Alberto Romero Ferrer

LOS HERMANOS MACHADO Y EL TEATRO. (1926-1932)

LOS HERMANOS MACHADO Y EL TEATRO
(1926-1932)

ALBERTO ROMERO FERRER

LOS HERMANOS MACHADO Y EL TEATRO. (1926-1932)

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

1996

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Servicio de Publicaciones

Sección: LITERATURA
Serie 1ª, nº 25

© Alberto Romero Ferrer
Edita: Diputación Provincial de Sevilla
Imprime: Tecnographic, S. L.
Dep. Legal: SE-1.202-96
I.S.B.N.: 84-7798-124-8
Pinted in Spain

ÍNDICE

Pág.

PRESENTACIÓN 17

INTRODUCCIÓN 19

CRITERIOS METODOLÓGICOS 25
* La crítica sociológica de la obra literaria: el caso del teatro 25
* La *deconstrucción* del personaje: dialogía y alteridad 29

PRIMERA PARTE
TEXTO Y CONTEXTO DEL TEATRO MACHADIANO

CAPÍTULO I: CONTEXTO TEATRAL (1914-1939). EL TEATRO ESPAÑOL DE PREGUERRA Y LA INTERPRETACIÓN DE LA CRISIS BURGUESA 35
* La invisibilidad crítica del teatro español contemporáneo 37
- Alto índice de actividad 37
- Variedad de dramaturgos y comediógrafos 38
- Intensidad crítica y vida escénica 38
- Las dificultades del método 39
- Historia y valor literario 39
* El teatro y la interpretación de los gustos burgueses 41
- El teatro español, reflejo y espejo de una sociedad 41
- El concepto de crisis teatral (1900-1936) y la disidencia del pensamiento español contemporáneo 42
- La campaña contra el género cómico de 1917: la postura de Manuel Machado 46
- El nuevo papel tutelar y docente del teatro 49
- La postura de Manuel y Antonio Machado 50
- La evolución *propia* del teatro: la disidencia teatral española 51
- El teatro: sus enemigos y sus aliados 52
- Crisis social y teatro (1921-1939): De la Dictadura a la Segunda República 55
- La nueva conciencia de conflicto y ruptura 55
- Una posible clasificación de la escena: los criterios de Enrique Díez-Canedo 56
* El contexto crítico (1926-1932) 57
- La *Revista de Occidente* y la crítica teatral 57

Corpus Barga 59
Ricardo Baeza 59
- Los años veinte y el debate teatral 60
El incremento de publicaciones 60
Los sectores en contienda 61
La escena como *púlpito* 61
El final de la polémica y la Segunda República 63

CAPÍTULO II: APRENDIZAJE Y TEORÍA DRAMÁTICA DE LOS MACHADO 65
* Prejuicios 67
- La escasa atención crítica 68
- La colaboración literaria 69
- Sus implicaciones dentro de la producción teatral 70
- Ruptura de la imagen mítica de Antonio 70
- El teatro de los Machado y el franquismo 74
* Aprendizaje dramático: adaptaciones, traducciones y refundiciones 76
- Sus inicios en la escena 76
- Las traducciones 78
- *L´Aiglon* de Edmond Rostand 78
- *Hernani* de Víctor Hugo 79
- Las refundiciones de teatro barroco español 84
- La refundición dramática: práctica habitual de la escena española 85
- Tirso de Molina 87
El condenado por desconfiado 87
- Lope de Vega 90
Hay verdades que en amor 90
La viuda valenciana 90
La niña de plata 90
El perro del hortelano 92
La malcasada 93
- Calderón de la Barca 93
El príncipe constante 93
* Hacia una teoría dramática 95
- El papel de la tradición áurea 97
- La primacía del público 98
- Ruralismo y *populismo* 99
- Papel del monólogo: el *Alter Ego* 100
- Otras consideraciones teóricas 101

CAPÍTULO III: LAS EDICIONES 103
* Consideraciones previas en torno a las primeras ediciones 105
* Las colecciones de teatro (1914-1936) 107
* *"Comedias", "El Teatro Moderno", "La Farsa"* y los Machado 107
* Teatro para leer 108
* La colección teatral y el encarecimiento del espectáculo 108
* Estreno, edición y divulgación del texto 109
* Las estrategias editoriales de *"La Farsa"* 109
* La divulgación cultural: *Hernani* 110
* La concepción industrial del teatro 110
* La adecuación de los Machado al sistema 110
* Anatomía de la colección teatral 111
* Sus líneas editoriales 112

* El teatro cómico 112
* La tendencia costumbrista 113
* El ciclo benaventino 113
* El ajuste de los Machado 113
* Obras originales 114
Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel 114
Juan de Mañara 118
Las Adelfas 120
La Lola se va a los puertos 122
La prima Fernanda 124
La duquesa de Benamejí 126
El hombre que murió en la guerra 127
*Refundiciones de teatro clásico 127
La niña de plata 127
El perro del hortelano 128
Hay verdades que en amor 128
La viuda valenciana 128
El condenado por desconfiado 129
El príncipe constante 129
La malcasada 129
* Traducciones y adaptaciones extranjeras 129
Hernani 129
El aguilucho 130
* Otros textos 130
Amor al vuelo 130
El Pilar de la Victoria 130
* Guiones cinematográficos 130
La Lola se va a los puertos 130
La duquesa de Benamejí 131

SEGUNDA PARTE
ESTUDIO DE LAS OBRAS ORIGINALES (1926-1932)

CAPÍTULO IV: *DESDICHAS DE LA FORTUNA O JULIANILLO VALCÁRCEL.*
Tragicomedia en cuatro actos y en verso 135
*Los Machado y la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza 137
* Su incursión en los cauces del teatro profesional 137
* El estreno. Los actores 140
* Una obra de repertorio 141
* Tema: la leyenda del Conde-Duque de Olivares en torno a su descendencia ilegítima 142
* Anatomía argumental 143
* Los Machado y su *teatro poético* (contexto europeo) 145
* Claves estéticas del *teatro moderno*: 1927. La vuelta a la dramaturgia barroca y la postura de los Machado 146
* Su relación con *Desdichas de la fortuna* 147
* La herencia barroca de la obra 147
* El Neorromanticismo 148
* Donjuanismo del protagonista 149
* La ubicación literaria del drama. Su estructura dialógica: historicismo y regeneracionismo 151

* Anatomía esquizoide del protagonista: la doble identidad como materia dramática 153
- Deconstrucción interna 153
- Julianillo, Don Julián Varcárcel, Don Enrique Felípez de Guzmán y Don Nadie: el peregrinaje por la desidentidad 157
* Atributos del protagonista 157
- Las esferas de la picaresca 157
- La fisiología literaria del Don Juan 158
- Ruptura de su aparente unidad 160
- La crisis del *yo* único: la *alteridad* como solución al conflicto 160
* Otros motivos literarios 162
- Cainismo 163
- Regeneracionismo 163
* Julián Valcárcel, un Segismundo contemporáneo 163

CAPÍTULO V: *JUAN DE MAÑARA.*
Drama en tres actos y en verso 165
* Don Juan en el contexto de las letras españolas de principios de siglo 167
* Don Juan: entre la tradición y la renovación del mito 169
- Las alteraciones de la leyenda. S. XX 169
- La salvación 169
- Su carácter digresional 169
- Su deserción dramática 170
* Los Machado y Don Juan 171
* Mañara *versus* Tenorio: síntesis de contrarios 172
- Las soluciones del Romanticismo 172
Mérimée 172
Dumas 173
* Miguel de Mañara: personaje literario 174
- La ficción novelesca: episodios 175
- Mañara y Valdés Leal 177
- La biografía del padre Cárdenas 178
- Las interpretaciones de Antoine de Latour 178
- Mañara en la obra de Manuel y Antonio Machado 179
* La deconstrucción de Don Juan en el drama machadiano 181
* Historia externa de la obra: el estreno por la Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Santiago Artigas. La crítica 182
* Su desarrollo argumental 183
* La evolución del personaje en el drama 185
- El *topoi* tradicional y la ubicación contemporánea 185
- El carácter digresional de Don Juan y el donjuanismo en el texto: 185
La insatisfacción intelectual en torno al mito 186
- Los diversos yoes del personaje 187
- ¿Quién es Don Juan? 187
- Presentación y autorretrato: visión crítica de Andalucía 188
- Las carencias de Don Juan: disfunciones 190
La dialogía interna del personaje 190
- Sus espejos literarios. Beatriz y Elvira 190
- Su deserción: motor último de la obra 191
- Elvira: arquetipo de la mujer fatal 192
- Don Juan, un nuevo Macías 193
- La inadecuación de Don Juan: una nueva metamorfosis del mito 193

CAPÍTULO VI: *LAS ADELFAS*
Comedia en tres actos y en verso 195
* Los Machado y la recepción del Surrealismo en España: el marco cronológico 197
- Freud en España 198
- El teatro surrealista español 199
Azorín 199
Ignacio Sánchez Mejías 199
- El psicoanálisis como motivo dramático 200
* Desarrollo argumental de la comedia 200
* El conflicto: ¿quién es quién? Los problemas del yo y su apócrifos 201
- La dialogía interna del texto y el pacto con el sistema teatral de la época 201
* Historia externa del texto 202
- Su discreto éxito 202
- La interpretación a cargo de la Compañía de Lola Membrives 202
* El sueño y sus posibilidades dramáticas en *Las adelfas* 203
- El papel de Carlos, el psiquiatra 203
- El psicoanálisis y el mundo del subconsciente, conflicto interno 204
- Los personajes y su ficción dramática: su conciencia teatral 205
* La reconstrucción del personaje ausente 207
- Sus diversas máscaras 207
- El discurso regeneracionista y la ubicación literaria: Andalucía 208
* La incursión dramática del *otro* 210
- Su carácter simbólico 210
* Las esferas populistas 212
- El mundo de la copla y la visión de la muerte 212
- La vanguardia *neopopular* 213

CAPÍTULO VII: *LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS*
Comedia en tres actos y en verso 217
* El teatro profesional a finales de la década de los veinte y el estreno de la obra 219
* Las prevenciones críticas de los autores 221
* El estreno a cargo de la Compañía Lola Membrives. Reparto 222
* Las valoraciones de Enrique Díez-Canedo en *El Sol* y *Cosmópolis* 223
* Desarrollo argumental de la comedia 223
* *La Lola se va a los puertos* tras la Guerra Civil: Juan de Orduña, Antonio Más-Guindal, Angel Barrios y Guillermo y Rafael Fernández Shaw 224
* El contexto estético y el marco cronológico: la vanguardia *neopopular* 225
* Una nueva interpretación de Andalucía 226
- La sedimentación de discursos 226
- La interpretación dialógica del escenario: pacto y disidencia 227
* La proyección del mundo del flamenco 228
- Su marginalidad 228
- Idealización del mundo popular 228
* Cualificación y anatomía literaria de la protagonista: entre el símbolo y el arquetipo 229
- Pluralidad de discursos 229
- Costumbrismo 230
- Dialogía: revalorización de ciertas esferas populistas 232
- Voces y alteridad 232
- Orígenes literarios del personaje 233
- Atributos órficos 234
- Las excelencias de la marginalidad 235

- Sociología del mundo de la canción 236
- Del verso declamado a la canción 236
- Pervivencia y revalorización literaria de los géneros dramáticos "menores" 237
* Regeneracionismo de la obra 239
- Visión crítica de Andalucía 239
- Los nuevos valores de *mundo popular* 240

CAPÍTULO VIII: *LA PRIMA FERNANDA (ESCENAS DEL VIEJO RÉGIMEN)*
Comedia de figurón, en tres actos original y en verso 243
* Las condiciones de su estreno. La Compañía de Irene López Heredia 245
- Reparto 245
- Circunstancias del contexto político 245
* *La prima Fernanda* en la estética de la denominada Alta comedia 247
- Sociología del género 247
* Desarrollo argumental de la obra 248
* Los escenarios y la escenografía 248
* La proyección crítica de la realidad española 249
- La utilización del figurón 249
Román Corbacho 250
- Tipología dramática del figurón 250
Las esferas del gracioso en el teatro áureo 250
- La vertiente cómica del personaje 250
- Un figurón menor: el general Don Bernardino 253
- Lectura regeneracionista de la obra 254
* Anatomía de la protagonista femenina 254
- Su discurso literario 254
- Claves de su disidencia: voz del pasado 254
- La sátira de costumbres 256
* Otros motivos secundarios 256
- La deshumanización del arte 256
- Claves dialógicas del texto 257

CAPÍTULO IX: *LA DUQUESA DE BENAMEJÍ*
Drama en tres actos, en prosa y verso 259
* El contexto estético del estreno. El Teatro Español y Margarita Xirgu 261
- El repertorio del Español 262
- La Argentinita y el Teatro de Arte de Moscú 262
- Reparto del estreno 262
* El "humanismo enraizado en la ética neopopular" de Antonio Machado y *La Duquesa de Benamejí* 264
- El contexto ético 264
- Las voces apócritas de *Juan de Mairena* 264
- La revalorización populista del teatro español de la Segunda República 264
* Las autocríticas de Manuel y Antonio Machado 265
- La perdida inocencia del teatro español 265
* La revalorización de los llamados "géneros menores" en el teatro español de preguerra 266
- Las ideas teatrales de Ortega y Cansinos-Assens 266
- La adscripción estética del drama 266
* El desarrollo argumental 268
* La renovación estético-teatral del período: De la Dictadura a la República 269

- Dalí, Burman, Lorca, Fontanals 269
- El papel tutelar de Antonio Machado 269
* La ingenuidad de *La duquesa de Benamejí* 269
- La ubicación literaria de obra: la proyección del escenario andaluz 270
- Pertinencia de las descripciones y del paisaje 270
- Un nuevo redescubrimiento de la realidad española 270
- La música y el baile popular 271
* La disidencia crítica 272
- Pintoresquismo y arquetipo literario del bandido generoso 272
- La tradición del pliego de cordel 273
- La dialogía interna del personaje y la estructura de la obra 273
- Sus atributos. La idealización popular 273
- Su nombre: Lorenzo Gallardo 274
- El mundo rural y el héroe popular 275
* Otros motivos literarios 276
- Los personajes femeninos 276
- Un sólo carácter: Reyes y Rocío 277
- El travestismo de Reyes 278
- Andalucía y sus diversas máscaras 279

RECAPITULACIÓN 281

BIBLIOGRAFÍA 289

A YOLANDA, SIEMPRE.

Indolentemente tumbada en una otomana, las manos cruzadas en la nuca -alusión plástica, en cierto modo, a la maja vestida- la musa gitana (bata andaluza y pañolillo) no para atención en las solicitaciones de sus rondadores. Ni el arcádico pastorcillo, ni el romántico amador logran sacarla de su éxtasis, con la flauta de caña el uno, con el acordeón a cuya música ajusta sus desmesurados ademanes de sentimentalismo, el otro. Pero aparece el guitarrista, y no más oír su rasgeo, la musa se yergue y baila hasta caer rendida a sus pies.

Cipriano de Rivas Cherif

El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa. Porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y dolorosa: es decir, con el peligro. Porque ha perdido, además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y jerárquica de la risa.

Antonin Artaud

PRESENTACIÓN

Cuando se aborda el estudio de la literatura que se encierra en la Historia del Teatro Español pesan, siempre, una serie de prevenciones en torno a esa misma naturaleza literaria, muy mediatizada, entre otros factores, por el prestigio -tal vez excesivo- de la letra impresa. En otras palabras, suele olvidarse la amplitud del espectáculo dramático, sometido a factores, conceptos y principios, aun en muchas ocasiones de ascendencia literaria, ajenos al mundo de la novela o de la poesía.

A ello, además, debíamos añadir cierta perspectiva de la historia y crítica literarias, que acostumbra a contemplar el panorama de nuestras letras a través de sus autores considerados cimeros; conducta injusta que, apriorísticamente, relega al olvido pretérito nombres y obras que, por ende, engrosan la no muy bien considerada literatura menor. Sin embargo -y ahí están las paradojas de estas jerarquías- dicha actitud también afectaba a los autores *mayores,* fundamentalmente en lo que éstos podían tener de menos representativo o coherente -apreciaciones, por otra parte, muy cercanas a lo subjetivo- respecto a lo considerado por esa misma crítica como su producción más importante, más esencial.

Éste podía ser el caso de la labor teatral desempeñada por Antonio y Manuel Machado, sujeta a este tipo de lecturas en torno a la consideración menos literaria de su teatro. Una labor, pendiente también de todos aquellos resortes propios de lo que se configura como el espectáculo en los años veinte; unos años -es importante subrayarlo- para los que la escena se había convertido en un problema de regeneración nacional.

Era éste el punto de arranque del libro que ahora presentamos *Los hermanos Machado y el teatro. (1926-1932),* y que forma parte de lo que en su día fue tesis doctoral. Con dicha investigación pretendíamos calibrar el alcance y las aportaciones de Manuel y Antonio Machado al mundo del teatro, desde su producción más original, dentro del contexto estético e intelectual de la -en afortunada frase- "Edad de Plata".

Finalmente, para terminar estas líneas introductorias, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Alberto González Troyano, maestro y amigo, quien orientó, mucho más de lo que él sospecha, las líneas fundamentales de este libro. Mi agradecimiento también a Domingo Ynduráin, Ricard Salvat, César Oliva, José Antonio Hernández Guerrero, Manuel J. Ramos Ortega y Rogelio Reyes, pacientes lectores de este trabajo.

A.R.E.
Cádiz, Primavera de 1996

INTRODUCCIÓN

Cuando abordamos una primera lectura del teatro original firmado por Antonio y Manuel Machado, y al margen de cualquier consideración previa, nos sorprendía la aparente y extremada heterogeneidad que se vislumbraba en los textos. Un *corpus*, por otro lado, muy reducido, seis piezas dramáticas estrenadas entre 1926 y 1932; y *El hombre que murió en la guerra*[1], un texto presumiblemente escrito en estos mismos años, pero que las cómplices circunstancias históricas de estas décadas hicieron que subiera, paradójicamente, a la escena tras los años de la Guerra Civil, en 1941.

---

1. Nuestro estudio se va a centrar esencialmente en los estrenos teatrales que se sucedieron entre 1926 y 1932: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926), *Juan de Mañara* (1927), *Las adelfas* (1928), *La Lola se va a los puertos* (1929), *La prima Fernanda* (1931), y *La duquesa de Benamejí* (1932); se excluye, por tanto, *El hombre que murió en la guerra*, ya que nuestros propósitos se centraban en las peculiares condiciones del teatro español de preguerra. No hacerlo de este modo podía romper la unidad del trabajo; lo que, por otro lado, también suponía una perspectiva distinta a las hipótesis y al desarrollo metodológico de nuestro estudio.

De otro lado, también había que señalar, en el caso de *El hombre que murió en la guerra*, estrenado en 1941, que existe una amplia bibliografía, y que se trataba del texto que la crítica había atribuido casi íntegramente a Antonio Machado. No nos parecía, por tanto, adecuado, repetir en nuestra aproximación las conclusiones que, más o menos acertadamente, se habían venido sucediendo sobre este drama machadiano.

No obstante, y a pesar de salirse de nuestras fronteras cronológicas, y aunque presumiblemente fuera escrito en 1928, sí lo incluimos en los primeros capítulos, en los que, de acuerdo con la trayectoria teatral de los Machado, damos cuenta de las circunstancias de los estrenos, sus ediciones y la recepción de la que fue objeto este teatro; aspectos escasamente atendidos por la crítica -mucho más extensa y meditada que en el caso de las restantes piezas dramáticas-.

También, de modo complementario, abordamos una aproximación a la "supuesta" teoría teatral de ambos hermanos, así como un acercamiento a su labor como refundidores de teatro clásico español (Lope, Calderón y Tirso de Molina); como traductores de teatro extranjero (Víctor Hugo, esencialmente). Ambas facetas venían a subrayar, en solidaridad con los mecanismos teatrales de la época, las hipótesis de trabajo sobre las que cimentábamos nuestro estudio, y que hacían un especial hincapié en la acomodación de los Machado a los mecanismos y procedimientos instaurados dentro de los cauces del teatro comercial de las décadas de los años 20 y 30.

De modo deliberado, se ha excluido el problema de ¿quién es quién? en este teatro, por diferentes razones; la primera de ellas, por motivos bibliográficos: tal vez sea el aspecto más abordado por aquellos que se han acercado a este teatro (Domingo Ynduráin, Pablo del Barco, Jorge Urrutia, Ángel Baamonte, Luciano

Con todo, no obstante, esta *extraña amalgama*, como la denomina el profesor Valbuena Prat[2], tampoco parecía encajar muy adecuadamente -al menos en el caso del menor de los hermanos, Antonio- con el resto de su producción literaria. Se trataba, en definitiva, de unas comedias y dramas que la crítica, incluso aquella más académica y exigente, había encasillado bajo los cauces estéticos del llamado *teatro poético* -cuando no floclórico- en sus vertientes menos atrevidas[3], y sobre el que se depositaban ciertos valores y ciertas imágenes, no muy acordes[4] con las disidentes perspectivas que se derivaban del discurso crítico de la mejor intelectualidad española de la época.

Por tanto, un primer obstáculo que salvar eran todas aquellas sospechas -más intuidas que demostradas desde un punto de vista documental- que, para solventar el problema de su autoría compartida, adscribían estas piezas a la labor aparentemente más superficial del mayor de los hermanos, Manuel[5]; una trayectoria poética, aunque revalorizada en los últimos años[6], excesivamente condicionada, subestimada, por el reverencialismo crítico[7] e ideológico, tan acusado siempre que se abordaba una compleja, y heterogénea, obra como lo era la de Manuel; cuya personalidad, por distintas circunstancias, permaneció adscrita al Régimen[8]. Una opción, que estimamos, ciertamente desafortunada, pero que, dada su labor literaria y sus pensamientos anteriores -y el teatro lo era-, no podía o, al menos, no debía pesar *a priori* sobre la valoración última de aquélla, por motivaciones tan nítidas como las que exigía el rigor cronológico y el distanciamiento crítico.

García Lorenzo, Mariano de Paco); y en segundo lugar, por tratarse de un aspecto, como señalara Ricard Salvat, de segundo orden "como nunca nos hemos detenido en analizar o aventurar si Shakespeare fue el autor real de sus obras o si fueron tres o veintitrés autores los responsables verdaderos de las mismas". (Cit. en "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", en *Antonio Machado, hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, pág. 193).

2. "El teatro poético de los hermanos Machado", en *Modernismo y Generación del 98 en la literatura española (Historia General de las Literaturas Hispánicas)*, dirigida por G. Díaz-Plaja, Tomo VI, Vergara, Barcelona, 1967, págs. 206-207.

3. Cfr. Jesús Rubio Jiménez, "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC, Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, Madrid, 1992, págs. 255-263; también, José Rogerio Sánchez, *El teatro poético*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1914.

4. Cfr. Francisco Ruiz Ramón, "El teatro poético", en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977, (3ª Edición), págs. 63-76.

5. Esta es la postura más generalizada que encontramos en los trabajos que han enjuiciado estos textos dramáticos. El punto de arranque podríamos situarlo en la monografía de Gordon Brotherston, *Manuel Machado. A revaluation*, Cambridge University Press, Cambridge, 19687. (Versión española, *Manuel Machado*, Taurus, Madrid, 1976).

6. Recientemente se han editado sus *poesías completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Renacimiento, Madrid, 1993. También, en esta misma línea, tenemos la edición de su *Poesía de guerra y posguerra*, por Miguel D´Ors, Universidad de Granada, 1992; así como el trabajo de Manuel Romero Luque, *Las ideas poéticas de Manuel Machado,* Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1992.

7. Un acercamiento a estos complejos literarios en Frank Kermode, "Historia y valor literario", en *Historia y valor. Ensayos sobre literatura*, (Traducción de Nora Catelli), Ediciones Península, Barcelona, 1990, págs. 113-190.

8. Cfr. Pablo del Barco, "El falangismo de Manuel Machado", *Historia 16*, núm. 65, septiembre de 1981, págs. 115-122.

Con todo, no era el único prejuicio que debíamos dejar de lado, ya que cuestiones de Historia Literaria y de método no parecían facilitar lo que, al menos en el caso de Antonio, debían suponerse posturas más o menos superadas. Y es que ciertos factores, entre ellos la imagen mítica[9] de su obra y su figura[10], más que allanar el camino, enturbiaban, dificultaban una lectura distante de estas piezas dramáticas, para las que la crítica, en el mejor de los casos, había acuñado todo tipo de estigmas de orden valorativo poco estimables, cuando no, las había relegado al más absoluto y radical olvido pretérito.

Es cierto que no se trataba de un teatro de primer orden literario o escénico, en relación, por ejemplo, a las arriesgadas propuestas dramáticas de Valle-Inclán o a las novedosos formatos lorquianos; pero no, por ello, carecían de cierto interés, aunque tan sólo fuera por las prestigiosas firmas de sus autores[11].

Con todo ello pesando, a veces muy incómodamente, sobre los textos, una primera lectura -decíamos-, aun con ciertos reparos y prevenciones, nos hacía intuir algunas constantes, más o menos repetitivas, y ciertamente relacionadas con los contradictorios enunciados que subyacían en las voces apócrifas de Antonio, y también de Manuel.

En otras palabras, a pesar de la aparente dispersión temática que se evidenciaba en estas obras, no obstante, detectábamos algunos aspectos más o menos intensificados en los textos, y que, en solidaridad con las unidades dramáticas que debieron presidir esta labor, no resultaban muy contradictorios, aunque sí, divergentes en relación con los heterogéneos contextos, estéticos y digresionales, en los que se fraguaron, con una cierta ingenuidad intencional.

Y es que cuando se habla del teatro español del primer tercio del siglo XX, el panorama crítico al uso también había acuñado otra serie, bastante extensa y reincidente, de tópicos, más heredados de aquellas mismas circunstancias que hicieron de la escena un terreno poco atractivo para el intelectual, que fruto del análisis distanciado y riguroso. Esta invisibilidad crítica -como señalara Ruiz Ramón[12]- poco favor hacía al estudio y a

---

9. Comenta Joaquín Marco en relación con este tópico:

"Tal vez convenga, pues, romper con la establecida costumbre de los machadianos ortodoxos que tienden a la devoción, casi santificación, que figura incluso en la retahíla de tópicos de la más reciente introducción a la obra del poeta, la de Oreste Macrì".

(Cit. en "La máscaras en Antonio Machado", en *Antonio Machado: El poeta y su doble*, Publications Universitat de Barcelona/Departamento de Filología Española, 1989, pág. 10). La edición a la que se refiere Joaquín Marco es la de su *Poesía y prosa Completa*, 4 Vols., España Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988).

10. Cfr., por ejemplo, José Bergamín, "Antonio Machado, el bueno", en *De una España peregrina*, Al-Borak, Madrid, 1972, págs. 85-94.

11. En este mismo sentido, llamaba poderosamente la atención cómo la crítica se había ocupado de analizar, incluso muy minuciosamente, aspectos de segundo o tercer orden de autores de menor estima literaria. La pregunta nuestra iba dirigida, pues, en esta dirección: ¿por qué no se había estudiado -salvo honrosas excepciones- desde una perspectiva moderna este teatro; que si bien es cierto no ocupa un papel excesivamente relevante en relación con sus respectivas obras poéticas, no obstante había sido una labor que había dejado sus huellas, entre 1928 y 1932, en una recepción más que aceptable; hasta tal punto, que algunos han hablado de los Machado como una verdadera institución teatral durante estos años.

12. "De Valle-Inclán a Martín Recuerda", en *Estudios de Teatro español clásico y contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1978, págs. 123-252.

la comprehensión de una de las épocas teatrales más felices, complejas e intensas de nuestra historia de la escena.

Resultaba, pues, poco convincente, comprensible que la imagen teatral de la época estuviera presidida por un discurso que predicaba de la escena su escasa calidad, su carácter reaccionario o su escaso interés literario -por mencionar algunos de los prejuicios más repetidos-; en contraste con una efervescencia cultural, en todos los órdenes del pensamiento y la creación artística, y que había facilitado acuñar la afortunada denominación de *Edad de Plata*[13].

El problema, en relación con la experiencia dramática de nuestros autores, quienes se arrojaron a esta aventura en plena madurez literaria y cuando ya gozaban de una incuestionable estima como poetas -otro factor que no podía perderse de vista en la valoración última-, había que plantearlo en términos de lo que podríamos denominar como los entramados de la recepción; esto es, desde un pacto más o menos explícito y consensuado desde los diferentes elementos que debían asegurarse en el entramado teatral de estos años. Y es que frente al teatro solitario de nuestros intelectuales, como era el caso de Unamuno, Valle-Inclán, Azorín o Gómez de la Serna, por poner ejemplos muy sintéticos, los Machado, lejos de este ensimismamiento y contradictoria soledad, optaron, en contraste con tal actitud, por fórmulas y vías de expresión teatral posibles dentro de los mecanismos escénicos instaurados entre 1920 y 1936. Frente a la interesada, y *cómoda* huida del público, simulaban pactar, pues, con aquellas esferas sociales hacia las que se dirigían sus comedias y sus dramas; de ahí, esa aparente adecuación tradicional de los textos, sus formas declamatorias, sus ambientes y sus, también aparentes y tradicionales, personajes.

