

# La inocencia del arte en el teatro fantástico de Jacinto Benavente

Maria Pareja Olcina\*

## 1. Introducción

La finalidad que se persigue en este trabajo es la de realizar un análisis sobre el gran interés de Benavente por el universo de los muñecos en una obra del *TEATRO FANTÁSTICO: El encanto de una hora*. Esta obra nos va a mostrar la predilección del autor por un teatro infantil que abría nuevos caminos modernistas a la dramaturgia española. De hecho este favoritismo por un teatro para niños no solo inspiró su obra dramática, sino que consideraba el teatro como el mejor medio educativo hasta el punto de fundar en 1909 un “Teatro para niños”. Benavente parte de la idea de que la diversión del niño está ligada muchas veces a la de los adultos: “El divertir a los menores ha sido siempre buen pretexto para divertir a los mayores. No hay idea de lo que una madre puede divertirse porque sus hijos se diviertan, y unos hermanos grandullones por divertir a los pequeños”<sup>1</sup>.

No obstante, reconoce los riesgos cuando se pretende conseguir esto por medio del teatro: “No es tan fácil como parece divertir a los niños sin aburrir demasiado a los grandes. Los niños modernos nacen enseñados. ¡Oyen unas cosas en casa! [...] El numeroso repertorio de obras infantiles con que cuenta el teatro inglés no es aprovechable. Demasiado inocente. No por lo fantástico de sus asuntos, casi siempre basados en los cuentos de hadas más populares; no soy de los que abominan de la fantasía en la educación [...], al contrario, es preciso huir de toda pretensión docente y mucho más utilitaria”<sup>2</sup>.

La plasmación de los actores-marionetas en esta obra (*El encanto de una hora*) no deja de sorprendernos, Benavente nos muestra la función artística en su plena esencia. Se podría decir que frente a los actores de un teatro realista cargados de subjetividad, los personajes de Benavente nos exhiben actores plenamente objetivos en el sentido de que están movidos únicamente por la intención del autor. Quizás es por este motivo que el autor prefiera un teatro de marionetas y fantoches que desembocará en un importantísimo influjo para el desarrollo de la

---

\* Licenciada en Periodismo y Medios de Comunicación. Profesora del IES F. Ribalta. La autora quiere expresar el agradecimiento a Jean Louis Viruega y Pascal Stievenard por la ayuda recibida en la traducción de *El teatro de los niños (1909-1910)* de Jean-Marie Lavaud en *Hommage des hispanistes français*.

1 *Obras Completas*, tomo XI, Aguilar, Madrid, pág 522.

2 *Obras Completas*, tomo VII, Aguilar, Madrid, 1963, pág. 605.

dramaturgia modernista, y que abarcará a autores de la talla de Valle-Inclán hasta García Lorca.

## 2. Biografía

Jacinto Benavente nació en Madrid en 1866 y en esa ciudad murió en 1954. Era hijo del notable médico pediatra Mariano Benavente, circunstancia que suele relacionarse por el interés que mostró por la infancia en su libro *Niños* (1917) y en sus obras de teatro infantil. De hecho, es interesante destacar en este análisis que Benavente sintió desde niño una gran atracción por los títeres: “Mi juguete..., mi teatro: tablas, cartones, alambres, trapos, colorines, muñecos...Pero nunca empresario, ni director artístico, ni autor alguno dispusieron de materia más dócil a su imaginación, más obediente a su fantasía. Yo era el actor único. Mi voz tenía entonces inflexiones para remedar todas las voces”<sup>3</sup>

Benavente se benefició del buen ambiente cultural y del alto nivel económico de su familia, circunstancias que le permitieron adquirir una formación excelente, enriquecida por abundantes lecturas desde su juventud. Lecturas que pudo hacer ya tempranamente en tres idiomas, de forma que accedió al conocimiento directo de clásicos universales e incluso tradujo a Molière y Shakespeare al español. Inició estudios de Ingeniería y de Derecho en la universidad madrileña, presionado por su padre y, al morir éste, los abandonó decantándose de forma decidida por la literatura. Su primera obra en estrenarse fue *El nido ajeno* (1894) y casi inmediatamente *Gente conocida* (1896) iniciando así una presencia en los escenarios españoles que conoce su primer gran éxito con *La noche del sábado* (1903) y alcanza el cenit con *Los intereses creados*, en 1907. Tras una larguísima producción, acabaría convirtiéndose en referencia principal de los escenarios españoles, No obstante es cierto que progresivamente es cada vez más una figura del teatro español y menos un factor operativo e influyente en el mismo.

