

ESPECTÁCULO Y PEQUEÑA BURGUESÍA: EL PÚBLICO DE PEDRO MUÑOZ SECA*

DRU DOUGHERTY

Université de Californie, Berkeley

« Acomodémonos a la realidad; no hay otro remedio. Ha nacido en la nación española una nueva clase social, y esa clase social es la que determina el teatro ». Estas palabras de *Azorín*, aparecidas en un ensayo de 1926¹, nos dan una clave para comprender la enorme popularidad del teatro de Pedro Muñoz Seca (1881-1936). Descalificado por gran parte de la crítica entonces y después², Muñoz Seca, escribiendo solo o en colaboración con autores como Enrique García Álvarez y Pedro Pérez Fernández, dominó la escena comercial en Madrid durante los años veinte y treinta. A pesar de su extraordinario éxito, el teatro de este autor gaditano no ha recibido la atención que merece, con la excepción de la obra aún vigente en el repertorio actual, la hilarante *Venganza de don Mendo*³. El olvido en que ha caído el resto de su producción — más de trescientas obras — se debe, seguramente, a la falta de un criterio que permita apreciar

* Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación « Teatro y sociedad: Nuevos enfoques críticos para una historia del teatro en Madrid entre 1900 y 1936 », dirigido por M^{ra} Francisca Vilches de Frutos (C.S.I.C.) y Dru Dougherty (University of California, Berkeley) y está financiado por el Ministerio de Educación y Cultura de España (Dirección General de Enseñanza Superior) (PB95-0132).

¹ « El teatro futuro », *ABC*, 5-XI-1926. Recopilado en *Ante las candilejas*. Zaragoza: Librería General, 1947, p. 111.

² Enrique de Mesa sintetizó el juicio de la crítica al condenar « la irrepresable y lamentable vena de don Pedro Muñoz Seca, que corre aquí y acullá por todos los tabladillos de la farsa, contaminándolos de su morbo específico » (*Apostillas a la escena*. Madrid: Renacimiento, 1929, p. 91).

³ Véase M^{ra} José Conde Guerri, « Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después ». *Anales de Literatura Española*, Alicante, 1986-1987, n^o 5, pp. 25-37.

el atractivo de su peculiar manera de hacer teatro. Estoy convencido de que gran parte del éxito de este autor puede explicarse si nos acercamos a él con un criterio que tenga en cuenta la clase social hacia la que sus obras iban dirigidas.

¿Cuál fue la « nueva clase social » que, según *Azorín*, apareció en España a principios del siglo XX? Así la describió en el mencionado ensayo:

Ha surgido a lo largo de veinticinco años, de treinta años, una clase intermedia entre la antigua burguesía y el obrero. Esa clase cuenta con medios de vida; es rica; se puede permitir la satisfacción de ciertos goces sociales, pero no tiene cultivada la inteligencia. Ha hecho surgir esa clase nueva el desenvolvimiento extraordinario de la riqueza en España durante los últimos treinta años. [...] En el momento actual esa clase es la que domina y da el tono en la sociedad española. Y como el teatro es la expresión más directa y rápida — dentro del arte — de la sociedad de un país, el teatro actual en España responde con exactitud a los gustos, los sentimientos, las ideas de esa nueva clase social¹.

Se trata, evidentemente, de la llamada pequeña burguesía que por esos años ciertos intelectuales denominaron « clase media »² y que Ortega y Gasset retrató en su famoso ensayo *La rebelión de las masas* (1929). Esa clase, económicamente boyante y socialmente pujante, comenzó a adquirir valor hegemónico a partir de la terminación de la primera guerra mundial. Comentó al respecto Ortega en mayo de 1927: « La muchedumbre se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. [...] Hoy asistimos al triunfo de una hiperdemocracia en que la masa actúa directamente, por medio de materiales presiones, imponiendo sus aspiraciones y sus gustos »³. Para Ramón Pérez de Ayala, el « plebeyismo » de los estrenos teatrales se debía precisamente a los gustos de este grupo social: « Digo plebeyismo como homólogo de psicología del resentimiento; aversión sorda e inconfesa hacia todo lo que descuella o se distingue »⁴. A diferencia de Pérez de Ayala, el crítico *Gaziel* valoró positivamente esta « democratización » del teatro:

¹ *Ante las candilejas*, p. 109.

