

Jacinto Benavente y el teatro francés *Fin-de-Siècle*

Diana Muela Bermejo
Universidad San Jorge
dianamuela@gmail.com

Palabras clave:

Teatro francés. *Fin-de-siècle*. Benavente. Comedia burguesa.

Resumen:

En este artículo se revisa la relación entre el teatro francés de finales del siglo XIX y la dramaturgia coetánea de Jacinto Benavente, con el objetivo de precisar las influencias de los textos franceses en los primeros estrenos benaventinos. Para ello, se comparan las características principales de las obras de los dramaturgos *Fin-de-Siècle* (muy poco analizados en la actualidad) y las de Benavente; atendiendo en especial a los temas, tipos de personajes e ideología predominante y, desde una perspectiva formal, al concepto de «escena suelta». En segundo lugar, se aclara la polémica que suscitó la acusación de plagio de *Le Repas du Lios* en *La comida de las fieras*.

Jacinto Benavente and the French *Fin-de-siècle* drama

Key Words:

French Theatre. *Fin-de-Siècle*. Benavente. Middle-Class Comedy.

Abstract:

This article examines the relationship between the *Fin-de-Siècle* French Theatre and Jacinto Benavente's dramaturgy, in order to clarify the influences of the French texts in Benavente first works. With this purpose, the main characteristics of *Fin-de-Siècle* plays (which have been scarcely analysed) and Benavente's plays are compared. In this comparison, special attention is paid to themes, characters and prevailing ideology and, in a formal way, to the concept of «escena suelta». Secondly, the controversy of the allegations of plagiarism between *La comida de las fieras* and *Le Repas du Lion* is clarified.

La crítica benaventina ha apuntado con frecuencia los paralelismos entre las obras teatrales francesas finiseculares y los dramas y comedias que D. Jacinto estrenó en la etapa del cambio de siglo, pero estos asertos nunca han sido analizados en profundidad, a lo que se añade el problema de la antigüedad de los estudios, pues los más recientes se publicaron hace ya varias décadas.

En primer lugar, Starkie citó la «Autocrítica» de *Gente conocida* como uno de los textos donde se mostraba de manera más clara la influencia que el drama francés tuvo en Benavente, pero solo explicó la relación entre las protagonistas de *La comida de las fieras* y *La gata de Angora* y Madame Moraines, personaje de *Mensonges* de Bourget. Apuntó también la posible relación entre *La gata de Angora* y *La Femme Nue* de Henry Bataille; sin embargo, no desarrolló ninguna de las dos afirmaciones [1924: 46-50]. Dos años después Azorín subrayó la necesidad de comparar las obras benaventinas con las del teatro francés coetáneo, para él de ningún parecido con las del autor madrileño [1947: 65-66] –debe tenerse en cuenta, no obstante, la enemistad surgida entre ambos escritores como condicionante de sus afirmaciones–.

Ruiz Ramón, por el contrario –y probablemente deudor de la visión de Peñuelas– consideraba que el teatro de Benavente se caracterizaba por el protagonismo del diálogo, lo que resultaba novedoso para la escena española de Fin de Siglo, pues suponía trasplantar a España el teatro francés de autores como Lavedan, Donnay y Capus [1975: 24]. En esta línea se encontraban Ortiz Griffin [1984: 135-158] y Díez-Canedo [1968: 22], cuyas ideas negó González López pues, para él, el rasgo principal del teatro benaventino fue volver la escena española hacia la comedia moratiniana [1973: 61]. No obstante, el estudio que mejor apuntó el paralelismo entre el teatro francés de finales del siglo XIX y el benaventino fue el publicado por Peñuelas en 1968, en el que distinguió tres autores de los que Benavente sería descendiente: Capus, Donnay y Lavedan, especialmente en *Gente*



conocida. Citó como influencias menores a la Condesa Martel, Curel, Brieux, Hervieu, Lemaître y Bataille [1968: 38 y ss.].

Por todo ello, parece necesaria una revisión comparativa de la obra de los dramaturgos franceses finiseculares y la del primer Benavente, con el objetivo de apuntar unas bases que puedan ser desarrolladas en estudios más extensos con el fin de probar cómo, ciertamente, el teatro *Fin-de-Siècle* fue el modelo principal de la renovación dramática del escritor madrileño.

I. ACERCAMIENTO A LOS TEMAS, PERSONAJES Y FORMAS COMPOSITIVAS DEL TEATRO FRANCÉS FINISECULAR EN LOS TEXTOS BENAVENTINOS

I.1 Relaciones amorosas, matrimoniales y adúlteras: temas y personajes principales

El interés de los dramas y comedias de los dramaturgos franceses finiseculares residía, para Benavente¹, en las reflexiones que planteaban los personajes sobre las conveniencias sociales que afectaban a los matrimonios y amantes, las cuales imponían un tipo de comportamiento alejado de lo natural y que provocaba infelicidad y hastío. La relación de estos motivos con los argumentos centrales de los textos benaventinos es clara: para Benavente el matrimonio es, como para Lavedan, Donnay, Augier y para la sociedad del momento, una fuente de represión e infelicidad; en sus obras está siempre presente el adulterio, masculino o femenino, como consecuencia de las convenciones sociales. Los temas de las obras de Benavente guardan estrecha relación con los que trataba Donnay en sus

¹ D. Jacinto publicó en la prensa varios estudios sobre el teatro francés coetáneo, sin un desarrollo extenso sino como paradigma de la renovación teatral modernista. En líneas generales, defendió su dramaturgia frente a la llamada «nebulosidad nórdica» y a los críticos que censuraban la falta de argumento de algunos dramas. Asimismo, elogió la técnica actoral francesa y las condiciones laborales de los intérpretes galos, reseñando algunos de los estrenos que tuvieron lugar en Madrid.



textos, pero su filiación más clara se establece con la obra de Henri Lavedan, tanto por los argumentos como por el tono de sus comedias.

La obra dramática de Maurice Donnay se centra en un fino análisis de la psicología –sobre todo femenina– que rodea al matrimonio como imposición social. Obras como *Amants*, *Le Torrent*, *La Douleureuse*, etc. dan cuenta de las consecuencias de una concepción interesada del matrimonio desde dos perspectivas contrapuestas: trágica y frívola. En este sentido, es similar la obra de D. Jacinto, pero el tratamiento de los temas varía notablemente de unas obras de Donnay a otras y, sobre todo, de la base satírica que sustenta la dramaturgia benaventina.