Sin embargo, este pacto no implicaba forzosamente actitudes tan extremas o normativas -igualmente legítimas, por otro lado- como las que exhibían las fórmulas de los Quintero, Arniches, el último Benavente, Villaespesa o Marquina.

En el caso de esta colaboración dramática, y en relación con aquellas constantes, la disposición de los argumentos y, esencialmente, la anatomía interna de sus personajes y héroes, apuntaban hacia otras direcciones, aunque tímidas, disidentes para con aquella cómplice realidad proyectada. Unas disidencias -eso sí- cómodas, poco violentas desde la perspectiva estética; pero que otorgaban un cierto carácter tangencialmente distante de aquellos otros moldes, de los que, en virtud de ese pacto con los públicos, tomaban aquellos elementos que más y mejor podían convenir a sus propósitos éticos y formales, pero también comerciales y de éxito.

Se trataba, en última instancia, de aplicar a fondo y en profundidad la evidencia de que el hecho dramático no sólo se caracteriza por sus textos -que también-, sino por todo un conjunto de circunstancias y mecanismos que confluyen, incluso, en el propio proceso de creación dramática; ya que la opción del dramaturgo al margen de la perspectiva

13. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983 (2ª ed.).

disidente o crítica por la que opte, es, o al menos debe ser, muy consciente de los soportes extraliterarios que, para bien o para mal, se condensan en el discurso de la escena.

En solidaridad con estas bases materiales que no podían dejarse de lado, dada su esencial legitimidad estructural, y su pervivencia en relación con los mecanismos que ambos poetas utilizan, conscientemente, en su teatro, habíamos comentado la posibilidad de vislumbrar en estas piezas dramáticas ciertas ideas, ciertos conflictos recurrentes, más o menos permeables desde la lectura distanciada de los textos.

Y es que frente a la utilización convencional de los formatos y mecanismos teatrales al uso[14], dentro del teatro de éxito de estos años, no obstante, se podía observar -pensamos- ciertos interrogantes en torno a la cualificación literaria de los personajes que pueblan la escena machadiana.

Efectivamente, era ahí, en ese elemento de la narración dramática, donde encontrábamos -al margen de su diversidad tipológica- ciertas constantes presididas desde la deconstrucción estructural de los modelos que le sirven de apoyo. En otras palabras, y era algo que la crítica había intuido[15] aunque de un modo discreto, en torno al personaje dramático de los Machado podían circunscribirse las voces de esa disidencia reflexiva que detectábamos en nuestra primera, e ingenua, lectura.

La doble personalidad de los protagonistas, la búsqueda de una identidad desconocida, o la deserción que implicaba la cualificación del héroe popular -tal y como lo subrayaba Tuñón de Lara[16]- voz de ciertos espectros colectivos, no eran propuestas tradicionales, y, de hecho, en algún que otro caso provocaron desde la recepción la extrañeza de público y crítica[17].

Era, pues, el marco del personaje, su anatomía literaria[18] y, solidariamente con ello su jerarquización tipológica el elemento, en fuerte contraste con la textura escénica en la que se inserta, en el que podían subrayarse las claves contemporáneas y recurrentes del teatro machadiano; un teatro que, de este modo, evidenciaba sus compromisos, aunque tímidos, si no con la vanguardia más radical, sí al menos con los discursos disidentes de

---

14. Cfr. César Oliva, "El teatro de los Machado, medio siglo después", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. I, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 47-58.

15. En esta línea interpretativa se sitúan los trabajos de Joaquín Marco, "Las máscaras en Antonio Machado", en *Antonio Machado: El poeta y su doble*, págs. 9-35; Domingo Ynduráin, "Las voces apócrifas de Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. I, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 1221-136; y Eustaquio Barjau, "El tema del apócrifo en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 121-149.

16. "Arcaísmo, rebeldía y contemporaneidad", en *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Editorial Tecnos, Madrid, 1977 (3ª ed., corregida y ampliada), págs. 240-264.

17. El caso más extremo de esta extrañeza se produce con *Las Adelfas*, en 1928.

18. De acuerdo con nuestras hipótesis de aproximación, hemos partido de los trabajos F. Rastier, "Un concept dans le discours des études littéraires", en *Littérature*, núm. 7, 1972, págs. 87-101; "L´ambiguite de recit; la double lecture de *Don Juan* de Molière", en *Essais de sémiotique discursive*, Ed. Mame, París, 1973; y "Sistemática de las isotopías", en *Ensayos de semiótica poética*, A.J. Greimas ed., Planeta, Barcelona, 1976, págs. 1907-140. También Mª del Carmen Bobes Naves, "La desaparición del personaje: deconstrucción del concepto", en *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987, págs. 196-201.

lo que Vicens Vives, con cierta agudeza crítica, había denominado como *generación acumulativa del 98.*

Y es que, en relación con esta interpretación del período, no podía olvidarse algo que consideramos esencial cuando hablamos del teatro de Antonio y Manuel Machado: su cronología y las condiciones de sus estrenos.

Efectivamente, si atendemos al marco cronológico, 1926-1932, pueden comprobarse ciertas correspondencias contextuales que adquieren, en solidaridad con esta labor escénica, un especial significado. Nos estamos refiriendo con ello al debate en torno a la escena de los años veinte y a sus implicaciones más allá del hecho dramático[19]. La pregunta que debíamos formularnos ahora iba dirigida, esencialmente, a considerar la posibilidad de entender, interpretar, este teatro como un reflejo, más o menos solvente, de los discursos en contienda; y en relación con todo ello, la complejidad del problema requería, también, una respuesta pormenorizada donde se incluyera la diversidad de elementos extraliterarios con los que ambos autores, conscientes de las implicaciones que de ello pudieran derivarse, pactaron en su discreta labor como hombres de teatro.

No bastaba, por tanto, con un análisis interno de los textos, ya que era en ese marco exterior -solidario con sus propósitos- donde podían encontrarse, si no la totalidad de las respuestas, sí al menos una orientación metodológica adecuada y coherente con los conflictos que Manuel y Antonio, en estas otras voces apócrifas, propusieron dentro de los hábitos y los canales comerciales del tejido teatral de preguerra.

---

19. Cfr. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en *2 Ensayos sobre Teatro Español de los veinte*, Edición de César Oliva, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, págs. 85-157.

CRITERIOS METODOLÓGICOS

Pero para dar cuenta de todos estos factores, aglutinados de modo nada ingenuo, fortuito o casual, debíamos establecer aquellos interrogantes que mejor pudieran satisfacer el estudio y análisis de esta *extraña amalgama* dramática. Teníamos, pues, que centrar nuestra atención, de un lado, en la historia particular, concreta y externa de cada uno de los textos, ya que, sólo así, en este rastreo podían -como de hecho ocurre- evidenciarse todas aquellas claves que hablaban del pacto implícito en este teatro, y cuya muestra más evidente podía constatarse en la favorable acogida de público y crítica, en una más que estimable recepción.

En este mismo terreno teníamos que atender, también, a otros aspectos, apenas abordados cuando se ha enjuiciado -más que estudiado- este teatro: me estoy refiriendo al contexto en el que se sitúan las primeras ediciones de estas obras, dentro de lo que podíamos denominar la "sociedad literaria española", y que hacía referencia a los hábitos lectores, nada ocasionales, del público teatral. Así, por ejemplo, llamaba poderosamente la atención, cómo estas piezas dramáticas vinieron rápidamente a engrosar las colecciones teatrales populares de la época; unas ediciones que, en la mayor parte de los casos, se producían poco después de los estrenos, con lo que se reforzaban, aún más si cabía, los mecanismos y las estructuras de la producción industrial del teatro.

En solidaridad con esta reconstrucción particular del contexto en el que se fraguó la recepción de los estrenos machadianos, en solidaridad con esta perspectiva de análisis externo de las obras, partíamos en realidad de unos presupuestos metodológicos que entendían el término *dramaturgia* como

> *un sistema de construcción de la obra dramática, donde fondo y forma son inseparables, objetivado en un contexto histórico de donde recibe y a donde revierte su estatuto funcional*[1].

---

1. Francisco Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Cátedra/Fundación Juan March, Madrid, 1978, pág. 148.

Una definición[2] que implicaba, pues, la doble dimensión del objeto artístico: *idiogenética y alogenética*; y que, a su vez, remitía progresivamente a la estructura y anatomía interna de la obra, y a su latente visión, o concepción, sociológica[3].

En este sentido, la dramaturgia machadiana debía responder a una identidad y a un sistema, y como tal sistema,

> *estructura de elementos dialécticamente interrelacionados, sistema que supone una conciencia estructurante, que estructura para alguien y por algo, nunca en un vacío de tiempo, sino en un tiempo histórico*[4].

A partir de este concepto primogénito, y de acuerdo con esas constantes, siempre latentes, que se irán evidenciando a lo largo de nuestro estudio, razones de adecuación del método posibilitaban -en una línea ampliamente desarrollada por Mainer en su minucioso análisis literario del período[5]-, de un lado, una cómplice interpretación de estas piezas dramáticas como correlatos, más o menos conseguidos, ciertamente solventes, de lo que, desde un análisis crítico-sociológico, Lucien Goldmann podría denominar como dialécticas de la conciencia social: un debate entre la *conciencia posible* y la *conciencia real*, que en estos años alcanzaría su punto culminante, o al menos sería uno de sus síntomas más intensos, en la controvertida polémica que en torno a la supuesta crisis teatral enfrentaría a la disidencia intelectual con la realidad de la escena española.

Dentro de este cómplice, complejo entramado, de acuerdo con los principios que interpretaban el hecho literario a partir de su interrelación social, y en coherencia con las perspectivas de análisis establecidas por Lukács[6] y su lectura conciliadora del estructuralismo sociológico, Lucien Goldmann[7],

---

2. "... la técnica de construcción del objeto artístico responde a una triple exigencia: la del objeto en sí, la de la conciencia individual del artista y la del contexto histórico donde y para el que el objeto es construido. Tres dimensiones o instancias no sucesivas ni independientes, sino simultáneas e interdependientes. La técnica, como la forma, no es separable de su contenido o sustancia, y éste tampoco puede aislarse abstractamente ni de la conciencia individual ni de la conciencia histórica, ambas a su vez, interdependientes". (Francisco Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, págs. 147-148).

3. En los análisis del período teatral, estas hipótesis de trabajo, establecidas por Stefan Morawski (*Inquires in to the fundamentales of Aesthetics*, The Mit Press, Cambridge, 1974), han demostrado su eficacia y solvencia en los trabajos de Ruiz Ramón y de Ángel Berenguer (*El teatro en el siglo XX. Hasta 1939*, Taurus, Madrid, 1988).

4. Francisco Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, pág. 148.

5. Fundamentalmente, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983; *Burguesía, regionalismo y cultura. Los casos de la "Revista de Aragón" (1900-1905) y "Hermes" (1917-1922)*, A. Redondo Ed., Barcelona, 1974; *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972; y "Literatura burguesa, literatura pequeño burguesa en la España del siglo XX", en *Creación y público en la literatura española*, J.F. Botrel y S. Salaün Eds., Castalia, Madrid, 1974, págs. 162-180.

6. *Sociología de la literatura*, edición original preparada por Peter Ludz (3ª ed.), Península, Barcelona, 1973; e *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, Barcelona, 1975.

7. *La créatión culturelle dans la sociéte moderne*, Denoël, París, 1971; y *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

La producción dramática se dirige a un público colectivo cuya posibilidad de percepción, a nivel de la representación, determinará la estructura formal del texto, que ha de ser claro, directo y suficientemente explícito como para vehicular la ideología en cuya perspectiva se sitúa el autor[8].

Con todo, no era sino llevar al terreno de la Historia Teatral de estos años (1926-1932), los instrumentos metodológicos establecidos en las bases de la crítica sociológica, que entendían las *estructuras del mundo* como correlatos de las *estructuras mentales* de ciertos grupos sociales. De ello, como deducía Goldmann, la creación artística daba puntual cuenta, ya que ella no era un producto que podía enajenarse, por imperativos de sus propios tejidos internos, a la visión del mundo del grupo social al que pertenecía su autor, y en el caso, del teatro, también a la homogénea concepción del mundo predicada, implícitamente, en los públicos hacia los que se dirigía el texto dramático. Desde esta perspectiva, la obra teatral, bien desde la disidencia, bien desde la integración, podía testimoniar con toda nitidez no sólo su significación social, sino -y esto es lo más pertinente- la *visión*, la *comprehensión del mundo* del cuerpo social en el que se inserta desde la recepción, favorable o de rechazo[9].

Y es precisamente en esta orientación de método donde pueden darse las coordenadas más eficaces para encuadrar el significado social y literario del teatro escrito en colaboración por Manuel y Antonio Machado -un hecho, el de la colaboración, consciente, solidario con los procedimientos de la industria teatral de estos años-; todo ello, de acuerdo con aquella disponibilidad de relaciones que podían establecerse, de modo jerarquizado, entre un grupo social, el público -la conciencia real-, y su conciencia crítica, disidente[10]. A partir, pues, de esta dimensión, que hemos dado en llamar *alogenética*,

---

8. Ángel Berenguer, "El teatro hasta 1936", en *Historia de la Literatura Española. Siglo XX*, Taurus, Madrid, 1980, pág. 201.

9. Dentro de esta dimensión alogenética, partimos -en relación con el modelo de análisis- de las líneas teóricas establecidas a partir de la contextualización histórica del período, tal y como la establece Ángel Berenguer, al entender las dificultades que entrañaban los modelos de aproximación al uso, en un momento histórico-cultural (el primer tercio del siglo XX), ya que "en el período que nos ocupa, no aclaraban las diferencias -y, a veces, la oposición- que se observa en la producción dramática de autores que, en principio, pertenecen a una misma generación. Considérese que, a nivel de producción dramática, tres autores como, por ejemplo, Unamuno (1864), Azorín (1873), y Antonio Machado (1875), están tan cerca de formar un grupo coherente como Benavente y Valle-Inclán, ambos nacidos en 1866".

Por todo ello, y de acuerdo con esta perspectiva, la producción dramática machadiana vamos a contextualizarla a partir de una aproximación al teatro español de la época, solidaria con "la génesis ideológica no de los autores que se estudian, sino de los grupos sociales cuya visión del mundo (utilizaremos esta expresión en el sentido de Lucien Goldmann) aparece traspuesta en las obras que se escriben en el lapso de tiempo que nos ocupa". (Ángel Berenguer, "El teatro hasta 1936", en *Historia de la Literatura Española. Siglo XX*, pág. 202; cfr., también, del mismo autor, su análisis más pormenorizado, *El teatro en el siglo XX. Hasta 1939*).

10. A este respecto, comenta Ricardo de la Fuente Ballesteros:

"A partir de 1931 el debate sobre la decadencia teatral cesa prácticamente. Las razones parecen obvias: la República subvenciona el teatro, anhelo tan repetido por muchos críticos. Por su parte, este cambio de gobierno trae aparejado el ascenso a puestos directivos a hombres como Díez-Canedo, Baeza, Valle-Inclán y el mismo Araquistáin, que tanto se había señalado en la polémica.

podía desprenderse una lectura coherente, de este teatro, aunque ello implicara la desmitificación de ciertas imágenes -la integridad ética de Antonio y la superficiabilidad de Manuel- excesivamente perpetuadas en nuestra Historia Literaria como si de un *topoi* más se tratara; unas imágenes, por otro lado, muy reductoras y simplistas de la compleja realidad de estos autores, ahora dramaturgos.

En relación con todo ello -de acuerdo con esta visión desmitificadora- había también que considerar el papel desempeñado por Antonio y Manuel Machado como escritores dotados de un cierto prestigio social y una virtual y determinante imagen que podía adecuarse, muy conscientemente, a los entresijos del mercado teatral. En otras palabras, había que instaurar las bases sociológicas en las que se insertaba el teatro escrito en colaboración por ambos hermanos; ya que esta firma compartida, como diría Araquistáin[11], suponía un aval nada despreciable, una garantía de los posibles resultados satisfactorios que podían obtenerse de su incursión en el mundo de la escena comercial.

Se trataba, en definitiva, de una perspectiva que, de acuerdo con las directrices de índole sociológica establecidas por Noël Salomon[12], y que hacían especial hincapié en *"el aspecto comunicativo en cuanto mensaje dirigido a unos lectores concretos"*[13] -en nuestro caso habría que hablar, esencialmente, de espectadores-, en respuesta -decíamos- a la sartriana pregunta *Qu´est-ce que la littérature?*, quería mostrarnos los densos compromisos que guardaba el hecho literario con su contexto de producción y su soporte material[14], y que tantas veces apenas habían sido considerados en el análisis y la valoración literaria última.

En el caso de Manuel y Antonio Machado, éste podía ser el modelo de método más adecuado para emprender la nueva lectura de estos otros apócrifos machadianos, y desdibujar, así, toda una sucesiva imagen reverencialista, en virtud de la cual el teatro -dada su poca adecuación al mito machadiano- había sido relegado al terreno del descrédito, el olvido y el desprestigio.

Sin embargo, cuando hablábamos de aquella primera lectura de los textos dramáticos, señalábamos, también, ciertas inquietudes, ciertos resortes más o menos constantes en las estructuras de estas obras; y que implicaban un discurso disidente respecto a esta

---

Por otro lado, nos parece que en la raíz de la discusión lo que había era una bipolarización dentro de una misma clases social, la burguesía -como ya hemos comentado en otro lado-. Un bloque de intelectuales pugnaban contra la mayoría anclada en fórmulas repetitivas, tanto en creación como en recepción. Este bloque, que tal vez pudiese relacionarse con la generación del 14 y sus ideas estéticas, busca europeizar a España, sintonizarla con los logros de otros países".

(Cit. en *Introducción al teatro del siglo XX (1900-1936)*, Aceña Estudios, Valladolid, 1987, pág. 87).

11. *La batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930.

12. En sus ya clásicos trabajos *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega* de 1965 (versión española *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro,* Castalia, Madrid, 1985), y *La campagne de Nouvelle Castille à la fin du XVI siècle d´apres les "Relaciones Topográficas"* de 1964.

13. Domingo Ynduráin, *Introducción a la metodología literaria*, Prólogo de Fernando Lázaro Carreter, S.G.E.L., Madrid, 1979, pág. 100.

14. Cfr. Noël Salomon, "Algunos problemas de sociología de las literaturas en lengua española", en *Creación y público en la literatura española*, J.F. Botrel y S. Salaün Eds., Castalia, Madrid, 1974, págs. 15-32.

otra perspectiva sociológica, con la que, paradójicamente, se mantenía una ambigua relación de pacto, integración y *apocalipsis*[15].

Dentro de esta otra perspectiva, lo que bien hemos dado en llamar como dimensión *idiogenética*, siguiendo la terminología establecida por el profesor Ruiz Ramón, el teatro machadiano se ajustaba a los modelos más o menos tradicionales: el drama histórico, la comedia costumbrista de corte popular, la alta comedia[16]. Unas formas, como puede deducirse, que no transgredían, al menos en apariencia, la anatomía de los sistemas instaurados, y a los que, en definitiva, estaban acostumbrados los públicos hacia los que iban dirigidas sus comedias y sus dramas.

Sin embargo, frente a la concepción ciertamente decimonónica de la mayor parte de los elementos que integraban esta dramaturgia, no obstante, y en solidaridad con aquellas constantes intuidas, podían rastrearse ciertas innovaciones de la mano, como ya se ha dicho, del personaje dramático.

Efectivamente, consciente o no de ello, el teatro machadiano otorgaba un papel y un valor relevante -reforzado por los restantes elementos que configuraban la materia dramática- a la constitución de sus personajes, sus protagonistas y sus héroes.

Se trataba, en la mayor parte de los casos, de *entidades* que se veían sometidas, no sin cierta sorpresa, a la inadecuación de sus rostros o máscaras. En otras palabras, los argumentos, los escenarios o el tiempo escénico no servían, al igual que el público, sino para ser testigos de excepción del peregrinaje vocacional del héroe por los caminos inciertos de su deconstrucción.

En relación, pues, con estas constantes, podían intuirse los paralelismos necesarios con otros aspectos desarrollados, en el caso de Antonio, en su teoría y práctica de los apócrifos[17]. Una teoría marcada conscientemente por la alteridad[18] y la bajtiniana dialogía de voces[19] como el sistema más coherente de expresar *la esencial heterogeneidad del ser.*

Este entramado arquitectónico, sujeto a las leyes de la estructura dialógica -tal y como la establece y la aplica Bajtín[20], guardaba unas más que sospechosas coincidencias con los avatares del héroe dramático en la teoría dramática contemporánea.

---

15. Utilizamos el término de "apocalipsis" en el sentido y en relación con el texto de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1947.

16. Cfr. César Oliva, "El teatro de los Machado, medio siglo después", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. I, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 47-58; y Francisco Ruiz Ramón, "El teatro poético", en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977 (3ª ed.), págs. 63-76.

17. Eustaquio Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975.

18. "El tema de la *alteridad* (alterité, autrui) constituye uno de los puntos de vista privilegiados por muchas teorías lingüísticas postestructuralistas, en particular la deconstrucción y el psicoanálisis. Es también el enfoque explícito de la teoría bajtiniana del signo y de los sistemas comunicativos, en la que la comunicación y la interpretación se consideran dependientes de una *otredad* real o implícita, como copartícipes en el *acontecimiento*". (Cit. en Iris M. Zavala, "Bajtín y la otredad: la heterogeneidad social", en *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1991, págs. 175-190).

19. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

20. En relación a la novela de Dostoievski, comenta:

> "La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus

Efectivamente, dentro de las Teorías del Teatro más cercanas a la contemporaneidad, es, tal vez, el elemento personaje[21], bien como tipo, bien como héroe, el que de un modo más radical sufría una fuerte transformación, y metamorfosis, en virtud de su progresiva e irreversible despersonificación. Nos encontrábamos con todo rigor, pues, ante un verdadero "asalto a la personalidad". En este sentido,

> *El YO ha dejado de ser una entidad segura y estable y se siente más bien como un continuo fluir que se detiene sólo artificialmente cuando otros fijan una imagen concreta por su visión en un momento determinado*[22].

Los diferentes ámbitos desde los que se han predicado los nuevos discursos en torno a la compleja anatomía, atributos y funciones del personaje dramático, han hecho significativo hincapié en su deconstrucción[23], bien desde presupuestos lingüísticos, sociológicos, psicoanalíticos o semióticos[24].

La deconstrucción del concepto tradicional -al menos tal y como se materializaba en las perspectivas decimonónicas: esto es, naturalismo y realismo- no suponía sino la consciente, deliberada, eliminación de ciertos *topois* en torno a la anatomía de la apariencia, sistema que servía de soporte a la concepción naturalista del teatro: un teatro, en cierta manera, entendido como "teatro de personajes".

Con todo, este asalto a la naturaleza mimética del personaje teatral -según Rastier[25]- evidenciada el radical agotamiento de los sistemas predicativos y funcionales con los que, al menos tradicionalmente, el personaje y sus correlatos literarios, como justificación última de sus perfiles intelectuales, se habían venido identificando.

De todas maneras esta deconstrucción del concepto, no suponía sino un peldaño más de la controvertida polémica sobre el valor y la relatividad de las funciones y de los personajes en el relato literario, y que enfrentarían a Propp[26] con Levi-Strauss[27], dentro de un sistema nocional que no evidenciaba sino la *crisis*, el deterioro del héroe literario

---

obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente son, según la misma intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo".

(Cit. en *Problemas de la poética de Dostoievski*, págs. 16-17).

21. F. Rastier, "L´ambiguïté du recit: la double lecture de *Don Juan* de Moliére, en *Essais de Sémiotique discursive*, Ed. Mame, París, 1973.

22. Mª del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1978, pág. 206.

23. Utilizamos el término "deconstrucción" en el contexto teórico desarrollado por Jacques Derrida en *L´ecriture et la différence*, Seuil, París, 1967; y en *La diseminación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1975.

24. Cfr. Mª del Carmen Bobes Naves, "La desaparición del personaje: deconstrucción del concepto", en *Semiología de la obra dramática*, págs. 196-201.

25. "Un concept dans le discours des études littéraires", en *Littératura*, núm. 7, 1972, págs. 87-101.

26. *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.

27. *La voix des masques*, Skira, Lausana, 1978.

desde las nuevas posibilidades que se aventuraban, tras las múltiples personalidades que podían esconderse tras la máscara de la identidad única.

Un concepto, este último, a todas luces, fraudulento, superado desde la teoría y la práctica teatrales a partir, esencialmente, de los sugestivos descubrimientos que implicaba el psicoanálisis y sus procedimientos de indagación metodológica[28].

Así nos resumía Boves Naves la nueva situación creada; y aunque un poco extensa, merecía la pena reproducir la cita:

> *Efectivamente, el psicoanálisis ha mostrado que el concepto de persona no es claro, ni tan sencillo como se creía, y que la correspondencia entre rasgos físicos y el ser interior no se ve más que en la literatura, en algunas obras literarias. La parte consciente del hombre, es decir, aquella a la que quizás pueda acceder el análisis y el conocimiento, es una parte pequeña en el conjunto de la persona, mientras que el inconsciente, la mayor parte de la psique, permanece desconocida no sólo para los demás sino también para el mismo sujeto: no es posible el conocimiento del hombre ni a través de sus manifestaciones exteriores, que no responden a motivaciones interiores y sí muchas veces a causas sociales, ni es posible el conocimiento a través de la introspección. Los caminos abiertos al conocimiento de la psique con precisamente aquellos en los que la razón interviene menos o desaparece: el sueño, la intuición, el fantasma o el sueño divino, etc.*[29]

El personaje dramático contemporáneo -sus distintos problemas de figuración literaria[30]-, en este sentido, debía dar cuenta de estas nuevas valoraciones, a través esencialmente de su *deconstrucción* tradicional. Y en plena simbiosis con dichas coordenadas -de acuerdo con la insistencia en la *alteridad* como línea anatómica coherente en el teatro de los Machado-, nos parecían muy adecuadas las soluciones técnicas que al problema vendría a darnos Bajtín, a partir, esencialmente, de sus novedosas estrategias morfológicas que, en torno a la *dialogía* como nuevo engranaje literario, ceñían las múltiples voces sobre las que se sustentaba el héroe teatral machadiano.

En relación con todo ello, parecían coherentes las soluciones que, alternativamente a los discursos del yo, estructuraban la anatomía interna de los personajes de su teatro, quienes siempre, o se enfrentaban -de uno u otro modo- a su múltiple, contradictoria, incluso a veces, paradójica personalidad; o se debatían en la pluralidad de voces, encontradas desde la polifonía literaria -y que conducían las estructuras del *dramatis personae*-; tal y como se enfoca en esta heterogénea, diversa y extraña amalgama.

Como recapitulación a estas palabras, las propuestas que perseguíamos con nuestro análisis no pretendían sino, por un lado, evidenciar, testimoniar la naturaleza externa del

---

28. Cfr. Carlos Castilla del Pino, "El psicoanálisis y el universo literario", en *Introducción a la crítica literaria actual*, P. Aullón de Haro ed., Playor, Madrid, 1983, págs. 251-345.

29. *Semiología de la obra dramática*, pág. 193.

30. Una aproximación a los problemas metodológicos en torno al personaje dramático en el volumen conjunto *El personaje dramático*, Luciano García Lorenzo coord., Taurus, Madrid, 1985.

teatro escrito en colaboración por Manuel y Antonio Machado, en solidaridad con los mecanismos sociológicos del teatro español de preguerra: la condición de prestigio de los autores, las condiciones de la recepción y su incursión en los canales propios del sistema teatral instaurado en estos años nos parecían una perspectiva de estudio, nada despreciable, de cara a reconstruir aquellas otras facetas literarias[31] de ambos hermanos apenas atendidas por la mirada crítica.

En segundo lugar, en contraste con estos procedimientos más o menos vinculados *al pacto* implícito entre los autores y su público, y que hablarían de la *conciencia real* de la que participaban desde su situación ciertamente privilegiada; también queríamos subrayar las condiciones de su disidencia intelectual; lo que se marcaba, con mayor evidencia, a través de la interpretación que de la sociedad española contemporánea, sus mitos y sus formas de conducta, podía, con cierta intensidad, testimoniarse a partir, fundamentalmente, de las estructuras, la anatomía y la fisiología que cimentaban las cualidades y calidades literarias de sus personajes: voces divergentes siempre, incómodas y en todo caso, apócrifas de la labor ética y estilística de la firma compartida de Manuel y Antonio Machado.

31. Refiriéndose a un contexto diferente, pero en este mismo sentido, comenta José-Carlos Mainer que "La reconstrucción de un literato -recordaba hace bien poco Jean Paul Sartre en el prólogo al primer tomo de *L'idiot de la famille*, su biografía de Flaubert, obra de veinte años de trabajo- es la reconstrucción de un mundo nuevo: el hombre- Flaubert o cualquier otro- no se termina en sus obras y sus correspondientes variantes, sino que se ramifica en una infinita interpenetración de su tiempo y su personalidad". (Cit. en *Literatura y pequeña burguesía en España*, pág. 13).

