, Rosalinda y Lesbia hablan de la melancolía, característico de la poética modernista<sup>58</sup>. Un soldado habla de un hada llamada Azulina, que "nos dotó de fantasía"<sup>59</sup>; Javier Huerta y Emilio Peral aventuran que parece rendir homenaje a Rubén Darío, quien escribió la obra *Azul*..., color que se convirtió en emblema del modernismo<sup>60</sup>. En la escena séptima del "Acto segundo" se teoriza sobre la vida como sueño, como en Calderón, y el sueño o ensueño, donde te transportas a un mundo de fantasía.

Para terminar, J. Rubio Jiménez destaca de *Cuento de primavera* que "la plasticidad escénica, la cuidada elaboración del diálogo y la utilización de escenas de canto son también otras interesantes innovaciones que le aproximan al deseo de los simbolistas de conjuntar drama hablado y música"<sup>61</sup>.

### Arlequín y los personajes de la comedia del arte.

En el siglo XVI surge en Italia la llamada *commedia dell'arte*, en contraposición a la comedia erudita, y tendría una enorme influencia en la literatura occidental. Sus antecedentes se encuentran en los mimos ambulantes y los juglares; más aun, según el crítico francés Pierre Louis Duchartre, entre otros, esta comedia italiana se relaciona con las *Atelanae* romanas, farsas que concitaban grandes afluencias de público, en desmedro del teatro clásico, casi olvidado por la valorización que adquirieran las formas populares. Según este estudioso, los bufones de la Comedia descienden de los *sanni*, personajes de las *Atelanae*, de quienes conservaron sus máscaras<sup>62</sup>. Sus argumentos eran rudimentarios, con un cierto grado de improvisación, y los personajes eran tipos fijos que se ocultaban, como se ha dicho, tras máscaras. A continuación, enunciaré brevemente las características de algunos de sus más importantes personajes antes de centrarnos en Arlequín<sup>63</sup>.

54.- O. c., pp. 131-36.

55.- Javier Huerta y Emilio Peral dicen respecto a la "Introducción" de los *Diálogos fantásticos* de Martínez Sierra: "No en vano, frente a las águilas poderosas y las viajeras golondrinas, el poeta coge la hermosura suave e íntima de la mariposa, reflejos de sus propios anhelos de totalidad" (ibid., p. 21-22).

56.- Escena primera del "Acto primero" (ibid., p. 139).

57.- Escena tercera del "Acto primero" (ibid., p. 144-45).

58.- Escena quince del "Acto primero" (ibid., p. 166). Ejemplos: el poema "Melancolía" de Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza* (o. c., p. 137): "Voy bajo tempestades y tormentas / ciego de ensueño y loco de armonía. / Ése es mi mal. Soñar. La poesía / es la camisa férrea de mil puntas cruentas / que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas / dejan caer las gotas de mi melancolía"; *Melancolía* es una obra de Juan Ramón Jiménez; y Verlaine titula "Melancolía" a una de las secciones de *Poèmes saturniens*.

59.- Escena primera del "Acto segundo" (J. Benavente, o. c., p. 175).

60.- Rubén Darío escribe en *Historia de mis libros (Páginas escogidas)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 201: "¿Porqué ese título, *Azul*? No conocía aún la frase huguesca "l'Art c'est razur", (...) Más el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte(...) Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística".

61.- Jesús Rubio Jiménez, o. c., p. 143.

62.- Según Villarino, Edith Marta, "La Marquesa Rosalinda: Historia Teatral y Metateatralidad", *Rev. signos*, 1998, vol.31, no.43-44, p. 139-149. ISSN 0718-0934.

63.- Para estas descripciones me baso fundamentalmente en las elaboradas por Javier Huerta y Emilio Peral, o. c.

