



2.1 · RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHARLES MAURICE DONNAY EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO

Por Diana Muela Bermejo

Primera · Anterior - **1** 2 3 4 5 6 7 - Siguiente · Última



RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHARLES MAURICE DONNAY EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO

Diana Muela Bermejo
Universidad de Zaragoza
dmuela@unizar.es

Resumen: La recepción y las representaciones de obras de dramaturgos franceses en España ocupan un lugar privilegiado en la transformación de las prácticas teatrales de Fin de Siglo, pues descubrieron al público un teatro nuevo que se alejaba de las fórmulas dramáticas canonizadas por la tradición. La presencia de Maurice Donnay en los escenarios de la península y en la prensa del momento fue igualmente asidua, por lo que se erigió como uno de los modelos fundamentales para la renovación teatral, tanto en las formas dramatúrgicas como en los temas que planteaba en sus obras. Jacinto Benavente fue el principal importador español de los temas del teatro de Donnay, de modo que las semejanzas entre la obra de ambos dramaturgos son evidentes, especialmente por lo que respecta al tratamiento de la mujer. La primera etapa de producción teatral benaventina se halla fuertemente influida por los dramas y comedias franceses de Fin de Siglo.

Palabras clave: Maurice Donnay, Recepción, Fin de Siglo, teatro español.

RECEPTION OF THE CHARLES MAURICE DONNAY'S WORK IN THE END OF THE CENTURY'S SPANISH STAGE

Abstract: The reception and the performances of French playwrights' works at the end of the 19th century play a key role in the transformation of Spanish theatrical practices. They introduced the audiences into a new kind of theatre, away from traditional dramatic manners. Maurice Donnay's presence is as frequent on Spanish stages, as it is in the press, so, he became an essential model for Spanish Fin-de-Siècle theatre renovation. Jacinto Benavente was the most relevant Spanish importer of Donnay's dramatic themes so the similarity between these two authors is evident, specially in women's subjects. Benavente's first period theater comes from the French Fin-de-Siècle drama and comedy.

Key Words: Maurice Donnay, reception, Fin-de-Siècle, Spanish Theatre.

Primera · Anterior - **1** 2 3 4 5 6 7 - Siguiente · Última

2. VARIA



2.1 · RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHARLES MAURICE DONNAY EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO

Por Diana Muela Bermejo

Primera · Anterior - 1 2 3 4 5 6 7 - Siguiente · Última

A lo largo de la última década del siglo XIX se consolidan en España varios cambios en la práctica teatral que venían gestándose en años anteriores. Afectan no sólo a la parte literaria de la dramaturgia sino también a las técnicas actorales, tendencias escenográficas, etc. y se producen, en gran parte, por un intento de aproximación a los moldes renovadores europeos (franceses en primer lugar, nórdicos e italianos en segundo).

En este panorama ocupan un lugar sustancial la recepción y representación de las obras de dramaturgos franceses en España, pues supusieron el primer acercamiento del público a un teatro novedoso, que se alejaba de las representaciones a las que estaban habituados. Además, influyó notablemente en la creación literaria de los dramaturgos españoles de Fin de Siglo, que comenzaron a subrayar la caducidad del teatro neorromántico y a ofrecer alternativas más cercanas a la presentación de costumbres y comportamientos sociales contemporáneos.

Una de las figuras fundamentales en el cambio de concepción del teatro de Fin de Siglo fue el dramaturgo Charles Maurice Donnay. Considerado en Francia como uno de los mejores por la calidad de su escritura y por sus habilidades dramáticas, en España fue motor de cambio e inspiración del desarrollo de dos conceptos fundamentales para la renovación: el de "escena" y el de "cuadro dramático". En particular, influyó notablemente en las primeras obras teatrales de Jacinto Benavente, en especial por el tratamiento de algunos temas y de determinados personajes femeninos.