PRIMERA PARTE

TEXTO Y CONTEXTO DEL TEATRO MACHADIANO

CAPÍTULO I

CONTEXTO TEATRAL (1914-1939). EL TEATRO ESPAÑOL DE PREGUERRA Y LA INTERPRETACIÓN DE LA CRISIS BURGUESA

LA INVISIBILIDAD CRÍTICA DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Cuando nos aproximamos al contexto en el que se genera y produce la colaboración teatral de Manuel y Antonio Machado, sorprende el poco aprecio que la crítica reverencialista al uso -de un modo más que deliberado- ha prestado al análisis de la escena, en comparación con otros formatos literarios que, como la poesía o la novela, parecen acotar y agotar la miradas del investigador.

En este mismo sentido, siempre que se volvía la mirada hacia este período, se tenía la impresión de encontrarnos ante una época de crisis, no sólo ya por esa misma actitud que la crítica "bien-pensante" había proyectado, sino por las propias apreciaciones que las voces más autorizadas de la época habían transmitido acerca del estado de la escena.

Por otro lado, y en relación con este primer, y no único prejuicio, también llamaba poderosamente la atención la cómplice lectura que, de modo solidario, se desprendía de esta misma jerarquización literaria que, salvo en el caso de figuras tan excepcionales como Lorca o Valle-Inclán, recluía en el olvido pretérito, en el mejor de los casos, cuando no, en el descrédito más radical, uno de los períodos más intensos dentro de la Historia Teatral Española. No era, pues, de extrañar que Ruiz Ramón hablara de la incuestionable *invisibilidad del teatro español contemporáneo*[1], en una época que, paradójicamente, había pasado a la historia literaria contemporánea, más o menos oficial, como la *Edad de Plata*[2].

Efectivamente, un primer acercamiento a la historia teatral de estos momentos, nos revelan unos años con un alto índice de actividad dramática, consolidado a través de las posturas escénicas más diversas: desde los numerosos circuitos profesionales hasta las propuestas vanguardistas como "Los amigos de Valle-Inclán", el llamado Teatro de la Nueva Escuela, el *Teatre Intim* de Adriá Gual o "La Barraca" de García Lorca, uno de cuyos postulados comunes, la recuperación del repertorio clásico, venía, sintomática-

1. "De Valle-Inclán a Martín Recuerda", en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1972, págs. 123-252.

2. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata. 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.

mente, a coincidir con una de las propuestas dramáticas de los Machado: sus recuperaciones de Lope, Tirso y Calderón. A partir de todo ello, pues, tanto en el terreno de la creación como en el de la crítica podría hablarse, con todo rigor, de un período fecundo, complejo y rico, marcado por una fuerte producción y preocupación, un extremado debate en torno a lo que se consignaba como uno de los grandes hábitos -el teatro-, dentro de la vida cotidiana e intelectual del país.

La variedad de dramaturgos, autores y comediógrafos de la época hace que en pocos años coincidan Pedro Muñoz Seca, Miguel de Unamuno, Pedro Salinas, Cipriano de Rivas Cherif, los hermanos Álvarez Quintero, José Bergamín, Claudio de la Torre, Rafael Alberti, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Manuel Azaña, dentro de un largo etcétera[3], del que hemos tomado algunos nombres a modo de muestra.

En el terreno de la crítica teatral nos encontramos, igualmente, con nombres muy relevantes como Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin, Manuel Machado, Enrique Díez-Canedo, Ramón J. Sénder, Rivas Cherif, Enrique de Mesa, Antonio Espina, Altolaguirre, Melchor Fernández Almagro[4]. Desde la perspectiva de la escenografía teatral, el panorama no podía ser menos relevante; un aspecto escénico marcado por la renovación, y en el que destacan nombres como Gregorio Martínez Sierra, otra vez Rivas Cherif, Ramón Gaya, Dalí, Moreno Villa, Gregorio Prieto, Pablo Picasso, Santiago Ontañón, Manolo Fontanals, Burman, Ángeles Ortiz, Manolo Hugué[5].

La nómina podría ampliarse de modo considerable, con lo que la perplejidad respecto a esa invisibilidad, anteriormente señalada por Ruiz Ramón, no dejaba de ser una actitud sorprendente; mucho más, cuando se ha venido perpetuando con una insistencia y una radicalidad crítica que van más allá del juicio académico. Podría tratarse, incluso, de una encubierta maniobra donde se escondían, muy posiblemente, otros intereses, de cierta incidencia afectiva, fundamentados en el desconocimiento, el olvido o el mero rechazo.

En relación con todo ello, las indagaciones que, en este terreno, se producen en los últimos años[6] vienen a confirmar la riqueza, y la complejidad, de un fenómeno para el

---

3. Cfr. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977 (3ª ed.).

4. Cfr. Emilia de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1974 (2ª ed.).

5. Cfr. María Luisa Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Prólogo de Jesús Hernández Perera, Mondadori, Madrid, 1991; e Isidro Bravo, *L'Escenografía Catalana*, Diputación Provincial de Barcelona, 1986. También Jesús Rubio Jiménez, "Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena", en *Revista de Literatura*, Tomo LIII, núm. 105, C.S.I.C., Madrid, 1991, págs. 103-150; Tomás Borrás y Gregorio Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España*, Renacimiento, Madrid, 1925; Carlos Reyero Hermosillas, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Fundación Juan March, Madrid, 1980; Manuel Aznar Soler, "Rivas Cherif, Valle-Inclán y la renovación teatral española (1907-1936)", en *Cuadernos el Público*, núm. 42, Madrid, diciembre de 1989, págs. 11-20; y los números 14 y 28 de *Cuadernos El Público*: *Paisaje intermitente de la escenografía española* y *Los pintores y el teatro*, respectivamente.

6. Como ha señalado Andrés Amorós ("La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena", en *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, núm. 177, Madrid, febrero de 1988) el problema a la hora de plantear el estudio del teatro español de esta época, ha radicado, esencialmente, en que los escasos trabajos dedicados a ello han excluido en su análisis una perspectiva teatral; es decir, no se han ocupado, por ejemplo, de los factores que integran la recepción (público, locales, compañías, intérpretes) o de sus relaciones con la escena americana y europea contemporáneas, con lo que nos encontramos con un panorama incom-

que, muy posiblemente, se requería un acercamiento crítico desprovisto de ciertas perspectivas ideológicas, y diferente, también, a las metodologías más habituales, en el terreno de la investigación y el análisis literario.

Las propias estrategias y circunstancias, pues, del mecanismo teatral, en el período comprendido, parecían necesitar y exigir, junto a procedimientos de interpretación textual más o menos coherentes, otra óptica totalizadora. Una perspectiva unificadora que reconstruyera, a partir de las bases teóricas adecuadas sentadas en la Sociología Literaria[7] y la Estética de la Recepción[8] -como se ha explicitado en los inicios del trabajo- el complejo sistema de relaciones que destilaba el hecho dramatúrgico, desde esa pluralidad de perspectivas comprendidas tanto en su propia anatomía interna como externa; y que podía ser refrendada, con unas ciertas garantías de rigor[9], desde los formatos metodológicos señalados con anterioridad.

Pero junto a esta complejidad de método, el reverencialismo crítico también había acuñado, cuando se trataba de enjuiciar este teatro, una serie de tópicos en torno a la Historia y el Valor Literario[10], que desacreditaban *a priori* la extensa e intensa nómina de tendencias, autores, dramaturgos y comediógrafos, cuya obra, a la luz de ciertos

---

pleto y bastante oscuro, a pesar de tener, paradójicamente, algunos materiales, como la prensa periódica o las colecciones teatrales, que facilitarían la reconstrucción e interpretación adecuadas del período comprendido. En esta línea se encuentran los trabajos realizados en los últimos años: Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches Frutos (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Consejo Superior de investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera S.A., Madrid, 1992; de los mismos autores *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990; Ricardo de la Fuente Ballesteros, *Introducción al teatro español del siglo XX. 1900-1936*, Aceña Editorial, Valladolid, 1987; del mismo autor "El imposible vanguardismo en el teatro español", en *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos(2).* (T. Albadalejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente, eds.), Ensayos Júcar, Madrid, 1992, págs. 127-148; Andrés Amorós, *Luces de Candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, pról. de E. Haro Tecglen, Espasa Calpe, Madrid, 1991. Cfr. también el número 493 de *Ínsula* (diciembre de 1987), que dedica su "Estado de la Cuestión" al "Estudio del teatro en España", y en el que participan Andrés Amorós, María Francisca Vilches de Frutos, Luciano García Lorenzo, Ricardo Domenech, Antonio Tordera, César Oliva y Moisés Pérez Coterillo.

7. Seguimos los principios y los planteamientos establecidos por Lucien Goldmann en su texto clásico *Pour une Sociologie du Roman* (Gallimard, París, 1964); y los enfoques de análisis de Georg Lukács (*Sociología de la Literatura*, edición original preparada por Peter Ludz, Península, Barcelona, 1973).

8. Hans Robert Jauss, *La Literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976; y *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

9. La complejidad del período en el que los hermanos Machado estrenan, tanto sus refundiciones como sus dramas originales, requería, como ha señalado Ángel Berenguer (*El teatro en el siglo XX. Hasta 1939*, Taurus, Madrid, 1988), un planteamiento más pendiente del "conjunto de factores que determinan la mentalidad de un autor, los valores y opciones sociales que defiende en un determinado momento de su vida", es decir, un análisis más atento a la *visión del mundo* a la que se adscribe, en relación solidaria, bien de aceptación, bien de rechazo, con los grupos a los que va dirigido su teatro. Los modelos de análisis propuestos, en la línea de las escuelas de Lucien Goldmann y Georg Lukács, ya habían probado su eficacia interpretativa sobre este período en los trabajos de los Profs. Mainer y Berenguer, con lo cual gozábamos de unos cauces metodológicos que garantizaban una interpretación coherente del teatro machadiano.

10. Cfr. Frank Kermode, *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Península, Barcelona, 1990.

espectros afincados en el dogma, se reducía a una insignificante muestra de escaso valor, y, desde el punto de vista de la crítica dramática occidental, invisible.

Al referirse a este fenómeno, comenta Ruiz Ramón:

> *¿Cómo es posible, pues, que este teatro y estos dramaturgos sean inexistentes o, al menos, invisibles para la crítica dramática occidental? Nuestro desconcierto aumenta al ver cómo esa misma crítica occidental se ocupa de autores de muy segunda fila que, como John Osborne -y es sólo un ejemplo- escriben en inglés e, incluso, traduce a otras lenguas dramas tan poco interesantes como su* ***Luther****, y dedica páginas extensas al teatro de la* ***angry generation****. La* ***angry generation*** *española no cuenta, sin embargo, para esa misma crítica occidental. ¿Por qué? ¿Por qué el teatro español contemporáneo es un teatro invisible dentro del panorama del teatro español contemporáneo?*[11]

Pero lo curioso de todo este despliegue interpretativo, documentalmente poco sostenible por otro lado, es constatar el punto de arranque, en el que se inicia este viaje despectivo acerca de la historia de la escena española de preguerra. Una valoración, cuyas razones había que buscarlas, con toda seguridad, en el seno del mismo contexto teatral contemporáneo, y en el enérgico debate que, en torno a las tablas, radicalizaba y extremaba posturas para las que el teatro iba más allá de una mera cuestión de ocio o divertimento.

En otras palabras, la pertinencia de este discurso crítico no era sino la perpetuación, más o menos encubierta, de algunas de las claves generadas en el mismo debate acerca de la supuesta identidad, la supuesta crisis del teatro español de los años veinte[12].

Perfectamente imbricada en este discurso despectivo, que iremos diseccionando a lo largo de estas páginas, se genera la incursión, en el mundo del teatro, de Manuel y Antonio Machado, tanto en el terreno crítico y literario como escénico. Sus obras fueron pensadas, proyectadas, para la representación dentro de las esferas y los circuitos profesionales de la época; es decir, su teatro se movía deliberadamente en el terreno de la escena comercial. Por otro lado, tampoco van a permanecer ajenos a esa contienda intelectual en la que, conscientemente o no, también se vería envuelta su propia producción dramática, y en la que participaría más activamente Manuel, más vinculado, por motivaciones profesionales, a los medios periodísticos[13], que sirvieron de soporte a la contienda teatral.

---

11. "De Valle-Inclán a Martín Recuerda", pág. 126.

12. Cfr. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 ensayos sobre el Teatro Español de los veinte*, Edición de César Oliva, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, págs. 25-157.

13. En este sentido, como señala Mainer, hay que destacar, dentro de la polémica teatral, la importancia y "el predominio del periódico y la revista sobre el libro como vehículo de difusión cultural en la España de preguerra"; lo que, obviamente, da a la contienda una especial virulencia, dadas las características de divulgación directa del medio (José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata. (1902-1930). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, pág. 11).

Por todo ello, y por el papel desempeñado por ambos hermanos en este debate, se hace necesario fijar, aunque de modo sintético, los condicionantes y los problemas que enturbian el teatro de entreguerras, de acuerdo con una contextualización en la que se analizarán las estrategias y los resortes de un sistema -el teatral-, para el que los Machado intuyeron ciertos mecanismos de regeneración moral, ética y estética, objeto último de nuestro análisis.

EL TEATRO Y LA INTERPRETACIÓN DE LOS GUSTOS BURGUESES...

El punto de partida de las presentes páginas podemos encontrarlo en algunas afirmaciones de Luis Araquistáin, quien en su ensayo *La batalla teatral* de 1930[14], había fijado, muy posiblemente, la génesis del conflicto. Para Arquistáin, una personalidad comprometida políticamente con la República, los sectores ideológicos de la izquierda y las propuestas que predicaban la renovación de la escena[15], el teatro español entre 1898 y 1930 proyectaba, de modo automático y casi inconsciente, los fantasmas colectivos y los hábitos espectrales de España.

En esta misma línea crítica, y en un contexto diferente, Paul-Louis Mignon, en su *Historia del teatro contemporáneo*[16], al referirse al caso español comentaba:

"En España, el teatro, máscara y espejo de una sociedad".[17]

---

14. Mundo Latino, Madrid, 1930.

15. En 1929, Araquistáin, realiza el prólogo a la edición española de la obra de Romain Rolland, *Le téâtre populaire* publicada en París en 1903 (*Teatro del pueblo*, Ed. Cénit, Madrid, 1929). En dicho prólogo, aunque de forma un poco dispersa, encontramos su ideario dramático muy en la línea del "teatro de agit-prop", un movimiento surgido en 1917 a raíz de la revolución rusa, y que pretendía, en relación con su estrecho parentesco con la actualidad política, mover a la concienciación social, ideológica y política, con lo que el texto se presenta como un mero inductor a la acción. En este mismo sentido, su producción dramática, puntualmente reseñada por Enrique Díez-Canedo, canaliza estas inquietudes que traen a la escena española, aunque con escasa fortuna, una de las tendencias europeas más radicalmente vanguardistas. Díez-Canedo, refiriéndose a *Remedios heróicos y El coloso de arcilla*, considera el teatro de Araquistáin como

...la revelación en el teatro de un temperamento de escritor bien definido antes en otras manifestaciones. Esa claridad de visión, esa franqueza y solidez de lenguaje visibles en todos los escritos de Luis Araquistáin, logran su máxima eficacia en la escena. A la obra de hoy -*Remedios heroicos*- seguirán indudablemente otras muchas, porque, en realidad, no se trata de un intento más o menos laudable, sino de una cabal posesión de medios propios.

No obstante, y refiriéndose ahora a *El coloso de arcilla*, a este teatro.

...sin embargo, le pasa, en cierto modo, lo que a su héroe. No es la estatua fundida en bronces eternos: es el boceto deleznable de arcilla.

(Cit. en *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936*, Vol. 4, Joaquín Mortiz editor, México, 1968, págs. 34 y 37 respectivamente).

16. Guadarrama, Madrid, 1973.

17. *Ibíd*, pág. 263. Juicios muy similares encontramos en Margot Berthold, *Historia social del teatro*, Vol. II, Guadarrama, Madrid, 1974; Sivio de Amico, *Storia del Teatro*, Garzanti, Milán, 1960; Kenneth Macgowan & William Melitz, *Las edades de oro del teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964; Allardyce Nicoll, *Historia del teatro mundial*, Aguilar, Madrid, 1964; en Vito Pandolfi, *Historia du théatre*, (5 Vols.), Marabout Univesité, Verviers, 1969; y en Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, Vol. IV, Juan Flors-Editor, Barcelona, 1967.

Estas afirmaciones, cuyos testimonios podrían multiplicarse, al margen de cualquier consideración previa, entroncaban como ha documentado el Prof. Berenguer[18] o los Profs. de la Fuente[19] o Dru Dougherty[20], con un debate mucho más profundo, lleno de complejas implicaciones, que bajo la apariencia de una polémica literaria, escondía un visceral enfrentamiento, de motivaciones ideológicas y políticas, y que adquiriría una especial vigencia en los años veinte, coincidiendo con la Dictadura de Primo de Rivera[21].

Un entramado que, significativamente, venía a corresponderse con un grupo generacional, cuyo padrinazgo encabezado por Ortega y Gasset[22], había otorgado al campo de la estética y la teoría dramática[23] una sintomática consideración y un estimable aprecio, dentro del contexto digresional de la época, aunque desde unas perspectivas que, escasamente, atendían a la realidad concreta de la escena española contemporánea: el teatro representado.

Había que subrayar, pues, cómo entre 1900 y 1936 se había insistido paulatinamente en el concepto de crisis teatral y cómo se observaba una mayor radicalización sobre el tema en los momentos de transición de la Dictadura a la República, y cómo esas perspicaces voces venían a coincidir con un grupo de intelectuales progresistas[24] que

> *pugnaban contra la mayoría anclada en fórmulas repetitivas, tanto en la creación como en la recepción. Este bloque, que tal vez pudiese relacionarse con la generación del 14 y sus ideas estéticas, busca europeizar España, sintonizarla con los logros de otros países*[25].

Tal actitud implicaba, de modo solidario y consciente, como se ha señalado de modo muy acertado, *"una bipolarización dentro de la misma clase social, la burguesía"*[26], lo que ya nos obligaba *a priori* a permanecer expectantes ante sus propios mecanismos y relaciones internas, que, de acuerdo con los modelos de análisis propuestos por Lucien

---

18. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1988. Cfr. También los trabajos de Ricard Salvat, *El teatro contemporani*, (2 Vols.), Edicions 62, Barcelona, 1966; e *Historia del teatro moderno*, Península, Barcelona, 1981.

19. *Introducción al teatro del siglo XX. 1900-1936. Op. Cit.*

20. "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", *Op. Cit.*

21. Cfr. Genoveva García Queipo de Llano, *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Alianza Universidad, Madrid, 1988.

22. Miguel Cruz Hernández, "La misión cultural de Ortega", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. XIII-XIV, Madrid, págs. 291-304; y Luis de Llera, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni Editore, Roma, 1991.

23. José Ortega y Gasset. *Idea de Teatro*, en *Obra Completa*, Tomo VII, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 1983, págs. 441-501.

24. Cfr. Jean Becarud y Evelyne López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978; y José Antonio Fortes, *Intelectuales de la República, Míticos Maestros para la Postguerra*, Excma. Diputación de Granada, 1984.

25. Ricardo de la Fuente Ballesteros, "La crisis teatral", en *Introducción al teatro del siglo XX. 1900-1936*, pág. 87.

26. *Ibíd.*

Goldmann -ampliamente estudiados por el Prof. Mainer[27]- venían a constituir las bases esenciales de este forzoso divorcio entre los modos burgueses tradicionales: *las tradicionales fuerzas de la oligarquía*[28], *y una formación de minorías*, encabezada por la promoción del 14. Un divorcio entre lo que bien podríamos denominar como la *conciencia real* y su casi siempre antagónica *conciencia posible*, y que, paradójicamente, también exigía la no arbitraria presencia subterránea de ciertos compromisos y relaciones, cuyos distanciamientos empezaban a producirse a partir de la polémica teatral.

Esta bipolarización, esta disidencia del pensamiento español contemporáneo[29], muy similar, por cierto, a las actitudes observadas en la Ilustración española, podía documentarse a través de los testimonios excepcionales de Ramón Pérez de Ayala[30], Cansinos-Assens[31], Araquistáin[32], Felipe Sassone[33], Juan Chabás[34], el propio Ortega,

---

27. *La Edad de Plata. (1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Op. Cit.; Literatura y pequeña burguesía. Notas 1890-1950*, Edicusa/Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972; "Literatura burguesa, literatura pequeño burguesa en la España del siglo XX", en *Creación y público en la literatura española*, (J.F. Botral y S. Salaün eds.), Castalia, Madrid, 1974, págs. 160-180; y *Burguesía, regionalismo y cultura. El caso de la "Revista de Aragón" (1900-1905) y "Hermes" (1917-1922)*, A. Redondo (ed.), Barcelona, 1974.

28. Cfr. Miguel Artola y Miguel Martínez Cuadrado, *La burguesía conservadora, 1868-1931*, Alfaguara/Alianza Editorial, Madrid, 1973.

29. José Luis Abellán, *La crisis contemporánea. 1875-1936*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

30. *Las máscaras*, Ed. Renacimiento, Madrid, 1924 y *Más divagaciones literarias*, edición de J. García Mercadal, Biblioteca Nueva, Madrid, 1960; también Florencio Fiera Suárez, *Artículos y ensayos en los semanarios "España", "Nuevo Mundo" y "La Esfera"* de Ramón Pérez de Ayala, edición, recopilación y prólogo de..., Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1989. Un análisis de su pensamiento dramático en Jesús Rubio Jiménez, "Ramón Pérez de Ayala ante el teatro. Entre Momo y Talía" en *España contemporánea*, núm. 1, 1988, págs. 27-54; Manuel Fernández Avello, "Ramón Pérez de Ayala y el periodismo", en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XLII, 1961, págs. 37-56; Pierre Sallenave, "La estética y el esencial ensayismo de Ramón Pérez de Ayala", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 234, 1969, págs. 601-615; del mismo autor "Ramón Pérez de Ayala, teórico de la literatura", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 244, 1970, págs. 178-190; y, finalmente, José María Roca Franquesa, "Notas sobre el credo crítico-estético de Ramón Pérez de Ayala", en *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 189-230.

31. *La nueva literatura*, Ed. Páez, Madrid, 1917-1927. (4 vols.); *La nueva literatura. Tomo 5º. Evolución de los Temas literarios*, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1936 y "Un concepto del Teatro", en *Los temas literarios y su interpretación*, Editorial V.H. Sanz Calleja, Madrid, 1924, págs. 175-225. Un análisis de su pensamiento dramático en Ricardo de la Fuente Ballesteros, "Las ideas sobre el teatro de Rafael Cansinos-Assens", en *Letras de Deusto*, núm. 39, 1987, págs. 167-172; y en Francisco Fuentes Florido, *Rafael Cansinos-Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*, Fundación Juan March, Madrid, 1979.

32. Véase nota número 15 del presente capítulo.

33. *Por el mundo de la farsa*, Ed. Renacimiento, Madrid, 1931; y *El teatro, espectáculo literario*, CIAP, Madrid, 1930.

34. "El teatro en España", en *Almanaque Literario. 1935*, Guillermo de Torre, Manuel Pérez Ferrero, E. Salazar y Chapela eds., Editorial Plutarco, Madrid, 1935, págs. 81-84; *Breve Historia de la literatura española*, Joaquín Gil-Editor, Segunda edición revisada y ampliada, Madrid, 1936; y *Literatura española contemporánea. 1898-1950*, Cultural, La Habana, 1952. Un primer catálogo de su labor como crítico teatral en Francisco Javier Pérez Bazo, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Prólogo de Yvan Lissorgues, Anthropos, Barcelona, 1992; del mismo autor, *Juan Chabás y Martí: vida y obra*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1981.

Melchor Fernández Almagro[35], Ángel Lázaro[36] o Enrique Díez-Canedo[37], cuyo punto de inflexión, respecto al debate escénico, consistía en interpretar la renovación teatral en España como un problema de renovación social e ideológica, desde unas perspectivas en las que el fenómeno *teatro* se pretendía como agente, como catalizador social[38]. Un complejo que, a su vez, se veía sometido a lo que por aquellos mismos años empezó a denominarse, por los hombres de teatro, como *nómina teatral*[39].

Para Díez-Canedo, el problema se articulaba en los siguientes términos:

> *Una renovación teatral de la escena española como la que por los comienzos de siglo se inició con Jacinto Benavente no se ha intentado después. En parte, porque Benavente mismo, sensible a las variaciones de la escena mundial, daba en España razón de ellas, a través de su temperamento; en parte, también, porque ninguno de los grandes escritores que se acercaron al teatro quiso consagrarle por entero su actividad. El teatro teatro es demasiado exclusivo, y en España todavía más exigente. Sus proveedores necesitan ser muy fecundos, porque el público devora comedias. En ningún país, con ser tanta la abundancia teatral de España, se tiene menos un repertorio que en el país de Lope y Calderón. Esa misma fertilidad es quizá causa de ello. A los autores se les exige producir*

---

35. La obra crítica periodística de Melchor Fernández Almagro, donde se incluirían sus reseñas teatrales, no ha sido reunida aún en libro. En este sentido, convenía destacar su colaboraciones en *ABC*, *El Sol*, *La Época*, *La Voz* (donde publica sus críticas al teatro de los hermanos Machado), *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *Cruz y Raya*.

36. Hay que señalar, especialmente, sus colaboraciones en *La Libertad*, donde coincidió con Manuel Machado, cuando éste dirigía la sección de crítica de este periódico. Cfr. Dámaso Chicharro Chamorro, "Alguna relación decisiva", en *El Teatro de Ángel Lázaro*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1977, págs. 27-40.

37. A sus *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936* podemos añadir "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936", en *Hora de España*, núm. XVI, Valencia, abril de 1938, México, 1939. Cfr. José María Fernández Gutiérrez, "La crítica teatral de Díez-Canedo, Salas comerciales y compañías de teatro que se citan en sus artículos", en *Anuario de Filología*, núm. VI, 1980, págs. 389-398; y, del mismo autor, *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*, Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1984.

38. "...el teatro es ante todo una acción social y, por ello, la suma expresión artística", comentaba Cipriano de Rivas Cherif, en abril de 1920, en un artículo publicado en *La Pluma*. Esta muestra del pensamiento teatral de Rivas Cherif sintetiza una de las claves directrices de la renovación teatral española de preguerra. El teatro como "instrumento de hacer un gran bien" es la línea profesional y crítica que, dialécticamente, se enfrenta al aparente conformismo de autores, público y empresarios de los circuitos profesionales. La propuesta consistía, ahora, en formar un público para el teatro frente a la concepción, más o menos tradicional, del teatro para el público. Frente al halago, pues, del público por el teatro, el teatro de la nueva escuela sistematiza un arte de verdad: "el teatro artístico se funda en la verdad asequible por la belleza artística en el ejemplo dramático". (Juan Aguilera Sastre, "El teatro experimental como alternativa, 1920-1929", y "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico. 1929-1936", en el volumen colectivo *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, monográfico de *Cuadernos el Público*, núm. 42, Centro de Documentación Teatral, Madrid, diciembre de 1989, págs. 5-9 y 21-25 respectivamente).

39. Cipriano de Rivas Cherif, "El negocio teatral", en *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español*, (edición al cuidado de Enrique de Rivas), Pre-Textos, Valencia, 1991, págs. 329-352.

continuamente. Una comedia de éxito, hoy, se agota a las cien, a las doscientas representaciones; esto es, en una temporada. Todos los escritores teatrales se obligan, pues, a una fecundidad, necesaria para no caer pronto en el olvido[40].

Ricardo Baeza, otro crítico del momento, era más explícito:

este hecho del alejamiento creciente del público y de la soledad progresiva del teatro es cosa que pueden comprobar cuantos tengan una experiencia teatral de quince o veinte años...[41]

Como puede desprenderse de ambos comentarios, que hemos tomado por su carácter sintético y representativo, para la intelectualidad el teatro, sometido, en palabras de Díez-Canedo, a una fuerte ley de oferta y demanda; y a una *soledad progresiva*, presentaba, al parecer, un marcado déficit, en contraste con la efervescencia cultural en la que se había gestado la *Revista de Occidente*, el incipiente Buñuel o las vanguardias pictóricas, de la mano de Dalí o Picasso: todo ello al amparo de la Residencia de Estudiantes[42].

Se diagnosticaba, pues, para el teatro un estado cuyos predicamentos -retraso respecto a Europa, poca originalidad, público mal formado, escasa calidad- se han venido perpetuando, como habíamos subrayado en las líneas precedentes, con una excesiva insistencia en el academicismo más rígido; una contradicción más que evidente, a la luz del extenso y intenso panorama teatral de estos años, en cada una de las múltiples caras del fenómeno.

No vamos a insistir más en estas significantes y aparentes contradicciones de la crítica contemporánea, pero sí enfatizar los sintéticos juicios de Ricardo Baeza, quien consideraba el teatro como un *"problema transcendental"* ya que

no hay síntoma cultural que tan cabalmente nos indique la vitalidad y el índice espiritual de una época y un pueblo como su teatro. Dime qué teatro militante tienes y te diré lo que eres, podría demandarse a cada momento histórico[43].

Por otro lado, también se hacía necesario subrayar que los principios esgrimidos desde unas posturas y otras, respecto a la decadencia del teatro español, ya habían sido

---

40. *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1924 a 1936*, Vol. I, pág. 44; también en "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936", en *Hora de España*, núm. XVI, Valencia, abril de 1938, págs. 33-34.