Colombina es el nombre de la criada más célebre de la comedia del arte. A pesar de su apariencia ingenua, su carácter es bastante fuerte y malicioso, de manera que se complace en engañar a los hombres que la pretenden, entre ellos Arlequín. Es ingeniosa, hábil y astuta, y la vida le ha enseñado a sacar partido de las situaciones que se le presentan. Es joven y coqueta, y ayuda a su ama en las aventuras amorosas<sup>64</sup>.

Polichinela era la máscara napolitana de la comedia del arte. Su nombre procede de *pollicinello*, “pollito”, por la voz de ave que emitía. Era inconfundible por su aspecto físico: gran joroba y tripa prominente. Vestía de blanco, su máscara era negra y lucía un gran capirote también blanco. Su carácter bufanesco en papeles de sirviente fue derivando al de viejo avaricioso<sup>65</sup>.

Pantalón encarna al mercader veneciano: rico, orgulloso, luce elegante vestido, en el que destaca el color rojo (probable símbolo de su lujuria) y una gran faltriquera (evocadora de su avaricia)<sup>66</sup>.

Leandro es el nombre del galán por antonomasia de la comedia italiana. Frente al resto de sus compañeros de elenco, bufonizados ya desde el mismo nombre, el suyo evoca a la Antigüedad y el espíritu clásico (Hero y Leandro). Hablaba toscano, demostrando con ello su origen culto y refinado<sup>67</sup>.

Pierrot es una máscara blanca de origen francés y constituye una predilección de los escritores simbolistas. Es la encarnación del espíritu disidente, en continua lucha con el mundo que le rodea e, incluso, con su propia conciencia; el prototipo del perdedor, cuya existencia se basa en una cruel paradoja, pues encuentra el fracaso en su condena, el caldo de cultivo para su capacidad creativa. Es el estandarte de la crítica contra la cultura burguesa sólo atenta a cuestiones positivistas y materiales<sup>68</sup>.

Los personajes de la comedia del arte serían utilizados por Benavente ya desde su primera obra, *Teatro fantástico*. Se sirve de ellos para “encarnar mediante ellos arquetipos estético-sociales que trasciendan las determinaciones de un tiempo y un espacio concretos”<sup>69</sup>. Así, la trama de la obra no se inscribe en ningún momento histórico, consiguiendo un distanciamiento de cualquier enfoque realista, y por otro lado, “dota a su mundo dramático de una gran economía dramática, pues cada personaje es portador en su mismo nombre (...) de un sistema de valores culturalmente homogéneo y significativo”<sup>70</sup>. Por tanto, Benavente deshumaniza al actor y lo carga de simbolismo<sup>71</sup>. Se trata de construir un teatro antirrealista, la farsa se convierte en el vehículo de expresión en la que supo armonizar la vertiente trágica con la cómica.

Arlequín (derivado de *Hellequin*, “rey del infierno” o “jefe de los diablos”) es la máscara más antigua y tal vez la más importante de la comedia italiana. Es el bufón por antonomasia; viste un traje hecho de jirones y remiendos, con cascabeles, indicativos ambos rasgos de su desorden y vaciedad mentales. Era originario de Bérgamo, región la que la tradición folclórica asociaba con la estupidez. En su papel de criado es, sin embargo, astuto y sabe salir airoso de las situaciones más apuradas. Al tiempo que su vestimenta se fue haciendo se fue haciendo cada vez más colorida y vistosa, con sus famosos rombos, fue adquiriendo mayor protagonismo.

64.- “Una estampa holandesa del s. XVIII la representa, señorona y soberbia, con un látigo en la mano azotando a Scaramouche y Arlequín, convertidos ambos en gallos de pelea. Con estas características, además de celosa, la pinta Valle- Inclán en *La marquesa Rosalinda*” (ibid., p. 101).

65.- Con rasgos más sentimentales, casi patéticos, de marido celoso y cornudo, aparece en el “Prólogo” de otra pieza de nuestro autor: *El hijo de Polichinela* (1927)” (ibid., p. 102).