En *Le Torrent*, por ejemplo, la protagonista se suicida tras quedar embarazada de su amante y ser rechazada, en consecuencia, por su marido, quien le obliga a alejarse de sus hijos. Este planteamiento ofrece al espectador una visión mucho más trágica de la que Benavente presenta en las obras que comparten el tema del adulterio, sobre todo en sus escenas publicadas en la prensa («La cartera» [1897c: 6-7], «Maternidad» [1897d:3], «Fraternidad» [1897d: 3], «Confidencias» [1898a: 764-765], etc.) pero también en el teatro representado. *Sacrificios* es la obra de Benavente que más se asemeja a las de Donnay, especialmente por el suicidio final de uno de los personajes principales. En esta obra, Benavente reflexiona sobre las consecuencias trágicas que conlleva escoger una esposa desde la razón y no desde el corazón. Aun siendo, pues, este drama el más reflexivo de la primera etapa de Benavente sobre el tema del adulterio, responde más bien a un imaginario teatral común a la época (presente ya en Echegaray y en otros dramaturgos europeos) que a una verdadera filiación *Le Torrent–Sacrificios*.

Les tenailles presenta el problema de las consecuencias del divorcio sobre la educación de los hijos, que Benavente no se planteó en esta etapa (podría pensarse en el caso de Angelita de *Gente conocida*, pero el núcleo familiar que rodea a esta y el de *Les tenailles* son muy distintos). Si se indaga sobre el tema infantil en el teatro benaventino (más allá del Teatro de los Niños) debe acudir a las escenas publicadas en la prensa, donde sí es



posible hallar ejemplos de madres solteras que sufren el rechazo social (como «En la playa» [1897a: 15-17] o de madres jóvenes que soportan el adulterio de sus maridos; como muestra «Maternidad»).

Alma triunfante es el único drama benaventino que trata la relación entre padres e hijos fuera del matrimonio, pero con una matización con respecto a las obras de Donnay: el adulterio no es el condicionante de la separación física o emocional, sino la locura de la esposa por la muerte accidental de la hija de ambos. Cuando ella recobra la razón, él ha formado una nueva familia, lo que le coloca en una complicada situación que le lleva a debatirse entre el amor por su hija y por su mujer. El paralelismo de esta obra con *L'Envers d'une Sainte*, de François de Curel, es notable. Las dos obras plantean el problema de la reinserción en la sociedad de una mujer, en la obra francesa se trata de Julie, que ha vivido en un convento durante veinte años como autocastigo por un intento de crimen que cometió (trató de asesinar a la que iba a casarse con el hombre con quien mantenía relaciones). Al volver no encuentra su sitio, sino una conjunción de sentimientos negativos enfrentados: rencor, ira, envidia, celos y soledad del alma. Desde luego, existen diferencias en el planteamiento de estos dramas, especialmente por la imagen beatificada de la protagonista benaventina y la odiosa de Julie pero, tanto *Alma triunfante* como *L'Envers d'une Sainte*, comparten un rasgo fundamental: al haber formado parte de una realidad paralela a la intrascendente sociedad burguesa no logran comprender los caminos que atraviesan los planteamientos amorosos modernos y se ven obligadas a alejarse de ellos. El punto de partida y la idea principal son, pues, los mismos, lo que difiere es el desarrollo de ambos dramas.

La visión del matrimonio desde la perspectiva trágica es menos frecuente en la obra de Benavente que en la de los dramaturgos franceses finiseculares, pues aquel apenas estrenó dos dramas en esta primera época, en la que se centró en la comedia satírica. Sin embargo, parece evidente la sintonía de Benavente con las corrientes dramáticas francesas. En el caso de



la comedia satírica, en la que plantea el matrimonio desde una perspectiva frívola, los paralelismos son mayores.

Especialmente interesantes resultan los ejemplos de *Amants* y *La Douleureuse* de Maurice Donnay. El primero presenta la evolución de la relación entre dos amantes, desde la pasión ardiente hasta la mutua decisión de un «mariage de raison». Lo interesante de esta pieza no es tanto el desenlace como el desarrollo de la relación entre los dos amantes sin otros condicionantes externos que el propio agotamiento de su relación. Esta obra alberga similitudes con *Despedida cruel* de Benavente, cuya idea principal es precisamente el punto final de *Amants*: el momento de despedida de dos amantes que aparentan un gran dolor por su separación pero que, en realidad, se muestran indiferentes, pues la intensidad de una relación pasajera ha llegado a su fin. En este sentido, el planteamiento resulta innovador, en tanto que los diferentes estados del *flirt* no son analizados con detalle en la mayoría de dramaturgias españolas coetáneas (piénsese, por ejemplo, en los planteamientos de Echegaray, siempre dirigidos a un final estremecedor o a las trágicas consecuencias de la relación entre dos amantes, no al desarrollo del amor en sí mismo).

En *La Douleureuse* se reflexiona sobre el amor como imposición o como sentimiento verdadero, en contraposición a la institución matrimonial (ideas similares se pueden encontrar, incluso, en personajes secundarios de *Le Torrent*). Tales reflexiones oponen la visión femenina a la masculina; esta última defiende la distancia entre el amor y el matrimonio, mientras que la primera busca un amor sincero y firme (aunque difiere en los distintos personajes). En este sentido, resulta de especial interés la reflexión de un personaje, Philippe Lauberthie, sobre el «equilibrio social» en el terreno amoroso:

Car en sentiments comme en chimie, il y a un principe que je crois vrai : c'est que rien ne se crée, rien ne se perd. De sorte que lorsque nous avons failli, il arrive toujours un moment où, sous forme de souffrances, de ruine, de maladie, de remords... et de mort même, nous payons l'addition [Donnay, 1900: 82].



Tras esta reflexión otro personaje, André, decide llamar al proceso «la *douloureuse*», que corresponde con el tiempo de sufrimiento que un enamorado experimenta tras haber engañado previamente a otro amante, por quien no tenía los mismos sentimientos.