41. *El Sol*, 27 de octubre de 1926, pág. 1.

42. "...nos encontramos con un fenómeno singularísimo: la inferioridad de no sólo de nuestro teatro respecto del teatro extranjero, sino también de nuestro teatro respecto a nuestras otras actividades artísticas. Así, nuestro teatro actual no es ni el que corresponde al estado actual de nuestra vida artística". (Ricardo Baeza, *El Sol*, 19 de octubre de 1926). Esta misma opinión de Ricardo Baeza, colaborador habitual de la *Revista de Occidente*, es compartida por todos sus compañeros de promoción. En este mismo sentido, un acercamiento a los contenidos de la *Revista de Occidente* subraya la conciencia generalizada de crisis teatral, dentro de un sector muy importante de la intelectualidad contemporánea. El ideario de la revista, más pendiente de las innovaciones escénicas que se observaban en el extranjero, diagnostica la decadencia del teatro español: predica esa *invisibilidad* señalada por Ruiz Ramón (Cfr. Evelyne López Campillo, "La crisis del teatro", en "*La Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972, págs. 186-187).

43. *El Sol*, 8 de enero de 1927.

planteados, con anterioridad, dentro del cauce de las crisis fin de siglo[44], para la que el teatro suponía una *máscara y espejo*[45] de los conflictos que sacudían la sociedad y el pensamiento españoles contemporáneos. Bastaría, para ello, traer a colación, por ejemplo, algunos de los clarividentes juicios realizados por Unamuno en su ensayo *La regeneración del teatro español.*

No obstante, de acuerdo con esas líneas progresivas que José-Carlos Mainer explicita en su trayectoria de 'os conflictos y contradicciones que sacuden la literatura pequeño burguesa[46] española, y en relación con las voces contestatarias del 98 y del 14[47], podía advertirse un antecedente mucho más claro y próximo a esta polémica literaria. Se trata de la campaña que, a raíz del estreno de *El último Bravo* de Pedro Muñoz Seca, se desata en 1917, y en la que participaría, entre otros, Manuel Machado[48]. Para Ricardo de la Fuente

> *Lo curioso, además, es que esta polémica es un antecedente de los planteamientos críticos que se vertieron en la discusión sobre la crisis teatral en los años veinte*[49].

Efectivamente, esta controversia en torno a la legitimidad teatral del astracán y sus sucedáneos cómicos, planteaba en las columnas periodísticas una primera escisión entre la realidad teatral del momento, aplaudida desde los favores del público y del empresario, y la voz disidente de ciertos sectores de la crítica. Una disidencia que, en virtud de sus propuestas reformistas, no toleraba la aparente falta de compromiso estético, social y político del dramaturgo contemporáneo; y que, también, veía en el teatro uno de los púlpitos más eficaces y edificantes, de cara a la consolidación de esa *conciencia posible* que vertebraba todo el pensamiento de la intelectualidad *apocalíptica*[50] por estos años.

---

44. Cfr. E. Inman Fox, *La crisis intelectual del 98*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1976; e *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.

45. Cfr. Paul-Louis Mignon, *Historia del teatro contemporáneo*, Gaudarrama, Madrid, 1973.

46. "Literatura burguesa, literatura pequeño burguesa en la España del siglo XX", en *Op. Cit.*

47. José-Carlos Mainer, en "Literatura burguesa, literatura pequeño burguesa en la España del siglo XX", comenta:

"La abofeteada trayectoria de la literatura pequeño burguesa no permaneció, sin embargo, recluida en su condición de producto literario conflictivo. Si, por un lado, sus íntimas contradicciones crecieron con el peso de los años, [...] también es cierto que su difusión y recepción por parte del público no se pudo sustraer al importante avance de la alternativa política que representaba: en este sentido, la tarea específica de lo que pudiéramos llamar generación del 14 (fenómeno que sienta sus bases en la crisis del régimen, con su momento cenital entre el año mencionado y el de 1917) fue, no solamente una sintomática perduración de algunos temas y afirmaciones del espíritu 98, sino una suerte de empresario general de su actividad como grupo". Cit. pág. 171.

48. Ricardo de la Fuente, "La campaña contra el género cómico (1917) y la crisis del teatro", en *Stvdium*, núm. 2, 1986, págs. 47-56.

49. *Introducción al teatro del siglo XX. 1900-1936*, pág. 47.

50. A este respecto, nos parece muy adecuado utilizar la perspectiva de análisis que, para la cultura moderna, nos propone Umberto Eco, en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Lumen, Barcelona, 1974). El sistema teatral de la época y su crítica, aún en estado embrionario, venía a coincidir con los mecanismos y los resortes, bien de integración, bien de rechazo que, según Eco, materializaban los rigores y la dialéctica interna de la "cultura de masas".

De aceptarse, pues, esta primera interpretación de la controversia teatral en torno a los géneros cómicos, había, también, que considerar, en consecuencia con nuestro análisis,las posturas defendidas por Manuel Machado[51], cuya voz se hizo valer en defensa del teatro cómico y de su principal dramaturgo, Muñoz Seca.

Para Machado, el problema acerca de la decadencia de la escena española no residía en este tipo de piezas, cuya comicidad también era una actitud legítima y solidaria con la propia esencia teatral, en todos sus aspectos. Para Machado

> *Atreverse a lo bufo no es atentar a nada, no es osar a cosa respetable, no es pretender la alta estimación de nadie*[52].

En relación con el teatro de Muñoz Seca, punto de muchas miras tanto en un sentido como en otro, dentro el seno de la contienda, Manuel Machado defiende los mecanismos del astracán, muchas de cuyas perspectivas estéticas, fundamentadas en la exageración y el disparate, suponían una alternativa válida dentro del universo escénico. Para Machado, la calidad del texto teatral no estaba sujeta a una valoración dependiente del tono serio o cómico de la escena. Un prejuicio, por otro lado, que tendía a enjuiciar el texto dramático, de acuerdo con una larga tradición iniciada por los sectores ilustrados, para los que, por cierto, lo cómico -formulado en el modelo escénico del sainete-, no gozaba ni de prestigio ni coherencia ética y estética[53]. Se trataba, en definitiva, de un problema que volvía a colocarse, otra vez, como centro del discurso, justo en unos momentos que guardaban una, más que sospechosa, conexión con las coordenadas intelectuales que motivaron la polémica teatral dieciochesca[54].

En este sentido, contrario a las posturas que predicaban para el teatro la más absoluta seriedad, como único cauce legítimo de su cobertura literaria, Machado defiende que

---

51. Cfr. Teresa Abad-García, "Una visión crítica del teatro: Manuel Machado", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, págs. 199-204.

52. "*El último bravo*", en *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1918, págs. 117-122. Este artículo se publicó en *El Liberal*, el 1 de febrero de 1917 ("Los estrenos. Comedia *El último bravo*, por García Álvarez y Muñoz Seca").

De acuerdo con de la Fuente, podemos resumir la postura de Manuel Machado en torno a esta polémica en tres puntos fundamentales:

1. El astracán, aunque de poca importancia literaria, es uno más dentro del teatro, tiene derecho a existir.

2. Para el género bufo se necesita gracia, ingenio y habilidad de comediógrafo, que tienen, como es obvio, autores como Arniches, Muñoz Seca y García Álvarez.

3. La decadencia de nuestro teatro está motivada por los seguidores de Benavente y no por estos autores cómicos que, además, lo único que pretenden es hacernos reir.

53. Cfr. Alberto González Troyano, "Teatro y cultura popular en el siglo XVIII", en *Draco. Revista de Literatura Española*, núm. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, págs. 193-211.

54. Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1904; René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia/Fundación Juan March, Madrid, 1976; y Alberto Romero Ferrer, "Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 1, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, 1991, págs. 105-128.

Entre los que nos hacen reír sin picarse de arte ni de letras y los que tienen la ridícula pretensión de hacernos llorar a expensas de un vago barniz literario con ficciones hueras y desvaídas, que no se tienen de pie ante el simple sentido común ¿a quién daréis la razón cuando no la estima y el aplauso?[55]

Con todo ello, el problema suscitado en torno a la comicidad en el teatro, y al margen de cuestiones meramente formales, escondía, o mostraba, de acuerdo con las perspectivas por las que optáramos, un primer síntoma de disidencia crítica, respecto a los discursos institucionalizados; disidencia que, pocos años después, se vería consensuada y radicalizada[56] de un modo mucho más contundente.

De todo ello, y aun a riesgo de parecer precipitado, podía extraerse una primera lectura crítica, en la que se observaba, de un lado, que la polémica teatral de estos años no era sino un último peldaño de un conflicto que hundía sus raíces en los controvertidos planteamientos de la crisis finisecular, de la que representaría un aspecto disidente respecto a la conciencia pequeño burguesa. Desde otra perspectiva, también suponía que la anatomía interna de la contienda verbal, en virtud de sus múltiples ramificaciones, exigía una interpretación plural -social, política y literaria-, que desmintiera, al menos en parte, toda una serie de tópicos, más o menos consensuados por la crítica contemporánea, que van desde la jerarquización -bastante artificiosa, por cierto- que entendía lo teatral como algo enfrentado, opuesto a lo literario; hasta prejuicios en torno la escasa calidad del teatro moderno, la frivolidad de sus tendencias, la mala formación de sus autores, los pocos "literarios" cauces de su recepción o su nula transcendencia más allá de la escena. Se trataba, en definitiva, de una revisión crítica provista de los mecanismos y los medios que, en solidaridad con los métodos propuestos, podían otorgar la distancia y el desprendimiento afectivo.

De aceptarse, pues, esta esporádica trayectoria del conflicto, latente en algunos aspectos de la sociedad española contemporánea, se hacía necesario, ahora, subrayar aquellos elementos que conformaban el punto de inflexión de aquellas contradicciones internas, de las que nos habla Mainer; y que enfrentaban, dialécticamente, los modos burgueses tradicionales -lo que hemos dado en llamar ***conciencia real***, y otras formas más progresistas, generadas en el mismo grupo social, y que venían a consolidar aquella otra ***conciencia posible***, conflictiva, comprometida y crítica del pensamiento español contemporáneo.

No sería, pues, arriesgado pensar, sospechar, dadas las raíces socio-políticas del conflicto, que, en realidad, nos encontrábamos, como ya se ha señalado, ante la bipolarización de un mismo grupo social[57], la pequeña burguesía, cuyas voces más progresistas guarda-

---

55. *Un año de teatro. (Ensayos de crítica dramática)*, pág. 118.

56. Cfr. Robert Marrast, *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'historia i documents*, Edicions 62, Barcelona, 1987. También Michael D. McGaha, *The theatre in Madrid during the Second Republic*, Grant & Culter, Londres, 1980.

57. Dru Dougherty comenta al respecto:

"El primer dato fundamental puesto de relieve por la crisis teatral es, entonces, la disociación entre la burguesía -único patrón del teatro moderno- y su propio sector cultural atento a las corrientes teatrales actuales de los demás países europeos".

(Cit. en "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", pág. 148).

ban más que un sospechoso parentesco con el ideario de la mejor intelectualidad del momento. Por otro lado, solidariamente a la hipótesis mantenida, su momento cenital venía a coincidir, conscientemente, con la transición a la República, momento en el que, en consecuencia con este análisis interpretativo, el debate, la crisis y la decadencia teatral de España simulan desaparecer imprevisiblemente, como si de un fantasma se tratara:

> *A partir de 1931 el debate sobre la decadencia teatral cesa, prácticamente. Las razones parecen obvias: la República subvencionará el teatro, el anhelo tan repetido por muchos críticos. Por otra parte este cambio de gobierno trae aparejado el ascenso a puestos directivos a hombres como Díez-Canedo, Baeza, Valle-Inclán y el mismo Araquistáin, que tanto se había señalado en la polémica*[58].

Convencidos, pues, del papel tutelar del teatro[59], como instrumento eficaz a la hora de plantear cambios[60] y transformaciones más profundas[61]; y conscientes, también, del

---

58. Ricardo de la Fuente Ballesteros, *Introducción al teatro del siglo XX. 1900-1936*, pág. 87.

59. Una de las expresiones dramáticas contemporáneas que más peso van a ejercer en la consolidación de un pensamiento dramático alternativo a la realidad escénica del momento, consiste en el "teatro de agit-prop" (teatro de agitación y propaganda), cuyos momentos más intensos van a coincidir, en lógica consecuencia, con la guerra civil, y cuyos resultados concretos podrían observarse en las experiencias del Teatro del Pueblo dependiente de las Misiones Pedagógicas y los teatros universitarios, como La Barraca o El Búo. En relación con todo ello, y desde un punto de vista más teórico, Ramón J. Sénder defiende la propuesta de un teatro de masas que frente al teatro imperante en la escena española llevara, bajo las claves de agit-prop, "la preocupación y la inquietud del espectador hasta la turbación". Para J. Sénder, igual que para Araquistáin,

> "se puede hacer una gran obra teatral sobre una consigna política -y si no que lo diga Piscator-; pero se corre el riesgo de hacer una obra artísticamente mediocre con más frecuencia que escribiendo un teatro donde la vida se presente serenamente bajo el prisma del realismo dialéctico. Desde este punto de vista el teatro, nuestro teatro, no podrá caer nunca en el "divertimento", en el `juego inofensivo´. No podrá ser apolítico, porque la realidad en desarrollo, avance y transformación no es nunca apolítica. El teatro, reflejando y acusando los ángulos más característicos de la verdadera realidad social que nos rodea, tiene que ser un importante instrumento para la reconstrucción consciente de la vida por medio del arte".

(Cit. en Ramón J. Sénder, "El teatro nuevo", en *Leviatán*, junio de 1936, pág. 48). Estas mismas tesis dan cuerpo a su ensayo *Teatro de masas* (ed. Orto, Valencia, 1931), y al prólogo que Araquistáin dedica a la versión española de la obra de Romain Rolland, *Le théâtre populaire*. Ambos textos testimonian, desde el punto de vista teórico, la recepción de dramaturgos como Wolf, Brecht, Mayakovsky, Piscator o Meyrhold, en el panorama teatral español. A esta misma línea se adscribe la *Revista de Occidente*, donde se dedican importantes reflexiones en torno al teatro ruso contemporáneo. Entre ellas, habría que destacar la extensa reseña que Ricardo Baeza dedica a la obra de Huntly Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviert Rusia* (Tomo II, núm. 12, págs. 364-380). La tesis fundamental de este artículo es hacer ver al lector que el teatro es un factor influyente en la educación del pueblo, tan importante, o más, que el peso de la Universidad, porque -según Ricardo Baeza- la influencia del teatro es, quizás, más transcendental. Se trata de una reflexión que tiene como telón de fondo la Revolución Bolchevique y el papel desempeñado por el nuevo teatro ruso en la consolidación de la nueva mentalidad, en relación con aquellas líneas matrices, de agitación y propaganda, que vertebraban la nueva animación teatral.

60. Cfr. Miguel Bilbatúa, *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Edicusa, Madrid, 1976; y "La guerra civil y el teatro", en *Camp de l'Arpa*, núms. 48-49, marzo de 1978, págs. 31-35.

61. "Marca distintiva de la intelectualidad era su fidelidad a esa doble significación [metafísica y social] del teatro, y de ahí su eficacia en montar una campaña en favor de la renovación teatral: su ideal del teatro como fuerza cultural era coherente y todavía compartido por cuantos constituían la capa dirigente de la burguesía. [...] Reformar radicalmente el teatro suponía nada menos que restaurar a la vida moderna, y potenciar en la multitud una dimensión religiosa y a la vez civil". (Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", pág. 150).

fuerte tejido social sobre el que se sustentaba la escena contemporánea, se establecen las directrices teóricas por las que va a discurrir una polémica, que tendría en las fórmulas benaventinas, esencialmente, su punto de fricción, a través de voces críticas tan perspicaces como Ramón Pérez de Ayala, Araquistáin o Enrique Díez-Canedo.

Lo curioso de todo ello, sin embargo, es comprobar el *ambiguo papel* que, en este contexto crítico-teatral desempeña la labor escénica de Manuel y Antonio Machado -una auténtica institución teatral entre 1925 y 1932 fundamentalmente- dada, por un lado, la sincronía con la estética de Benavente que, tanto en el terreno teórico como en el práctico, se desprendía de sus dramas y comedias originales -algunas de ellas fueron, incluso, dedicadas al *maestro*[62]-, y, por otro, dado el abierto compromiso de ambos autores con los mecanismos y medios del llamado "teatro comercial"; un sistema, este último, en el que estrenaron y promocionaron sus firmas como *hombres de teatro*. Un sistema dramático sobre el que la nueva intelectualidad, proyectaba la mayor parte de sus reservas y sus críticas.

En este sentido, y como puede deducirse de la recepción de crítica[63] y público de la que fueron objeto en estos años, sus piezas, contradictoriamente a lo que debía suponerse, quedaban fuera de la polémica, cuando no, se consideraban como un hábil e intuido síntoma de cambio, de regeneración teatral[64], como alguna que otra vez apuntó Díez-Canedo, desde su habitual "página teatral" en *El Sol*.

En relación con todo ello, Torrente Ballester, en su *Teatro español contemporáneo*[65], parece vislumbrar un aspecto, ciertamente relevante, del problema que tanto preocupara

---

62. Es el caso, por ejemplo, de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*:
"A JACINTO BENAVENTE
A usted, querido maestro, dedicamos
la tragicomedia de Julián
Valcárcel, por el benévolo interés
con el que usted -el creador de todo
un teatro- leyó esta humilde producción
nuestra; por el generoso
elogio que hizo usted de ella, antes
de que fuese representada, y en testimonio
de una vieja amistad y de
una admiración sin límites.
Manuel Machado
Antonio Machado"

63. Dedicamos también nuestra atención al estudio de la recepción del teatro machadiano, con un catálogo de reseñas periodísticas, que se incluye en la bibliografía final.

64. En este sentido conviene tener presentes los tempranos juicios positivos que, sobre su obra, le dedicaron, entre otros, Juan Chabás (*Breve Historia de la Literatura española*, Joaquín Gil-Editor, Segunda edición revisada y ampliada, Madrid/Barcelona, 1936; y *Vuelo y estilo. Estudios de literatura española contemporánea*, Sociedad General de Librería, Madrid 1930), Manuel Altolaguirre ("Nuestro Teatro", en *Hora de España*, IX, septiembre de 1937, págs. 31-32), o Max Aub ("Prólogo acerca del teatro español de los años veinte en este siglo", en *Papeles de Son Armadans*, CXVIII, 1966, págs. 69-96).

65. Guadarrama, Madrid, 1957.

al crítico Ruiz Ramón: la invisibilidad del teatro español contemporáneo. Torrente Ballester asegura

> *que entre 1894*[66] *y 1936, las dos modalidades coexistentes del teatro español, la tradicional y la moderna, desarrollan una evolución propia e impermeable a los reiterados ensayos de introducir modos, estilos, materias y preocupaciones vigentes y triunfantes fuera de España*[67].

Sin embargo, esta impermeabilidad de la escena española contemporánea, esta *evolución propia* del teatro moderno -en palabras de Torrente Ballester- había desarrollado, en consecuencia con su aparente hermetismo, unos modelos propios y autónomos, una estética teatral cuyos discursos, aun remitiendo a esquemas externos de corte aparentemente tradicional, fundamentaban su materia dramática en principios que también permanecían, ciertamente, impermeables a la renovación de los lenguajes teatrales que, en solidaridad, presidía la trayectoria del teatro europeo contemporáneo. En otras palabras,

> *...todas las diferencias específicas del teatro español de tono moderno hay que buscarlas en la materia dramática y en las concepciones filosóficas o morales que residen en su elección, más que en un sistema de principios teóricos*[68].

De aceptarse, pues, estas consideraciones acerca de la disidencia teatral española, sobre las que se venía a sostener el prejuicio de *su invisibilidad*, convenía preguntarse en qué medida podía el teatro de Manuel y Antonio Machado, copartícipes más o menos cercanos a los planteamientos esgrimidos contra el estado del teatro español, quedar adscrito a un intento deliberado de reforma, de transformación, no ajeno a las corrientes dramáticas imperantes en Europa, pero sí consciente, también, y he aquí parte de las fuentes de su paradójico descrédito, del respeto que debía desprenderse de un género, cuya naturaleza quedaba siempre adscrita a la vocación, a los gustos de un público[69] con los que el dramaturgo debía pactar. Un elemento este último, privilegiado dentro de la concepción dramática de ambos hermanos.

En otras palabras, había que preguntarse si esa evolución autónoma del teatro moderno español, a la que se refiere Torrente Ballester, podía, en todo caso, rastrearse en sus piezas dramáticas, de la mano de un intento de síntesis entre las fórmulas respaldadas por el público, y otros discursos, de carácter regeneracionistas, que sí fueron detectados, o al menos presupuestos, por la mirada apocalíptica de una crítica intelectual, que le

---

66. Para Torrente Ballester, el punto de partida del teatro español contemporáneo se sitúa en 1894, de la mano del estreno en Madrid, el día seis de octubre, de *El nido ajeno* de Jacinto Benavente.

67. *Teatro español contemporáneo*, pág. 26.

68. *Ibíd.*, pág. 25. En esta línea interpretativa se insertan las transformaciones que se introducen en el teatro español con las producciones dramáticas de Jacinto Benavente, Galdós o Joaquín Dicenta, en el contexto finisecular y de principios de siglo.

69. Cfr. Ricardo Senabre, "El influjo de público en la estructura de la obra literaria", en *Historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, págs. 19-28; y, del mismo autor, "Como las paga el vulgo...", en *Literatura y Público*, Paraninfo, Madrid, 1987, págs. 52-66.

venía a exigir al teatro algo más que entretenimiento. He aquí, en esta capacidad de simbiosis de unos discursos y otros, donde podría residir el diseño de la materia dramática y estética del teatro de ambos hermanos, y que pudo, en parte, llevar a la crítica más exigente, a consideraciones muy discretas, a tenor del aparente convencionalismo benaventino que desprendían sus obras.

En este sentido, y de acuerdo con la primera parte del problema expuesto, pueden sernos muy válidas las palabras de Araquistáin referidas a las cómplices relaciones que, conscientemente o no, se establecen entre el dramaturgo y su público. Para el crítico

> *sin negar que la vulgaridad de la peripecia y la arbitrariedad de las situaciones pueden ser, al contrario, motivos parciales de algunos grandes éxitos, no bastan esas circunstancias, sin embargo, para explicarlas del todo. Algún nexo más profundo debe existir entre el autor y el público. Es que el autor victorioso no sólo entretiene a sus contemporáneos mejor que otros autores sino que* ***interpreta*** *como nadie la conciencia de su generación, sus ideales o su falta de ideales*[70].

Desde esta perspectiva, que también subraya Díez-Canedo en su aproximación ensayística *El teatro y sus enemigos*[71], uno de los factores más determinantes de la crisis teatral de los años veinte, consistía en este excesivo acomodo a los gustos de la mayoría; un público a veces más atento al ropaje externo del espectáculo, a la anécdota y sus imbricaciones de tipo social, que al texto o a la obra teatral en sí.

Y todo ello venía a pervertir, de un modo solidario e intenso, aquellas mismas relaciones que emparentaban público y autor. En relación con todo ello, se producía, pues, un encarecimiento del espectáculo, lo que, de un modo consciente o no, empujaba a la búsqueda, tanto por parte de empresarios, compañías y dramaturgos, de un público más adecuado a los nuevos atributos que debía exhibir el espectáculo teatral; había que aventurarse, pues, en la exploración de otros posibles receptores del espectáculo teatral que, con un mayor poder adquisitivo, pudieran sustentar su costoso entramado económico:

> *Lo que sí ha variado* -señala Araquistáin- *es la calidad del público y los condicionantes económicos del teatro. En la época clásica, en el acto de una representación todo debía ser modestísimo: el alquiler del local, los sueldos de los actores, los derechos del autor, los gastos de la rudimentaria tramoya*[72].

Y continúa:

> *Hoy, estos componentes económicos se han puesto por las nubes, y encima, el Estado se arroja sobre los espectáculos públicos con una verdadera voracidad exactadora. Esto ha encarecido económicamente el arte escénico, y, como consecuencia, le obliga a buscar el público más apto, económicamente, para sopor-*

70. *La batalla teatral*, págs. 7 y 8.
71. La Casa de España, México, 1939.
72. *La batalla teatral*, pág. 15.

tar esa carestía. Tal público lo forman las clases burguesas, con exclusión casi total del verdadero pueblo...[73]

El problema, tal y como lo plantea Luis Araquistáin, al igual que J. Sénder y toda la crítica *apocalíptica*[74], implicaba la obligada pregunta de *quiénes debían, ahora, decidir los perfiles del repertorio, a tenor de quién o quiénes pagaban*, también ahora, *los gastos elevados del espectáculo moderno.*

En relación con este problema, del análisis de la escena de estos años, se observaba la estrecha relación -apuntada por Mainer- entre la publicación de las nuevas colecciones teatrales, tales como *El Teatro Moderno, La Farsa,* la colección *Comedias o La novela cómica*[75], y el ascenso del público pequeño-burgués[76], a partir esencialmente del declive del Teatro por Horas en los años comprendidos entre 1910 y 1915, y el relevo de este entramado por un nuevo teatro de declamación -al que se adscribe la producción machadiana- y que desplegaba toda una serie de estrategias, dirigidas hacia la seguridad económica del espectáculo, que debía garantizarse de un modo más que primordial.

En relación con todo lo expuesto, todas las obras dramáticas de los Machado, al margen de cualquier consideración estética de las que nos ocuparemos en otro momento, se movían dentro de la *estructura industrial* del teatro español de los años veinte. Sus comedias y dramas se adaptan, simbióticamente, a un vertiginoso sistema de oferta y demanda, restringido, y condicionado por la dictadura de los empresarios y de las grandes compañías de actores[77] (Cía. de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Cía. de Ricardo Calvo y Muñoz, Cía. de Lola Membrives, Cía. de Irene López Heredia, Cía. de Margarita Xirgu), cuyos divos se incorporan, sintomáticamente, a la "gran sociedad madrileña"[78].

---

73. *Ibíd.*

74. Cfr. Ricardo de la Fuente, "Apocalípticos e integrados", en *Introducción al teatro del siglo XX (1900-1936)*, págs. 53-57.

75. Incluimos en nuestro estudio un capítulo dedicado al análisis de estas colecciones teatrales, en relación con las piezas dramáticas (traducciones, refundiciones y obras originales) de los hermanos Machado.

76. Cfr. José-Carlos Mainer, "Más sobre la difusión de la nueva literatura: las colecciones de novelas cortas y de obras teatrales", en *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, págs. 71-78.

77. Cfr. José-Carlos Mainer, "La estructura del teatro español en los años diez", en *La Edad de Plata... Op. Cit.*, págs. 163-164.

78. Muy revelador de todo ello son, por ejemplo, las reseñas de sociedad que Álvaro Alcalá Galiano dedica a María Guerrero, de cuya Compañía comenta:

"Los Guerrero-Mendoza vinieron y viajaron siempre como grandes señores que no intentaban siquiera poner un freno a sus caprichos ni a sus prodigalidades. Su situación en el mundo aristocrático era tan prestigiosa como en el mundo artístico. *Fernando y María* se codeaban con la flor y nata de nuestra alta sociedad. En su hotel de la calle de Zurbano, y más tarde en el saloncillo de su hermoso teatro de la princesa, reunían a una verdadera *élite* mundana, política y artística. Los autores eran invitados a cenar después de los estrenos o a reunirse en animados almuerzos literarios presididos por *Doña María*".

(Cit. en "María Guerrero y el teatro español", en *Figuras excepcionales*, Renacimiento, Madrid, s.a., págs. 41-48).

El nombre -la firma compartida- de los Machado ofrecía, pues, una estimable garantía a la industria teatral, suponía un aval más que notorio para su buen funcionamiento. Por un lado, el prestigio literario e intelectual de ambos hermanos -más posiblemente en el caso de Antonio que de Manuel-, y por otro aquella progresiva identificación de ciertos circuitos teatrales (empresas, compañías y público) con los rigores del mundo "bien pensante", constituían una sincrónica amalgama de intereses mutuos, y un adecuado mecanismo que garantizaba el buen funcionamiento de los nuevos entramados socio-teatrales. La institución teatral *hermanos Machado*, era un ejemplo nítido de las originales implicaciones, de carácter social, que se acomodaban tras la ficción de la escena.

De modo solidario con estos mecanismos, que sintetizan el funcionamiento de la industria escénica, la anatomía del éxito comercial en los *felices veinte*, como ha señalado Vilches de Frutos y Dru Dougherty[79], exigía, también una serie de claves de carácter sociológico, que, obligatoriamente, debían traducirse en un tipo de texto que, aun no huyendo, de modo deliberado, de aspectos conflictivos formal, intencional o temáticamente, garantizaran sobremanera la primacía de los discursos de la clase social que *mantenía* el espectáculo moderno. En otras palabras, el teatro debía interpretarla, reinventarla; y todo ello, de acuerdo con un proceso de metamorfosis socio-política, en el que se buscaban, a través de la ficción y la evasión teatral, salidas a un conflicto que, como ha apuntado Ángel Berenguer[80], tuvo su génesis a partir de la guerra del 14:

> *Desde 1914 -con el inicio de la primera guerra mundial, que tantos cambios aportaría a la vida europea-, la sociedad española se pone en marcha, buscando una salida a la crisis nacional planteada, de una forma cada vez más angustiosa, desde el principio de siglo. [...] Cuando los españoles llegan al 14 de abril de 1931, han cumplido una etapa histórica importante que significa el triunfo del ala más radical de las clases medias; el republicanismo se impone en el consenso nacional. Entre una y otra fecha se sitúa un período rico en acontecimientos que manifiestan el desarrollo de una radicalización progresiva en todas las tendencias ideológicas*[81].