66.- “La sombra de su figura está tras el Shylock de El mercader de Venecia, de Shakespeare, y el Harpagone de *El avaro*, de Moliere” (ibid., p. 102).

67.- “Tanto en *La senda del amor* [de *Teatro fantástico*] como en *Los intereses creados*, Benavente respeta la caracterización tradicional del tipo, del que aquí ofrece [en *La senda del amor*] una imagen sagrada (en tanto fraile), aunque no carente de poder seductor” (ibid., p. 102).

68.- El Pierrot que aparece en *Comedia italiana*, de *Teatro fantástico*, es “más coherente con el sentido festivo de su modelo renacentista” (ibid., p. 44).

69.- Francisco Ruiz Ramón, o. c., p. 36.

70.- ibid., p. 36.

71.- Javier Huerta y Emilio Peral afirman que Benavente es el primero en iniciar este proceso en el teatro (o. c., p. 24).

## Teatro fantástico de Jacinto Benavente en la dramaturgia modernista: Arlequín en 'Cuento de primavera'

Quizá el antecedente de Arlequín se halle en los bufones que poseían las cortes desde tiempos muy antiguos, cuyo principal cometido era hacer reír. Las compañías italianas de la comedia del arte que viajaron por Europa durante los siglos XVI y XVII, contribuyeron al desarrollo del teatro español. En el teatro del Siglo de Oro, donde los personajes siguen ciertos esquemas fijos, la figura de Arlequín la vemos de alguna manera reflejada en el gracioso, personaje secundario que protagonizaba escenas de humor<sup>72</sup>. Pero no sólo en España, también en Francia o Inglaterra se aprecia una influencia, de manera que este tipo de teatro, y el personaje de Arlequín más concretamente, dejó su impronta en dramaturgos como Moliere o Shakespeare<sup>73</sup>.

Antes de que Benavente utilizara los tipos de la comedia del arte, en Francia ya se habían recuperado por medio de los simbolistas<sup>74</sup>. Así, en 1862 se publica el ensayo *Masques et Boxfons*, de Maurice Sand, donde analiza los personajes de la farsa y su incidencia en el teatro francés. Sand considera la *commedia* “como la forma más perfecta del teatro cómico; su recuperación se hace forzosa a fin de volver al sentido clásico del hecho teatral, desvirtuado durante todo el S. XDC al haber sacrificado el placer de la actuación y, por ende, el placer del actor a otros valores más en consonancia con un público cada vez más ignorante”<sup>75</sup>.

En España, con Valle-Inclán, en *La marquesa Rosalinda* (1911), “asistimos a la crítica sarcástica del drama echegaresco y a la entronización de las máscaras de la comedia del arte”, donde por medio de la figura de Arlequín “hace constatar el sentido vitalista y carnavalesco de estas”<sup>76</sup>. Así, Valle, años después de *Teatro fantástico*, se sirve de los tipos de la *commedia* para sus fines paródicos. Pero Benavente no se expresa en la farsa de manera extrema o distorsionada, y en la pareja Arlequín-Colombina recae el peso cómico. En Valle “opera un proceso de transfiguración de los tipos a fin de que todos ellos contribuyan al ejercicio hilarante que pretende realizar”<sup>77</sup>. Según Javier Huerta y Emilio Peral “la visión más desinhibida y festiva de la *commedia* se desarrolla en la farsa *Arlequín vividor*” de Adriá Gual, en la que Arlequín “es el portador de un mensaje destinado a provocar la hilaridad de los espectadores, a través, sobre todo, de la parodia del amor y sus convenciones sociales”<sup>78</sup>.