² Ramiro de Maeztu, « Pareceres. La clase media ». *El Sol*, 24-VI-1924, p. 1.

³ « Dinámica del tiempo. Masas ». *El Sol*, 7-V-1927, p. 3. El artículo se incorporó casi íntegro en el primer capítulo de *La rebelión de las masas*, titulado « El hecho de las aglomeraciones ».

⁴ « Paliqne Teatral. El público ». *El Sol*, 27-X-1927, p. 5.

¿Qué ha reflejado la democracia en su teatro, en el teatro moderno? Ha reflejado lo específicamente suyo, la cantidad, la masa, el número triunfante, unos gustos y una sensibilidad de sufragio universal. Ha democratizado el teatro hasta hacerlo espejo de todo lo cotidiano y plebeyo. Y ha hecho perfectamente. El vodevil, la zarzuela, el género chico, el ínfimo, la revista, con el melodrama y el drama burgueses, la comedia de costumbres y la sentimental, e *incluso la astracanada*, son expresiones perfectas de una modalidad social determinada, tan lógicas y legítimas como las que más. Quejarse de ellas es tan absurdo como de que un peral dé peras¹.

« Plebeyismo », « democracia », « astracanada »: comienza a perfilarse la nueva « modalidad social » implicada en el teatro de Muñoz Seca. Conviene recordar también otro ensayo de la época, firmado por Eduardo Gómez de Baquero, a quien la designación de « clase media » le parecía insuficiente:

Es preferible el uso del plural: hablar de clases medias y no de clase media. Por lo mismo que la clase media es una zona social poco precisa, poco determinada, social y económicamente, parece que en ella se marca más la complejidad que distingue a las clases de la sociedad moderna [...] ².

Para este testigo, los integrantes de la « clase media inferior » eran pequeños comerciantes, propietarios rurales, empleados subalternos, maestros de escuela y más de un « *señor* que no tiene bastante dinero ». La « significación diferencial » del grupo era el desnivel entre su instrucción, buena aunque primaria, y su situación económica, que a veces era inferior incluso a la del obrero. Situada entre el proletariado y la burguesía media, esta clase bien podía manifestar una « psicología del resentimiento », como creía Pérez de Ayala, al sentirse atrapada en una sociedad con gran « movilidad ». No está de más recordar que la situación de esta nueva clase social produjo diversas expresiones ideológicas. Conforme con la pluralidad de su composición social señalada por Gómez de Baquero (« clases medias »), sus miembros se situaron políticamente desde un liberalismo revolucionario visible en la revista *Post-Guerra* (1927) hasta

¹ « Pláticas Literarias. Teatro y democracia ». *El Sol*, 19-I-1928, p. 1. Las cursivas son mías.

² « Los Problemas del Día. Las clases medias ». *El Sol*, 9-VII-1924, p. 1.

el conservadurismo moral de un Luis de Vargas, autor de éxitos teatrales como *Charlestón* (1926).

La dinámica de las clases sociales no dejó de plasmarse en el teatro de entreguerras. Se reflejó a menudo en el teatro de éxito comercial, siendo el nuevo rico, el « pollo » privilegiado y la ascensión en la escala social, conseguida a base del dinero, expresiones del gran malestar ocasionado por la llegada de las « clases medias » a un estadio de poder¹. En comedias como la ya mencionada *Charlestón* de Luis de Vargas y *Pepa Doncel* (1928) de Jacinto Benavente, se concretaron las tensiones producidas al enfrentarse grupos sociales cada vez más conscientes de la « significación diferencial » de un dislocado baile americano frente a un chotis. En el bullir social y cultural de la primera postguerra, ¿dónde se situaba Pedro Muñoz Seca? Una respuesta a esta pregunta la encontramos en otro testimonio de la época, *La batalla teatral* (1930) de Luis Araquistáin.