Por todo ello, una vez establecido el contexto, aunque de modo sincrético, convendría detenernos ahora en señalar, cuáles eran esas *claves*, cuáles los sistemas de interrelación, en los que el discurso teatral, de acuerdo con los presupuestos metodológicos del análisis, no era sino un correlato más o menos referencial de los cambios producidos en la sociedad española contemporánea; no era sino su espejo y su intérprete, posiblemente, más lúcido y directo[82].

---

79. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990.

80. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1988.

81. *Ibíd.*, págs. 20-21.

82. A este respecto, como apunta Vilches de Frutos y Dru Dugherty, la comedia, aun siendo menos popular que el teatro cómico y lírico, en estos años, consiguió imponerse como el marco teatral, más adecuado, en el que la sociedad española rastreaba, buscaba, su espejo crítico; aunque, paradójicamente, se observaba

"una reticencia de ese autoescrutinio, cuya crítica se diluye en un discurso de medias palabras y temas distantes (a primera vista) de las realidades del siglo XX, aunque puedan aparecer en algunas ocasiones alusiones a realidades del presente".

Con un cierto rigor histórico, entre 1921 y 1939 asistimos a un doble proceso -social y político -de descomposición, en primer lugar, del sistema restauracionista, y a una consecuente consolidación de la ruptura social que implicaba la cristalización de la República, a partir de 1931. El conflicto, desde el punto de vista social, y en relación con la evolución del teatro español de preguerra, se planteaba de la mano de la fuerte escisión dentro de la pequeña burguesía, cuyos sectores, políticos e ideológicos, más radicales venían a coincidir con un sector muy importante de la intelectualidad liderada por Ortega.

El reflejo teatral del problema, de un modo muy sintético, bipolarizaba dos modos de entender y consignar el papel social y político de la escena. Un fenómeno que se va a traducir en el debate teatral de los años veinte del que nos ocuparemos un poco más tarde; y que estimula una radicalización de las fórmulas planteadas por Benavente, Echegaray, Muñoz Seca o los Álvarez Quintero dentro de los cauces del teatro comercial, y de otro -algo que se observará de un modo mucho más intenso durante la República- un premeditado interés por una radicalización formal y temática que expresara adecuadamente la conciencia de conflicto y de ruptura[83]; acompañado de un simultáneo interés, teórico -Ricardo Baeza, José Bergamín, Araquistáin, Ortega, J. Sénder- y práctico -Casona, Rivas Cherif, Lorca, Martínez Torner- por el teatro áureo y popular[84] (teatro para el pueblo[85]), al que podría adscribirse un sector muy importante de la labor escénica, también teórica y práctica, de Antonio y Manuel Machado[86]. Todo ello, solidariamente, se traducía, en consecuencia, en

---

(Cit. en *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, pág. 115). En relación con este miedo al reflejo que podía suponerse de un teatro crítico, también observa John W. Kronik, en su estudio sobre la colección teatral *La Farsa*, una cierta huida de todo aspecto conflictivo en las piezas que integran la colección:

"Lo más curioso es que hasta el estallido del conflicto -se refiere Kronik a la guerra civil- el teatro español (recogido en *La Farsa*) no reflejaba por sus temas ni por su carácter el trastorno político y social que se producía en el país durante aquellos años".

(Cit. en *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Estudios de Hispanófila, Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1971, pág. 23).

83. Véase nota 59 de este capítulo.

84. Un texto que bien podría ilustrar estas ambiciones acerca de la simbiosis teórico-práctica entre el drama áureo y el populismo teatral, lo encontramos en José Bergamín, *Mangas y capirotes. España en su laberinto teatral del siglo XVII* (con un prólogo de Pablo Luis Landsberg y un epílogo de Miguel de Unamuno, Ediciones del Centro, Madrid, 1974).

En relación con todo ello, hemos de traer a colación la revalorización que, por estos años, se produce de elementos literarios de extracción popular, como era el caso, por ejemplo, del Romancero tradicional o del mundo del flamenco; y que formarían parte, más o menos rastreable, de las nuevas estéticas de la llamada Generación del 27 (Cfr. Ángel Álvarez Caballero, "La generación del 27 y el flamenco"; y Pedro M. Piñero, "El *Romancero* en los poetas del 27", ambos en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 514-515, abril y mayo de 1993, págs. 331-333 y 334-338, respectivamente).

85. Cfr. Valeriano Bozal, "Arte de masas y arte popular (1928-1937)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 435-436, 1986, págs. 745-761.

86. Cfr. Manuel Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Laia, Barcelona, 1981; Paulo de Carvalho, *La influencia del folklore en Antonio Machado*, Ediciones Demófilo, col. El duende, Madrid, 1975; Manuel Romero Luque, "Poética de la copla andaluza (Los Machado y su visión del flamenco)", en *Archivo Hispalense*, 2ª época, núm. 228, enero-abril de 1992, págs. 41-61; y Dámaso Chicharro, "*Demófilo* en el teatro de los Machado", en *Catálogo de la Exposición "La Andalucía de Demófilo"*, Junta de Andalucía/Electa, Madrid, 1993, págs. 74-81. También José Luis Abellán, *El filósofo "Antonio Machado"*, Pre-textos, Valencia, 1995.

la aparición de grupos de teatro sensibilizados, ante todo, al carácter colectivo y social de la producción dramática del momento y la reivindicación de los clásicos[87].

En este mismo sentido, no era causal la sistematización que Enrique Díez-Canedo, en sus *Artículos de crítica teatral*, nos ofrecía de la escena española contemporánea entre los años 1914 y 1936. Una sistematización que había organizado sus colaboraciones periódicas en *El Sol*, en cinco grandes grupos[88], de acuerdo con un ensayo teórico previo[89] sobre el tema, publicado, en español, primero en *Hora de España* en 1938[90], y después como prefacio a la recopilación póstuma de sus artículos de crítica dramática, realizada por la editorial Joaquín Mortiz. Esta clasificación es la siguiente: Benavente y sus seguidores[91], donde incluye curiosamente a Galdós; el teatro poético[92], al que se adscribe, en principio, la producción de los Machado; el teatro cómico[93]; la tradición inmediata[94] y, finalmente, el teatro de renovación[95].

De aceptarse esta primera, y acertada, clasificación del teatro representado en el período 1914-1936, con todo ello, se podía observar cómo las cuatro primeras líneas, de un modo genérico, podrían quedar adscritas a esos preceptos del teatro *burgués*, dentro de los circuitos comerciales por los que optó, plenamente, la dramática machadiana; mientras que lo que Díez-Canedo denomina como teatro de renovación[96] vendría a coincidir con esas otras líne-

---

87. Ángel Berenguer, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, págs. 22-23.

88. Cfr. José María Fernández Gutiérrez, "La crítica teatral de Díez-Canedo, salas comerciales y compañías de teatro que se citan en sus artículos", en *Anuario de Filología*, núm. VI, 1980, págs. 389-398.

89. Se trata de un artículo escrito para ser publicado traducido al inglés, dentro de la obra colectiva dedicada al análisis del teatro europeo contemporáneo: *The Theatre in a Changing Europe*, (Thomas H. Dickinson ed.), Henry Holt & Co., New York, 1937.

90. Núm. XVI (abril), págs. 13-52.

91. José Echegaray, José Feliú y Codina, Joaquín Dicenta, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Manuel Linares Rivas, Federico Oliver, los hermanos Álvarez Quintero y Gregorio Martínez Sierra.

92. Eduardo Marquina, Enrique López Alarcón, Francisco Villaespasa, Luis Fernández Ardavín, Joaquín Montaner, Joaquín Dicenta (hijo), los hermanos Machado, Ángel Lázaro, Jacinto Grau, Rafael Martínez Orberá, José López Pinillos, Julián Sánchez Prieto y Luis Chamizo.

93. Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández, Antonio Paso y Antonio Estremera.

94. Enrique Suárez de Deza, Francisco Serrano Anguita, Antonio Quintero y Pascual Guillén, Francisco Ramos de Castro, José María Pemán, Luis Martínez Kleiser y Eduardo L. del Palacio, Luis de Vargas, Luis Manzano, Honorio Maura, Pilar Millán Astray, Juan Ignacio Luca de Tena, José Fernández del Villar, Rafael López de Haro, Augusto Martínez Olmedilla, Carreño y Sevilla, Leandro Navarro, Adolfo Torrado y Leandro Navarro, Jorge y José de la Cueva, Felipe Sasone, Enrique Jardiel Poncela, César González Ruano.

95. Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Manuel Abril, Tomás Borrás, Benjamín Jarnés, Claudio de la Torre, Paulino Masip, Valentín Andrés Álvarez, Eduardo Ugarte y José López Rubio, F. Ximénez de Sandoval y P. Sánchez de Neyra, Julio Bravo, Alejandro Casona, Rafael Alberti, Ignacio Sánchez Mejías, Federico Sáinz de Robles y Federico García Lorca.

96. En su análisis de la escena madrileña, en el período comprendido entre 1918 y 1926, Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos realizan una clasificación de lo representado coincidente con los mismos presupuestos de Enrique Díez-Canedo. De acuerdo con este estudio, las constantes del período demuestran, en primer lugar, el alto índice de producción teatral en todos los terrenos: representaciones, polémicas, compañías, recepción en la prensa contemporánea, crítica teatral, publicaciones periódicas; en otro orden, también se desta-

as de ruptura, cuyos nombres, de un modo más que consciente y deliberado venían a ajustarse a las mismas voces críticas, e interpretativas, más heterodoxas y apocalípticas de la época (Gómez de la Serna, Araquistáin, Alberti o Manuel Azaña, entre otros muchos).

EL CONTEXTO CRÍTICO (1926-1932)

Esta división de la escena que realiza Enrique Díez-Canedo, entre los años 1914 y 1936, viene a coincidir, significativamente, con una serie de planteamientos críticos en torno al teatro que, como hemos señalado con anterioridad, van más allá de lo anecdótico, de lo meramente fortuito; un discurso crítico, por otro lado, de amplias y controvertidas implicaciones sociales y estéticas, ya que configuraba un nuevo modo de entender lo teatral como proyección, como reflejo de los discursos sociales e ideológicos; y, en solidaridad con todo ello, como *"instrumento para la reconstrucción consciente de la vida por medio del arte"*[97].

Durante los años veinte, se observa en la clase intelectual del país una, tal vez excesiva, preocupación por el fenómeno de la *decadencia teatral*. A las teorizaciones del propio Ortega sobre la "esencialidad" de lo teatral, o a las especulaciones de Bergamín acerca de la "voluntad de mentira" que debía presidir todo acto dramatúrgico, se unían, cada vez más, voces que alertaban sobre la *supuesta crisis* del teatro. No se trataba de discursos enfrentados, sino de un distanciamiento crítico respecto a la realidad escénica del momento.

En este sentido, si efectuamos una aproximación, por ejemplo, a la recepción del teatro que se observa en la *Revista de Occidente* -una publicación creada en pleno debate en

---

ca la gran variedad de géneros -como ya había señalado Luciano García Lorenzo-, que van desde las piezas de corte cómico-lírico breves (humorada lírica, apropósito, fantasía cómica-lírica, sketch, revista fantástica, pasatiempo cómico-lírico, etc.), hasta las piezas cómico líricas en tres actos (operetas, revista, pasatiempo cómico-lírico, juguete cómico-lírico y vodevil); en el terreno del teatro cómico sin música destaca el sainete y el juguete cómico; en tercer lugar, y siguiendo un orden en virtud de la popularidad y el éxito, tendríamos el género lírico de la zarzuela, que por estos años gozaría de una estimable salud, a tenor del declive del teatro por horas. En el terreno de la comedia, género dirigido a un público más restringido, destaca la comedia dramática, la comedia satírica y la policíaca, en último lugar habría que hablar del drama que, a pesar de la escasa acogida de público, continuaba estrenando algunos éxitos entre los que habría que hablar de los dramas rurales de J. López Pinillos, dada su calidad literaria. Todos estos géneros constituían el teatro representado de éxito. En contraste con esta situación, por estos mismos años también aparecen algunos intentos vanguardistas y algunas propuestas de renovación escénica, guiadas desde la crítica más progresista; las dos apuestas consistían, fundamentalmente, en la creación de un Teatro Nacional y un teatro experimental de cámara, cuya base podía encontrarse en los intentos de Adrià Gual y su *Teatre Intim*. En este mismo sentido habría que hablar de "Los amigos de Valle-Inclán", la "Sociedad Nueva de Escritores Dramáticos y Líricos", creada en 1920, "El Teatro de la Nueva Escuela", dirigido por Rivas Cherif y Magda Donato, "El Mirlo Blanco", la "Asociación de Autores Noveles", grupos encaminados hacia la reforma del teatro español, y guiados por una conciencia crítica de la escena (*La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, págs. 13-129).

97. Ramón J. Sénder, "El teatro nuevo", en *Op. Cit.*, pág. 48.

torno a la escena española-, una primera lectura de sus contenidos nos muestran el aparente poco aprecio que, de modo deliberado, se prestaba en sus páginas a este aspecto considerado, por otro lado, como "vital", "esencial", por esas mismas voces intelectuales que nutrían, asiduamente de colaboraciones, sus páginas; mucho más si la contrastamos con otras publicaciones periódicas como *La Gaceta Literaria*, *La Voz* o *El Sol*, donde se dedicaba un espacio, a veces exagerado, a los estrenos teatrales. Algunas de estas publicaciones, llegaron, incluso, a tener una "página teatral" en algunos momentos.

Sin embargo este deliberado olvido, esta testimonial ausencia, este silencio no era sino un indicio más del problema. Con todo, no obstante y como otro síntoma revelador del mismo conflicto, durante estos años veinte, se observaba en sus páginas un especial interés por el teatro contemporáneo ruso y europeo -de corte vanguardista e innovador-, y por la escena norteamericana; una preocupación que se acompañaba, de modo solidario, de una serie de artículos en torno a la crisis teatral. A partir de 1931, y en consecuencia con los argumentos que vamos a exponer en las páginas siguientes, esta mínima reflexión desaparece de la minoritaria *Revista de Occidente*.

En este mismo sentido, como señala Evelyne López Campillo[98], podríamos establecer dos tipos de colaboradores teatrales en su seno: de un lado, lo que ella denomina como "críticos saturados", donde encontraríamos a Corpus Barga, Fernando Vela, Benjamín Jarnés o Antonio Espina, y que se declararán abiertos admiradores de la literatura francesa, y, en consecuencia de su teatro; por otro lado, destacaríamos el grupo formado por Gómez de la Serna, Díez-Canedo, Pérez de Ayala, Gerardo Diego y el propio Ortega, y que formaría el sector de los "críticos sensibilizados"[99]. Es en estos últimos autores donde se percibe una mayor preocupación por la crisis generalizada de la escena y sus repercusiones para España; lo que, por otra parte, también se podía subrayar en el resto de sus obras críticas.

En relación, pues, con la lectura que la *Revista de Occidente* realiza del panorama teatral español[100], habría que destacar una serie de artículos que, de un modo tan sintéti-

---

98. *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972.

99. *Ibíd*, págs. 188-189.

100. La relación cronológica de artículos dedicados a la recepción del teatro es la siguiente (no se incluyen los que comentamos en nuestro estudio): Corpus Barga, "En torno a los tablados de Europa(Notas)", número I, págs. 128-129; Ricardo Baeza, "El último don Juan (Arnold Bennet, *Don Juan de Arana*)", número VIII, págs. 253-259; Adolfo Salazar, "Hamlet en pijama, o el hábito no hace al monje (notas)", número XXX, págs. 389-391; José María de Cossío, "Lección de rigor por Lope de Vega", número XXXI, págs. 130-134; D. Bonamy, "Timoteo, o el teatro del porvenir", número XXXII, págs. 168-201; Enrique Díez-Canedo, "Georg Kaiser (notas)", número XXXVII, págs. 121-124; Jean Cocteau, "Notas sobre el aparato escénico", número XLV, págs. 376,378; Enrique Díez-Canedo, "Lenormand y el paisaje dramático", número XLIX, págs. 64-76; Rosa Chacel, "Cocteau-Orfeo (Notas)", número LXVI, págs. 389-392; Ricardo Baeza, "Nota sobre el *Emperador Jones* de Eugene O´Neill", Número LXX, págs. 74-75; Ricardo Baeza, "El teatro de Eugene O´Neill", número 71, págs. 189-234; Ricardo Baeza, "En el primer centenario del romanticismo: la batalla de Hernani", número 89, págs. 224-249; y Guillermo Díaz Plaja, "Notas para una geografía lorquiana. (Notas)", núm. XCX, págs. 337-352. Cfr. Enelyne López Campillo, "El teatro", en *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, págs. 183-187.

co como coherente, explicitan algunas de las claves de la polémica en torno a la *Talía* convulsa de estos años.

Se trata, en primer lugar, del artículo de Corpus Barga, "Diálogo sobre el teatro judío de Moscú y el teatro chino de La habana"[101], donde bajo este cosmopolita contexto teatral aboga, sintomáticamente, por la recuperación del *gracioso* del drama áureo, para la escena española contemporánea, y por la recuperación, también, del teatro popular de la zarzuela. De esta manera, pensaba el crítico, que podía recuperarse un público perdido y que había sido radicalmente desplazado por la eminente burguesía, en torno a la cual giraba la escena contemporánea[102]; un pensamiento, por otro lado, muy en la línea de las tesis mantenidas por Araquistáin o Antonio Machado, acerca del temperamento *populista* que debía presidir el *nuevo teatro*.

Dentro de este mismo carácter, de implicaciones mucho más complejas, destaca la reseña que Ricardo Baeza -una de las voces más comprometidas y radicales dentro del polémica teatral- efectúa en torno a la obra de Huntly Carter *The New Theatre and Cinema of Soviet Rusia*[103].

Bajo el contexto del *Teatro de Agitación*, surgido a raíz de la Revolución Bolchevique, la reflexión de Ricardo Baeza gira en torno al influyente papel que desempeña el teatro en la educación del pueblo; una perspectiva que gozaba de una fuerte tradición en la escena española, avalada esencialmente por el Auto Sacramental y el teatro barroco jesuita, donde cautelarmente se exhortaba a la acción, desde unos cauces propagandísticos que debían quedar nítidamente establecidos. Para Baeza, el teatro ruso que surge tras la Revolución, al que dedicó cierta atención en otros momentos[104], no era sino una solidaria estrategia del Estado que, de este modo, garantizaba el adoctrinamiento y la formación ideológica del pueblo. Se trataba, en definitiva, de una defensa de la escena como púlpito, muy en la línea, también, de muchas de las corrientes populistas que, como hemos comentado con anterioridad, emergieron en España, con la intención de recuperar y formar al pueblo como público teatral.

No obstante, y un balance general de los contenidos de esta publicación ortegiana son una prueba más que evidente de ello, las intenciones de la revista no parecían estar muy implicadas, y mucho menos comprometidas, con la escena española. No era, pues, el teatro una de sus materias prioritarias, o, al menos, no era el teatro representado el que, más adecuadamente, podía sincronizar con los propósitos intelectuales, y conscientemente elitistas[105], que vertebraban los contenidos de esta publicación[106].

---

101. Tomo VI, núm. 42, págs. 224-236.

102. En este sentido, de acuerdo con Corpus Barga, era de lamentar que el dramaturgo se convirtiera en empresario, y por ello, tan sólo escribiera aquello que reclamaba este público burgués. Un público que, según el crítico, exigía a la escena una "contemporaneidad", a veces tan mal entendida, que el empresario-autor intentaba corregir con situaciones irreales o ridículas, como era el caso de Arniches y su "tragedia grotesca" o el de Muñoz Seca y su polémico "astracán".

103. "El nuevo teatro de la Rusia soviética", en Tomo 4, XII, págs. 364-380.

104. Cfr. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en *2 Ensayos sobre Teatro Español de los veinte*, págs. 85-157.

105. Cfr. Luis de Llera, "La *Revista de Occidente* y el cambio de talante literario y científico", en *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni Editore, Roma, 1991, págs. 157-179.

106. Cfr. E. Segura Covarsi, *Índice de la "Revista de Occidente"*, CSIC, Madrid, 1952.

De todo ello se deducía, y la *Revista de Occidente* era un ejemplo satisfactorio, el distanciamiento existente entre esta intelectualidad y la escena contemporánea[107] -lo representado[108]-; lo que lleva a subrayar, cada vez con mayor insistencia, el *autismo* y el *ensimismamiento* de esta misma clase, para con el teatro español:

> *En España* -comenta Araquistáin- *el teatro ha dejado de ser para los llamados intelectuales baliza de formas y de ideas, y desde luego les interesa mucho menos que la música, las artes plásticas y el cinematógrafo. Esto es funesto para el arte escénico, que así se priva de la colaboración de los hombres más inteligentes de nuestro tiempo, ya sea directa, como autores, ya indirecta, como crítica creadora; pero también puede ser un síntoma de la crisis por la que pasa la inteligencia española, demasiado autista o ensimismada...*[109]

En franco contraste con esta apreciación, sí es cierto que algunos intelectuales, de un modo interesado y cómplice, observaron en la escena un problema que rebasaba las fronteras del mundo teatral, y que sacudía a la sociedad española contemporánea. Y es aquí donde precisamente surge la controversia acerca de la diagnosticada crisis teatral.

En este sentido, durante los años veinte se incrementa el número de libros[110] y publicaciones periódicas[111] dedicadas, monográficamente, al análisis de la escena[112]. Estas

---

107. Como comenta López Campillo, la *Revista de Occidente* opta por el teatro de vanguardia. Sus páginas presentan, tan sólo, dos obras: *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna, y *La laguna de los nenúfares* de Victoria Ocampo. No aparecen, por tanto, ni el teatro de éxito (Arniches, Benavente, Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero), ni los intentos de renovación surgidos a raíz de la República (Rivas Cherif, García Lorca, Alejandro Casona) (Cfr. "El teatro", en *La "Revista de Occidente", y la formación de minorías (1923-1936)*, págs. 183-187).

108. No obstante, había que destacar el artículo de Antonio Espina "Las dramáticas del momento", número XXX, diciembre de 1925, págs. 316-329, donde se realiza un balance, de carácter muy teórico, acerca de la esencialidad de la materia dramática y la crisis teatral contemporánea.

109. *La batalla teatral*, pág. 19.

110. Enrique Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*, Lux, Barcelona, 1928; Teófilo Ortega, *Sesenta y nueve años después*, CIAP, Barcelona, 1931; Federico Navas, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*, Imprenta del Real Monasterio del Escorial, 1928; Enrique de Mesa, *Apostillas a la escena*, Renacimiento, Madrid, 1929; Luis Araquistáin, *La batalla teatral*, CIAP, Madrid, 1930; Felipe Sassone, *El teatro, espectáculo literario*, CIAP, Madrid, 1930; Azorín, *La farándula*, 1945; *Ante las candilejas*, 1947; y *Escena y sala*, 1949, todos en Librería General, Zaragoza; estas últimas publicaciones, aunque son de años posteriores, recogen impresiones acerca de la actividad teatral de los años veinte.

111. En estos años, la mayor parte de los periódicos más importantes publican suplementos semanales dedicados al análisis de la cartelera, esencialmente madrileña. *ABC*, *Ahora*, *El Debate*, el *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Libertad*, *Madrid*, *La Nación*, *La Prensa*, *Pueblo*, *El Socialista*, *El Sol* y *La Voz*, periódicos rastreados en nuestro estudio, evidencian la "transcendencia" del hecho teatral; en este sentido, por ejemplo, los estrenos de los Machado constituyen un acontecimiento de especial relevancia, como se pone de manifiesto por el volumen y el lugar donde se publican sus reseñas, generalmente en las cabeceras de las portadas.

En este mismo sentido, el teatro, en cuanto industria diseñada para el entretenimiento, y de la misma manera que florecen colecciones teatrales donde se publican los títulos más relevantes, también se multiplican por estos mismos años, las revistas y los semanarios cuya finalidad consistía en comentar y difundir la cartelera. A partir esencialmente de 1918, este fenómeno tendrá una sintomática densidad. Entre las revistas más importantes destacamos *Teatros* de 1918, *Crispín* de 1919, *Fantoches. Revista semanal de espectáculos*, *Escena. Revista de la sociedad Nueva de Escritores Dramáticos y Líricos* de 1920, *Las Máscaras. Crónica gráfica de espectáculos* de 1921, *La Voz del Arte*, de 1921, *Espectáculos* de 1922, *Arte Ligero* de 1922, *Escenario* de 1922, *El Espectador* de 1925 y *La Farsa* de 1925-26. También hay que destacar *Fantasio*, *Teatrón* y *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Mundo Gráfico* o *Buen Humor*, donde se incluyen, en sus respectivas secciones de espectáculos, toda la información relativa a estos acontecimientos socio-literarios.

112. Cfr. Javier Gómez Rea, "Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)", en *Cuadernos Bibliográficos*, núm. 31, 1974, págs. 65-140.

publicaciones, muchas de ellas de carácter apologético o fraudulento a favor de un autor u otro, evidencian una polémica[113] que, bajo las apariencias de una controversia literaria, como por otra parte había ocurrido en otros momentos culturalmente controvertidos de la historia literaria española[114], escondía implicaciones reformistas o ideológicas, en las que la literatura no era sino un pretexto, o un medio, estructuralmente válido, con el que se podían materializar algunas de las aspiraciones en contienda. No era, pues, de extrañar que

> *En una sociedad desprovista de libertad política, pero sometida a una lucha por el poder, el teatro llegó a ser un terreno donde disputarse de forma oblicua*[115].

De aceptarse esta interpretación, con todo ello, la efervescencia editorial en torno al teatro, no pretendía, al menos a primera vista, sino un análisis de sus condicionantes, que arrojara soluciones, en coherencia con aquella otra lectura ideológica de la escena; esto es, se requerían propuestas reformistas que atendieran a los diferentes elementos que conformaban su textura. Desde los autores y comediógrafos hasta las empresas, las compañías y los repertorios, incluso la propia crítica, se vieron sometidos a una dialéctica que, en virtud de las propias ramificaciones sociales e ideológicas del fenómeno teatral, fue adquiriendo un tono más grave y radical ante la perplejidad de autores que, como Benavente, Muñoz Seca, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero o Manuel Linares Rivas, no compartían este diagnóstico. Para todos ellos -autores de éxito, por cierto-

> *...nunca hubo tan buenos autores como ahora, ni tantos artistas de mérito, ni tanto ambiente de opinión, ni público tan bien dispuesto para escuchar y ver las obras de escena* [116].

En contraste con estos criterios, sí había un punto de inflexión, más o menos compartido por todos los sectores en contienda, y que podía traducirse como uno de los presupuestos más íntimos, y no por ello menos evidentes, de esta polémica. Se trataba de la concepción teatral que entendía el fenómeno escénico como un púlpito, como un arma

---

113. Cfr. Pilar Nieva de la Paz, "La polémica teatral en *Sparta*, revista de espectáculos (1932-1933)", en *Siglo XX/20th Century*, núm. 7, 1989-1990, págs. 12-19; y Elena Santos Deulofeu, "*La Farsa*; una revista teatral de vanguardia (1925-1926)", en *Siglo XX/20th*, núm. 6, 1988-1989, págs. 57-64.

114. Nos referimos a la polémica sobre el teatro del siglo XVIII y la figura de Nicolás Fernández de Moratín; y a la, no menos controvertida, polémica calderoniana que, como ha estudiado el Prof. Guillermo Carnero, escondía bajo la apariencia de una controversia en torno a la legitimidad del teatro de Calderón, otro tipo de resortes y motivaciones de carácter, eminentemente, ideológicas (*Orígenes del Romanticismo Reaccionario Español. El matrimonio Böhl de Faber*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1978; y "El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español", en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 5: *Clásicos después de los clásicos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, págs. 125-139).

115. Dru Dogherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 Ensayos sobre el Teatro Español de los años veinte*, pág. 146.

116. Declaraciones de Jacinto Benavente incluidas en Federico Navas, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*, Imprenta del Real Monasterio del Escorial, 1928, pág. 4.

para educar, en la línea teórica de Araquistáin, Corpus Barga o Ricardo Baeza comentada en las páginas anteriores; y que, por tanto, entraba en conflicto con este otro concepto que, en virtud del público al que iba dirigido, interpretaba la escena como un estricto correlato de sus gustos y sus aspiraciones estéticas.

Frente al halago del público por el teatro, se proponía, en solidaridad con el contexto europeo, un teatro de formación y educación, para el que se requería la búsqueda de otros posibles públicos[117], como solución viable a la crisis en la que parecía vivir la escena contemporánea.