A continuación, nos centraremos en el personaje de Arlequín en la pieza más larga y ambiciosa de *Teatro fantástico*, *Cuento de primavera*<sup>79</sup>. Aparece ya en la primera escena, cuando Ganimedes, que se halla cantando al amor, se encuentra con él. Los dos emprenden una conversación sobre cuestiones amorosas, donde se aprecian connotaciones eróticas en las palabras de Arlequín que, siguiendo la tradición de la *commedia*, venía de cortejar a Colombina<sup>80</sup>:

72.- Lope de Vega fijó las ideas del teatro barroco en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Generalmente, el gracioso no tenía demasiada relevancia en el desarrollo de la obra, explotaba sus dotes cómicas en momentos concretos o protagonizaba aventuras secundarias. En ocasiones, sus chistes, juegos de palabras, etc., servían para rebajar la tensión dramática, como el personaje de Mengo en *Fuenteovejuna*; cuando se piden hombres valientes, responde: “Yo tengo ya mis azotes, / que aún se ven los cardenales, / sin que un hombre vaya a Roma” (Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 153).

73.- Por citar dos ejemplos, el Bufón de Shakespeare en *El rey Lear*, o el criado Flecha de Moliere en *El avaro*, recuerdan algunas de las características de Arlequín.

74.- “Común a los simbolistas franceses fue la recuperación de la *commedia* como medio de la risa liberadora” (Javier Huerta y Emilio Peral, o. c., p. 39). Y no sólo fue recuperado en teatro, Verlaine compuso numerosos poemas dedicados a los personajes de la *commedia*, como “Fantoques” y “Colombina” de *Fêtes galantes* (*Fiestas galantes*), o “Pierrot” y “El clown” de *Jadis et naguère* (*Tan lejos y tan cerca*). Véase también como ejemplo festivo y carnavalesco el poema “Canción de carnaval” de Rubén Darío en *Prosas profanas*.

75.- Javier Huerta y Emilio Peral en o. c., p. 40, quienes añaden que este elogio sería retomado por J. Mazarin en su obra *Le théâtre des boulevards et la comédie improvisée* (1886)

76.- *Ibid.*, p. 31.

77.- *Ibid.*, p. 32.

78.- *Ibid.*, p. 38.

79.- Quizá se encuentre una muestra de la notable sensibilidad de Benavente hacia Arlequín, o de los personajes de la comedia del arte a través de éste, con el hecho de que para la revista *La vida literaria*, de la que fue director durante un tiempo, firmaba sus artículos con su nombre o con el seudónimo de “Arlequín” (según Jesús Rubio Jiménez, o. c., p. 215).

80.- Este es un aspecto bastante recurrente; por citar algún ejemplo, y de manera más clara y explícita en *Comedia italiana* de *Teatro fantástico*, o en el sainete de Pío Baraja, *Arlequín, mancebo de botica*.

GANÍMEDES: ¡Libertino! ¿A quién corresponde esa ventana?

ARLEQUÍN: A la de Colombina, la camarista de palacio más fácil de amor.(...)<sup>81</sup>