Siguiendo con los datos externos de su biografía, anotamos que en 1919 fue elegido miembro de la Academia Española y en 1922 obtuvo el Premio Nobel de Literatura, concesión en que se hacía expresa referencia a los méritos de su obra cumbre, *Los intereses creados*.

En 1924, el Ayuntamiento de Madrid le nombró hijo predilecto de la ciudad y, en sesión presidida por el Rey Alfonso XIII, fue aclamado como “Príncipe de los Ingenios españoles”. Al estallar la Guerra civil española, la permanencia de Benavente en la zona republicana pudo interpretarse como muestra de adhesión a aquel gobierno, sin embargo, luego se acomodó a vivir en el régimen franquista que lo acogió encantado, dada la escasez de intelectuales adheridos a la nueva situación política. En este sentido podemos recordar el “diálogo” que estrenó en 1941 bajo el título de *Abuelo y nieto*, en el cual actúa Benavente y queda claro el cambio de bando: “Yo, a pesar de que en mi juventud cundía el sarampión liberalesco, fui, siempre, por convicción, tradicionalista. España en la tierra y Dios

---

<sup>3</sup> *Conferencias, discursos y palabras*, en *Obras Completas*, tomo XI, Aguilar, Madrid, 1963, pág 235.

en el Cielo. Por eso se ensancha y se eleva el corazón cuando oímos gritar ¡Arriba España!...”<sup>4</sup>

Al final de su larga vida, Benavente dejó escritas ciento setenta y dos obras de teatro. Además, había cultivado la poesía (*Versos*, editado en 1893), el periodismo, el cuento y otras modalidades literarias (*Cartas de mujeres*, 1893; *Pensamientos*, 1931).

En definitiva, su obra pudiera ser considerada como clara precursora del teatro modernista y es obligatorio destacar, parejo al extraordinario valor literario de la misma, el perfecto dominio de los recursos escenográficos del que hace gala su autor. El apoyo de don Jacinto Benavente al régimen ha sumido a este insigne escritor en un pozo de olvido del que por su calidad contrastada y méritos incuestionables debiera ser rescatado.

### 3. El teatro fantástico en su momento histórico y literario

El contexto en que vive Jacinto Benavente marcará toda su obra. Un mundo repleto de guerras y cambios: dos guerras mundiales, modificación de los mapas, ebullición de ideas y movimientos políticos en todo el globo, desarrollo fulgurante de las ciencias y de la técnica, corrientes y modas que se suceden vertiginosamente en el Arte y en las Letras.

La España del siglo XX recibe una doble y penosa herencia del siglo anterior: es un pueblo dividido y un país en franca decadencia. Por una parte, en efecto, este siglo vive los más dramáticos enfrentamientos entre “las dos Españas”: europeizantes y casticistas, progresistas y tradicionalistas, izquierdas y derechas. Es el triste espectáculo de un país que no encuentra modos de convivencia. Por otra parte, España ha ido perdiendo, a lo largo del siglo XIX, el puesto que había ocupado en el mundo: este proceso culmina con la pérdida de las últimas colonias ultramarinas en el 98. Y en el interior, el panorama económico y social es desolador.

Para situar el *TEATRO FANTÁSTICO* nos hemos basado en una escueta nota aparecida en el *Madrid Cómico*<sup>5</sup>: 1892. En este sentido podemos afirmar que el texto que analizamos debe ser considerado como una primera aproximación al teatro modernista en España.