Rompiendo con la mayoría de la crítica, Araquistáin adjudicó a Muñoz Seca un papel señero en el teatro español al afirmar que en sus comedias se retrataba nada menos que la conciencia social de España:

El da de sí todo lo que puede, y siendo como es representa como ningún otro autor la conciencia social de la España de nuestros días. Rara vez un teatro ha espejado tan hondamente el estado moral de una sociedad².

Al analizar el valor representativo del teatro muñozsequesco, Araquistáin se planteó el carácter del público que se divertía con el género absurdo del astracán. Ofreció una clasificación social del público de nuestro autor con un nuevo matiz tomado de Freud: lo peculiar de este público era su « mentalidad infantil », que se recreaba en las formas más primarias de la comicidad, esto es, en los juegos de palabras, o retruécanos, y la degradación de figuras honorables. El género que mejor satisfacía este gusto — sigo glosando el argumento de Araquistáin — era el « astracán » o la « astracana » de Muñoz Seca³, que aportaba a la

¹ M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997, pp. 15-28 y 41-61.

² *La batalla teatral*. Madrid: Mundo Latino, 1930, p. 9. Las siguientes citas de este texto proceden de las páginas 56-59.

³ Francisco Ruiz Ramón describe este subgénero como la « degeneración de un híbrido teatral cuyos elementos mayores proceden del juguete cómico y del melodrama cómico [...]». El 'astracán'

pequeña burguesía, además, la ilusión de situarse por encima del espectáculo que contemplaba.

Las reflexiones de Araquistáin sobre la personalidad del público de Muñoz Seca eran muy discutibles. Pero de lo que no cabe dudar es del acierto de Araquistáin al llamar la atención sobre el valor representativo de Muñoz Seca. María Francisca Vilches y yo hemos comprobado que en las temporadas que van desde 1918 a 1931, el autor gaditano registró veintidós éxitos comerciales entre las ciento diez obras que estrenó en sólo trece años¹. Araquistáin no exageraba. Las comedias de Pedro Muñoz Seca espejaban el gusto de un público que le convirtió en el autor teatral de mayor éxito de la época.

Ahora bien, no pretendo ahondar en la psicología de ese público sino situarlo según su posición diferencial en el campo teatral. Es cierto que Muñoz Seca escribía *para* un público pero no lo es menos que por ello escribía *en contra* de otro. Introducir esta distinción — me apoyo en Pierre Bourdieu² — permite comprender el atractivo corrosivo de su teatro para un sector del nuevo público pequeñoburgués. La comicidad de Muñoz Seca debe gran parte de su efecto a la violencia dirigida contra personajes y figuras que gozaban de una posición social privilegiada. Como observó Araquistáin, « el mundo muñozsequesco está formado por dos categorías humanas únicas: por tontos y por ‘frescos’. La norma moral es que el pícaro debe engañar al tonto y, a la postre, descubrirle su bobería »³. La degradación de los personajes, muchos de ellos representantes de las capas altas de la burguesía, es constante, implacable y sumamente graciosa. Basta citar el ejemplo de *La tela*, juguete cómico estrenado en enero de 1925 que llegó a tener 237 representaciones. Una típica « atracana » , *La tela* escenifica la burla que sufre Francisco Sánchez, nuevo rico sevillano y

opera sobre una materia prima que es menos la realidad [...] que la teatralización previa de esa realidad por otras modalidades teatrales, especialmente el juguete cómico en su doble vertiente, vaudevillesca o sainetesca ». Venía a ser, por tanto, « la estilización de una estilización [...] la caricatura de una caricatura » (*Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1980, p. 58).

¹ Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos. *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990; y M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997. A estos estudios corresponden los datos sobre estrenos que se dan más adelante.

² *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.

³ *La batalla teatral*, p. 10.