El problema se planteaba, pues, en torno a la sintomática contradicción que, al parecer, implicaba la convivencia de dos modos antagónicos de concebir la naturaleza dramática. Por un lado, se afianzaba el desplazamiento de unos públicos teatrales más heterogéneos, por otros sectores con un mayor poder adquisitivo[118] que pudieran hacer frente al elevado coste de la nueva escena[119], y que vendrían a exigir a ésta, muy conscientemente, el refrendo de sus prioridades, sus gustos y sus preferencias, esto es, reflejara -en correspondencia, por cierto, con los modelos de análisis propuestos por Goldmann- su modo de *concebir e interpretar el mundo*. Pero, desde otras perspectiva, paradójicamente también se pretendía afianzar el nuevo carácter doctrinal que, por parte de los sectores más cultos de ese mismo grupo -aquella formación de minorías-, se predicaba del teatro contemporáneo; una propuesta apocalíptica que -al menos eso pensamos- no lograba integrarse, de modo radical, dentro de los cauces que pudieran consolidar la hipotética, y la tan deseada, reforma del teatro español[120].

Como observa Ramón J. Sénder, en su controvertido artículo "El teatro nuevo", publicado en *Leviatán* el 1 de junio de 1936[121], este nuevo grupo social, que él identifica con la burguesía media, estaba radicalmente reñido *desde su nacimiento con toda apariencia de actividad intelectual*[122] y, por tanto, no se podía esperar que *su dramatur-*

---

117. Un texto muy emblemático de las propuestas reformadoras del teatro español de los años veinte, lo tenemos en Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español*. Pre-textos, Valencia, 1991. Una aproximación teórica al problema en Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)", en *Cuadernos El Público*, núm. 42: *Cipriano de Rivas Cherif: retrato de una utopía*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, diciembre de 1989, págs. 21-25.

118. Cfr. José-Carlos Mainer, "Más sobre la difusión de la nueva literatura: las colecciones de novelas cortas y de obras teatrales", en *La Edad de Plata (1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, págs. 71-76.

119. Cfr. los juicios que, a este respecto, expone Luis Arquistáin en *La batalla teatral*, y que ya han sido objeto de análisis en el epígrafe anterior. Cfr. las citas correspondientes a las notas 72 y 73.

120. Cfr. Antonio Castellón, "Proyectos de reforma del teatro español 1920/1939", en *Primer Acto*, núm. 176, 1975, págs. 4-13.

121. A este mismo problema, algunos años antes, J. Sénder había dedicado su libro *Teatro de masas*, donde se recogen muchas de sus habituales colaboraciones periodísticas (Ed. Orto, Valencia, 1931).

122. "En España se trata de seguir escribiendo y representando un teatro estúpido para una burguesía aburrida que quiere reír. Va al teatro, a veces -muy pocas veces-, a que un autor, solo o en comandita, le encuentre las cosquillas. Para salvar las dificultades se organizan empresas, circuitos; los jesuitas comsionan a sus organizadores, los autores escriben largas tiradas de prosa, donde se le buscan a la vida, no las grandes zonas

gia motivara iniciativas que se alejaran de los presupuestos establecidos *a priori* en el teatro, en cuanto producto de consumo[123]. En otras palabras, y como apunta paradójicamente Manuel Machado en su habitual columna en *La Libertad*, nos encontrábamos ante un tipo de teatro decadente -la comedia burguesa- *no tanto porque pinta a nuestra burguesía, sino porque halaga sus gustos mezquinos*[124]. Es aquí, en este halago burgués por el teatro, donde se encontraba la disidencia más visceral del debate.

En oposición a todo ello, como un dato sintomático, al final de la polémica, los periódicos más importantes, como *ABC*, *El Sol* o el *Heraldo de Madrid*, inauguran una serie de secciones fijas[125] dedicadas exclusivamente al estudio de la escena extranjera y al ensayo teórico en torno al teatro como doctrina social. Un fenómeno que va parejo a los cambios que, paulatinamente, se van produciendo desde el punto de vista político[126], y que se identifican, de un modo más que deliberado, con los primeros pasos, todavía clandestinos de la Segunda República, y la agonía de la dictadura de Primo e Rivera[127].

No era, pues, una coincidencia, que aquellas mismas voces que habían abogado por una transformación radical de la escena española, formaran parte del impulso reformista liderado[128] por Azaña entre 1931 y 1933.

Desde la perspectiva de los años treinta, como había ocurrido en otros momentos, el teatro había dejado de ser ocio, para convertirse en una pantalla autorreflexiva, en una

---

emocionales ni intelectuales, sino esos extraordinarios hechos cómicos que consisten en que haya un semejante en una situación lo más apurada posible. Los defectos físicos, los incidentes lastimosos, el cojo, el tartamudo, los dos enamorados de una misma mujer que se encuentran a solas y comienzan a dar voces en el proscenio hacia el final de segundo acto para que uno de los dos renuncie al fin y la mujer se decida por el que ha renunciado para complacer al público. El criado que rompe la vajilla, la vieja que se queja de las nuevas costumbres; el repertorio, en fin, de una burguesía media reñida desde su nacimiento con toda apariencia de actividad intelectual". ("El teatro nuevo", pág. 46).

123. Cfr. María Francisca Vilches de Frutos, "Las ideas teatrales de Ramón J. Sénder en sus colaboraciones periodísticas (primera etapa)", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 35-36, CSIC, Madrid, 1982, págs. 211-223; y de la misma autora, "Ramón J. Sénder como crítico literario", en *Revista de Literatura*, Vol. 45, núm. 89, 1983, págs. 73-94.

124. *La Libertad*, 23 de mayo de 1928.

125. Cfr. Dru Dogherty y María Francisca Vilches, "La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: La *Página Teatral* del *Heraldo de Madrid* (1923-1927)", en *Siglo XX/20th Century*, número 6, 1988-1989, págs. 47-56; Vance R. Holloway, "La página Teatral de *ABC*: Actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)", en *Siglo XX/20th Century*, núm. 7, 1989-1990, págs. 1-6; y Pilar Nieva de la Paz, "*Teatros*: la página teatral de *El Sol*: (1927-1928)", en *Anales de Literatura Española Contemporánea*.

126. "La dramaturgia caduca se mantenía en las tablas, y a medida que se aplazaba la llegada de un renovador, capaz de suplantar a Benavente como éste había superado a Echegaray, la conciencia de crisis se agudizaba, llegando a su apogeo en el lustro 1925 a 1930. Huelga recordar que en estos mismos años se preparaba otro cambio radical nada desvinculado de nuestro tema, esto es, el paso de la Monarquía borbónica a la Segunda República". (Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 Ensayos sobre el Teatro Español de los veinte*, pág. 93).

127. Cfr. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 Ensayos sobre el Teatro Español de los veinte*, pág. 145.

128. Cfr. Jean Bécarud y Evelyne López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978 y José Antonio Fortes, "Para una Historia de la Función de Escritor en la Sociedad Burguesa", en *Intelectuales de la República, Míticos Maestros para la Postguerra*, Diputación Provincial de Granada, 1984, págs. 111-127.

prolongación velada, de conflictos y tensiones ideológicas de mayor alcance que, en este caso, se verían aparentemente resueltas en abril de 1931, pero que permanecerían visceralmente latentes hasta la cruenta irrupción de la guerra del 36.

Con todo, la falta de autoridad de estas élites intelectuales para emprender la transformación de Talía[129], como se evidencia en los derroteros del teatro español entre 1931 y 1936, aventuraba, tal vez, la imposibilidad, su ineficacia de cara a la consolidación de otro tipo de reformas y transformaciones[130], que, en virtud de su distanciamiento ético y social, desencadenaron el discurso de otra contienda, esta vez, de matices nada pacíficos, y de posturas radicalmente irreconciliables.

---

129. A este respecto comenta Melchor Fernández Almagro:

"decididamente, las apariencias engañan. Cualquiera que vea la enorme suma de atención que el público pone, hoy por hoy, en el teatro, y sus peripecias, podría pensar que se hallaba entre una opinión sumamente sensible, diligente y curiosa, al menos en el área de la literatura dramática. Profundo error... Porque lo cierto es que, a pesar de tanta discusión, de tanta encuesta, de tanta interviú crónica, de tanto grito y de tanta pasión, la buena capa de Talía no aparece por parte alguna".

(Cit. en *La Voz*, 25 de mayo de 1928). Cfr. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 Ensayos sobre el Teatro Español de los veinte*, págs. 146-148.

130. Cfr. Luis de Llera, "El método de las generaciones y la guerra civil: literatura y política", y "I cani sciolti y los períodos de transición literaria", en *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, págs. 7-31.

CAPÍTULO II

APRENDIZAJE Y TEORÍA DRAMÁTICA DE LOS MACHADO

PREJUICIOS

El acercamiento a la labor teatral emprendida por los hermanos Machado, en unos momentos que se han configurado como esenciales dentro de la historia literaria española contemporánea, y al margen de cualquier consideración de carácter metodológico, exigía *a priori* una serie de prevenciones y distanciamientos críticos que despojaran, de un modo, aunque discreto, convincente, esta faceta literaria de Antonio y Manuel de todo un repertorio de prejuicios, descalificaciones y equívocos que, intencionadamente o no, relegaban, en el mejor de los casos, al olvido y al descrédito pretéritos las piezas dramáticas surgidas de la mutua colaboración literaria entre ambos hermanos.

Se trataba, pues, de prescindir, ya que el rigor así lo exigía, de ciertos condicionantes que, por otro lado, parecían imperar en determinados ámbitos muy proclives a valorar el hecho literario en función de una cronología, un prestigio o una jerarquización de géneros, temas o formas *más o menos dignos*, de acuerdo con prejuicios, que poco o ningún favor suelen hacer al estudio y la investigación literaria.

Una vez subrayado este aspecto, sobre el que insistiremos a lo largo de todo el trabajo, por razones que se irán evidenciando de una forma más o menos mediata, vamos a señalar una primera carencia, que viene a dificultar el conocimiento y la comprensión del quehacer teatral machadiano. Y es que analizar el teatro que se produce en el marco cronológico de los años 20 y 30 es un intento complejo[1], al tratarse de unos momentos

1. Véase Antonio Castellón, "Proyectos de reforma del teatro español 1920/1930", en *Primer Acto*, núm. 176, 1975, págs. 4-13. En este estudio establece el autor un esbozo de catálogo teatral de lo que podríamos denominar como "La generación de la república", donde confluyen tendencias, autores y obras completamente desconocidas o ignoradas. Un acercamiento, pues, al panorama teatral de estos años podría establecerse a partir, por ejemplo, de la siguiente clasificación: 1) Los teatros de Arte, con Cipriano Rivas Cherif a la cabeza. 2) La Barraca y el Teatro de las Misiones Pedagógicas, con Eduardo Ugarte, Lorca y Alejandro Casona. 3) El teatro de los centros obreros donde, incluso, se llegó a representar *la madre* de Gorki, y el anacrónico *Juan José* de Joaquín Dicenta. 4) Autores comprometidos, con figuras como Luis Araquistáin, Marcelino Domingo, Julián G. Gorkin, Álvaro de Orrieole, Federico Oliver o el propio Manuel Azaña. 5) La renovación estética, representada fundamentalmente por Gómez de la Serna, Jacinto Grau, Ignacio Sánchez Mejías, Manuel Abril, Ricardo Baroja, Claudio de la Torre o Benjamín Jarnés, entre otros. 6) Teatro contrarrevolucionario, con Pedro

escasamente atendidos, lo que viene a polarizarse, aún más, en la llamada generación de la República, período *teatralmente ignorado*, y sobre el que continúan pesando las indiscutibles figuras que, como Lorca, parecían agotar la imagen teatral de la época, y eclipsaban, de modo inconsciente, a otros autores, otras tendencias y otras obras que también formaron parte de la *talía* convulsiva de aquellos controvertidos y polémicos años, para los que el teatro iba más allá de una cuestión meramente estética[2]. Años para los que sería necesario reclamar una mayor atención, y una perspectiva más amplia, en la que tuvieran cabida, de un lado, una historia del espectáculo escénico y sus mecanismos de producción, y de otro, una relajación crítica entre las fronteras de lo teatral y lo literario[3], fronteras tan mal avenidas, tal vez, desde la simplificación que supuso para el teatro las reformas de la Ilustración española, cuyos estigmas volverían, curiosamente, a tomar nuevo impulso[4] a raíz del emergente debate intelectual en torno a las tablas[5].

Muñoz Seca, Luis Fernández de Sevilla o José María Pemán. Un capítulo aparte merecería el teatro durante la guerra civil. Sobre este particular véase la monografía de Fernando Collado, *El teatro bajo las bombas en la guerra civil (Tragicomedia de Actores, Figurantes, Políticos, Personajes y Personajillos*, Kaydeda Ediciones, Madrid, 1989.

2. Cfr. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 Ensayos sobre Teatro Español de los 20*,. Edición de César Oliva, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, págs. 85-157.

3. Este distanciamiento entre lo teatral y lo literario, como si de mundos enfrentados se tratara, curiosamente es uno de los puntos más controvertidos del debate intelectual en torno al teatro de los años 20. El análisis de la escena de estos años debería restaurar el carácter simbiótico de ambos aspectos, como punto de partida; y prescindir de este prejuicio crítico. A este respecto Enrique Díez-Canedo, en *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936* (Ed. Joaquín Mortiz, México, 1968, 4 vols.), nos ofrece una sintética y práctica visión de este aspecto. De sus artículos podría deducirse una apreciación crítica conciliadora de esta disidencia, más ideológica que literaria, entre el llamado "teatro comercial" y el teatro apocalíptico. En este sentido, habría que enmarcar la doble labor teatral (teoría y praxis) emprendida por los hermanos Machado.

4. Ricardo de la Fuente, en su análisis "El imposible vanguardismo en el teatro español" (*Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos (2)*, T. Albadalejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente Eds., Ensayos Júcar, Madrid, 1992, págs. 127-148), subraya las curiosas coincidencias entre este período teatral y la Ilustración española. Para el Prof. de la Fuente:

> "Este peso de lo económico en el espectáculo dramático se acentúa según llegamos y avanzamos en el siglo XX, ya que los caracteres aquí apuntados se pueden subvertir en otros períodos, y están modificados también por la presión de grupos de influencias político-culturales, que pueden imponer, relativamente, sus preferencias. Así había que entender la existencia de un drama neoclásico, de tristes frutos en cuanto a número de representaciones y con poco peso dentro de la masa de espectadores; importante en cuanto a la posibilidad de cambio que quiere generar, pero no representativo de la mentalidad del público que aplaudía la comedia de magia, la tonadilla, los sainetes de Ramón de la Cruz o las comedias heroicas y de gran espectáculo de un Zavala o un Comella. [...]
>
> De la misma manera, en el período 1931-1936, el apoyo decidido del Estado al teatro, la subvención del mismo y la creación del Patronato de Misiones Pedagógicas desatada en los años 20 sobre la crisis teatral -Álvarez del Vayo, Díez-Canedo y Ricardo Baeza- pasaron a ocupar puestos oficiales desde los que favorecieron este cambio". (Cit. págs. 129-130).

5. A partir de las reformas teatrales que surgen del espíritu ilustrado, se produce un primer distanciamiento entre el hecho teatral como espectáculo, y su consistencia literaria. Este divorcio, que irá institucionalizándose durante todo el siglo XIX y XX, contrasta, de modo radical, con los planteamientos teatrales anteriores, de los siglos XVI y XVII, donde el teatro se concebía como un todo; de hecho no existía una expresa distinción entre teatro literario y teatro no literario. Véase René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia/Fundación Juan March, Madrid, 1976.

Así, pues, en este contexto aparece la colaboración teatral de los hermanos Machado, con una serie de obras originales, refundiciones y traducciones, que van más allá del acontecimiento ocasional, y que podrían adscribirse a ese intento de renovación escénica que subyace en la incipiente producción dramática del 27, y en la ya más asentada de Unamuno, Azorín, Valle-Inclán o Pío Baroja; aunque para ambos grupos de escritores el hecho teatral se concibiera desde perspectivas y ópticas muy dispares.

Pero, a diferencia de todos estos autores, el teatro de los Machado, -y antes de profundizar en un análisis de los textos-, plantea el problema que supone toda colaboración literaria. *¿Qué es de quién?*[6] ha sido, pues, una de las prioridades que más ha preocupado a la exigua crítica que ha afrontado el acercamiento a esta producción tildada de *menor*. Una preocupación, por otro lado, más interesada en lo que los textos podían tener de reflejo y espejo de la obra poética y en prosa de un autor u otro, como si no tuvieran una validez en sí mismos y necesitaran obligatoriamente de ese componente referencial prestigiado, que sí parecía detectarse, con mayor y evidente claridad, en sus otras producciones. Se trataba, en definitiva, de acercamientos muy parciales, más pendientes de la *otra* obra, que de un análisis y una profundización consciente en los mecanismos autónomos -literarios y teatrales- de los textos.

A este respecto, podemos considerar zanjado el problema, a tenor de las acertadas consideraciones que Leopoldo de Luis[7] ha señalado sobre la *imposibilidad de esa delimitación*. Para de Luis resulta compleja esta dicotomía, esta alternancia, "*¿qué partes se deben a la pluma de Manuel; cuáles a la de Antonio?*"[8], por lo que él supone debió ser un continuo y mutuo intercambio de ideas y sugerencias, al margen de lo que, de un modo concreto, escribiera cada uno de ellos[9].

Pero latente detrás de esta *extraña amalgama* -como la denomina Valbuena Prat[10]- subyace un problema más que literario, un problema que atañe directamente a los mecanismos instaurados dentro del sistema de producción teatral de la época. Y es que la colaboración teatral, más que excepción es norma en la cartelera de estos años. Una rápida ojeada a las páginas, por ejemplo, de *La Farsa*[11], una de las colecciones teatrales más

6. Con título similar tenemos el estudio de Pablo del Barco, "¿Quién es quién en el teatro de los Machado?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 325, 1977, págs. 155-159.

7. *Antonio Machado, ejemplo y lección*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1975. Véase también Ricardo Salvat, "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado, en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 193-194.

8. Leopoldo de Luis, *Op. Cit.*, pág. 236.

9. "Ni aunque diésemos con los papeles privados de cada uno, es posible (viviendo como vivían en diferente ciudad, con más motivo) que en sus encuentros anotase cada cual las ideas del otro, para meditarlas; y así, una anotación de Antonio podía corresponder a frases sugeridas por Manuel, y a la inversa". (Leopoldo de Luis, *Op. Cit.*, pág. 236).

10. *El teatro moderno en España*, Partenón, Zaragoza, 1944, pág. 160. Comentarios en este mismo sentido y del mismo autor en "Modernismo y Generación del 98 en la literatura española", en *Historia general de las Literaturas Hispánicas* (dirigida por G. Díaz-Plaja), Tomo VI, Vergara, Barcelona, 1967, pág. 206; e *Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona, 1956, pág. 618.

11. Véase John W. Kronik, *"La Farsa" y el teatro español de preguerra (1927-1936)*, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1971; y Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1971.

importantes del período estudiado, da testimonio de este fenómeno. El cuarenta por ciento de las obras impresas en esta colección -un porcentaje considerable- son el resultado del auxilio de dos escritores, a veces incluso de tres.

Este mecanismo, perfectamente consolidado dentro de los hábitos teatrales desde finales del siglo XIX[12], esta cooperación, podría responder a la necesidad de garantizar el seguro funcionamiento de la pieza teatral, de tal manera, que los autores tuvieran la oportunidad de someter los textos a la reacción, como público, de otro autor. Dicho de otro modo, detrás de esta cooperación se detectaría la ambivalencia del autor, quien debía moldear sus ideas, y hacerlas viables teatralmente, a través de la mirada de excepción que podía suponer un colaborador cómplice, excepcional y correlato, más o menos directo, de los gustos y las expectativas del público hacia el que iba dirigida la obra.

De aceptarse, pues, la colaboración teatral como un mecanismo consolidado e instaurado en la mecánica de la producción teatral, estas hipótesis podrían tener un sugerente y curioso ejemplo en la no aceptada colaboración teatral de los Machado, y -como apunta González Troyano-, de la dificultad de Antonio para acomodarse a los gustos del público y a los *"envoltorios que había de brindar si ambicionaba que sus obras fuesen estrenadas"*[13], se requería la colaboración de Manuel, más cercano, por motivos profesionales, a las exigencias y mecanismos que operaban en el mercado teatral[14].

Conviene, también, resaltar que este sistema se relaciona con otras motivaciones, estrictamente mercantilistas, que exigían la facturación de un producto -la pieza teatral- con un empuje y atractivo comercial superiores, de cara a ese mismo público y a los empresarios, y ello podía conseguirse a través de la combinación, en las carteleras, de nombres previamente estimados y prestigiados. La firma -en palabras de Araquistáin- *debía de ser una garantía absoluta contra el fracaso*[15].

Por todo ello, y aun a riesgo de parecer contradictorio, la imagen crítica de Antonio Machado se nos desvela, ahora, más o menos integrada en una serie de convenciones y mecanismos que podrían erosionar aquella entereza ética, que tanto sus contemporáneos como la crítica posterior, se obstinaban en perpetuar, negando así otras posibilidades de aquella *"otredad"* tan reclamada por el autor, a través de sus apócrifos Jorge Meneses, Juan de Mairena, Abel Martín, Pedro de Zúñiga o su propio Machado apócrifo. Y todo ello se hacía más patente al considerar la ruptura, que para su imagen cívica, podía suponer admitir *"un Antonio Machado que se hubiera limitado a estampar su nombre junto al de su hermano"*[16], sin que éste hubiese participado en la autoría de las

---

12. La colaboración teatral se impuso de un modo ciertamente considerable, a partir del sistema del Teatro por Horas. Véase Pilar Espín Templado, *El teatro por Horas en Madrid. 1870-1910*, (2 Vols.), Universidad Complutense, Madrid, 1987. Ahora en libro (Instituto de Estudios Madrileños. Fundación Jacinto e Inocencio Gerrero. Madrid, 1995).

13. Alberto González Troyano, "Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, pág. 106.

14. Recuérdese la labor que, por aquellos años, realizaba Manuel Machado como crítico teatral en *La Libertad* (1920-1926).

15. Luis Araquistáin, *La Batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930, pág. 66.

16. Alberto González Troyano, *Op. Cit.*, pág. 106.

obras supuestamente escritas en colaboración. Un problema, al parecer, insoluble desde las posiciones críticas más rígidas.

Se planteaba ahora, pues, en qué medida podía sentirse traicionaba esta doble ejemplaridad que nos ofrecía la vida y la obra de nuestro autor, un mito -Antonio Machado, el bueno- al que, incluso, cierta crítica del franquismo supo y quiso reivindicar, como veremos posteriormente, más por propios y dudosos intereses del régimen, que por el afecto literario que, indudablemente, podía desprenderse de su obra, al margen de cualquier consideración de tipo ideológico, social o temporal.

Pero, de este planteamiento crítico que ha tenido más peso del que pudiera sospecharse a primera vista, se deducía una nueva, inquietante y comprometedora imagen; una nueva, comprometedora y heterodoxa voz apócrifa, por lo que suponía de ruptura, deserción de lo que se venía a considerar, por parte de la crítica, como su logro más significativo y *definitivo*. Efectivamente, los personajes, los ambientes e, incluso, los procedimientos literarios empleados en *La Lola se va a los puertos*, *La Duquesa de Benamejí* o *La prima Fernanda* no encajaban nada bien en la valoración final que debía *a priori*, y forzosamente, desprenderse del conjunto de su producción[17], de acuerdo con la jerarquía interpretativa, previamente impuesta desde aquella reputación inicial, que excluía y recluía a Antonio en una *torre de marfil*, documentalmente poco sostenible.

La solución al problema, siempre que se ha planteado, ha consistido en delimitar la no imbricación, la no participación de Antonio en los textos. De ahí, muy posiblemente, ese interés de la crítica en delimitar ¿quién es quién? en estos, al parecer, conflictivos textos. Se trataba, pues, de concesiones -en el mejor de los casos- siempre hechas a los juicios y a la persuasión de su hermano Manuel. El folclorismo y la superficialidad de este teatro parecía encajar mejor en la también folclórica y superficial obra del otro Machado[18], sobre el que volvían a pesar otros mitos y consideraciones que, premeditadamente, descalificaban o tildaban de menor su obra poética, y negaban su ingente labor como traductor, ensayista o periodista, faceta esta última nada desdeñable si tenemos en cuenta sus más de mil artículos y reseñas que como crítico teatral vieron la luz, primero en *El Liberal* (1915-1919), y posteriormente, en *La Libertad* (1919-1934), y que aún permanecen en un más que sospechoso olvido, al margen de otras colaboraciones, más o menos habituales, en *Cosmópolis*, *La Lectura*, *La Esfinge* o *América Latina*, entre otras publicaciones contemporáneas[19]. Publicaciones, por otra parte, donde mantuvo posturas

17. El teatro machadiano quedaba excluido, desterrado de una consideración integrada en el resto de su obra, ya que "La dramática y el mundo que nos presenta -un ambiente de andalucismo tópico, de *señoritos* nobles, aristócratas y bandoleros- difícilmente pueden atraer la atención de nadie". (Eustaquio Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975, pág. 123). Además "se ha calificado de fácil, débil, folclórico y de escaso éxito" (Pablo del Barco, "¿Quién es quién en el teatro de los Machado?", *Op. Cit.*, pág. 155).

18. "Se nos antoja que la mayor parte de la redacción de estas obras debió ser cosa de Manuel. El verso entrecortado del diálogo, la verbosidad garbosa, el ambiente andaluz". (Leopoldo de Luis, *Antonio Machado, ejemplo y lección*, pág. 236).

19. Véase Gordon Brotherston, *Manuel Machado*, Taurus, Madrid, 1976, págs. 52-58. (Texto Original *Manuel Machado. A Revaluation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968).

ideológicas e intereses políticos ciertamente diversos[20], y que vendrían a matizar la lectura posterior de su obra y su pensamiento, en contraste con la extremada *"facilidad con que Machado ha podido acomodarse a posteriores regímenes en España"*[21].

Por tanto, a todos los prejuicios acumulados sobre el carácter populista y superficial de la obra machadiana, en el caso de Manuel, tildada incluso de "fácil nihilismo"[22] había que añadir, ahora, la inexplicable carencia de un análisis del teatro de la época a través de las reseñas y crónicas de Manuel en la prensa del momento[23], una labor amplia y heterogénea, lo que, muy posiblemente, arrojaría luz al compromiso intelectual de Manuel con la escena, y desentrañaría algunos de los problemas que se esconden en estas piezas teatrales.

En esta misma línea crítica, el interés y la preocupación de los Machado por el teatro, por dotar la cartelera española de un repertorio digno, la preocupación por el trabajo de los actores, la literatura dramática y la crítica teatral, han sido a menudo subestimados -Torrente Ballester[24], Valbuena Prat[25], Ruiz Ramón[26], son ejemplos más que notorios para ilustrar este incompleto catálogo-, a pesar, paradójicamente, de haber merecido la cuidadosa y temprana atención de autores que cómo Juan Chabás[27], Altolaguirre[28] o Max Aub[29], en su faceta de críticos literarios, habían tildado este teatro

---

20. *Ibíd.*, pág. 60. Manuel Machado desarrolló, en *La Libertad*, como redactor fundador al igual que en *El Liberal*, una intensa actividad tanto de crítica teatral como política, en una linea pogresista, un tanto sorprendente dados los cercanos acontecimientos y la nueva postura del autor.

21. *Ibíd.*, pág. 57.

22. *Ibíd.*

23. Una pequeña aproximación a este aspecto lo podemos encontrar en Manuel Machado, *La guerra literaria (1898-1914)*, edición, introducción y notas de María Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual, Narcea/Biblioteca del estudiante, 71, Madrid, 1981.

24. Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957.

25. Véase nota 10.

26. "No es el teatro poético de los Machado ni valioso como drama ni grande como poesía. Siendo Antonio Machado el más grande poeta de su tiempo y uno de los más hondos de nuestra lírica, y siendo Manuel un excelente poeta, en el teatro de ambos ni innovaron ni renovaron, ni, manteniéndose dentro de una concepción tradicional del teatro, crearon un forma dramática valiosa en sí". (Francisco Ruiz Ramón, "El teatro poético", en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977, pág. 75).

27. "En colaboración con su hermano Manuel ha escrito algunas obras dramáticas que se han representado con fortuna: *Julianillo Valcárcel, Don Juan de Mañara, La Lola se va a los Puertos, Las Adelfas*, etc. Tienen todas sabor romántico y siguen por su técnica la tradición poética de nuestro teatro del Siglo de Oro". (Juan Chabás, *Breve Historia de la Literatura Española*, Joaquín Gil-Editor, Segunda edición revisada y ampliada. Madrid/Barcelona, 1936, pág. 273). Esta inclusión es bastante significativa, dadas las características de resumen y sipnosis del texto de Chabás. También, el mismo autor, en *Vuelo y estilo. Estudios de literatura española contemporánea* (Sociedad Española de Librería, Madrid, 1930), incluye de forma selectiva un primer catálogo -bastante completo- de la producción dramática de ambos hermanos, págs. 124-125.