Este tipo de reflexiones e, incluso, esta idea se hallan constantemente en la obra benaventina. Véase, por ejemplo, el caso de *Gente conocida*, cuyo carácter conversacional aporta el marco más apropiado para reflexionar sobre el amor y el matrimonio, no solo en los protagonistas sino, también, y quizá con una importancia mayor, en los personajes secundarios. *Rosas de otoño*, muy distinta, ofrece reflexiones similares (el protagonista, casado, pasará un tiempo de «*douloureuse*» al ser rechazado por la joven francesa a la que pretendía hacer su amante, a pesar del sufrimiento que provoca en su mujer) u *Operación quirúrgica*, en la que se muestra cómo la sociedad obliga a perdonar un adulterio.

Llega a plantearse, incluso, la cuestión del débito conyugal en una obra francesa, *Les tenailles* y en *Gente conocida*: en la primera discuten la protagonista y una amiga sobre el deber sexual de la mujer con el marido: la primera lo considera una inmolación mientras que la segunda cree que la mujer honesta debe obedecer a los deseos de su marido. Este mismo pensamiento es el de la Duquesa de *Gente conocida*, al que se opone el de su hija, embarazada de su marido contra su voluntad.

Lo cursi ofrece reflexiones muy similares a las presentes en *La Douloureuse* y en buena parte del teatro francés *Fin-de-Siècle*, sobre todo en la obra de Henri Lavedan. De hecho, esta comedia es una parodia del esnobismo amoroso en las modas francesas, que no consideran *chic* ni las imposiciones, ni los celos ni, sobre todo, la sacralización del matrimonio.

El *flirt* es «le dernier cri» –en palabras de uno de los secundarios de *Rosas de otoño*– en materia amorosa. Es el centro de *Le nouveau jeu* de Henri Lavedan, de una novela de Paul Hervieu –*Flirt*, de 1890– y de una escena benaventina con título homónimo [1898b: 5-6]. El matrimonio formal y duradero es «vieux jeu» según los protagonistas de esta novela



dialogada que luego se llevó a los escenarios y, en *El hombrecito* benaventino, idea trasnochada del octogenario familiar, que aconseja a su nieta casarse con un militar porque son los únicos que, a su modo de ver, ofrecen estabilidad familiar. En *Le nouveau jeu* la lealtad amorosa se debe, no a la institución matrimonial, sino a los sentimientos, es decir, a los amantes; la diferencia entre estos planteamientos y los benaventinos responde al contexto social de ambos países: en España, el público no aceptaba reflexiones consideradas tan modernas, mientras que la sociedad francesa se había habituado a estos planteamientos sobre los escenarios y en los textos breves y novelas dialogadas.

Tanto el teatro francés finisecular como la primera etapa del teatro de Benavente presentan personajes modernos y librepensadores que se oponen a la actitud conservadora de sus ascendientes, casi siempre presentados desde una perspectiva ridícula. Sirvan como ejemplos en el teatro francés el *raisonneur* Neste de *L'Énigme* de Paul Hervieu, que se opone al ultrarreaccionario Raymond o Albert Donnat en *La Nouvelle Idole* (obra en la que encuentro ciertas ideas comunes a la *Electra* de Galdós, en la concepción del naturalismo teatral) o en los textos de Brieux, probablemente el dramaturgo más social de su generación.

No obstante, son los personajes femeninos los protagonistas de la mayor parte de comedias y dramas franceses y, desde luego, de la obra de Benavente, pues en ellos se presenta una mayor evolución y complejidad psicológica. Debe tenerse en cuenta, no obstante, la casuística particular del teatro español del momento, en el que faltaba, tras la muerte de Calvo y la separación de su hermano y Vico, una figura actoral masculina que los igualara, hasta la llegada de Díaz de Mendoza (que no lo fue tanto sin su matrimonio con María Guerrero). En Francia había actores masculinos con fama mayor, pero las tablas también las dominaban las grandes actrices.

Quizá el tipo de personaje común a ambas obras más característico es la mujer rebelde que se opone a la sociedad, en línea con la dramaturgia nórdica (sobre todo de Ibsen). Son ejemplos Hélène en *La Douleureuse*,



Valentine en *Le Torrent* o Irène en *Les Tenailles*, lo mismo que Angelita en *Gente conocida*, Victoria en *La comida de las fieras*, Imperia en *La noche del sábado* (*mutatis mutandi*) o Guadalupe en *La farándula*. Ellas manifiestan esa aristocracia «de alma» de la que hablaba Benavente en el prólogo a *Gente conocida*, que se relaciona con la nobleza de carácter de personajes de edad más avanzada que son símbolo de honestidad, lealtad y sensatez (como la duquesa de Aurec en *Le prince d'Aurec*, Mme. Le Brissard y Mme. Chalus en *Une famille* de Lavedan o Doña Jacoba de *El tren de los maridos*, aunque en Benavente siempre desde una perspectiva menos seria, con papeles de esas características).

En el extremo opuesto se hallan los personajes femeninos interesados únicamente en conseguir sus fines inmediatos, en el placer amoroso y en su afición por el *flirt*. Dramáticamente son muy sencillos y representan únicamente el vicio, la coquetería (o «cocotería», como expresaba uno de los personajes de *Rosas de otoño*) y, en algunos casos, la mezquindad. Estos personajes son siempre secundarios cuya función es realzar la nobleza o la complejidad de las pasiones simbolizadas por los protagonistas y, en algún caso (poco frecuente) contribuyen al desarrollo de la trama: Mme. Surau y Gotte des Trembles en *La Douleuse*, Charlotte en *Le Torrent* o Mme. Jauzelle en *Une famille* son paradigmáticos en el teatro francés y Petra, de *Gente conocida*; Josefina, de *Rosas de otoño* o la condesa Rinaldi lo son en el benaventino. Sin embargo, tanto los personajes franceses como los benaventinos terminan sucumbiendo a las normas sociales.

Por lo que respecta a los masculinos, dependen directamente de los femeninos y responden a tipos prefijados de la historia del teatro occidental en general y, más concretamente, en la del drama burgués: el hombre moderno y liberal, el joven aristócrata caprichoso, el Don Juan envejecido, el fiel amante, el burgués *parvenu* y, sobre todo, el del *raisonneur*, presente en el teatro francés desde la obra de Molière y que encarna la idea aristotélica del «justo medio»: el príncipe Miguel de *La noche del sábado* y



Neste en *L'Énigme*, Montade en *Le prince d'Aurec* y Aurelio en *La farándula*, etc. Creo, no obstante, que sería necesario un análisis más detallado de la tipología de personajes masculinos en el teatro benaventino, que todavía no se ha llevado a cabo, teniendo en cuenta también el problema actoral que rodea la creación dramática, pues iluminaría buena parte del proceso de composición de su obra.