« tonto » que vive en un hotel de la calle de Serrano gracias a « ¡Los millones que hizo cuando la guerra! »¹. Engañado por su lavandera, Sánchez toma por marqués arruinado a un « fresco » (Pascual) que la lavandera le mete en casa (es cuñado de la lavandera aunque el nuevo rico no lo sabe). La trama se enreda cuando el hijo de Sánchez se enamora de la sobrina del falso marqués. Al nuevo rico le hace ilusión que su pimpollo se case con una aristócrata para así subir en la escala social. Al final se descubre el engaño pero Sánchez lo soluciona todo con « la tela » (el dinero). Al falso marqués se lo explica así:

Pos yo lo que digo es que mi niño se tiene que casá con una aristógrata. [...] Y como yo tengo tela, y er que tiene guita hase lo que quiere, y con dinero se arregla tó, (*A Pascual*), usted sigue siendo Marqué y es Marqué por encima de tó er mundo, porque mañana mismo le compro a usted un título que le voy a espatarrá².

Tanto la burguesía enriquecida como la aristocracia quedan mal paradas³, para regocijo del público. Por otra parte, en *La tela* se escuchan consignas propias de un proletariado revolucionario — « Pos yo lo que quiero es que se acaben las castas. [...] ¡Mueran los ricos! [...] ¡Abajo la diferencia de clases! » — pero al decirlas unos « frescos », ponen en ridículo a los sindicatos de la época. La pequeña burguesía podía reírse, así, de los grupos sociales que la oprimían por arriba y por abajo.

Pierre Bourdieu ha observado que en el campo cultural, « los autores, las escuelas, las revistas, etc., existen en y por las diferencias que los separan ». El análisis de las obras culturales consiste para este sociólogo en describir las fuerzas que rivalizan por dominar el campo mediante « tomas de posición » que pueden ser estilísticas, políticas, éticas, etc.⁴. Si aplicamos esta idea al teatro, cobra importancia una dinámica de *diferencias* que situaban a los muchos autores en una competición por el poder — por el éxito — en el mundillo teatral. Cabe recordar que en el

¹ P. Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, *La tela*. 2ª ed. Madrid: J. Morales, Impresor, 1925, p. 38.

² *La tela*, p. 111.

³ En su reseña, Díez-Canedo destacó una « escena en que uno de los 'frescos' explica el origen de las nuevas aristocracias, sin distinguir las mucho de las antiguas: la explicación produjo estupor en gran parte del público, que quizá la encontraría revolucionaria » (*El Sol*, 10-I-1925, p. 2).

⁴ *Razones prácticas*, p. 62.

teatro, el éxito puede ser comercial o de crítica. Por lo que a Muñoz Seca se refiere, su éxito era únicamente comercial, con la excepción de la ya mencionada *Venganza de don Mendo*. A pesar de su raro ingenio y extraordinaria popularidad, el autor gaditano quedaba proscrito del círculo de autores con prestigio « cultural », habitado por dramaturgos como los hermanos Álvarez Quintero, Eduardo Marquina y, desde luego, Jacinto Benavente. El escándalo suscitado por *Azorín* cuando colaboró con Muñoz Seca en *El Clamor* (1928) puso de manifiesto el lugar ocupado por el autor gaditano en la jerarquía de la crítica. Por decirlo con palabras de Bourdieu, a Muñoz Seca le sobra « capital económico » pero carecía del « capital cultural » que la crítica adjudicaba a *Azorín*¹.

Así pues, Muñoz Seca se distinguía de sus contemporáneos por los altos ingresos generados por su teatro. Pero esta diferencia era consecuencia de otra mayor: el espíritu corrosivo de sus astracanadas. No me refiero sólo a la mofa de tipos y de costumbres distinguidos — recurso que abunda en sus obras —, sino también a la burla de los subgéneros teatrales cultivados por los autores que gozaban de prestigio literario. Sometía los subgéneros de « alta cultura » a una degradación despiadada. Al reírse en una obra como *Los extremeños se tocan* — una « opereta sin música » según el subtítulo —, el público se reía también de los valores culturales defendidos por la clase social que años atrás convirtió la opereta en un espectáculo elegante, de la sociedad « bien »². El público de Muñoz Seca apoyaba así una toma de posición social cuyo vehículo era la astracanada.