28. "El teatro dormido, que hay que salvar, es también de suma importancia. Le llamo dormido porque nunca o casi nunca le vimos levantando del lecho, en este caso del libro. Teatro con poca fortuna en los escenarios de los pasados años próximos. Teatro de Azorín [...]; teatro del cosmopolita Jacinto Grau; Teatro profundamente español, poético y transcendental de los hermanos Machado..." (Manuel Altolaguirre, "Nuestro teatro", en *Hora de España*, IX, septiembre, 1937, págs. 31-32).

29. "En Madrid, son actores americanos los que se atreven a más: Alfredo Gómez de la Vega -mexicano- lleva por primera vez al teatro comercial un esperpento de Valle-Inclán; María Teresa Montoya -mexicana-

de transcendental, poético o profundamente español, incluso de provocador, situándolo muy cerca de los experimentos teatrales de Azorín, Unamuno, Valle-Inclán o Lorca[30]; o lo habían incluido en tempranas historias de la literatura española, como una producción importante dentro del panorama literario español contemporáneo[31].

Muy a tenor de estos juicios críticos contemporáneos a Manuel y Antonio Machado, debemos considerar el temprano compromiso intelectual de ambos hermanos con el teatro "moderno". Un compromiso, más o menos definido tras el éxito de *Electra*[32], de Pérez Galdós, en 1901, cuando un grupo de nuevos y jóvenes escritores, entre los que se encontraban los Machado[33], deciden, en apoyo a todo lo que representaba el heterodoxo drama galdosiano[34], la creación de una nueva revista bajo los auspicios del mismo nombre de *Electra*. Un compromiso que, en el caso de Antonio, llegaría, incluso, hasta su

---

estrena una comedia de Alberti y Lola Membrives -argentina- las de los Machado". (Max Aub, "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte en este siglo", en *Papeles de Son Armadans*, CXVIII, 1966, pág. 86. También el mismo autor en "Algunos aspectos del teatro de 1920 a 1930", en *Revista Hispánica Moderna*, núms. 1-4, (enero-octubre), 1965, pág. 24).

30. Véase Cándido Ayllón, "Experiments in the theatre of Unamuno, Valle-Inclán and Azorín", en *Hispania*, XLVI, 1962, págs. 49-56.

31. El teatro de los Machado, a juicio de Max Aub y Manuel Altolaguirre, ofrecía ciertos riesgos a la industria teatral. Curiosamente, al referirse Max Aub a la obra de los dos premios Nobel -obtenidos por los dramaturgos Echegaray y Benavente- se queja de no habérsele otorgado a otros autores de teatro de mayor relevancia intelectual y estética; "pero no fue otorgado -comenta Aub- ni a Unamuno ni a Galdós, ni a Valle-Inclán ni a Machado". ("Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo", pág. 78).

32. *Electra* se estrena en el Teatro Español de Madrid, el día 30 de enero de 1901, por la compañía de Matilde Moreno. En palabras de Sergio Beser "*Electra* se convirtió, tal vez sin quererlo el propio autor, en bandera política alrededor de la cual se agrupó la joven intelectualidad inconformista, llegando a dar título a una de sus revistas". ("Un artículo de Maeztu contra Azorín", en *Bulletin Hispanique*, núm. LXV, 1963, pág. 329). El tema de este drama galdosiano, clasificado como "Texto dramático de renovación" por Carmen Menéndez Onrubia (*Introducción al teatro de Galdós*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1983) viene a subrayar las contradicciones que, en el orden sociopolítico, supone la crisis de 1898. La obra enfrenta, y polariza "el recrudecimiento del caciquismo y del clericalismo, y la exasperación de los intentos renovadores juveniles. Los remordimientos del pasado y la violencia contra el mismo se imponen. Galdós quiere con esta obra negar y destruir ese fantasma inmovilizador del pasado y empujar las miradas hacia un futuro nuevo, más racional y humano". (Carmen Menéndez Onrubia, *Op. Cit.*, pág. 186). El papel tutelar y el controvertido debate, que sacudió la intelectualidad española de la época, son el objeto de análisis de Lily Litvak ("Los Tres y *Electra*: la creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós" en *Anales Galdosianos*, VIII, 1973, págs. 89-94), Elena Catena ("Circunstancias temporales de la *Electra* de Galdós", en *Estudios Escénicos*, núm. 18, Barcelona, 1974, págs. 79-112), E. Inman Fox ("Galdós *Electra*: a detailed study of its historical significance and the polemic between Martínez Ruiz and Maeztu", en *Anales Galdosianos*, I, 1966, págs. 131-141) y Josette Balnquat, "Au temps d'Electra (document Galdosien)", en *Bulletin Hispanique*, LXVIII, 1966, págs. 253-308).

33. Antonio Machado, en una carta dirigida a Ramiro de Maeztu, acerca de su libro *Defensa de la Hispanidad*, hace unas referencias al drama galdosiano en relación con la polémica social y religiosa que suscitó a raíz del estreno. (*Prosas sueltas de preguerra (1896-1936)*, en *Poesía y prosa*, Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*, edición crítica de Oreste Macrì, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988,págs. 1814-1815).

34. Cfr. Fernando Hidalgo, "*Electra" en Sevilla*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

pertenencia, en calidad de vicepresidente, al Consejo Central del Teatro, creado en octubre de 1937, bajo los auspicios de la República[35].

Pero a las carencias o los prejuicios que pesaban sobre la obra dramática de los hermanos Machado, había que añadir, aún, otro tipo de consideraciones ideológicas y políticas, consecuentemente necesarias para entender y desvelar otra de las posibles fuentes de ese mismo descrédito.

Se trataba ahora, pues, de desenmascarar la imagen desvirtuada que, de modo deliberado, se proyectaba de Antonio y Manuel, a partir de la guerra civil de 1936-39 y la victoria franquista; lo que ha podido incidir, muy significativamente, en la consideración final de unos textos que, por una serie de circunstancias, gozarían durante el Régimen de cierta popularidad, a raíz de unas adaptaciones a la gran pantalla: *La Lola se va a los puertos* de 1947, y *La duquesa de Benamejí* de 1949, que simulaban responder a los cánones, estéticos e ideológicos, de la industria cinematográfica española de los años cuarenta y cincuenta[36].

El problema se planteaba en la curiosa imagen que, fundamentalmente, de Antonio se consolidaba, llena de una nueva serie de tópicos sobre su obra y su figura que, aun no respetando la verdad histórica, lograron imponerse entre los intelectuales más afines a las coordenadas ideológicas del Régimen. Una campaña -iniciada por Entrambasaguas a raíz de la muerte de Antonio-, por otro lado, nada ajena al decisivo papel que, tanto en el terreno literario como político, vendría a desempeñar el otro hermano, Manuel Machado. Todo ello podría redimir, disculpar, incluso compensar -utilizando cierta retórica de la época-, aquellos *errores* circunstanciales guiados por su *amor a España*. Para Entrambasaguas

> *El español más centrado, el más puro católico, no dudaría en hacer suya toda esa obra que, por otra parte, el mejor poeta se honraría firmando [...] Y este*

---

35. Junto a Antonio Machado, integran el Consejo Central del Teatro: María Teresa León, Max Aub, Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Enrique Díez-Canedo, Cipriano Rivas Cherif, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Manuel González, Francisco Martínez Allende, Enrique Casals Chapí y Miguel Prieto. Entre las iniciativas más importantes que dicho organismo emprende, se encuentra la intervención directa en los mecanismos de producción teatral y la transformación de sus estructuras. Para dicho Consejo, el soporte ideológico del hecho teatral se considera esencial, de ahí que predique la necesaria formación de directores y actores, y se busquen nuevas formas de experimentación teatral -especialmente aquellas más vinculadas a las iniciativas surgidas del proletariado-. Y todo ello, enmarcado dentro de un proyecto en el que se buscaba la formación, la educación, del público. En definitiva, unos ejes tutelares muy similares a las preceptivas institucionales derivadas de las reformas ilustradas, para las que el teatro, al igual que ahora, se configuraba como escuela de costumbres y como una plataforma de proyección ideológica y social. Sobre estos aspectos pueden consultarse los estudios de Miguel Bilbatúa, *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Edicusa, Madrid, 1976; y "La guerra civil y el teatro", en *Camp d'Arpa*, núms. 48-49, marzo de 1978, págs. 31-35.

36. Véase Rafael España, "Antonio Machado visto por el cine español", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 67-83. También Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981; del mismo autor, "La visión cinematográfica de Antonio Machado y Manuel", en *Antonio Machado, Hoy*, V.ol. II, págs. 209-215; y Alberto Romero, "Notas a dos adaptaciones cinematográficas de los hermanos Machado", en *Draco. Revista de Literatura Española*, núms. 3-4, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, págs. 111-121.

Antonio Machado es inmortal y es nuestro, no es el hombre desdichado que, viejo y enfermo -¿quién no envejecerá y enfermará en la zona roja?-, ha muerto lejos de nosotros, sino el que debe enorgullecernos que sea de nuestra raza y de nuestra Patria.
Por ello -concluye Entrambasaguas- *en esta España de Franco noble y alta -noble porque sabe perdonar lo humano, y alta porque sabe reverenciar lo divino-, se puede decir con justicia de quien ya está ante el juicio divino: Poeta Antonio Machado: Presente en la Literatura Española*[37].

Salvado, pues, este primer control de carácter ideológico, más o menos impuesto por la férrea censura franquista, se evitaba, eludía, lo que, desde otra perspectiva, podía haberse convertido en un anatema incuestionable, y se convenía, así, una interesada imagen de la figura de Antonio, en la que jugaban un papel determinante, de un lado, el auspicio de motivaciones relativas al prestigio que desprendía su obra literaria, y de otro, el reflejo de su proyección cívica, impulsada, ahora, por circunstancias más concretas, referidas a las dramáticas circunstancias de su exilio y repentina muerte en Francia.

De todo ello, así como del pretendido folclorismo de ciertas piezas de su teatro, se deducía un simulacro de retrato que, de modo cómplice, sincronizaba con las directrices éticas, estéticas y propagandísticas de la cultura oficial de la época.

Una imagen y unos prejuicios que, con un mínimo de rigor y en consecuencia, debían haberse diluido, o, al menos, sometido a una nueva revisión crítica, pero que se han perpetuado, paradójicamente, con la misma obstinación con la que fueron impuestos, negándose, con ello, otras posibles lecturas y, en definitiva, otros posibles -muy posibles- apócrifos Antonios Machado[38].

---

37. "Sobre la muerte de Antonio Machado", texto reproducido íntegramente en María de la Concepción Pérez Zalabardo, "Sobre la muerte y la vida de Antonio Machado", en *Revista de Literatura*, Vol. XV, CSIC, Madrid, págs. 104-111. Por otro lado, el artículo de Pérez Zalabardo se mueve, también, dentro de las mismas coordenadas ideológicas de Entrambasaguas. Conviene apuntar cómo, de modo tangencial al problema referido, dentro de los cautelosos homenajes que durante el Régimen se le tributaban a Antonio, Manuel pudo comprobar como, paradójicamente, en ciertos círculos iba creciendo la fama de aquél, frente a una menor consideración, "desprecio" -según Juan Ramón Jiménez-, a la figura y la obra de éste. Véase a este respecto Gordon Brotherston, *Manuel Machado*, Taurus, Madrid, 1976, especialmente las págs. 69-76.

38. "Utilizó también otras máscaras: los heterónimos Abel Martín o Juan de Mairena, entre otros, para refugiarse en otras voces y elucubrar o poetizar desde ellas, jugando con el tiempo. No debemos olvidar, en este sentido, sus años mozos cuando entró en la compañía teatral de María Guerrero (1900). Uno de sus más íntimos amigos fue el actor Ricardo Calvo y los hermanos Machado llegaron a convertirse en una auténtica institución teatral entre 1924 y 1933, años en los que Antonio permaneció en Segovia. Sus poemas poseen, en ocasiones, un tono dramático, incluso declamatorio. El teatro poético que cultivará no será ajeno a esa capacidad de adoptar otras voces". (Joaquín Marco, "Las máscaras en Antonio Machado", en *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Departamento de Literatura Española, Universidad de Barcelona, 1989, pág. 12).

APRENDIZAJE DRAMÁTICO: ADAPTACIONES, TRADUCCIONES Y REFUNDICIONES

Una vez expuestos, para que, tangencialmente, ilustren ciertas reservas críticas, esta serie indiscriminada de prejuicios que pesan sobre la labor teatral emprendida por los Machado, conviene volver la vista a los inicios dramáticos de ambos hermanos.

Fruto del temprano compromiso con la renovación que se requería de la escena española, surge a lo largo de la carrera literaria de Antonio y Manuel Machado, una incipiente y sugestiva teoría dramática -sobre la que insistiremos con posterioridad-, que podría servir como soporte teórico, aún con ciertas reservas, a la praxis teatral de nuestros autores. Una teoría, o mejor dicho, unas reflexiones dramáticas muy en la línea del histérico debate que, en torno al teatro, sacude los años en que se producen los estrenos de las piezas surgidas de esta colaboración teatral. La postura de los Machado, más de Antonio que de Manuel, aún con discreción, sugiere ciertas líneas de cambio y regeneración del teatro español, muy en consonancia con las propuestas de un Rivas Cherif[39], un Martínez Sierra[40] o el propio Lorca. Sobre ello insistiremos llegado el momento[41].

El interés de los Machado por el teatro se concreta fundamentalmente, en primer lugar, en la actividad periodística desarrollada por Manuel, como crítico teatral en la páginas de *El Liberal* y *La Libertad*[42], lo que, sin duda, lo familiarizaría con todos los entramados y mecanismos sobre los que se fundamentaba el espectáculo escénico de la época (compañías, teatros, empresas, crítica y, esencialmente, público)[43]. A este respecto, convendría subrayar el conocimiento, más o menos directo, que tal actividad le reportaría de los gustos y preferencias del público, y el papel discretamente tutelar que, como crítico, podía desempeñar en la configuración de unos determinados cauces, por los que podrían discurrir esas mismas prioridades estéticas, de las que podía sentirse más o menos velador.

En este mismo sentido, no podemos olvidarnos del beneficio que este *aprendizaje dramático* le reportaría, no sólo en el momento de la confección de sus piezas dramáti-

---

39. Véase Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Pre-Textos, Valencia, 1991; y Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, Cuadernos El Público, núm. 42, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1989.

40. Véase Julio Enrique Checa Puerta, "Los teatros de Gregorio Martínez Sierra", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, (Dru Dougherty y Mª. Francisca Vilches de Frutos, eds.), CSIC/Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992, págs. 121-126.

41. No obstante, conviene apuntar desde el principio cómo el teatro de los Machado, un teatro que vive por y para el público, se aparta, en este sentido, de la concepción dramática más generalizada entre los autores del 98. Este aspecto acerca el teatro machadiano a las tesis dramáticas de Lorca, quien, aunque sólo fuera momentáneamente, detuvo el divorcio -el debate práctico- entre público y teatro de calidad literaria.

42. Una primera aproximación a este aspecto en Teresa García-Abad, "Una visión crítica del teatro: Manuel Machado", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, págs. 199-104.

43. En estos mismos años Manuel Machado se encontraba muy unido al grupo del Teatro Español, gracias a su amistad con Ricardo Calvo y Jacinto Benavente.

cas, sino también, en el momento de configurar su nombre como una firma que garantizaba el éxito y el respaldo mayoritario de ese mismo público, al que, por otro lado, rendía su tributo desde las páginas de los periódicos. Un aspecto éste, nada desdeñable en la valoración global del teatro machadiano, al que se unía, la garantía y el prestigio ético, intelectual y literario del otro Machado, Antonio.

En este contexto, cuando los Machado llegan a la escena, ambos hermanos ya son dos autores populares, Manuel, no sólo por sus antiguos poemarios, que continuaban releyéndose, sino también, como hemos señalado, por su ingente labor periodística, sobre todo a partir de 1916. Antonio, el autor de *Campos de Castilla*, también gozaba ya por aquellos años de una reputada y sólida fama, afianzada gracias a ese ritmo que, como hombre del 98, como intelectual, supo dar a un quehacer literario íntimamente unido -en palabras de Bergamín- a un *"jacobinismo político, moral, religioso"*[44]. Desde esta perspectiva, la labor teatral emprendida por nuestros autores responde a unos momentos de cierta madurez literaria, lo que aporta otro matiz, muy a tener en cuenta en nuestro acercamiento al teatro machadiano.

Por otro lado, y muy de acuerdo con los conceptos y principios que subyacen en las ideas dramáticas de ambos hermanos, la incursión en la escena de los Machado, se hace de la mano de una serie de refundiciones del teatro clásico español (Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca) y unas traducciones del teatro romántico y neorromántico francés (Víctor Hugo y Edmond Rostand).

Ambas facetas, escasamente atendidas por la crítica[45], preceden, de un modo ordinario, a su producción original. Tal aspecto, nos habla por sí solo, tal y como se señala reiterativamente en sus idearios dramáticos, del papel de aprendizaje[46], que, en el terreno de la técnica y la dinámica del texto teatral, pudieron desempeñar tales actividades.

Por otro lado, no conviene perder de vista, cómo su obra original incide, de un modo muy deliberado y nada ocasional -como se observará en el análisis-, en mecanismos, técnicas, personajes y recursos en los que se deja sentir el peso de esta primera actividad teatral de ambos Machado. En síntesis, podría subrayarse, de un lado, el peso de una concepción neorromántica y novelesca de la fábula y la intriga teatrales, lo que nos recuerda su admiración por el drama romántico. Y de otro, el peso, también, de las formas y el discurso primario del teatro español áureo, tan presente en el pensamiento y la teoría literaria de ambos hermanos, y como podría desprenderse, por ejemplo, del elenco de personajes y recursos que, extraídos de la comedia barroca, pueblan su producción original.

Observadas estas necesarias precisiones, en este contexto, y con la combinación de

---

44. José Bergamín, "Antonio Machado, el bueno", en *De una España peregrina*, Al-borak, Madrid, 1972, pág. 91.

45. No obstante, encontramos el acercamiento de Dámaso Chicharro Chamorro, "La formación teatral de los Machado: traducciones y refundiciones", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Tomo II, Universidad de Granada, 1989, págs. 397-403.

46. Véase Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966, págs. 57-74.

todas las circunstancias reseñadas, se produce el estreno de las primeras obras de los poetas ahora dramaturgos, en el terreno de los circuitos comerciales.

La primera vez que el nombre de los Machado sube a la escena profesional, en el caso de Manuel, es con una traducción del drama en verso de Edmond Rostand (1868-1918) *L'Aiglon*, obra que originariamente se adscribe a los movimientos que, a finales del siglo XIX, pretendían en Francia un esteticismo de clave simbolista y estética neorromántica[47], cuyo paradigma podría estar representado en la conocida obra *Cyrano de Bergerac* del propio Rostand.

El texto se traduce y se adapta a la escena española por Manuel Machado y Luis de Oteyza[48]. *El aguilucho* -nombre que recibe en español- se estrena en Madrid, en el Teatro Español, el día 19 de enero de 1920, a cargo de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza[49]. Años más tarde, en 1932, se publicaría en la colección teatral *La Farsa*, con el número 247, dentro de las ediciones que, fuera de temporada,

---

47. Véase Georges Versini, "Les survivants de la Belle Epoque", en *Le théâtre français depuis 1900*, Presses Universitaires de France, Vendóme, 1977, págs. 7-15.

48. Luis de Oteyza (1883-1961) es un polifacético escritor y periodista, muerto en el exilio, vinculado inicialmente a una estética de corte modernista. En esta faceta tiene varios libros de poemas: *Flores de Almendro*, *Brumas*, *Versos de los veinte años*. También escribió varias novelas como *Río revuelto*, *Anticípolis*, *El tesoro de Cuahtemoc* o *El diablo blanco*. Cultivó también el género de viajes: *Al Senegal en avión*, *De España al Japón*, *En el remoto Cipango* y *La tierra es redonda. Novelas de aventuras alrededor del mundo*. Como periodista fue redactor, primero en *El Liberal*, donde conoció a Manuel Machado. Posteriormente, en 1919 a raíz de la ruptura con la dirección de este periódico -en apoyo a los trabajadores- y en unión con Machado, Pedro de Répide, Antonio de Lezama, Ortiz de Pinedo y Antonio Zozaya, funda *La Libertad*, donde Manuel Machado ejercería como habitual crítico teatral. Dentro de este carácter periodístico, también publicaría diversos trabajos de carácter más o menos divulgativo, como es el caso de *Animales célebre*, *Las mujeres en la literatura*, *Los dioses que se fueron* o *Frases históricas*.

49. REPARTO

Personajes	*Intérpretes*
Franz, Duque de Reichstadt.	Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero
Serafín Flambeau	Fernando Díaz de Mendoza
El Príncipe de Metternich	Mariano Díaz de Mendoza
El Emperador Francisco	Ricardo Juste
El Sastre	José Capilla
Federico de Gentz	Sr. Medano
Un agregado de la embajada francesa	Sr. Vico
El caballero de Prokesch-Ostein	Sr. González-Marín
Tiburcio de Lorget	Sr. Ortega
El Conde de Dietrichstein	Sr. Flores
El Barón de Obenaus	Sr. Carsi
El Conde de Bombelles	Sr. Guerrero
El General Hartmenn	Sr. Juste
El Médico	Sr. Ortega
El Conde Sedlinsky (Jefe de policía)	Sr. Santander
Un Guardia noble	Sr. Fernández
Un oficial	Sr. Díaz
Un Ujier	Sr. Urquijo
Un Campesino	Sr. Carsi

emprende la citada colección, ante la ausencia de novedades teatrales.

Respecto al original, de seis actos, la obra se reduce a cinco, condensa algunos fragmentos y aligera el tono retórico de la obra de Rostand[50].

Pero dentro de esta faceta de traductores y adaptadores de la escena extranjera, tal vez sea el *Hernani* de Víctor Hugo, la obra que más adecuadamente sintetiza este aprendizaje dramático, ya que se trata de un texto firmado por ambos hermanos, y la segunda vez que aparecía el nombre de Antonio en la cartelera teatral madrileña. La primera vez, lo haría un año antes de la mano de su adaptación *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.

La nueva versión de *Hernani*, de Manuel y Antonio Machado[51], cuenta con la colaboración de Francisco Villaespesa. Su estreno tuvo lugar en Madrid, en el Teatro

---

Un Tirolés	Sr. Corona
Un Sacerdote	Sr. Flores
María Luisa (Duquesa de Parma)	Sra. Salvador
Condesa Camerata	Sra. Pacello
Teresa Lorget	Sra. Hermosa
La Archiduquesa	Srta. Pino
Fanny Elsster	Srta. Guerrero López
Scarampi	Sra. Torres

Damas de la corte, Damas de honor, La familia imperial, El cuarto militar del Duque, Guardia del Emperador, Guardias nobles, El regimiento del Duque, Conspiradores, Hombres y Mujeres del pueblo. (Europa 1830-1832).

50. La arquitectura de la obra es como sigue:

Primer acto: 13 escenas; segundo acto: 10 escenas; tercer acto: 10 escenas; cuarto acto: 2 escenas; quinto acto: 3 escenas.

Primer acto: 613 versos; segundo acto: 575 versos; tercer acto: 425 versos; cuarto acto: 209 versos; quinto acto: 224 versos.

I:	Inc.:	"¿Saltáis todos los bemoles!" (Damas).
	Exp.:	"la Guardia Imperial avanza" (Fanny).
II:	Inc.:	"Señor Prefecto..."(Ujier).
	Exp.:	"Gracias" (Duque).
III:	Inc.:	"Colocarse a los lados..." (Guardia).
	Exp.:	"...¡Padre, socorro!...(Duque).
VI:	Inc.:	"Wagram..." (Duque).
	Exp.:	"...¡Alineación derecha!... (Duque).
V	Inc.:	"Pero ¿no estábais mala? (Duque).
	Exp.:	"Ponedle su uniforme blanco" (Metternich).

Principales modificaciones de la traducción respecto al original:

En el acto I, escena V, se mezclan las escenas V, VI y VII del original. La escena VI absorbe la escena IX, ocurre lo mismo con la escena VIII respecto a la segunda mitad de la IX. En el acto II, el discurso del Duque de la escena IV se reduce considerablemente. En la escena IX desaparece. En el acto II, se condensa el diálogo de Metternich de la escena VIII. El acto IV, prácticamente se suprime, aunque se conservan algunos diálogos: la escena II coincide con la IV, y la III es la V del original. Finalmente, el acto V (tres escenas) es el acto VI del original. (Cfr. Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid 1966, pág. 63).

51. Sobre esta traducción, encontramos en *Los Complementarios* de Antonio Machado, la siguiente nota: "Se anuncia el estreno de *Hernani*. La obra fue puesta en verso por Manuel y Antonio Machado y

Español, el día 1 de enero de 1925[52]; y estuvo a cargo de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza[53]. Según Antonio, el texto había sido traducido en 1902, y antes de su estreno en Madrid, había sido representado por varias compañías en verso. En 1928, y como contribución de *La Farsa* al centenario del Romanticismo, la obra se publica en esta colección con el número 42. La edición de la obra incluye un pequeño prólogo, que reproducimos a continuación, que remite a las palabras que el propio Víctor Hugo incluyó como prefacio al drama, y en el que se insiste en la influencia de la obra sobre el Romanticismo español.

> *El estreno de* ***HERNANI*** *fue la primera victoria del romanticismo en la escena.*
>
> *Se sabe que no fue sin lucha, y que a la jornada del 25 de febrero de 1830 en el Teatro Francés, se llamó durante mucho tiempo, la "batalla de* ***HERNANI****". Pero el triunfo fue completo.*
>
> *"Había cierto peligro, en efecto -dice Víctor Hugo en el prólogo a la primera edición de* ***HERNANI****, agotada en pocos días-, en cambiar tan bruscamente*

Francisco Villaespesa en 1902. Ha rodado por todas las compañías en verso. Estará llena de desatinos. Se hizo en cuatro días para Felipe Vivaz. 30 Diciembre 1924." (Cit. en *Poesía y prosa*, Tomo III: *Prosas Completas (1893-1936)*, Edición crítica de Oreste Macrì, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, pág. 1357).

52. Sobre el estreno de *Hernani* destacan las reseñas periodísticas de Enrique Díez-Canedo, "*Hernani*, en Madrid", en *El Sol*, 2 de enero de 1925; César García Iniesta, "Estreno de *Hernani* en el Español", en *La Libertad*, 2 de enero de 1925, pág. 3; y Antonio de la Villa, "Estreno de *Hernani* en el Español", en *La Libertad*, 2 de enero de 1925, pág. 3. Por otro lado, sobre *Hernani* y la recepción del Romanticismo véase Enrique Díez-Canedo, "Centenario del Romanticismo en España", en *Almanaque Literario 1935*, Editorial Plutarco, Madrid, 1935, págs. 293.

53. REPARTO

Personajes	*Intérpretes*
Hernani	D. Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero
Don Ruy Gómez de Silva	D. Emilio Thuiller
Don Carlos	D. Carlos Díaz de Mendoza y Guerrero
Doña Sol de Silva	Sra. Hortensia Gelabert
El Duque de Gotha	Sr. Beríngola
El Duque de Lutzelburgo	Sr. Ortega
Don Sancho	Sr. Perchicot
Don Matías	Sr. Ferriz
Don Ricardo	Sr. Capilla
Don García Suárez	Sr. Beríngola
Don Francisco	Sr. Vázquez
Doña Josefa Duarte (Dueña)	Sra. Bofill
Un Montañés	Sr. Ortega
Conjurado 1°	Sr. Vázquez
Conjurado 2°	Sr. Ferriz
Conjurado 3°	N.N.

Conjurados de la Liga Sacrosanta, alemanes y españoles, montañeses, señores, soldados, pajes, pueblo, etc. (España, 1519).

de auditorio, en arriesgar en el teatro tentativas hasta hoy sólo confiadas al papel, que todo lo aguanta. El público de los libros es muy distinto del público de los espectáculos, y cabía temer que este último rechazara lo que el primero había ya aceptado. Nada de esto ocurrió. El principio de la libertad literaria, ya comprendido por la que gente que lee y medita, no ha sido menos plenamente adoptado por esa inmensa multitud, ávida de puras emociones de arte, que inunda a diario los teatros de París. La voz alta y poderosa del pueblo -semejante a la de Dios- quiere que en adelante la poesía ostente la misma divisa que la política: TOLERANCIA Y LIBERTAD".

Y en otro lugar del mismo citado prólogo, Víctor Hugo declara: "El romanticismo, tantas veces mal definido, no es en el fondo -y aquí está su definición real- sino liberalismo en literatura. Esta verdad ha sido ya comprendida por todos los espíritus avisados, cuyo número es grande; y pronto, porque la obra está muy avanzada, el liberalismo literario no será menos popular que el liberalismo político".

El vaticinio de Hugo se cumplió. El triunfo del romanticismo fue completo; su repercusión enorme, sus consecuencias tan grandes, generales y duraderas cuanto acusa la historia de la literatura universal. Conocidos son los óptimos frutos del Duque de Rivas, Zorrilla, Hartzenbusch, García Gutiérrez...