Para enmarcar esta época hemos seleccionado la nómina de autores que Pedro Cerezo Galán considera definitiva para delimitar las influencias de los dramaturgos españoles en este periodo:

“La filosofía de Kierkegaard, Schopenhauer, Stimer y Nietzsche, los grandes debeladores del espíritu absoluto hegeliano, el romanticismo reactivo de Carlyle y Proudhon, la poesía trágica de Leopardi y Baudelaire, la gran novelística rusa - Dostoievski, Tolstoi y Gógol- con su nuevo ámbito interior de conflictos de ideas y actitudes, el teatro existencial de Ibsen y Maeterlink. Sería prolijo hacer la nómina del panorama cultural de fin de siglo, paradójicamente escéptico y visionario, con novelistas como Oscar Wilde, G.B. Shaw, Stefan George, Gabriel d’Annunzio,

---

4. *Obras Completas*, tomo VIII, Aguilar, Madrid, 1963, pág 145.

5. *Madrid Cómico*, 2 de julio de 1892, núm. 489, pág 7.

Huysmans, Hauptmann..., poetas como Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Anthero de Quintal, Ruben Darío..., dramaturgos como Maeterlink, Villiers de l'Isle-Adam, pensadores como Eduard von Hartmann, Renan, Amiel, Renouvier, Fouillée, H. Bergson...”<sup>6</sup>

Estos autores reaccionan contra tres “ismos”: naturalismo, positivismo y el utilitarismo. El resultado fue la huida hacia el mundo a través de la ensoñación o la angustia hacia una realidad que no podían cambiar, pero sí mostrar. En el *TEATRO FANTÁSTICO* podemos ver reflejadas estas características y, por consiguiente, las bases ideológicas sobre las que se asienta la obra son las mismas que nos plantea Pedro Cerezo Galán. Si seguimos las indicaciones del profesor Santiago Fortuño Llorens, la influencia de Maeterlink en la obra que analizamos es decisiva, ya que su obra repleta de fantasías, ensueño, vagas sensaciones y alucinaciones fascinó a muchos contemporáneos de Benavente y de hecho su influjo en el *TEATRO FANTÁSTICO* es decisivo. Nos encontramos con autores dispuestos a escarbar en lo profundo, espiritual y fantástico y contrarios a cualquier realismo basado en lo circunstancial o anecdótico. Si tomamos como referencia el título de la obra nos da un modelo muy claro del camino que Benavente quería mostrar con esta labor dramática. Esta iniciativa también la siguen autores como Valle-Inclán (antes de los esperpentos), Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Joseph Carner, Martínez Sierra, José Francés y en algunas obras de Carlos Arniches entre otros. Especialmente esclarecedor nos parece el trabajo de Juan Antonio Ríos Carratalá.<sup>7</sup>

A finales del siglo XIX se observa en Europa y América corrientes de ideas de tipo inconformista y disidente. Sin embargo, en este periodo (1892), la estética dominante en España era el drama neorromántico representado por Echegaray y su escuela. Por tanto, esta obra que analizamos sería una apuesta arriesgada. Sin embargo, conviene reflexionar sobre los especiales condicionamientos de este género, que no sólo es “literatura”, sino además (y sobre todo) espectáculo. De este modo, el teatro se halla sometido a los intereses de unos empresarios (con sus locales) que han de tener muy en cuenta los gustos del público que va al teatro, es decir, un público burgués. Esto explica que nos encontremos en un terreno poco propicio para las inquietudes renovadoras, en general, que no suelen ser negocio. De ahí la importancia de la obra que analizamos.

En consecuencia si atendemos a los dramaturgos, veremos prosperar autores de “diversión” que no amparan ningún tipo de preocupación o curiosidad ideológica. Este hecho iba muy unido a la comedia musical y concretamente al llamado “genero chico”. Otra característica de este teatro es la entrega del público hacia el fervor patriótico y la añoranza de otros tiempos. Los escogidos para este teatro serán Marquina, José María Pemán. Frente a este género nació una nueva corriente cuyos autores más innovadores fueron los hermanos Álvarez Quintero. No podemos olvidar, en esta línea, los sainetes de Carlos Arniches o a Pedro Muñoz Seca, que

---

6. Cerezo Galán, Pedro, *El mal del siglo: el conflicto entre ilustración y romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Ed. Biblioteca nueva, Madrid, 2003, Págs. 41y 42.