1. La denominación de las nuevas formas teatrales

En la prensa española comenzaron a aflorar en la segunda mitad de los años noventa reflexiones sobre el teatro francés contemporáneo -seguían a las relativas a Sardou y a Dumas (hijo) surgidas en años anteriores-, donde Donnay se erigía como una de las figuras sobresalientes. La reflexión era similar en la mayoría de los críticos: percibían el carácter renovador de las nuevas técnicas y se mostraban en mayor o menor desacuerdo con ellas, pero sobre todo las asociaban con las jóvenes figuras teatrales, cuya "modernidad" se alzaba con rebeldía.

Como sucede con toda novedad, resultaba complicado otorgar un calificativo a este nuevo teatro, de tal manera que la fluctuación de los términos utilizados se hizo patente en la mayoría de artículos. Afloraron los adjetivos "moderno" y "modernista" principalmente, en analogía con la estética emergente también en otros ámbitos de la literatura -poesía, relato breve, etc.-¹, y en muchos casos fueron utilizados en sentido peyorativo por los que se mantenían reacios al cambio. También era frecuente el uso de la voz "naturalista", pues la diferencia entre este teatro y el "modernista" todavía no estaba nada clara entre los críticos españoles: ambas se referían a nuevas formas dramáticas sin especificar del todo, aún, sus características: "Dejando aparte a Ibsen [...] casi todos los grandes dramaturgos de Europa son francamente naturalistas: Sudermann, Hauptmann, Bjornson, Lavedan Donnay [...]" (Caramanchel, 1900-1901, 3-4).

Menos generalistas y más atinados fueron los críticos que definieron el teatro renovador de Fin de Siglo a partir de una de sus características sustanciales. Ya desde 1896 se empezó a acuñar el término "instantáneas" para obras cuya construcción radicaba en escenas individuales que se sucedían rápidamente, sin desarrollo de la trama.

2. VARIA



2.1 · RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHARLES MAURICE DONNAY EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO

Por Diana Muela Bermejo

Primera · Anterior - 1 2 3 4 5 6 7 - Siguiente · Última

2. Donnay en los periódicos españoles: noticias sobre los estrenos en París, entrevistas al autor y traducciones de sus teorías dramáticas

Amén de todas estas reflexiones generales que el teatro francés suscitó, en España se dio cuenta fielmente de cada uno de los estrenos parisinos de las obras de los dramaturgos coetáneos y, en concreto, de Donnay se tuvo noticia desde el estreno de *Lysistrata* en París [Fig. 1]³.

Los periodistas correspondientes que allí se encontraban reseñaban el estreno, los actores, resumían el argumento de las obras y, en alguna ocasión (muy pocas) daban su opinión sobre los dramas. Así, se conocieron en España desde 1892 hasta 1905 los estrenos de la obra antes mencionada, de *Pension de Famille*, de las canciones en el *Chat Noir*, de *Amants*, de la prohibición de *Amour Partagé*, de *La Douloureuse*, *L'Affrenchie*, *Georgette Lemeunier*, *Le Torrent*, *L'Éducation du Prince*, *La Clairière*, *La Bascule*, *Dans la Vie*, *Mazarino*, *L'Autre Danger*, *Le Retour de Jerusalem*, *Les Oiseaux de Passage* y de *L'Escalade*⁴ [Fig. 2].

También se publicaron algunas entrevistas a Donnay realizadas en Francia o en España, donde se hacía un recorrido por sus obras estrenadas hasta el momento.

Eusebio Blasco⁵ el 28 de febrero de 1898 escribió un artículo titulado "Mauricio Donnay" a raíz de los éxitos cosechados por éste tras su último estreno, *L'Affrenchie*. En él, recordó sus modestos inicios como dramaturgo, cuando Saint Cère lo aceptó como escribiente suyo (Blasco, en aquel momento, colaboró con éste proporcionándole noticias, referencias y telegramas españoles) y, tiempo después, le anunció que había decidido lanzarlo en el *Chat Noir*. Comprobó entonces su éxito, que se corroboró con el estreno de *Lysistrata* (triunfo que, sin embargo, consideraba sólo posible en París, pues sus obras eran para Blasco "puro vino de la tierra" (Blasco, 1898, 1).