Vemos el contraste entre los dos personajes, el festivo de Arlequín, más apegado a la realidad<sup>82</sup>, que busca a la mujer “más fácil de amor”, y el de Ganimedes, que llama a aquél “libertino”, pues su amor es más “ideal” y difícil: “Amo... sin saber a quién amo”<sup>83</sup>, su sensibilidad de poeta soñador hará que Benavente teorice sobre el “ensueño” a través de él<sup>84</sup>. Así, tras los razonamientos poéticos de Ganimedes, Arlequín lo hace volver de sus quimeras: “Retirémonos, Ganimedes. La gente de Palacio se despierta y es una indiscreción estar aquí”; pero sí queda tiempo para acabar de saciar sus curiosidades: “¿De veras, Ganimedes, no amas a la Princesa?”<sup>85</sup>. En la escena III, se aprecia más su faceta burlesca y provocadora, donde sus palabras hacen exclamar a la princesa Lesbia: “¡Silencio, Arlequín! Es atrevido en demasía tu pensamiento” y “Siempre han de ser agrias tus burlas”<sup>86</sup>. Pero, Arlequín le dice que “los dos hemos pensado lo mismo”<sup>87</sup>; sincero y burlón, se nos presenta como un personaje que no duda en manifestar sus pensamientos aunque sean improcedentes. Con su siguiente intervención nos ofrece más datos sobre su carácter, en la línea de la *commedia*: “Agito regocijado los cascabeles, comienzo alegre danza, alternada de chistosos cantares y, cuando han hecho corro a mi alrededor, con mi sable de palo descargo a un lado y otro fuertes golpes que procuro disimular enseguida agitando con más brío los cascabeles y subiendo de punto mis burlas hasta forzar a risa al golpeado”<sup>88</sup>. Aflora la amoralidad y el sentido festivo de la vida, con constantes burlas: pregunta a la princesa si la comedia que van a realizar en Palacio es la de su casamiento, y afirma que él sería un buen príncipe, recordando el tiempo que representaba a reyes y magnates en la farándula<sup>89</sup>. Otra vez, Lesbia se enfada con él: “...y tú bufón desvergonzado, que eres bueno en el fondo, acalla un momento ese diablillo que rebulle dentro de ti inspirándote burlas y sarcasmo”<sup>90</sup>. Sigue un monólogo de Ganimedes que termina con el aviso de Arlequín, más atento con la realidad inmediata que con el discurso sobre el “ensueño”, de “El rey se acerca”<sup>91</sup>. Con la entrada del rey en escena, acompañado de personajes de la corte, las intervenciones de Arlequín no son decisivas, son intervenciones cómicas que no adquieren relevancia en el diálogo, manteniéndose al margen, como si sólo fueran dirigidos al espectador, para despertar su risa, mientras el desarrollo de la escena es serio. Benavente está explotando su faceta más importante, la cómica; vemos los ejemplos:

CHAMBERLÁN: (...) procurad inspiraros en los poetas clásicos. Nada puede decirse que ellos no dijeran antes de forma inimitable.

ARLEQUÍN: Así, para nosotros, quedó sólo lo que no puede decirse.<sup>92</sup>

81.- J. Benavente, o. c., p. 138

82.- Javier Huerta y Emilio Peral destacan la obra de Albert Giraud, *Pierrot Narcise* (1887), “donde se dibuja una dicotomía entre el sueño, representado por Pierrot, y la realidad ordinaria, encarnada en Arlequín” (ibid., p. 41). En *Cuento de primavera* ocurre lo mismo; ya se ha dicho que Ganimedes es un trasunto de la máscara francesa de Pierrot.

83.- Ibid., p. 139.

84.- Sin embargo, será Arlequín quien pronuncie el epílogo alabando el triunfo de los ideales y de la poesía frente a la realidad.

85.- Ibid., p. 139.

86.- Ibid., p. 143.

87.- Ibid., p. 143.

88.- Ibid., p. 143-44.

89.- Martínez Sierra, en dos de las cuatro piezas de Teatro de ensueño, sitúa el argumento en la carreta de cómicos.

90.- Ibid., p. 144.

91.- Ibid., p. 145.

92.- Ibid., p. 146.

Se esconden, además, tras estas palabras, la reivindicación de “la búsqueda de una originalidad radical y hasta transgresora”<sup>93</sup>.

EL REY: Hija, no descuides tu tocado. Voy a cambiar de traje. ¡Pesada carga la de una corona!

Hoy debo mudar de vestido cuatro o cinco veces.

ARLEQUÍN: Como yo en los tiempos de la farándula.

Se podría intuir cierta intención paródica en esta intervención del Rey, con otra referencia de Arlequín al mundo del teatro ambulante.

SETECIENTAS: Señor, la Historia recogerá esas frases.

GANÍMEDES: Y yo tus lágrimas, gentil Princesa.

ARLEQUÍN: Y yo haré de todo un poema burlesco y me burlaré de todo..., hasta del poema.

Tres miradas distintas que nos ilustran la personalidad de cada uno; la dimensión burlesca que adquiere Arlequín resulta evidente.