7. Ríos Carratalá, Juan Antonio, Edición digital a partir de *El simbolismo literario en España*, Miguel Ángel Lozano Marco (ed)., Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 197-228.

cultivó un tipo de teatro descabellado y lleno de chistes que él mismo llamó el “astracán”.

Otra figura que encontramos en este periodo es al autor canario Benito Pérez Galdós, que una vez superada la primera época, vuelve al teatro con una actitud claramente renovadora, ya no como un teatro de tesis, sino atendiendo a cuestiones españolas. Recordemos, por ejemplo, su obra teatral *Electra* estrenada en Madrid el 30 de enero de 1901. Con este teatro Galdós intenta proponernos una renovación de la temática teatral, frente a otros autores que como Ángel Guimerá no ofrecían ningún elemento inédito y moderno.

Sin embargo, una mención especial merece José Echegaray, ya que como hemos señalado en este periodo (1892) la estética dominante en España era el drama neorromántico representado por este autor. La verdad es que su teatro se entiende sólo como consecuencia lógica de la evolución del teatro que vivió. Aún así cabe señalar el desproporcionado éxito que gozó en vida, como la repulsa que le profirió la Generación del 98. No obstante, este autor no se centra exclusivamente en dramas neorrománticos, también busca adaptarse a las nuevas necesidades, recordemos las palabras de Gonzalo Soberano:

“Si Echegaray comenzó, pues, oponiendo sus dramas neorrománticos a esa comedia insípida y cándida, pronto hubo de entender que con tales dramas, anacrónicos en asunto y forma, o a veces sólo en forma, no podía responder adecuadamente a las necesidades de su tiempo, y buscó camino en ese otro linaje de drama trascendental del que es ejemplo *O locura o santidad* (1877), obra de aquella década en que Galdós, Pereda o Alarcón componían novelas de tendencia en las que se debatían problemas de creencia y conducta planteados en la tensión entre autoridad y libertad, tradicionalismo y progreso, convención admitida y verdad por hallar.”<sup>8</sup>

En general, estas ideas que se estaban dando en Europa y América poseen un marcado signo antiburgués, aunque nazcan en el seno de la burguesía. Recordemos que Benavente era hijo de un notable médico y que se benefició del buen ambiente cultural y del alto nivel económico de su familia. Sin embargo tenemos que llamar la atención sobre el prólogo de *Cuento de Primavera* donde expresa sus ideas sobre el teatro:

“Con la mayor sencillez debo referiros el argumento de la composición anunciada; así me lo encarga el autor, tan comedido y apocado que nada sentiría más que haber reunido tan selecto concurso y aburrirle con sus frialdades. Así, pretende que si la traza general de la obra no os agrada sin más espera abandonéis el teatro y no aguardéis hasta el final para mostrarle vuestro desagrado. A los que, repletos de estudios, con juiciosa crítica pretendáis sujetar a un análisis lo que por insustancial e incorpóreo ni aún podré fijarse un punto en vuestra vida; a los que, malhumorados por contrariedades grandes o pequeñas, trágicas o cómicas, pretendéis al acudir aquí distracción a vuestros enojosos pensamientos, el autor os suplica que abandonéis el teatro y, con vosotros, los hombres sesudos y graves,

---

8. Sobejano, Gonzalo, *Echegaray, Galdós y el melodrama*, Edición digital a partir de Anales galdosianos, Anejo (1976), pp. 91-117.

preocupados de más arduos estudios, que no es digno de su entendimiento espectáculo tan baladí; y vosotros, amantes desdeñados, que venís a disputar al poeta la atención y las miradas de una hermosa, id en busca de más grata beldad, no paguemos nosotros el rencor de vuestro despecho. Y de igual suerte me atrevo a despedir a la dama que, muypreciada de sí misma, hace batería de sus ojos, cortina de su abanico y poema de su escote; el autor no osaría competir con vuestros encantos; y si acaso un momento de interés de la trama o la belleza de la frase os disputaban a la admiración del concurso, nunca podrá perdonarse de haberos robado a ella, tal vez cuando brillabais con mayor atractivo”.<sup>9</sup>

La referencia es esclarecedora. Benavente se dirige antes de la representación a un público burgués incapaz de apreciar la simplicidad y la pureza del nuevo arte modernista. Muestra, por tanto, en la obra que analizamos una actitud inconformista y renovadora que, como sabemos, no mantendrá en el resto de su carrera dramática.