Meses después, Francisco Pérez Mateos (que firmaba con el pseudónimo *León Roch*) publicó en *La Época* otro artículo dedicado al francés, calificándolo como el poeta "más parisense" (Pérez Mateos, 1898, 2) de París. Describió su vivienda en el *Bois de Boulogne*, donde había surgido una polémica con motivo de la llegada de unos periodistas tras el estreno de *Georgette Lemeunier* [Fig. 3]. Criticó además a quienes lo han juzgado mal como dramaturgo, pues lo habían tachado de "pesimista, escéptico, observador duro y despiadado, satírico mordaz y cruel".

Pérez Mateos pensaba que en Donnay había algo de observación cruel pero no era lo único que conformaba su obra, ya que se hallaban también sentimientos que seducían y conmovían, mezclados con la ironía. En sus últimos dramas parecía, según el crítico, haberse alejado de sus aficiones para adentrarse en la comedia de costumbres. Dio cuenta también de cómo Adolphe Brisson narró en *Le Figaro* cómo se dio a conocer entre los escritores de París (en la redacción del *Chat-Noir*, original revista que Alphonse Allais dirigía, cuando le leyó al director alguno de sus versos). Lo acusó de haber llevado una vida desordenada pero, pasada ya esa época, "el bohemio cede el puesto al pensador", patente en *Georgette Lemeunier*. Cerró el artículo retomando las palabras del dramaturgo en una entrevista y calificándolo de "sombrio y cómico, mezcla de folletín romántico y ciencia positiva" (Pérez Mateos, 1898, 2).

También se tradujeron en España los artículos sobre la teoría dramática de algunos autores –entre ellos, Donnay– que resultaban de especial

2. VARIA



2.1 · RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHARLES MAURICE DONNAY EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO

Por Diana Muela Bermejo

Primera · Anterior - 1 2 3 4 5 6 7 - Siguiente · Última

3. La representación de los dramas de Donnay en España

Además de estar siempre presente en la prensa española de Fin de Siglo, la recepción Donnay en España fue sustancial para la renovación teatral por lo que respecta a los dramas representados en la península. Dejando aparte los arreglos y traducciones (pues su legitimidad era dudosa) las obras del parisino fueron traídas casi siempre por compañías francesas e italianas y la más representada en años sucesivos –y la que mejor conoció el público por la prensa– fue una de las primeras: *Amants* [Fig. 4].

La primera compañía que trajo una obra de Donnay a Madrid fue la de M. Henry Burget la noche del sábado, 26 de diciembre de 1896 en el Teatro de la Princesa. Llegaron a la capital procedentes de Lisboa y representaron ese día y el siguiente el que había resultado un completo éxito en París y en Portugal: *Amants*. Los actores principales –Margarite Rolland y Henry Bourget– iban acompañados de otros conocidos del Vaudeville, Gymnase, Ambigú, etc. y gozaron del favor del distinguido público, especialmente interesado, además, en la presentación de las *toilettes* (Anónimo, "Noticias de espectáculos", 1896, 3).

La obra creó cierta polémica entre la crítica y los espectadores: estos se indignaron por las escenas "escabrosas" del drama, pues asuntos privados (amorosos y sexuales) eran tratados con demasiada naturalidad, a pesar de que algunos periodistas –entre ellos, *Gil Blas de Santillana*– la defendieron por presentar en escena una casuística muy real y, sobre todo, por conformarse como un modelo para seguir y renovar lo caduco de la escena española.