En la escena VI, cuando al Rey le parece una pesada carga tener que recibir en audiencia a tanta gente (en una conversación anterior entre el Rey y el Chamberlán con tintes cómicos), Arlequín le propone intercambiar los papeles. “Se trata de una escena paradigmática de teatro carnavalesco con la inversión de papeles”<sup>94</sup> entre los dos personajes. La última intervención de Arlequín, recuerda a los bufones de la corte que, en ocasiones, eran los únicos que podían reírse del rey: “¡Quién sabe, señor! Acaso mi ingenio le eleve hoy algún tanto”<sup>95</sup>.

Sigue una pantomima en la que Arlequín, disfrazado de Rey, recibe en audiencia a las personas correspondientes. Se manifiestan los celos de Arlequín al dejarse seducir tan fácilmente Colombina por el que creía Rey, y él se lo recrimina y le cuenta el engaño. Colombina determina gastarle una broma: le hace creer a su compañero que hay urdida una conjuración contra él y van a asesinarlo. Cuando unos “encubiertos de mirar receloso” se acercan al trono, Arlequín se despoja del disfraz, y todos ríen la burla. Esta pantomima de Benavente sintetiza el esquema farsesco de burlador burlado<sup>96</sup>, y se aprecia como una vez más la parte cómica de la obra recae esencialmente en estos dos personajes de la *commedia*.

En la escena XII, Arlequín y Colombina emprenden el viaje hacia el campamento del príncipe, determinados a realizar la burla ingeniada por Lesbia para ver si el príncipe es tan enamoradizo como ella cree. Se trata de una escena típica de la comedia del arte, los dos personajes se adentran en una aventura en la que interpretan diferentes papeles y con su astucia deben de salir airosos. Asoman los celos en Arlequín, pensando en si la broma llega demasiado lejos: “Y entre nosotros, si el Príncipe se muestra caedizo a la tentación, ¿hasta dónde piensas llevar la burla?(...) ¡Ay Colombina! Dórame tan amarga pildora como verte

93.- Según afirman Javier Huerta y Emilio Peral (ibid., p. 146).

94.- Javier Huerta y Emilio Peral, que añaden: “Benavente pudo aprender en Shakespeare la gracia y la eficacia dramática se estas escenas de inversión, protagonizada también por el Bufón y el Rey, como ocurre en *El rey Lear*” (ibid., p. 150).

95.- Ibid., p. 150.

96.- La pantomima es un “género teatral que gozó de enorme prestigio entre los dramaturgos franceses de fines de siglo XIX; magisterio éste seguido con devoción por nuestro dramaturgo” (J. Huerta y E. Peral, ibid., p. 150).

en brazos de un príncipe”, aunque se cuestiona el compartirla: “Eres mi único bien; pero, si ellos [los poderosos] se portan como nobles señores, no han de aventajarme en liberalidad. Para todos haya”<sup>97</sup>. Vemos su bajo grado de honor y de moral. Hay por último una alusión a la homosexualidad, que en la obra lo representan, en forma de ambigüedad sexual, Zafirino y Ganímedes, y que no escapa a la socarronería del bufón: “La Corte rebosa de lindos mancebos”<sup>98</sup>.

En la escena XVII tiene lugar un diálogo entre Arlequín y Colombina, en el que el primero vuelve a mencionar el mundo del teatro como un ideal de libertad<sup>99</sup>, y a continuación invoca al dios Momo, divinidad que personifica la burla, la crítica y el sarcasmo; el carácter de Arlequín va quedando ampliamente configurado con constantes aportaciones del mismo personaje. Termina la escena con un beso entre ambos.

En el segundo acto, su participación es menor. Su aventura con Colombina acaba mal: los dos farsantes son descubiertos por unos soldados, que los reconocen debido al tiempo en que eran comediantes. Pero Arlequín sigue fingiendo que es un noble señor, con lo que los soldados lo celebran porque creen que está interpretando ese papel. La gracia de esta ambigüedad teatral termina cuando los dos, Arlequín y Colombina, se dan cuenta que no hay posibilidad de engañarlos. La escena (la II) finaliza con los aplausos de los soldados y con vino para todos. Otra aportación cómica de ambos personajes<sup>100</sup>.