En España, las ansias de renovación se producen en medio de la decadencia política y cultural. Ciertos jóvenes abominan de la vida y del mundo que ven a su alrededor. Muchos se alzan contra la literatura inmediatamente anterior: contra una poesía prosaica o hinchada; contra el realismo, que se va agotando tras sus grandes frutos; contra la prosa oratoria, ampulosa y vacía.

La protesta y la reforma serán las notas comunes de la nueva literatura. Sin embargo, se observan algunas diferencias de actitud en los escritores del momento: unos se preocupan ante todo por el arte. Su despego de un mundo materializado y gris les lleva (por reacción) a buscar la belleza, lo raro, lo exótico, lo exquisito. Y señalan su inconformismo con formas de vida bohemia: es como un volver la espalda, con ademán desafiante, a esa realidad que no les gusta. En este grupo se enmarcaría el *TEATRO FANTÁSTICO* de Jacinto Benavente, que por la fecha que hemos señalado puede considerarse esta obra como precursora de las tendencias modernistas.

En este periodo también encontramos a otros autores, que aunque con el mismo afán renovador, se resisten a encerrarse en el puro esteticismo. Se enfrentan directamente a los diversos aspectos de la decadencia y analizan sus cauces. Será la suya una literatura hondamente preocupada por los problemas de España. A este grupo de escritores se les conoce con el nombre de la “Generación del 98”. Con frecuencia la obra de Benavente se ha encasillado en esta segunda tendencia aunque en su obra no se plantea tan directamente el problema de España a la manera del 98, sino que, o bien se atiene a su historia viviendo en el recuerdo, o bien adopta una postura humorística ante la historia y ante la sociedad.

En definitiva podemos concluir que nuestro objeto de estudio (*TEATRO FANTÁSTICO*) pertenece al movimiento modernista, mientras que la obra global de Jacinto Benavente se enmarca dentro de la Generación del 98.

---

9. Benavente, Jacinto, *Teatro Fantástico*, Ed. de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, 2001, pág 132.

#### 4. Un teatro infantil para recuperar la inocencia del arte en *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente

Es conveniente recordar que la literatura infantil requiere claridad, sencillez, una estética fresca y unos ambientes de ensoñación, alejados de la estética realista. Este cuadro es clave para entender el mundo estético del teatro modernista. Ya hemos visto en nuestro pequeño análisis biográfico el interés que mostró Jacinto Benavente por un teatro infantil y de marionetas. De hecho, ciertos estudiosos han relacionado el acontecimiento de que su padre fuera pediatra con el interés que expresó por la infancia. Por tanto, Benavente abre una etapa modernista en la dramaturgia, no sólo porque le interesaran los temas, sino porque además tenía un interés personal. En referencia a esto no podemos olvidar lo que años más tarde dirá en *Los intereses creados*: “sólo aquellos que, de entre el público, sean capaces de *aniñar* su espíritu podrán disfrutar del teatro de ensueño que el autor propone.”

Por consiguiente, la primera obligación del público para con este teatro es la de aniñar un poco el alma y descubrir un mundo de la imaginación y del ensueño.

##### 4.1. Análisis de *El encanto de una hora*.

En esta obra que encontramos en el *TEATRO FANTÁSTICO*, Benavente nos da una clara muestra del proceso de deshumanización del actor a través de los protagonistas que son dos figuras de porcelana que, por una casualidad, cobran vida pero con la contrapartida de que sólo podrán disfrutar de este privilegio durante una hora. Claramente la trama nos muestra ese deseo por descubrir el mundo de la imaginación y alejarse en lo máximo posible de los presupuestos realistas. Es más, recordemos los siguientes fragmentos, en los cuales nos hace explícita la renuncia a un tipo de teatro centrado en la repetición rutinaria de actividades:

“INCROYABLE.- ¡La vida es hermosa!...Pero estamos encerrados en un recinto tan mezquino... Fuera de aquí debe existir más, mucho más...