La obra que mejor manifiesta el carácter diferencial del teatro de Muñoz Seca tal vez sea *La venganza de don Mendo*, « caricatura de tragedia » estrenada en 1918. Mediante un enredo inverosímil que parodiaba el drama romántico y el « teatro poético » de Eduardo Marquina y de Valle-Inclán, *Don Mendo* convirtió en objeto de risa muchos tópicos de la mitología nacional que celebraba la Reconquista y fomentaba el nacionalismo a ultranza de ciertos partidos políticos. El código del honor, el heroísmo de la clase aristocrática, el liderazgo de Castilla, hasta la posición intocable de la figura real, todo fue pretexto de chistes. En *Don Mendo* los « grandes » de España son tontos o ladrones. « Nunca ha de faltar un

¹ *Razones prácticas*, p. 18.

² Nancy Membrez, « Su majestad la opereta vienesa y la zarzuela grande ». En Dru Dougherty y M^{ra} Francisca Vilches (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC/Fundación FGL/Tabacalera, 1992, pp. 295-303.

noble / que robe más de la cuenta » dice don Mendo, un noble que se suicida al final « cansado de hacer el oso »¹. Cabe preguntar qué clase tenía interés en mantener vivo el mito de una España heroica y qué autores se prestaban a celebrarlo. No era la pequeña burguesía, que no debía su identidad a instituciones como la monarquía, ni era Muñoz Seca, que en esta ocasión convirtió una ideología arcaica y nacionalista en materia de carcajada. Cuando don Pero juraba « ¡Por los huesos de mis padres, / que fueron huesos de santos! » (208), el público se reía del juego de palabras, de los géneros cultos parodiados y, seguramente, de las clases sociales que premiaban a autores como Marquina con títulos académicos. La venganza no fue sólo de don Mendo.

Muñoz Seca también parodiaba géneros del gusto de la pequeña burguesía — *Un drama de Calderón* (1919) es una caricatura del drama policíaco —, pero su ingenio se agudizó sobre todo al burlarse de géneros teatrales bien vistos por la alta burguesía madrileña. El sainete de costumbres andaluzas de los hermanos Álvarez Quintero se dislocó en *Pepe Conde o El mentir de las estrellas* (1920); las teorías de Freud y de Pirandello se caricaturizaron en *Usted es Ortiz* (1927); el drama de tema social, propio de un Araquistáin, fue parodiado en *El Clamor* (1928); las comedias sentimentales de Martínez Sierra hallaron su contrapartida bufa en *El alfiler* (1929); etc. En todos estos casos Muñoz Seca afilaba sus uñas en los gustos de las clases con « capital cultural », fueran de la derecha o de la izquierda. Sus muchos éxitos comerciales indican que un público agradecido — el « vulgo elegante » que tomaba a gala no confundirse con los « intelectuales » al decir de Díez-Canedo² — secundaba estos gestos de mofa. En Muñoz Seca un sector amplio del público pequeñoburgués encontró su autor. ¿Fue el « plutocrático Atila » de los « nuevos bárbaros » como afirmó un crítico escandalizado³? La alusión al rey de los hunos nos avisa que Muñoz Seca no sólo divertía a su público sino que le llevaba tras de sí en su carga contra las normas de la alta cultura en el teatro.

¹ *La venganza de don Mendo*. Edición de S. García Castañeda. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 94 y 223.

² *Artículos de crítica teatral*. Tomo II. México: Joaquín Mortiz, 1968, pp. 242, 253.

³ A. Hernández Catá, « Horizontes. La gracia y tristeza del teatro en España ». *La Voz*, 1-II-1924, p. 1.