En la escena X de este segundo acto, nos los encontramos apesadumbrados por no poder llevar a buen término la burla preparada por la princesa, y por cómo enfrentarse a ella con el fracaso de su aventura. Momento recurrente en la *commedia*, los dos criados, ante la dificultad, deben de ingeniar algún plan. Pero todo resulta mucho más fácil: sincerándose con la princesa, ésta escucha lo que le agrada, que el príncipe no recibe a la gente y que tiene encuentros con una aldeana, que es ella misma disfrazada.

Finalmente, el epílogo es pronunciado por Arlequín, muestra del aprecio e importancia para Benavente de él. Aquí, Arlequín se ve despojado de su interpretación en la obra, y enuncia una descripción sobre su personaje: “Así te vi, pobre comediante, adulador rastrero, bufón sarcástico, mofándote de noble sentimientos, no reparando en ruindades ni bajezas para defender hora tras hora tu miserable condición de vida”<sup>101</sup>. Se manifiesta una vez más el deseo de alejarse de la realidad y de crear una obra de arte, valorada en sí misma; son preceptos típicos del Modernismo. Pronuncia, además y como conclusión, la alabanza hacia la poesía; de hecho, su teatro es poético<sup>102</sup>. “Equivale a un alegato, muy en la línea del teatro moderno, a favor de la ilusión escénica y de la convención teatral”<sup>103</sup>. En palabras de Javier Huerta y Emilio Peral el epílogo “sienta la conclusión de la obra: el mundo de los ideales ha vencido sobre la cruda realidad; Arlequín termina cumpliendo el oficio que le agrada, la poesía, con el objetivo más elevado: el canto del amor”<sup>104</sup>.

97.- Ibid., p. 158.

98.- Ibid., p. 159.

99.- Javier Huerta y Emilio Peral advierten en este pasaje relaciones con *La marquesa Rosalinda* de Valle Inclán (ibid., p. 170).

100.- La escena es un antecedente de *Los intereses creados*.

101.- Ibid., p. 198.

102.- “...mucho más poético [el de Benavente] que el teatro en verso que habrían de cultivar Villaespesa, Marquina o los hermanos Machado” (ibid., p. 38).

103.- Serge Salaün en o. c., p. 55.

104.- O. c., p. 198.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos analizado algunos de los aspectos más relevantes de una obra innovadora del dramaturgo Jacinto Benavente, *Teatro fantástico*, para, finalmente, centrarnos en un tema concreto, como ha sido el estudio del personaje de Arlequín en una de las piezas del libro, *Cuento de primavera*.

En el primer capítulo del trabajo, "Antecedentes", se han enumerado los autores que han tratado la obra y los aspectos que han destacado de ella. He seguido, fundamentalmente, el estudio realizado por Javier Huerta y Emilio Peral, prologuistas de *Teatro fantástico*, que refieren la crítica a que ha sido expuesta. En primer lugar, destaca el olvido al que ha sido relegada; el motivo parece ser la apuesta revolucionaria que contenía este teatro y el posterior alejamiento estético del autor, aunque haya elementos en esta obra que anticipan algunas futuras características de su dramaturgia, como es, por ejemplo, la utilización de los personajes de la comedia del arte. En definitiva, los investigadores que se han detenido en *Teatro fantástico* hacen hincapié en su carácter renovador.