I.2 Problemas sociales y políticos: la lucha de clases altas

Los problemas sociales y políticos ocuparon la pluma de los dramaturgos franceses de los últimos años del siglo XIX, especialmente centrados en la lucha de clases. Brieux, Curel y otros escritores plantearon cuestiones profundas sobre las injusticias sociales, la crueldad humana o la hipocresía política, que apenas ocuparon el pensamiento de D. Jacinto.

Debo destacar, no obstante, el ejemplo de *Le député Leveau* como una de las obras cuyo argumento, aunque no de manera directa, pudo inspirar *La farándula* benaventina. La obra, de Jules Lemaître, versa sobre el condicionamiento de la vida adúltera del diputado sobre su cargo político, pues se trata de un burgués *parvenu* político. En realidad, el asunto amoroso en *La farándula* no se centra en la figura del político sino en la de su secretario, pero la deconstrucción de la figura del diputado como interesado, poco honesto y vacío de pensamiento es similar en ambas obras. Un poco más allá va *El primo Román*, puesto que en ella el diputado es el protagonista de los enredos amorosos (de forma pasiva) aunque la problemática psicológica la encarna la protagonista femenina. Estaría, no obstante, en la línea argumental de estas comedias. Por ello, no considero que se trate de una filiación directa pero sí de un tema común de moda en dos países que compartían ciertos elementos similares en sus sistemas políticos.

Mayor importancia tiene, indudablemente, el protagonismo de la lucha de clases altas presentes en el teatro francés y en el benaventino que



las cuestiones políticas. La decadencia de la aristocracia fue objeto de no pocas obras francesas y argumento de primer orden en los inicios de D. Jacinto en la escena madrileña.

Las fuentes que considero, en este sentido, más claras del teatro francés en la comedia satírica de Benavente son *Le Prince d'Aurec*, de Henri Lavedan, nuevamente *La Douloureuse* de Donnay y *Les fossiles*, de François de Curel. La decadencia de la aristocracia se presenta en estas obras desde distintas perspectivas: en primer lugar, a través de los ojos de los propios nobles que ven arruinados sus bienes y tratan de reavivarlos con matrimonios de interés con burgueses *parvenus*. En segundo lugar, desde un punto de vista externo a ellos, es decir, centrado en el comportamiento del resto de la sociedad que se burla y aprovecha de esta decadencia.

Tal es el caso de *La comida de las fieras* que, a pesar de la idea preconcebida de que se trata de un plagio de *Le Repas du Lion* de De Curel, es con *La Douloureuse* de Donnay con la que deben establecerse los paralelismos. En el Acto I, en el que se suicida el esposo de la protagonista al conocer la ruina en que se halla, se muestra la hipocresía de la sociedad y la falta de moralidad existente, pues a pesar de la tragedia los invitados a la *soirée* deciden continuar con su cena como si nada hubiese sucedido. Lo mismo ocurre cuando Victoria e Hipólito de *La comida de las fieras* deciden marcharse: los que habían sido sus amigos y habían estado cerca de ellos en veladas y bailes les dan la espalda cuando se vacían sus bolsillos. En este sentido, ambas obras plantean el mismo problema aunque con ejemplos concretos distintos: Donnay siempre más trágico que Benavente; este prefiriendo la sátira a la crítica feroz.

Por otra parte, *La noche del sábado* coincide en algunos planteamientos con *Le Prince d'Aurec*, de Henri Lavedan. En el inicio de esta obra se presenta al príncipe de Aurec de una manera similar a la del príncipe Florencio: derrochador, frívolo y caprichoso, pero lo que diferencia a ambos es la mezquindad del carácter. El príncipe Florencio siembra, indiferente, el mal a su alrededor; mientras que el príncipe d'Aurec termina



queriendo regenerarse y convertirse en un hombre honrado (sin haber hecho previamente, además, más daño que el de haberse jugado su fortuna). En la obra francesa se hace mención al Príncipe de Suabia, contra el que el príncipe de Aurec ha perdido cuatrocientos mil francos. Suabia es la región alemana que escoge Benavente en *La noche del sábado*, estableciendo un interesante paralelismo entre la obra lavedaniana, donde el Príncipe aparece únicamente en boca de los personajes, sin materializarse, destacando siempre de su personalidad su afición por el juego, y el drama benaventino, donde se desarrolla con mayor complejidad. *Las cigarras hormigas* plantea también el motivo del rico arruinado, pero en este caso la perspectiva es inversa a la de *Le Prince d'Aurec*, pues comienza con el intento de regeneración del protagonista y termina con el regreso a la vida libertina anterior [Benavente, 1958: 871].

Por otra parte, Benavente planteó en algunas obras los problemas que surgían del choque entre las diferentes clases altas durante el proceso de igualación de sus fortunas, como Lavedan en *Le Prince d'Aurec*. En *La gata de Angora*, por ejemplo, Pepe, amigo del protagonista, pronuncia un monólogo similar al del Barón de Horn lavedaniano, en el que pone de manifiesto que, a pesar de su acercamiento a la aristocracia como pintor y como amante de Silvia, estos considerarán que siempre habrá clases y le denegarán la entrada en su círculo [Lavedan, 1903: 32 y Benavente, 1941: 439].

Los problemas sociales que surgen en torno a la ruina de la aristocracia, al ascenso de la burguesía o a las diferencias entre las clases no se desarrollan en las obras de Benavente de manera tan amplia como en las francesas pues, a pesar del amplio abanico de personajes que presenta, estos terminan comportándose de manera idéntica. Exceptuando, pues, las similitudes que pueden hallarse en el seno de piezas concretas, estas clases sociales cumplen en el teatro benaventino la mera función de manifestar la hipocresía generalizada en la asunción de las leyes del amor y del matrimonio y en la pérdida o adquisición de las grandes fortunas.