MARVELLEUSE. - ¡Ay, amiguito! Todo es lo mismo. Mire usted, desde aquí, de donde se descubre una buena extensión. ¿Qué ve usted? Calles como esta, y en esas calles, casas como ésta en que nos hallamos, y en cada una de esas casas, sin duda, habitaciones como ésta... Y en ellas, seres que se aburren como nosotros, y como nosotros desean algo más, que, de seguro, no se encuentra en este reducido espacio, ni en la inmensidad del mundo. Bien estamos aquí. Crea usted que el mundo está en nosotros, y de nuestro corazón parte la línea que limita a nuestros deseos...”<sup>10</sup>

La conclusión que subyace de este relato es también plenamente modernista: la perfección sólo es alcanzable a través del mundo de los sueños (en este sentido es,

---

10. Benavente, Jacinto, *Teatro Fantástico*, Ed. de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, 2001, pág 95.

pues, condición indispensable que el público se convierta en niño) y que, por tanto, no tiene nada que ver con el mundo de la realidad y sí con el mundo del arte.

Siguiendo con la estética modernista que caracteriza el *TEATRO FANTÁSTICO* de Benavente es obligatorio destacar la influencia que ejerció Rubén Darío en estas primeras obras. De hecho, el genio modernista recuerda en varios pasajes autobiográficos las "horas de compañerismo vividas con Benavente, Martínez Sierra, los Machado, Valle-

Inclán, Juan Ramón Jiménez, etc."<sup>11</sup>, que reconocieron en él "el capitán de la nueva batalla"<sup>12</sup>. Al describir Benavente las obras de Darío en *Obras de Rubén Darío*, dice que "expresa el sentimiento con arte exquisito" y que "será tan admirado por los españoles como por los americanos".<sup>13</sup> Asimismo, Martínez Sierra en el mismo artículo al comparar a Darío y Benavente agrega:

"para Rubén Darío, como para Jacinto Benavente, el asunto no es sino pretexto de arte, motivo de belleza, causa de perfección, algo secundario... con qué hacer comprender el sentido de la belleza a espíritus menos refinados, a almas menos iluminadas."

Y es cierto que "a la honda transformación que a la poesía...llevó a cabo Rubén Darío lo que Benavente llevó a cabo en el teatro".<sup>14</sup>

Por otro lado, hay una característica esencial para comprender por qué Benavente selecciona a personajes como INCROYABLE y MARVEILLEUSE en su *TEATRO FANTÁSTICO* y, es que un requisito del modernismo es la visualización deshumanizada del arte, creando "el arte por el arte" que se desvincula de la realidad y de cualquier tipo de anécdota o sentimentalismo. Si nos fijamos en la definición que Benavente da de los personajes, el resultado es esclarecedor: Increíble y Maravilloso, dos términos principales para comprender el Modernismo.

Además, el autor consigue deshumanizar a sus personajes tratándolos como marionetas, como muñecos. Recordemos aquí las apreciaciones que al respecto hacen Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega en el prólogo al *TEATRO FANTÁSTICO*:

"protagonizada por figurillas de porcelana. Marveilleuse e Incroyable. El distanciamiento que permite contar con un actor no humano o, al menos, que interpreta negando su condición de tal, redundando en un enjuiciamiento más profundo no sólo de otras manifestaciones teatrales sino también de comportamientos humanos en sentido general"<sup>15</sup>

---

11. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1948, p. 39.

12. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1948, p. 25.