Los críticos resaltaron, no obstante, la benevolencia con la que, en general, el público español trataba a las compañías extranjeras: todos ellos concordaron que, de haberse representado esta obra como española, sin duda hubiese sido abucheada. Resaltaron el ingenio de los diálogos y dejaron constancia de que había sido ya traducida en España (Anónimo, "Teatro Moderno", 1896, 2; Ch., 1896, 2; Anónimo, "Teatro moderno", 1896, 3; *Gil Blas de Santillana*, 1897, 1).

Habrá que esperar dos años, hasta marzo de 1899 para que se volviese a representar *Amants* en España. La compañía encargada de dar vida al drama fue la de la actriz italiana Teresa Mariani, quien gustó mucho al público. Volvió con la misma obra el 3 de febrero de 1900 en el Teatro Novedades y fue a Barcelona también al año siguiente⁶ y, a partir del sábado 14 de abril de 1900 regresó a la capital con *Amants* de nuevo (representada el 9 de mayo de ese año) y con *La Douloureuse* [Fig. 5].

De todas estas representaciones las críticas fueron positivas y, en lo negativo, similares a las del primer estreno: elogios a la finura de la presentación psicológica de los personajes y a los diálogos –incluso a pesar de que éstos eclipsaban la trama–. La falta de decoro de la que se le había acusado en la primera representación fue, en este caso, compensada por la elegancia en el tratamiento de los temas y por la reflexión moral que suscitaba.

La actriz, en todas las ocasiones, recibió aplausos y alabanzas por su naturalidad y coquetería, bien complementada por el actor principal: Zampieri. Zeda insistió en la necesidad de este tipo de obras, pues nada de lo que mostraban se alejaba de la realidad y, además, al otorgar primacía al diálogo sobre la trama, lograba el autor expresar frases reveladoras. Arimón, en cambio, consideró la obra por este mismo motivo

2. VARIA



2.1 · RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHARLES MAURICE DONNAY EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO

Por Diana Muela Bermejo

Primera · Anterior - 1 2 3 4 5 6 7 - Siguiente · Última

4. El diálogo como elemento fundamental del teatro finisecular

Que el objetivo de las obras fuera la ridiculización y la sátira de las costumbres burguesas implicaba la primacía de las ideas sobre cualquier trama complicada o basada en el enredo para captar el interés del público. Formalmente, estas obras se centraban casi exclusivamente en la viveza y variedad en los diálogos. Éstos variaban de ritmo y registro según el personaje pero, sobre todo, dependiendo del acto en que se situaran (rápidos y ágiles en los dos primeros, reflexivos e introspectivos en los dos o tres últimos).

En España se imitó la técnica de Donnay de composición de los diálogos, pues complacía a los espectadores y era considerado por los jóvenes como verdadero signo de modernidad, frente a la ampulosidad de las obras del neorromanticismo.

De ello se tiene constancia desde las primeras crónicas extranjeras de los estrenos de Donnay y se insiste en cada una de sus representaciones: "Hasta las mismas sales de la conversación constituyen hoy el modelo de un género escrito, extendiéndose cada día más en Francia" (Gómez de Baquero, 1899, 135); "las finas ingeniosidades de frase más seductoras como más femeninas del escritor francés" (Ricardo Blasco, 1902, 5), etc.

De especial interés resulta siempre el cuestionamiento de la interrelación de géneros, más en un momento en el que se hablaba de "agotamiento" formal de unos y otros. De nuevo, uno de los modelos principales –que no primeros– fue Donnay, del que en varias ocasiones se cuestionó también la adecuación de sus textos a espacios teatrales o escritos:

[...] la forma semidramática seminovelesca de diálogos familiares, sin otro complemento narrativo que una breve indicación de los personajes y del lugar de la escena, como la acotación de las comedias. Gyp, Lavedan, Donnay, etc., son cultivadores bien conocidos de esta forma literaria (Gómez de Baquero, 1899, 135).