I.3 Formas compositivas: la comedia conversacional y el concepto de «escena suelta»

La influencia del teatro francés finisecular en las obras de Benavente no se encuentra únicamente en su contenido, sino que cobra especial importancia la composición dramática en torno a las ideas de «teatro conversacional» y de «escena suelta».

La difusión de textos teatrales concebidos como relatos breves está presente en la práctica totalidad de periódicos y revistas parisinos de los años noventa y principios del siglo XX, algunos de los cuales han llegado a la prensa española a través de traducciones en revistas como *Madrid Cómico*, *Juan Rana*, *La Vida Literaria*, etc. En este panorama cabe destacar la figura de Henri Lavedan, cuyo teatro solía definirse como «cuadros dialogados» no estrictamente teatrales, lo que sucedía también con la obra de Jules Lemaître. Augustin Filon los calificó de «petits tableaux de mœurs dialogués» [1898: 200].

Lavedan, que era hijo de un periodista, director del *Correspondant*, escribió para *La Vie Parisienne* especialmente (y para otras revistas como *Gil Blas*, *Figaro*, etc.) una gran variedad de escenas dramáticas, trasvase genérico que desarrolló ampliamente en varias novelas a lo largo de buena parte de su trayectoria literaria: *Le Nouveau Jeu* (publicada en 1898, ocho años después de su debut en la Comédie-Française con *Une Famille*), *Le Vieux Marcheur* (1895) –ambas obras adaptadas posteriormente a la escena–, *Mon Filleul* (1911), *La Belle Histoire de Geneviève* (1920), *Monsieur Gastère* (1927) o *De la Coupule aux Lèvres* (1930), entre otras.

Además de la creación de textos rotulados con el subtítulo de «roman dialogué» Lavedan publicó otras obras basadas en la idea de cuadro dramático, similares en su construcción a *Le Nouveau Jeu*, donde planteaba una serie diversa de escenas tituladas de manera independiente en torno a un asunto común: *Leur Beau Physique*, *Les Marionnettes*, *Leurs Bêtes*, *Leurs Soeurs*, *Les Départs*, *C'est Servi*, *La Haute*, etc.



Esta proliferación de novelas escénicas, dialogadas o escenas sueltas condicionó enormemente la producción dramática de los escritores, pues siguiendo el modelo de las «tranches de vie» o «lambeaux d'existence» de Zola y Jullien desarrollaron una serie de dramas de corte conversacional cuyos dos primeros actos, fundamentalmente, consistían en una sucesión de diálogos grupales en torno a un asunto, sin desarrollar una trama argumental preconcebida. En *Contemporary French Dramatists*, Clark recoge una expresión del propio Lemaître al comentar sus obras, pues se le acusaba con frecuencia –como sucedía con Benavente– de no ser estrictamente teatrales: «Je m'en moque, si c'est de la vie» [Clark, 1915: 125]. La idea fundamental era, pues, llevar la vida a las tablas, dramatizar la cotidianeidad, dejar descansar en el fluir de la existencia humana el fundamento de las obras.

Además de la diferencia entre los dos primeros actos de las obras –generalmente conversacionales– y el resto, donde surgía y podía predominar la acción, existen matices notorios en la construcción dramática de los autores. Sin llegar ninguno de ellos al sistema de la «pièce bien faite», los caminos por los que se mueven algunos son más cercanos a los dramas de ideas, frente al drama ligero y conversacional practicado, esencialmente, por Lavedan. En el primer grupo habría que incluir necesariamente la obra de De Curel y la de Brioux, el primero preocupado más por los dilemas del alma humana y el segundo centrado mayormente en las desigualdades sociales. El ritmo de sus dramas, especialmente los Curel es mucho más lento que los de Lavedan, los parlamentos son más largos y en muchas ocasiones se configuran a través de la sucesión de monólogos que ofrecen perspectivas diversas y contrapuestas de un argumento. Hervieu podría incluirse en este grupo, pero sus piezas –si bien pueden mantener el subtítulo de «dramas de ideas»– se componen de diálogos menos extensos, más ágiles que en los casos anteriores. Además, sus planteamientos temáticos generales son acordes a la composición dramática: plantea problemas morales o conflictos sociales más concretos o de menor profundidad que los que ofrece al espectador Curel.



Donnay normalmente se ha situado al lado de Lavedan al ser caracterizado como el dramaturgo parisino por excelencia. Su obra es de temática esencialmente amorosa: reflexiona sobre la moralidad del adulterio y trata, en cada drama con matices distintos, de presentar diversas casuísticas sentimentales, tanto dentro como fuera del matrimonio, desde la perspectiva sobre todo de la mujer, por ello es la fuente principal del pensamiento benaventino en torno al matrimonio y al adulterio. Formalmente es teatro conversacional y de reflexión que sigue una estructura parecida en sus obras: primer acto con desarrollo general de los personajes, presentación de caracteres múltiples, acto conversacional y diálogos diversos, ágiles y de distinto asunto (amor, sociedad, política, pensamiento vital, etc.); acto segundo con planteamiento del problema amoroso y tercero desarrollo (similar al segundo, confluyendo una o varias historias amorosas a la vez); acto cuarto resolutivo (simple en general y a veces de corte melodramático). Critica, en general, la hipocresía y falta de moralidad burguesa, pero siempre con la esperanza de que hay seres distintos, si no puros al menos coherentes y con una moral bien construida, en la línea de la dramaturgia de Ibsen.

Sin embargo, el teatro de Lavedan es ligeramente distinto, pues las críticas de Donnay son presentadas siempre desde un punto de vista más serio, incluso trágico en ocasiones, que las de Lavedan, y el lenguaje también es más cuidado –sin perder el tono conversacional–, con mayor abundancia de oraciones subordinadas que en las obras lavedanianas.

El teatro de Benavente seguirá, sobre todo, los moldes compositivos de Maurice Donnay y de Henri Lavedan, combinando por una parte la ligereza y suavidad de los asuntos lavedanianos y el ritmo mixto de los de Donnay, no siempre ágil y con abundancia de parlamentos monologados combinados con pasajes conversacionales.