13 Jacinto Benavente, "Obras de Rubén Darío", *Revista Moderna de México* (México, 1910-11), XV, Núm. 3, p. 164.

14. Federico de Onís, *Jacinto Benavente*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos 1923, Págs. 15 y 16.

15. Benavente, Jacinto, *Teatro Fantástico*, Ed. de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, 2001, pág 57.

Como conclusión podemos afirmar que Jacinto Benavente en su *TEATRO FANTÁSTICO* y en concreto en la obra *El encanto de una hora* nos proporciona una muestra muy clara del proceso de deshumanización a través de la figura del títere, que corresponde en este caso a *Marveilleuse* e *Incroyable*, como una metáfora perfecta del héroe imposible de la modernidad. Como hemos visto en el análisis del contexto literario e histórico, esta obra quedaba enmarcada en un país dividido y en franca decadencia.

#### 4.2. Benavente y el teatro infantil.

La obra que analizamos también se puede relacionar con el interés peculiar que muestra Benavente por los cuentos y el teatro infantil. De hecho, algunos autores como Juan Cervera Borrás considera que este autor “abre la brecha” hacia la necesidad de un teatro infantil. Ciertamente, si nos preguntamos sobre el teatro que encontramos antes de 1900 para niños no podemos olvidar una representación escolar con finalidades catequistas o de preservación moral. Por este motivo Juan Cervera Borrás cree que:

“hay que considerar el gesto de Benavente como muy significativo cuando planteó a niveles profesionales, y no de simple buena voluntad, la creación de un teatro infantil de categoría en el que comprometieran su nombre autores sobradamente conocidos en el momento. Benavente lo denomina alternativamente desde el principio *Teatro de los niños* o *Teatro para los niños*, ignorante, sin duda, de que posteriormente estas denominaciones adquirirían significados totalmente distintos”<sup>16</sup>

Según los estudios de Jean-Marie Lavaud, Jacinto Benavente será una nota característica en la creación de un teatro para niños:

“Il faut remarquer que, en créant *El Teatro para los niños*, Jacinto Benavente donne à 1909 une note, la seule note caractéristique.

En 1909 aucun théâtre ne se consacre à un public enfantin”<sup>17</sup>

En este trabajo también observamos que este tipo de teatro era una forma de llegar a un público que Lavaud denomina “adultes avertis” y es que a través de la ficción animal y la poesía de la obra podemos llegar a un terreno infantil, pero a la vez de gran libertad de expresión para un público adulto.

Una de las preocupaciones de este autor era crear un teatro infantil. De este interés da cuenta en su sección “De sobremesa” que mantenía en los lunes de *El Imparcial* el 26 de octubre de 1908:

“En España, ¡triste es decirlo!, no se sabe amar a los niños. Si no hubiera otras pruebas, bastaría esta falta de una literatura y de un arte dedicado a ellos... ¡Un

---

16. Juan Cervera Borrás, *El teatro, cien años de la literatura infantil*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

17. Lavaud, Jean-Marie, “El teatro de los niños (1909 - 1910) en Hommage des hispanistes français a Noel Salomon, Barcelona, ed. Laia. pag.499

teatro para los niños! Si es preciso, tan preciso como un teatro para el pueblo. ¡Ese otro niño grande, tan poco amado también y tan mal entendido!... Por mi parte, ¡nunca con mayor ilusión, nunca también con mayor respeto a mi público!”<sup>18</sup>

#### 4.3. *El soldadito de plomo* y *El encanto de una hora*

En cierto modo hemos encontrado relaciones entre una de las obras de Jacinto Benavente y un cuento de Hans Christian Andersen. En concreto entre *El soldadito de plomo* y *El encanto de una hora*.

Hans Christian Andersen es considerado el autor por excelencia de la literatura infantil. De hecho, es de los pocos que consagraron su arte casi en exclusiva a esta modalidad con tan poco prestigio. Y no sólo esto, sino que este autor combatió con todas sus obras el paso del tiempo. Quizás es por este motivo que El Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil fue instituido por el IBBY (International Board on Books for Young People) para conmemorar el nacimiento del escritor danés (el 2 de abril de 1805).

Como anécdota sabemos que el citado autor se encontraba en España entre septiembre y diciembre de 1862<sup>19</sup> y, que, por tanto, cabe la posibilidad de que Benavente oyese hablar cuando era niño de él y de sus obras.