La interrelación de los géneros teatral y novelesco consistía, principalmente, en la presentación del diálogo exento de elementos teatrales complementarios, tales como acotaciones externas e internas y demás indicaciones de escenografía, *atrezco*, puesta en escena, etc. Quedaba disminuido el carácter teatral de los textos y el novelesco se ampliaba a través de una mayor introspección de los personajes, reflexiones de mayor ahondamiento en sus dilemas morales y pasionales, abundancia de monólogos, etc. Pedro de Répide sitúa como ejemplo de estas tentativas genéricas a Curel y a Donnay: "De todos modos, ese no es teatro artístico. Obras son las de tal materia para ser leidas, no para llevadas a escena" (Répide, 1903, 2).

El agotamiento de las técnicas llevó, incluso, a algunos dramaturgos –entre ellos a Donnay– a probar de nuevo las sales del verso, y en 1904 se empezó a intuir que las formas poéticas que estaban incrementando su aparición en Francia cruzarían los Pirineos atrayendo el interés también de los escritores españoles:

Como aquí en España, aunque con un poco de retraso, seguimos la moda que nos muestran los figurines de París, no está de más que nos enteremos por qué derrotero camina ahora en la gran ciudad la moda literaria, y concretando más, la moda dramática. En estos últimos tiempos la prosa reinaba casi sin excepción en el teatro francés [...] ahora adviértese en el teatro francés una reacción a

2. VARIA



2.1 · RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHARLES MAURICE DONNAY EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO

Por Diana Muela Bermejo

Primera · Anterior - 1 2 3 4 5 6 7 - Siguiente · Última

5. La sátira de las costumbres de las clases altas

El nuevo teatro traía consigo, sobre todo, una mordaz sátira contra las costumbres morales de las clases altas de la sociedad (burguesía adinerada y aristocracia, principalmente, con alguna breve aparición de personajes de la burguesía media). No obstante, la burla afectaba solamente a ciertos aspectos de la vida: amor, matrimonio, adulterio⁷, economía familiar; por lo que encontraba en el público por una parte un aliado (pues las obras eran vistas con regocijo de muchos, ya que plasmaban casos que conocían) y por otra un enemigo (cuando la historia de uno mismo era demasiado similar a la de la ficción y se sentían vejados).

La curiosidad que suscitaban las obras era una de las claves de su éxito, pues los temas sexuales eran tratados desde una perspectiva irónica y sin demasiados tapujos. Esto los diferenciaba de lo que en España se denominó "nebulosidad nórdica" por la falta de claridad en el tratamiento de los temas –según la opinión de algunos críticos– y cuya figura principal era el noruego Henrik Ibsen. Quizá por ello este último no terminó de gustar tanto como los franceses en los escenarios españoles, tal y como afirma José Verdes Montenegro en una crónica sobre la llegada de Marco Praga a la península:

Quizá el fracaso lamentable de Ibsen en los pueblos latinos se deba a haber aparecido prematuramente ese teatro de ideas, sorprendiéndonos en el apogeo del género pasional [...] En la vida misma, la edad en que las pasiones nos subyugan no es aquella en que la inteligencia puede dar sus frutos más estimables. Este teatro de Donnay y Praga prepara el futuro triunfo del teatro de ideas, aspirando a destruir por la ironía, arma poderosísima de combate, la obsesión sexual; y en la evolución del teatro podría representar un rodeo de que se ha valido la aspiración al teatro intelectual para salvar el obstáculo con que en su primer intento se ha estrellado. Ibsen representaría una división del ejército empleada en reconocer las fuerzas del enemigo, y Donnay y Praga serían la expresión de la táctica adoptada en virtud de ese reconocimiento, y consistente en ridiculizar lo pasional para construir sobre sus ruinas lo intelectual, última y más elevada manifestación de la belleza, en el arte como en la vida (Verdes Montenegro, 1899, 6).