Como en la obra de Lavedan, varias escenas sueltas benaventinas publicadas en la prensa guardan relación con argumentos o personajes de dramas y comedias posteriores, de tal manera que estos textos funcionaron



para el dramaturgo madrileño como un taller de escritura teatral, de ensayo de ideas que después cobrarían forma y se desarrollarían con mayor amplitud o profundidad en las obras estrenadas. Tal es el caso de «En pública subasta», publicada en *El Globo* en la sección «Arañazos y bufidos» el día 25 de mayo de 1896, que supone un claro adelanto de *La comida de las fieras* (y de otros textos, como «Escenas íntimas», pues aparecen en ella los personajes de Fermín Antón y el duque de Cerinola). «Noches de verano» es, por su parte, el ensayo de *Gente conocida*. Esta escena, que forma parte de una serie que llegó a publicarse de manera independiente en Biblioteca Moderna en 1900, se subtitula «escenas madrileñas», por lo que se concibe de manera similar a las «escenas de la vida moderna» de *Gente conocida*. Varios personajes de este texto aparecerán después en otras obras: Hinestrosa, Ansúrez (*La farándula*), etc., como formantes de un conjunto denominado «Todo Madrid» (título que, además, Benavente dio a *Gente conocida* antes de llamarla de este modo). En estas escenas el argumento carece de importancia, su sentido se halla en la plasmación de una conversación cotidiana sobre un asunto de la actualidad (político, social, etc.).

De especial interés resulta, en esta dirección, el sainete de Benavente en un acto y en prosa titulado *Modas*, que se representó en el teatro Lara el 18 de enero de 1901. Si bien no se trata de una obra demasiado conocida y no tuvo apenas trascendencia en la época, resulta fundamental para entender el proceso compositivo benaventino porque responde perfectamente al modelo lavedaniano de «teatro dialogado». La obra consta de quince escenas en torno al taller de costura de Madame Tutú, al que se acercan distintos personajes de clases sociales altas que se entrelazan a través de sus conflictos amorosos. Las tramas son independientes entre sí, pero guardan todas el hilo argumental común del engaño, del adulterio y de la frivolidad de las riquezas, como en muchas obras y novelas de Lavedan.

Esta nueva concepción del teatro donde cualquier otro elemento dramático queda supeditado al diálogo la desarrollará Benavente en



varios de sus primeros dramas y comedias, entre los que es necesario destacar *Gente conocida*, el ejemplo más notorio, pues surge de la combinación de escenas conversacionales según el modelo ensayado en la prensa; *La comida de las fieras*, actos I y II de *La noche del sábado* y *La farándula*.

La comida de las fieras y *La noche del sábado* poseen un elemento común: los dos primeros actos mantienen el carácter conversacional en el que presentan un abanico de personajes muy amplio y variopinto que conversan entre ellos sobre asuntos de actualidad y ponen de manifiesto la hipocresía que domina sus caracteres. Se trata, pues, de actos «conversacionales» o en los que la trama ocupa un segundo plano. La diferencia entre ambas obras estriba, sin embargo, en la concepción global del drama: *La comida de las fieras* consta de tres actos y un cuadro, y no pierde su carácter conversacional hasta el final de la obra, donde el destino de Victoria e Hipólito domina el diálogo. *La noche del sábado*, por su parte, se compone de cinco actos, de los cuales los dos primeros son conversacionales y los tres últimos «de acción» (especialmente el acto III) y «de reflexión» (actos IV y V). Esta obra, pues, no es conversacional en su totalidad, pues cada acto difiere de los demás en su molde compositivo.

La farándula combina ambas fórmulas: por una parte se centra en la misteriosa relación entre Aurelio y Guadalupe y, por otra, en la evolución de la popularidad del político Don Gonzalo Hinestroza (personaje que se hallaba en las escenas de las «Noches de verano») y de «la farándula» que le rodea. Los momentos en los que se presenta esta «farándula» adquieren el carácter conversacional de las dos obras anteriores, combinando la labor de personajes secundarios que estaba presente desde *Gente conocida* y la reflexión del *raisonneur* Aurelio, que se sitúa dentro del círculo pero manteniendo una perspectiva de alejamiento y juicio de lo que le rodea. El carácter conversacional de la obra es llevado al extremo al comienzo de la misma, que sitúa a los personajes secundarios y principales distribuidos en cuatro grupos distintos que mantienen conversaciones sobre diversos



asuntos. La risa cierra el diálogo del primer y segundo grupo, que son los que se unen instantes después para compartir una misma conversación. De esta manera, el escenario se divide en cuatro partes que terminan convirtiéndose en tres con la fusión de las dos primeras, lo que no disminuye su composición conversacional.

Así pues, Benavente parte del modelo francés de Lavedan y de otros dramaturgos para renovar la escena española dando prioridad a la agilidad, ironía e ingenio de los diálogos que son cuidados en mayor medida que la trama que los une, lo que le permite poner sobre el escenario una parcela de la sociedad donde estén presentes todos sus miembros, aunque alguno de estos no tenga ninguna importancia para el desarrollo del argumento central. Extraer, pues, una muestra de la sociedad y dotarla de carácter dramático es la idea fundamental que gira en torno tanto a las escenas sueltas como a los dramas representados posteriormente del dramaturgo madrileño.

En consecuencia, los paralelismos entre los asuntos, la composición de los personajes, las ideas sociales y los aspectos formales de los dramas benaventinos permiten establecer un paralelismo claro con sus modelos franceses. En contra, pues, de lo que pensaba Azorín –que se había centrado únicamente en el paralelismo Benavente-Becque– el teatro francés se erige como principal fuente del benaventino de la primera época.

III. ACLARACIONES EN TORNO A LA POLÉMICA ENTRE *LE REPAS DU LION* Y *LA COMIDA DE LAS FIERAS*

En 1912 el crítico Enrique Gómez Carrillo acusó a Benavente de haber plagiado *Le Repas du Lion* de François de Curel en su obra *La comida de las fieras*, hecho que Starkie mencionó pero del que no aportó demasiados detalles [1924: 49].