Entre las características similares que localizamos en ambos relatos cabe destacar dos personajes protagonistas, uno ocupa la figura femenina y otro la masculina. En el caso de *El soldadito de plomo* tenemos, por un lado al soldadito y por el otro a la bailarina. Mientras que en *El encanto de una hora* los protagonistas son Incroyable y Marveilleuse. Tanto en un caso como en otro descubrimos seres inertes que despiertan a la vida (juguetes y figuritas de porcelana). Y en ambas obras, el poder redentor del amor acaba por ser el mensaje final.

En definitiva, las dos obras comparten un mundo en el que realidad y fantasía se confunden, traspasando la difusa línea que las separa. Una característica típica del Modernismo, pero también del relato infantil.

---

18. *Obras Completas*, tomo VII, Aguilar, Madrid, 1963, págs. 498-499.

19. Para llegar a esta conclusión me baso en los estudios de Antonio Rodríguez Almodóvar, *Andersen*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, CDU: 821.113.4-34 Andersen, H.C.09. En sus estudios encontramos el siguiente comentario:

“Por España, precisamente, anduvo el melancólico escritor dos veces. La primera, entre septiembre y diciembre de 1862 (por cierto, quejándose mucho del frío que hacía, ¡un danés!), como todo buen viajero romántico, en busca de lo pintoresco. Entró por Gerona (perdón, «Yirona»), y salió por Irún. En Málaga, los toros se le hicieron insoportables. En Granada coincidió con la visita de Isabel II y compró coplas de cordel a un ciego. De las costas gaditanas admiró su blanco caserío. En Sevilla dio por hecho que Don Juan Tenorio murió fraile en un convento.”

## 5. Conclusiones

El análisis que hemos llevado a cabo nos ha dado una muestra muy clara de hasta que punto el teatro infantil puede relacionarse con el Modernismo y de cómo Jacinto Benavente supo ver esto antes que cualquier otro dramaturgo español. Por tanto, ante un mundo tejido de necesidades y fatalidades, ante un mundo absurdo y ridículo repleto de cambios, guerras y divisiones, el teatro infantil permite superar la caducidad y el determinismo que caracteriza, no sólo, al momento histórico, sino también al momento literario, anquilosado en la minuciosa recreación de la realidad.

Se abre la puerta, por consiguiente, al arte, a la capacidad creadora que otorga la imaginación y a la fantasía y que da pie a lo voluntario, lo libre y lo absurdo. El hombre continúa siendo niño en gran parte, de ahí que Benavente nos recuerde la necesidad de *aniñar* nuestros espíritus. Y, de ahí también que en este análisis busquemos las fuentes de su obra en Hans Christian Andersen escritor por antonomasia de literatura infantil.

## Bibliografía

- Andersen, Hans Christian (1994) *El soldadito de plomo*, Ed. Parramón, Madrid.
- Benavente, Jacinto (1963) *Obras Completas*, tomo VII, Aguilar, Madrid.
- (1963) *Obras Completas*, tomo VIII, Aguilar, Madrid.
- (1963) *Obras Completas*, tomo XI, Aguilar, Madrid.
- (2001) *Teatro Fantástico*, Ed. de Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Austral, Madrid.
- (1910-11) "Obras de Rubén Darío", *Revista Moderna de México*, México.
- Cerezo Galán, Pedro (2003) *El mal del siglo: el conflicto entre ilustración y romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Cervera Borrás, Juan (2003) *El teatro, cenicienta de la literatura infantil*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- Lavaud, Jean-Marie (1979) *El teatro de los niños (1909 - 1910) Hommage des hispanistes français a Noel Salomon*, ed. Laia, Barcelona.
- Onís, Federico (1923) *Jacinto Benavente*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio, (2006). Edición digital a partir de *El simbolismo literario en España*, Miguel Ángel Lozano Marco (Ed), Alicante, Universidad de Alicante, pp. 197-228.
- Riquer, M. y Valverde, J.M, (1984) *Historia de la literatura universal*, Planeta, Barcelona.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (2006) *Andersen*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- Salinas, Pedro (1948). *La poesía de Rubén Darío*. Ed. Losada, Buenos Aires.