Para dar una visión más amplia que nos permita entender mejor el significado y repercusión de este primer teatro de Benavente, sigue una biografía del mismo, una panorámica general del teatro español en los años que lo rodean, y nos hemos detenido en sus influencias dentro del teatro modernista. Hemos observado que el teatro anterior es poco cercano a la realidad; el de Echegaray, su máximo representante, es poco verosímil, muy efectista y poco revolucionario. Ante estos preceptos escénicos, surgen las ideas modernistas de deshumanizar los personajes, simplificar la intriga, obsesión por el misterio, búsqueda de la belleza o instalar ambientes de ilusión y fantasía. Es un momento literario de hegemonía francesa, donde el simbolismo y Maeterlinck se señalan como factores decisivos de este teatro. En España, Gregorio Martínez Sierra o el primer Valle-Inclán acusan la influencia modernista de *Teatro fantástico*.

En el apartado central del trabajo, relativo a *Cuento de primavera*, se ha ofrecido primero un análisis global de esta pieza como un manifiesto del teatro de ensueño, y se destacan algunos aspectos modernistas, ya anunciados desde el "Prólogo". A continuación, se explica qué fue la comedia del arte y cuáles sus antecedentes, y se enumeran las características de los principales personajes que la integran. Éstos cobran importancia en Benavente por su valor simbólico y arquetípico, lo que le permite alejarse de un tiempo y espacio concreto, y dotar a cada personaje de una serie de valores que vienen informados desde su mismo nombre (Pierrot, portador de mensajes decadentistas, de crítica hacia la burguesía...; Arlequín, de espíritu festivo...), de forma que los deshumaniza y traslada lejos de la realidad. Por último, el aspecto más desarrollado del trabajo ha sido el estudio de Arlequín en *Cuento de primavera*. Se trazan sus características, posibles antecedentes e influencias en el teatro posterior a la commedia del siglo XVI para poder comprender mejor su actuación en esta pieza de *Teatro fantástico*. A través del mismo texto se han ido sacando las conclusiones. Se aprecia que Benavente apoya sobre Arlequín buena parte del peso cómico de la obra, siguiendo la tradición de la comedia italiana. Su personalidad contrasta con la de Ganimedes (trasunto de la máscara francesa de Pierrot), personaje angustiado y soñador. A medida que avanza *Cuento de primavera* aumentan los elementos que nos hacen esbozar su carácter: burlón, provocador, amoral... Protagoniza una pantomima, género muy apreciado

Teatro fantástico de Jacinto Benavente en la dramaturgia modernista:  
Arlequín en 'Cuento de primavera'

por Benavente, convirtiéndose en el burlador burlado, gracias a la broma que ingenia Colombina. Empieza aquí, muy en la línea de la *commedia*, las aventuras de estos dos personajes, con la interpretación de diferentes papeles (en una escena que antecede a *Los intereses creados*), o alusiones al teatro como ideal de libertad. Finalmente, Benavente hace pronunciar el “Epílogo” a Arlequín, despojado de su mismo personaje, ofreciéndonos más datos sobre su personalidad de bufón, y haciendo una alabanza de la obra de arte, de la poesía, que encubre el teatro renovador del que ha realizado su más importante manifiesto en *Cuento de primavera*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benavente, Jacinto, *Teatro fantástico*, Madrid, Austral, 2001; edición crítica de Javier Huerta y Emilio Peral.
- Carreter, Lázaro, "Introducción" a *Los intereses creados*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Darío, Rubén, *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 2003; edición crítica de Ricardo Gullón.
- Darío, Rubén, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1999; introducción de Pere Gimferrer
- García Templado, Jesús, *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cíncel, 1980.
- Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- Mainer, José Carlos, *Modernismo y 98*, en *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VI, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1979.
- Martínez Sierra, María, "Prólogo" a M. Maeterlinck, *Teatro*, México, Aguilar, 1958.
- Martínez Sierra, Gregorio, *Teatro de ensueño. La intrusa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; edición crítica de Serge Salaün.
- Oliva, César, *El teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- Rubio Jiménez, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico. Dpto. de Literatura española. Universidad de Zaragoza.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX.*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Villarino, Edith Marta, "La Marquesa Rosalinda: Historia Teatral y Metateatralidad", *Rev. signos*, 1998, vol.31, no.43-44, p.139-149. ISSN 0718-0934.