Esta acusación fue publicada en un artículo titulado «El príncipe de los dramaturgos», que vio la luz en la cubierta de la revista *El Libro Popular* en su número del 5 de diciembre de 1912. En él, Gómez Carrillo



afirmaba desconocer cualquier obra del dramaturgo francés por no haberse escenificado en España, excepto una: *Le Repas du Lion*, que en Madrid habría tomado el título *La comida de las fieras* sin la necesaria mención a la verdadera autoría del drama. Benavente se habría apropiado de la obra por intereses económicos, ya que un texto traducido despertaba menos interés a las compañías que uno nuevo e inédito. El crítico llega a constatar, incluso, que en las cuentas de la Sociedad de Autores de Madrid figuran unos pagos trimestrales a De Curel mediante la Societé des Auteurs, resultantes de los beneficios obtenidos por la representación de *La comida de las fieras*. Su fuente, explica, es el dramaturgo Joaquín Dicenta, quien da testimonio del reconocimiento de Benavente de dicho plagio.

Sin embargo, el propio Benavente respondió días después a tal acusación en su sección semanal «De sobremesa», publicada en *Los Lunes de El Imparcial* el 16 de diciembre de 1912. En este artículo, el dramaturgo madrileño censuró las palabras de Gómez Carrillo por su total inexactitud, pues entre la obra de De Curel y la suya no existía similitud alguna. Negó también que la Sociedad de Autores Franceses le hubiese reclamado alguna vez dinero por los derechos de autor y transcribió una carta que le había enviado el presidente de la Sociedad de Autores, D. Miguel Ramos Carrión, donde así lo declaraba². Además, *La Correspondencia Militar* dejó constancia esa misma semana de que D. Enrique Amado, secretario de la sección de Literatura del Ateneo y amigo de Benavente, que acababa de traducir el drama de De Curel se proponía dar una lectura pública de las dos obras (la francesa y la benaventina), con el objetivo de que el público pudiese someter a un careo a ambos textos [Anónimo, 1912: 3]. No consta ningún otro dato sobre las afirmaciones de Dicenta, quien publicó también algún texto en *El Libro Popular*, de manera que todo apunta a que fue un testimonio o por carta o de viva voz a Gómez Carrillo, o incluso una invención de este último.

² Esta respuesta fue publicada también en Benavente, 1912a: 5; con modificaciones mínimas sobre el texto de *El Imparcial*.



El crítico guatemalteco publicó el 28 de enero de 1913 otro artículo en *El Libro Popular* titulado «Lo de *La comida de las fieras*», donde explicó que él no había acusado a Benavente de plagio, sino que se había limitado a recoger un rumor de café harto oído en Madrid, pues no había leído ambas obras y no podía tener una opinión bien fundada [Gómez Carrillo, 1913: 1-2]. Cuenta, también, que Benavente pidió a Dicenta que hablase, pero no lo hizo, probablemente porque se trataba de un mero rumor [1913: 2].

Parece que Benavente decía la verdad al negar cualquier plagio de *Le Repas du Lion*. En primer lugar, el argumento de ambas obras es completamente distinto: la obra de De Curel posee un marcado componente ideológico-político en torno al socialismo, mientras que la de Benavente plasma la actitud de la aristocracia ante la ruina de uno de sus miembros y termina con el tópico *omnia vincit amor*.

Para ello, como ya afirmó el autor en su defensa en *El Imparcial*, partió de la ruina de la Casa de Osuna, asunto que fue muy conocido por los españoles de finales del siglo XIX. El suceso concreto del que parte Benavente en *La comida de las fieras* es, en mi opinión, la subasta de fincas, tierras y bienes (especialmente mobiliario y cuadros) de los Osuna que tuvo lugar en Madrid en 1896 y con sus últimos resquicios en 1898. A finales de marzo de 1896 la comisión ejecutiva de obligacionistas de Osuna sacó a subasta pública extrajudicial su palacio y jardines, situados en el campillo de las Vistillas de Madrid, y en abril se subastaron sus fincas de Sevilla y Cádiz. Además, ese mismo mes y el siguiente se abrió al público la colección de cuadros que pertenecía al último Duque, entre los que se encontraban algunos de Sánchez Coello, Tintoretto, Rubens, Van-Dyck, Goya, Madrazo, etc., además de más de sesenta copias antiguas, acuarelas, guaches, dibujos, esculturas, grabados y litografías. A esta colección se añadió la de armas, objetos decorativos y piezas del mobiliario. La subasta tuvo lugar en Madrid por voluntad del Duque, quien deseaba que sus bienes



no salieran del territorio nacional. Benavente en *La comida de las fieras* remite claramente a esta subasta [1913: 1].

Además, Benavente ya había apuntado el argumento de *La comedia de las fieras* en un texto publicado en *El Globo*, en su sección «Arañazos y bufidos» con el título «En pública subasta», justo unos días después de que se produjera la de los Osuna en Madrid. En este relato aparecen los personajes de Fermín Antón y el duque de Cerinola, protagonistas después de la comedia, y el problema del ascenso de la burguesía y la caída de la aristocracia a través de la subasta de un cuadro perteneciente a una familia de nobles.

El dramaturgo madrileño aprovecha, pues, la ruina de los Osuna para desarrollar su idea de «la comida de las fieras»:

La sociedad humana es demócrata por naturaleza; tiende a la igualdad de continuo, y solo a duras penas tolera que nadie sobresalga de la común medianía; para conseguirlo es preciso una fuerza: poder, talento, hermosura, riqueza; alrededor de ella, atemorizados más que respetuosos, se revuelven los hombres como fieras mal domadas; pero al fin, el domador cuida de alimentarlas bien, y el poder ofrece destinos, la riqueza convites, el talento sus obras, y las fieras parecen amansadas; hasta que un día falta la fuerza, decae el talento, envejece la hermosura, se derrumba el poder, desaparece el dinero..., y aquel día, ¡oh! ¡ya se sabe, la comida más sabrosa de las fieras es el domador! [1913: 21].

Sin embargo, el monólogo en el que se desarrolla la idea que da título a la obra de De Curel es de carácter político:

Lorsque au fond du désert le lion annonce par ses rugissements qu'il se met en chasse, les chacals accourent en masse pour dévorer les restes de son carnage. Trop faibles pour attaquer le buffle, trop lents pour atteindre les gazelles, tout leur espoir est dans la griffe du roi. Dans sa griffe, entendez-vous! Au crépuscule, il quitte son repaire et cherche sa proie. La voici!... Alors les bonds prodigieux, la lutte furieuse, les mortelles étreintes, puis le festin royal sous le regard respectueux des chacals. Lorsque le lion a le ventre plein, les chacals dînent. Croyez-vous que ceux-ci seraient mieux nourris si le lion partageait sa proie en autant de morceaux que de convives et s'en réservait un maigre quartier? Pas du tout!... Ce lion doux ne serai plus un lion [Curel, 1934: 158-159].