El teatro de Donnay no era -y en esto se mostraban casi todos los críticos de acuerdo- lo que se conoce canónicamente como "teatro de ideas" sino algo más ligero, más cotidiano. Poseía igualmente un carácter reflexivo pero se dirigía a la destrucción satírica de unos principios morales más que a la meditación seria sobre el origen de estos defectos y sus consecuencias en el orden social.

De hecho, uno de los dramaturgos que Manuel Bueno citó como fuente de este teatro fue el italiano Pietro Aretino: "hay en Aretino un desdén de lo moral, una franqueza de la expresión y una gracia viva que sólo podemos hallar, pasados tres siglos, en Lavedan, Donnay, Hermant, en los dramaturgos franceses coetáneos y en Traversi" (Bueno, 1901b, 630). Bueno meses más tarde añadió a Becque como otra de las influencias principales y defendió a estos dramaturgos franceses de quienes opinaban que se hallaban en decadencia:

¿Quién ignora, ponga por caso, que Henry Becque ha sido el precursor de este teatro naturalista y festivo a la vez, que cultivan

2. VARIA



2.1 · RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CHARLES MAURICE DONNAY EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE FIN DE SIGLO

Por Diana Muela Bermejo

Primera · Anterior - 1 2 3 4 5 6 7 - Siguiente · Última

Bibliografía

ANÓNIMO (1892), "Extranjero", *La Correspondencia de España*, 22/I, p. 3.

____ (1892), "Telegramas del extranjero", *La Dinastía*, 23/I, p. 3.

____ (1896), "Teatro Moderno. Debut de la compañía francesa. *Amants*", *La Época*, 28/XII, p. 2.

____ (1896), "Noticias de espectáculos", *La Correspondencia de España*, 25/XII, p. 3.

____ (1896), "Teatro moderno", *El Liberal*, 28/XII, p. 3.

____ (1897), "La casa de los artistas en la exposición de 1900", *El Globo*, 9/X, p. 2.

____ (1899), "Pepitoria", *Iris*, 1/VII, p. 19.

____ (1902), "Blanca Iggius", *El Heraldo de Madrid*, 17/IV, p. 1.

____ (1902), "Espectáculos. Madrid", *El Heraldo de Madrid*, 28/X, p. 3.

____ (1904), "De teatros", *El País*, 17/XI, p. 3.

____ (1904), "Los teatros. Princesa", *El Globo*, 17/XI, p. 4.

____ (1904), "Los teatros", *El Imparcial*, 17/XI, p. 1.

____ (1904), "París. Teatro de Novedades", *Iris*, 23/I, p. 3.

BAROJA, Pío (1899), "Figurines literarios", *El Álbum Iberoamericano*, 7/V, p. 3.

BLASCO, Eusebio (1898), "Crónicas. Mauricio Donnay", *El Liberal*, 2/II, p. 1.

____ (1906), *Españoles y franceses. Semblanzas. Tercera serie, Obras completas*, Tomo XXII, Madrid, Leopoldo Martínez.

BLASCO, Ricardo (1902), "Desde el Boulevard. Le détour", *La Correspondencia de España*, 12/I, p. 5.

BRANTOME (1895), "París-Madrid. L'armature", *La Época*, 11/III, p. 1.

BUENO, Manuel (1899), "El amor en el teatro contemporáneo", *La Correspondencia de España*, 4/II, p. 1.

____ (1901a), "El teatro en el extranjero", *La Lectura*, VII, p. 721.

____ (1901b), "El teatro en Italia", *Nuestro Tiempo*, IV, p. 630.

____ (1903a), "Beneficio de Zaconi. Demi-monde", *El Heraldo de Madrid*, 23/V, p. 3.

____ (1903b), "Echegaray en el Español. La desequilibrada", *El Heraldo de Madrid*, 16/XII, p. 1.

BUSTILLO, Eduardo (1900), "Campañas teatrales. Teresa Mariani, su compañía y su repertorio", *La Ilustración Española y Americana*, 30/V, p.