Así pues, a pesar de la semejanza del título, *La comida de las fieras* y *Le Repas du Lion* no poseen ni un argumento similar ni desarrollan la misma idea. La obra del dramaturgo francés gira en torno al personaje de Jean de Miremont en el transcurso de cuarenta y cinco años (desde 1865 hasta 1910), que ve cómo los terrenos de la residencia familiar en los que se ha criado son en parte invadidos por la construcción de una fábrica y decide actuar al respecto propiciando una inundación para destruirla. En esa inundación muere un obrero y, ante su cadáver, Jean jura dedicar su vida entera a los obreros y, además, cuidar de la hija del fallecido. Quince años después se convierte en un gran orador socialista al que todos los obreros quieren, pero recibe dos ofertas: la de Georges (hijo del burgués que compró y construyó la fábrica en sus tierras) de participar en ella, llevarla y poder vivir de ello y la de Robert (hermano del guarda de caza de la finca), obrero socialista que le propone pronunciar un discurso en la fábrica porque consideran que Georges los explota. Accede a ambas cosas, y durante el discurso expone la idea antes transcrita de «le repas du lion», lo que enfada a los obreros que terminan asesinando a Georges. En el último acto, pasados treinta años de los dos anteriores, Jean se ha convertido en el nuevo patrón de la fábrica, pues ha llegado a la conclusión de que la mejor manera de ayudar a los obreros es dándoles trabajo, lo cual no es sinónimo para él de explotación.

Nada de esto tiene *La comida de las fieras*, cuyo argumento gira en torno a la figura de Victoria, arruinada por los excesos y por la generosidad de su nivel de vida y con la que, en los primeros actos, se muestran cariñosos sus semejantes mientras que se alejan de ella y la censuran cuando pierde sus posesiones. La obra concluye con un cuadro en que se hallan esta y su marido, Hipólito, en París, enamorados y felices y enalteciendo su amor por encima de cualquier posesión material, a pesar de los avatares sufridos en los años anteriores de su vida. El amor, de esta manera, cobra un papel sustancial en la comedia de Benavente, pues prevalece sobre lo social y se alza como única verdad en la vida del hombre, mientras que en *Le*



Repas du Lion el asunto amoroso aparece en contadas ocasiones y sin especial importancia: apenas al final del acto II.

Otra diferencia importante entre ambas obras tiene que ver con el tipo de composición sobre la que se desarrollan. En *La comida de las fieras* Benavente se sirve del concepto de «escena suelta» que había utilizado con anterioridad en sus artículos y en una de sus obras anteriores: *Gente conocida*. En *Le Repas du Lion* sí que existía un argumento claro, a pesar de que a partir de él se desglosaban toda una serie de ideas y planteamientos en torno al socialismo. En la primera se trata de plasmar situaciones sociales de tipo conversacional con una ligera crítica social desde el punto de vista de la ironía mientras que en la segunda el argumento es pretexto para pronunciar varios discursos ideológicos.

Por todas estas razones considero que no existe plagio ninguno de *Le Repas du Lion* en *La comida de las fieras*. El título llevó a error a los críticos que, sin haber leído la obra ni haberse verdaderamente informado sobre ella, cometieron la equivocación de defender afirmaciones vacías de cualquier análisis medianamente bien fundado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, «Noticias», en *La Correspondencia Militar*, 18/XII/1912, 10701, 3.
- BENAVENTE, Jacinto, «En la playa», en *Blanco y Negro*, 28/VIII/1897a, 330, 15-16.
- _____, «Fraternidad», en *Blanco y Negro*, 20/III/1897b, 307, 4.
- _____, «La cartera», en *Blanco y Negro*, 29/V/1897c, 317, 6-7.
- _____, «Maternidad», en *El Imparcial*, 27/IX/1897d, 10924, 3.
- _____, «Confidencias», en *Madrid Cómico*, 5/XI/1898a, 820, 764-765.
- _____, «Flirt», en *Blanco y Negro*, 30/VII/1898b, 378, 5-6.
- _____, «Acotaciones. Contestando a algunas ligerezas del Sr. Gómez Carrillo. Alguna vez...», en *Nuevo Mundo*, 19/XII/1912a, 989, 5.



- _____, «De sobremesa», en *El Imparcial*, 16/XII/1912b, 16454, 3.
- _____, *La comida de las fieras*, Madrid, Nuevo Mundo, 1913.
- _____, *La gata de Angora*, en *Obras completas*, I, Madrid Aguilar, 1941.
- _____, *Las cigarras hormigas*, en *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1958.
- CLARK, Barret H., *Contemporary French Dramatists*, Cincinnati, Stewart & Kidd, 1915.
- COBOS CASTRO, Esperanza, *Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920)*, Córdoba, Astur, 1981.
- CUREL, François de, *Le Repas du Lion*, en *Théâtre complet*, IV, París, Albin Michel, 1934.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. Vol. I: Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo*, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- DONNAY, Maurice, *Amants. La Douleureuse*, París, A. Fayard, 1900.
- FILON, Augustin, *The modern French Drama*, Londres, Chapman and Hall, 1898.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «El príncipe de los dramaturgos», en *El Libro Popular*, 5/XII/1912, 22, cubierta.
- _____, «Lo de *La comida de las fieras*», en *El Libro Popular*, 28/I/1913, 4, 1-2.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, «Benavente, punto y contrapunto de la generación del 98», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1973, 279, 449-461.
- LAFARGA, Francisco, *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España*, Barcelona, PPU, 1998.
- LAVEDAN, Henri, *Le prince d'Aurec*, París, Calmann-Lévy, 1903.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, *Escena y sala*, Zaragoza, Librería General, 1947.
- ORTIZ GRIFFIN, Julia, «Benavente finisecular», *Anuario de Letras*, 1984, 22, 135-158.
- PEÑUELAS, Marcelino, *Jacinto Benavente*, New York, Twayne, 1968.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.
- STARKIE, Walter, *Jacinto Benavente*, Oxford, Oxford University Press, 1924.