Hoy que el romanticismo como escuela literaria -no menos que el liberalismo como escuela política- después de dar ya toda su substancia, ha pasado a la historia para llenar algunas de sus más bellas páginas, la publicación de ***HERNANI*** *en castellano, coincidiendo casi con el centenario de su estreno y como contribución al del romanticismo, nos ha parecido oportuna.*

Además, en Arte, las tendencias, pasan, las escuelas las varían; pero las obras maestras de cada una de ellas viven y perduran, sumando a su intrínseco valor estético el de un especial interés histórico y arqueológico.

Buena prueba de ello es el entusiasmo y el encanto con que es acogida en todas partes -en España y América muy particularmente- la representación de ***HERNANI****, cuyo estreno en Madrid, hace pocos años, fue un verdadero suceso literario, y recorre hoy en triunfo todo el imperio del habla castellana*[54].

Este prólogo, escrito por los Machado y Villaespesa, incluye, también, una serie de apreciaciones acerca del riesgo que supone para el espectáculo teatral cualquier transformación o cambio violento, lo que podía repercutir, muy negativamente, en la recepción teatral de los textos, por parte de un auditorio poco amigo de riesgos e innovaciones que, por otro lado, tan sólo habían sido *confiadas al papel, que todo lo aguanta*. Este acomodo del escritor a las expectativas y preferencias del público señala, de un modo significativamente explícito, la preocupación de los Machado por comprender, y adecuarse, a las exigencias comunicativas del fenómeno teatral. Una perspectiva que, solidariamente, obliga al autor, al dramaturgo, a adoptar mecanismos y códigos muy dife-

54. D. Manuel y D. Antonio Machado y D. Francisco Villaespesa, "Prólogo" a *Hernani* (Versión y arreglo a la escena española), Colección La Farsa, Año II, núm. 42, Madrid, 23 de junio de 1928, págs. 3 y 4.

rentes a los que preceden un texto dirigido a la lectura privada. Una perspectiva[55], pues, que podía haber influido en la configuración literaria del teatro machadiano, explicándose, así, esas hipotéticas disidencias que distanciaban sus piezas originales del resto de sus producciones literarias.

Todas estas apreciaciones, surgidas a raíz de la suerte y fortuna de *Hernani* -símbolo del triunfo del Romanticismo en la escena española-, se adhieren, así, a los óptimos juicios con los que la crítica acogió el estreno en Madrid. Díez-Canedo, en su habitual columna teatral en *El Sol*, comentaba de modo favorable el éxito de la representación, para él: "Víctor Hugo cayó en buenas manos"[56].

El texto -una traducción libre del original-, al igual que la versión de *L'Aiglon*, reduce los diálogos retóricos, propios de la estética romántica, y aligera y actualiza los mecanismos de la acción dramática[57].

---

55. A este respecto, comenta González Troyano, refiriéndose al teatro machadiano: "...suele olvidarse algo muy elemental y obvio, pero cargado de repercusión: que se trata de obras destinadas a la escena y no a una lectura individual. Y la recepción que aguarda en uno y otro caso no puede ser más diferente. En el primero, al reacción del público es colectiva, inmediata e ineludible: o aplaude y llena el teatro, o condena y deserta del mismo. Mientras que el juicio sobre un libro de poemas o de prosa puede diferirse o aplazarse y el autor tal vez tienda a conformarse con la complicidad afectiva y estética que despierte en sus próximos allegados. Con ello, con los parabienes de los Azorín, o los Ortega del momento, puede sentirse justificado en su creación.

Contentar a un público que debe aprobar con su asistencia, día tras día, una representación, supone una acomodación al gusto anónimo y colectivo muy diferente, porque también son muchos más los intereses que están en juego.

Antonio Machado pudo ser pues consciente que eran otras cosas y otros los envoltorios que había de brindar si ambicionaba que sus obras fuesen estrenadas y se mantuviesen en cartel tiempo suficiente para facilitar su rentabilidad". ("Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado Hoy*, Vol. II.: *Teatro y Cine. Relaciones e Influencias*, pág. 106).

56. "*Hernani*, en Madrid", en *El Sol*, 2 de enero de 1925. Otras referencias acerca de la fortuna de la obra, y del mismo crítico, las encontramos en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, Joaquín Mortiz, México, 1968, Tomo II: págs. 21, 137 y 336; Tomo IV: pág. 63.

57. La configuración del texto es como sigue:

Primer acto: 3 escenas; segundo acto: 4 escenas; tercer acto: 7 escenas; cuarto acto: 4 escenas; quinto acto: 5 escenas.

Primer acto: 496 versos; segundo acto: 344 versos; tercer acto: 563 versos; cuarto acto: 366 versos; quinto acto: 374 versos.

I:	Inc.:	"¿Saltáis todos los bemoles!" (Damas).
I.:	Inc.:	"¿Será él?..." (Doña Josefa).
	Exp.:	"Es mi séquito y marcha" (Don Carlos).
II.:	Inc.:	"Esta es la casa..." (Don Carlos).
	Exp.:	¡Y el último quizás, esposo mío! (Doña Sol).
III.:	Inc.:	"Se aproxima el momento" (Don Ruy).
	Exp.:	"¡Vosotros sois testigos!" (Don Ruy).
IV.	Inc.:	!Aquí es" (Don Ricardo).
	Exp.:	"¡Yo solo ante su tumba quedo!" (Don Carlos).
V.:	Inc.:	¡Viva la novia y la fiesta! (Don García).
	Exp.:	"¡Ya estáis vengados! (Don Ruy).

Las principales diferencias con el texto original son:

En el acto I se suprime el largo monólogo del protagonista (escena IV). En el acto II, escena IV, lo mismo. En el acto IV, se reduce el monólogo de Don Carlos de la escena II. En el acto V se añade un diálogo entre Hernani y Don Ruy (escenas V y VI), extraído de las dos últimas escenas del original (Cfr. Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado,* págs. 60-62).

Estas dos traducciones de teatro francés ponen de relieve una significativa faceta, fundamentalmente, de Manuel Machado. Se trata de su ocupación como traductor de obras de otros autores, franceses en la mayor parte de las ocasiones, a los que se enfrenta de forma muy temprana; y que lo sitúa en un lugar, ciertamente privilegiado en el contexto de las letras españolas. A él se deben traducciones de Courteline[58], Verlain[59], Stendhal[60], Emile Bayard[61], Max Nordau[62], Doyle[63], Croziere[64] o el propio Schiller[65]. Autores, cuyas huellas se dejarán sentir, al igual que en resto de su producción poética, de un modo más o menos velado, en sus colaboraciones teatrales. En este sentido, no podrían sorprendernos, y a modo de ejemplo, ciertas coincidencias y similitudes entre la exploración de los personajes que aparecen en *La duquesa de Benamejí* y *Die Räuber*, de Schiller, obra, al parecer, traducida por Manuel[66].

---

58. George Courteline, *La peur des coups*, traducción de Manuel Machado, año de publicación: inédita, estrenada en París, en otoño de 1900.

59. Paul Verlain, "Sabiduría" (Versión de Manuel Machado), en *Esfinge*, núm. 33, 1917, pág. 498; "A María Inmaculada" (Versión de Manuel Machado), en *Esfinge*, núm. 35, 1917, pág. 540; y "Resignación" (Versión de Manuel Machado), en *Esfinge*, núm. 41, 1917, pág. XV. Anteriormente había aparecido el volumen *Fiestas galantes. Poemas saturnarios. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*, precedidas de un profacio de Francois Copés; traducción al castellano de Manuel Machado, prólogo de Enrique Gómez Carrillo, Imprenta Frtanet, Madrid, S.A.: 1908. De este mismo texto hay una segunda edición de Francisco Beltrán, Madrid, 1919.

60. Stendhal, *La cartuja de Parma*, Versión castellana de la edición completa, revisada y corregida por Manuel Machado, Garnier, París, 1909, (2 vols.).

61. Emile Bayard, *El arte del buen gusto. Estudio teórico y práctico de la belleza, puesta al alcance de todos*. Traducción de M. Machado, Garnier, París, 1909.

62. Max Nordau, *La batalla de los zánganos*. Traducción de Manuel Machado, La Novela Ilustrada, Madrid, s.a.

63. Arthur Conan Doyle, *El campamento de Napoleón*, [*La novela de Caperucita roja*, por Alfonso Daudet]. Traducción de Manuel Machado, La Novela Ilustrada, Madrid, s.a.

64. Alphonse Croziere, *Lulú. Novela alegre*. Versión castellana de Manuel Machado, Garnier, París, 1909.

65. Véase a este respecto Herbert Koch y Gabriele Staubwasser de Mohorn, *Schiller y España*, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978. Otras traducciones de Manuel machado son: Paul Sebillot, *Cuentos bretones. Cuentos populares a campesinos, pescadores y marineros...*, Garnier, París, 1900; Abel Grenier, *Historia de la literatura francesa*, Garnier, París, 1912; Benedikt Spinoza *Etica*, Garnier, París, 1913; Lue Clapiers (Marqués de Vauvenargues), *Obras escogidas...*, con notas de Voltaire, Morellet, Suard..., Garnier, París, 1914 y 1915 (2ª ed.); Francois Due de la Rochefoucauld, *Reflexiones, sentencias y máximas morales...*, Precedidas de un retrato literario por M. Saninte-Beuve..., Garnier, París, 1914 (1ª y 2ª eds.); Publio Virgilio Maron, *Obras...*, Estudio crítico por Sainte-Beuve, Garnier, París, 1914 (1ª y 2ª eds.); Charles van Lerberghe, "Barcas de oro" (de *Entrevisions)*, "El Señor ha dicho..." (de *La Chanson d'Eve*) y "Cuando viene la noche" (de *La Chanson d'Eve*), en *El Liberal*, sección "los poetas contemporáneos", 4 de julio de 1918; Emile Verhaeren, "El molino" (de *Les Soirs*), "Los pobres" (de *Les visages de la vie*) y "El árbol" (de *La multiple splendeur*), en *El Liberal*, sección "Los poetas contemporáneos", 4 de julio de 1918; Jean Moreas, "El rufián", en *Cosmópolis*, I, 3, Madrid, 1919, págs. 562-563; Louis Bertrand, *Sanguis Martyrum*, Garnier, París, 1921 y René Descartes, *Obras Completas*, Garnier, París, 1921.

66. Manuel Machado ofrece cierta información, sobre esta traducción y adaptación a la escena española, en su libro *Un año de teatro. (Ensayos de crítica dramática)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1918. (En este volumen se recogen, fundamentalmente, los artículos publicados, en 1917, en *El liberal*).

No es el momento ahora de profundizar en estos aspectos, pero sí conviene apuntar el posible contexto cosmopolita del que surgieron, consciente o inconscientemente, obras, que la crítica ha menospreciado por localistas, frívolas o superficiales, como el caso de la pieza anteriormente señalada. El análisis en profundidad de los textos podría sacar a la luz estas sugestivas, e intuidas, correspondencias.

A modo de síntesis, y como conclusión a este apartado, del análisis, pues, de esta labor desempeñada por Antonio y Manuel Machado pueden deducirse algunas consideraciones, muy a tener en cuenta en la valoración final que, como dramaturgos, debe desprenderse de ambos poetas. Se trata de subrayar la adscripción estética, nada casual o fortuita, de estas obras, relacionada con los movimientos literarios que predicaban la revalorización del drama romántico, como alternativa válida y eficaz a la comedia de corte benaventino y realista, que predominaba en la escena contemporánea. Esta preferencia por cierta estética romántica bien podría servir, tangencialmente, para fundamentar una lectura crítica de textos que, como el *Julianillo Valcárcel* o *La duquesa de Benamejí*, recreaban ambientes, personajes y situaciones que, de no conocerse sus autores, podrían reclamar su derecho a ser consideradas como textos del más puro estilo romántico.

Las traducciones, pues, de los Machado, en un sentido más amplio, suponen un primer acercamiento y un aprendizaje técnico, en el manejo de una mecánica y una configuración dramática, que observaba, con cierta admiración cómplice, los modelos y las claves que le ofrecía la escena europea contemporánea, de la mano del simbolismo de corte neorromántico que lograba imponerse como correlato, más o menos eficaz, de las directrices por las que discurría la vanguardia dramática, con autores como Maeterlink, D´Annunzio o el controvertido Hoffmannsthal; con los que, muy posiblemente, estaban familiarizados Antonio y Manuel.

***

Pero junto a esta inexplorada vertiente del quehacer teatral de Manuel y Antonio Machado, que fija su atención en la literatura extranjera, encontramos otro soporte literario que, en compensación a ese aprecio por lo foráneo, quiere entroncar con la mejor tradición del teatro español de los siglos XVI y XVII. Se trata de las refundiciones de Teatro Clásico que emprendieron, muy probablemente, a partir de 1923.

La refunción dramática ha sido, con toda seguridad, una de las prácticas más habituales e intensas en la historia teatral española, en relación con los Siglos de Oro a partir, esencialmente, del período Ilustrado como observó Menéndez Pelayo[67].

Tanto desde el punto de vista teórico como práctico, la reconversión y modernización de textos, adecuándolos a las claves de una época determinada, ha jugado, en

67. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Tomo III: *Teatro: Lope, Tirso, Calderón*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1941.

muchas ocasiones, un papel modelador y tutelar dentro de la escena. Mucho más cuando se trataba de los clásicos. Las fórmulas desarrolladas por Lope, Calderón, Tirso en sus comedias y dramas, van a ser perennes patrones, a los que se va a recurrir como modelos, siempre válidos, en los momentos de replantear, proponer o estimular la siempre tan esperada renovación de la escena española. Los *clásicos después de los clásicos* suponen, pues, un punto de obligada referencia a la hora de abordar el estudio de la estética y de la historia teatral española moderna y contemporánea: la Ilustración -época con la que el período de entreguerras guarda unas curiosas afinidades-, como punto de arranque, es un excelente ejemplo de todo ello[68].

En otro orden, el texto clásico también suponía un caudal y una fuente literaria, a la que recurrir en búsqueda de motivos, temas, personajes y argumentos, con los que poder construir otro texto, dramático o no; mecanismos todos, avalados, además, por la coyuntura del valor y prestigio literario que se suponía debían desprenderse de la obra original.

Pero, de modo complementario a estos aspectos que conlleva la refunción, también hay que subrayar la relación existente entre este procedimiento dramático y otros mecanismos de producción teatral; ya que, en muchas ocasiones, la refundición respondía más

---

68. Dentro de la labor de reordenación que supone el período ilustrado en todos los aspectos de la vida pública, es en el terreno del teatro donde se mostró, muy posiblemente, de una manera más rígida e intensa. Las transformaciones que, a raíz, de la Ilustración, se introducen en la escena española fijan parte de su atención en el repertorio de obras que, de acuerdo con los criterios ilustrados, debían o no ser representadas, para el mejor decoro didáctico del espectáculo. En este sentido, una de las piezas claves del problema va a residir en las obras del teatro barroco que, a partir de la *Poética* de Luzán (1737), tanto habrían de preocupar a preceptistas, moralistas y políticos. En esta línea, destaca de un modo significativo, por ejemplo, las reformas que, en el repertorio teatral, introduce el Conde de Aranda, desde su cargo como Presidente del Consejo de Castilla (1766-1773). Aranda encarga a Bernardo de Iriarte que realizara una selección de comedias del teatro barroco, de acuerdo con los rigores legítimos de la ortodoxia neoclásica ilustrada, según los criterios de Montiano y Nasarre.

Esta labor de "purificación" del teatro áureo (un modo de entender la refundición), contrasta sensiblemente con otros mecanismos impulsados por los dramaturgos José de Cañizares y Antonio de Zamora, quienes adaptaban a Lope o Calderón, entre otros, pensando en el gusto popular, pensando en la demanda y buscando el legítimo éxito comercial.

Ambos procedimientos -que hundían sus raíces en la dramaturgia áurea- van a suponer el inicio de una práctica habitual en la escena española, motivada en la mayor parte de los casos, por una fuerte exigencia de textos y por unos mecanismos de producción teatral, que observaban el texto clásico como un mero soporte, ya construido, para un espectáculo, las más de las veces, mucho más complejo de lo que se suponía en el original áureo. Por otro lado, no podemos ignorar cómo durante todo el siglo XIX, a tenor del Romanticismo, se consignará una nueva revalorización del teatro antiguo, lo que hace de la adaptación una práctica, además, éticamente consensuada. (Cfr. Francisco Aguilar Piñal, "Las refundiciones en el siglo XVIII", en *Cuadernos de Teatro Clásico. Clásicos después de los clásicos*, núm. 5, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, págs. 33-41; Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, *El Conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII*, Real Academia Española, Madrid, 1986; Emilio Palacios Fernández, "El teatro barroco en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)", en *Cuadernos de Teatro Clásico. Op. cit.*, págs. 43-64; y Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*, Tipografía de la *Revista de Archivos*, Madrid, 1904).

a necesidades de tipo comercial, que a un deliberado interés literario por recuperar una obra o un autor de los llamados *clásicos*. Con todo ello, a finales del siglo XIX y en los primeros decenios del XX, los dramaturgos y comediógrafos se veían sometidos a un proceso de superproducción que les lanzaba a la búsqueda de soluciones, con las que poder dar respuesta rápida a la fuerte exigencia de textos -un número considerable- que se demandaba desde las empresas y las compañías teatrales. La refundición, de igual manera que otras prácticas habituales como la colaboración, la traducción o la adaptación, era una vía que garantizaba el rápido y seguro abastecimiento de una industria -la teatral-, que observaba los textos pretéritos como un potencial de recambio, cuando las necesidades y las circunstancias así lo exigían[69].

La costumbre de representar a Lope, Tirso, Calderón a través del tamiz del adaptador, en refundiciones, o versiones más o menos libres, hace levantar voces, que observaban en tal práctica un síntoma inequívoco del estado degenerativo de la escena española. Para estos críticos

> *Moliére es representado en Francia tal como se produjo, sin refundiciones ni recortes. Tampoco son éstos necesarios en Shakespeare, [...] ¿Hay alguna obra de nuestro teatro clásico que sea representada en esas condiciones sin que al serlo produzca aquel entusiasmo ni alcance aquel éxito que corresponde a la alteza de su fama?*[70].

Una vez expuestas las circunstancias que contextualizan el procedimiento de la refundición dramática, dentro de los límites cronológicos principios de siglo-guerra civil, vamos a adentrarnos en el papel desempeñado por Manuel y Antonio Machado en este terreno.

Los hermanos Machado, muy imbricados desde un primer momento en los mecanismos de la industria del teatro -como intentamos evidenciar a lo largo de estas páginas-, se adscriben a esta tradición, tanto en el plano teórico, como práctico, aunque dotándola de ciertos matices *ilustrados*, que, en modo alguno, desvirtúan, el aspecto comercial de este mecanismo literario. Conviene apuntar, pues, en relación a esta última conside-

---

69. El estado de superproducción masiva, al que se ve sometida la industria teatral, desde finales del siglo XIX hasta 1936, hace de la comedia áurea un caudal literario que, incluso, se utiliza insospechadamente en la configuración de la zarzuela moderna, fenómeno teatral que se ajusta a la cronología del período estudiado. Ricardo de la Fuente Ballesteros, en su trabajo "La pervivencia de la comedia áurea en la zarzuela" (*Clásicos después de los clásicos*, págs. 209-217), realiza un análisis del problema. Para el autor, las refundiciones y la llamada "zarzuela histórica", en el terreno de la provisión de textos, o la utilización de recursos dramatúrgicos como los embozados, el travestismo o la idealización del villano, son testimonios, más que evidentes, del caudal nutritivo que supone la dramática barroca en la formación y consolidación del teatro lírico español. Por otro lado, la utilización del tipo "villano áureo", como protagonista privilegiado en la zarzuela fue el objeto del trabajo de Alberto Romero Ferrer, "Pervivencia y recursos del casticismo en la dramaturgia corta finisecular: el Género Chico", en *Casticismo y literatura en España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1992, Cádiz, págs. 61-95.

70. Salvador Canals, "Crónica General", en *El Teatro*, núm. 25, Madrid, 1902.

ración, el nuevo valor que adquiere la tradición teatral española, fundamentalmente el drama y la comedia clásicas, en el contexto más amplio del debate que, en torno a la crisis teatral, sacude los años veinte[71].

En esta misma línea teórica, la valoración de los textos clásicos que realizan ambos hermanos entronca -según los autores- con la propia esencia y razón de ser del arte dramático. Un arte que hunde sus cimientos en la tradición[72] y que necesitaba, forzosamente, del pacto y del convenio del público y el dramaturgo[73]. Tal apreciación encontraba una muestra ejemplar en el teatro áureo.

De este aprecio por la tradición escénica española[74], en la que se revitalizaban las raíces de lo se supone debía alcanzar el teatro moderno, "*su inocencia y casi toda su honradez*" -como decía Mairena[75]-, surgen las seis refundiciones que acometieron en colaboración con José López y Pérez-Hernández.

La primera de ellas, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, fue estrenada en Madrid, en el Teatro Español, el día 2 de enero de 1924[76], por la compañía de

---

71. Véase el epígrafe de nuestro trabajo "El contexto crítico. (1926-1932)", en el que se analizan los juicios que, como el de Ramón Pérez de Ayala ("La crisis teatral", en *Obras Completas*, Tomo III, Aguilar, Madrid, 1963, págs. 524-525), entre otros muchos, "daban una importancia al tema, viendo en él un problema que rebasa el mundillo teatral para implicar toda la sociedad española del día". (Cit. en Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 ensayos sobre Teatro Español de los años 20*, (César Oliva, ed.), Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, págs. 88-89).

72. "Es el teatro un arte de tradición, de trucos tardíos, que maduran muy lentamente, hasta la fecha, ninguna obra importante ha producido el teatro sin la colaboración de los siglos". Respuesta que dieron los Machado, en 1933, en la prensa madrileña, a raíz de una encuesta sobre el estado y el porvenir del teatro (Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1952, pág. 161).

73. "Existe un punto en que sus opiniones difieren completamente de las mantenidas por los críticos contemporáneos: respetaban ellos el gusto y el criterio del público teatral acaso más que el de los críticos profesionales. Lo que constituye una prueba más de su creencia en que el teatro vital está profundamente enraizado en la vida y el carácter nacionales". (Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966, pág. 55).

74. Cfr. Luciano García Lorenzo, "Antonio Machado ante el teatro", en *Antonio Machado Hoy*, Vol. II: *Teatro y cine. Relaciones e influencias*, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 85-89. Dentro del teatro clásico, junto a Lope y Calderón, otro de los dramaturgos barrocos por el que Antonio Machado manifiesta cierta preferencia, fuera del ámbito literario español, es Shakespeare (Cfr. Olivia Arieti, "Shakespeare mentore di Machado dramaturgo", en *Studi Inspanici*, 1980, págs. 211-233).

75. Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de una profesor apócrifo (1934-1936)*, en *Poesía y Prosa*, Tomo IV: *Prosas completas (1936-1939)*, Edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gastano Chiappini, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, pág. 1984.

76. Sobre el estreno de *El condenado por desconfiado*, que nosotros fechamos el 2 de enero de 1924, surge el problema que suponen otras hipotéticas fechas: el 12 de octubre de 1924 y el 2 de enero de 1925. Ambas fechas, dadas por Oreste Macrì en su edición de *Poesía y Prosa* de Antonio Machado (Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*, Espasa-calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, pág. 1890) y por Dámaso Chicharro en su aproximación "La formación teatral de los Machado: traducciones y refundiciones" (*Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morrel*, Tomo I, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, pág. 399), respectivamente, parten del artículo que Antonio Machado dedicó a esta refundición suya, fechado el 11 de octubre de 1924, y en que se dice textualmente: "Esta experiencia que los actores del Teatro Español, los insignes Calvo y Muñoz y los refundidores intentarán mañana...". Del cotejo de todos estos datos, podría deducirse que el estreno fue posterior al dado en la publicación en *La Farsa*.

Ricardo Calvo y Muñoz[77], con una recepción muy favorable de la crítica[78]. El texto fue posteriormente publicado en 1930, en La Farsa[79] con el número 145[80].

Con este estreno, iniciaban los Machado una campaña que pretendía la revalorización escénica del teatro clásico español, dentro de un contexto mucho más amplio y ambicioso, en el que se buscaban las directrices de una renovación en las tablas. Una

---

77 REPARTO

Personajes	*Actores*
Enrico	Ricardo Calvo.
Paulo	Miguel Muñoz.
Un pastorcillo (el ángel)	Amparo Martí.
Demonio	Carmen Muñoz.
Anareto	Emilio Portes.
Celia	María Herrero.
Lidora	Elisa Camo.
Octavio	I. Cantos.
Pedrisco	Jesús Tordesillas.
Galván	Alberto Contreras.
Escalante	Rafael Nietos.
Roldán	Luis Rufes.
Cherinos	Luis Domínguez Luna.
Albano	Francisco Martí.
Gobernador de Nápoles	Francisco Relea.
Alcaide de la Cárcel	I. Criado.
Juez	Rafael Torres Esquer.

78. "...merece algunas consideraciones supletorias a las que ese suceso dedicó la crítica profesional..., obra diligente y respetuosa industria de los poetas hermanos Machado". (Luis Araquistáin, *La batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930, pág. 175). "El teatro clásico, por virtud del ingenio y de la revelación de dos exquisitos poetas -Manuel y Antonio Machado-, ha revivido en El Español, donde, con los debidos respetos, se exhumó *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, que valió calurosos aplausos a los insignes poetas". (*Blanco y Negro*, Madrid, 6 de enero de 1924).

79. Existe, también, otra edición mucho más reciente en Editorial Nacional, Madrid, 1970.

80. El cotejo entre el texto original y la adaptación de los hermanos Machado arroja el siguiente balance: En el acto I, la escena II se reduce. Se suprimen las escenas VII, VIII, IX y X. En el acto II, se reduce la escena XVII. En el acto III se reducen, considerablemente las escenas XV, XXI y XXII.

En el acto III, las escenas X y XIX se condensan, y las IV y V se invierten. También se reducen algunos monólogos. La modernización del texto lleva a los adaptadores a dividir el drama en cuatro cuadros (cuatro mutaciones de tiempo y lugar) (Cfr. Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, págs. 67-68).

La nueva configuración del texto es como sigue:

Primer acto: 2 cuadros con 9 escenas; segundo acto: 2 cuadros con 17 escenas; y tercer acto: 2 cuadros con 18 escenas. El número de versos se reparte de la siguiente manera: primer acto: 697 versos; segundo acto: 1.007 versos; y tercer acto: 846 versos.

I.:	Inc.:	"¡Dichoso albergue mío" (Paulo).
	Exp.:	"Cuando vayas al infierno" (Pedrisco).
II.:	Inc.:	"¡Válgate el diablo el juego!" (Enrico).
	Exp.:	"Yo no la tengo/cuando son mis culpas tantas" (Paulo).
III.:	Inc.:	"¡Buenos estamos los dos!" (Pedrisco).
	Exp.:	"y yo también sea maldito/pues nací desconfiado" (Paulo).

renovación que observaba la comedia barroca, simultáneamente, como un campo nada desdeñable para la experimentación y la investigación teatrales, y, también, como una plataforma provista de recursos, mecanismos y actitudes, en las que se unía al prestigio literario de los textos, la total solvencia y eficacia comunicativa con un público popular.

En relación con todo ello, y a partir de los estudios que al texto original habían dedicado Menéndez Pelayo[81] y Menéndez Pidal[82], Antonio Machado destina una serie de reflexiones, algunos comentarios, a esta refundición, en los que insiste en la recuperación del drama áureo, como un mecanismo de conciliar público y escena. Para Machado, el texto de Fray Gabriel Téllez suponía un desafío, un experimento, que venía a oponerse a los *hábitos sentimentales* por los que discurría la mentalidad y el teatro modernos. Su propuesta pretendía, con ello, mostrar al autor y al público teatral un posible camino, a partir de la modernización del teatro clásico español:

> *Averigüemos si la obra que apasionó a nuestros abuelos del siglo XVII, en sus comienzos conserva para nosotros, hombres del siglo XX, algún valor emotivo, si es capaz todavía de cautivar nuestra atención y de movernos al aplauso.*
>
> *Esta experiencia que los actores del Teatro Español, los insignes Calvo y Muñoz y los refundidores intentarán mañana, es, en cierto modo, una aventura no exenta de peligro. La obra será representada sin añadidos, ornato ni rellenos. Se respeta el original del maestro Tirso y se pretende de él que cautive al público actual, cuyos hábitos sentimentales siguen los cauces de la dramática moderna, muy apartados de nuestra dramática del Siglo de Oro*[83].

Sus palabras finales apelan a la función y al compromiso del dramaturgo contemporáneo:

> *Tal pudiera ser el resultado más feliz de la experiencia que ha de realizarse mañana. No era el teatro religioso el que había perdido su público, sino el público el que había, en parte, perdido su teatro. Y entonces no se trataría ya de resucitar lo muerto, sino ¡atención, autores!- de continuar lo vivo*[84].

Estas líneas tutelares -teóricas-, latentes en el pensamiento machadiano, podían, pues, encontrar una solución de continuidad práctica a través del ejercicio de la refundi-

---

81. "Tirso de Molina. Investigaciones biográficas y bibliográficas", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Vol. III: *Teatro: Lope, Tirso, Calderón*, Edición de Enrique Sánchez Reyes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, *1941*, págs. *47-81*.

82. "Discurso leído en 1902 cuando entró en la Real Academia Española", en *La España Moderna*, núm. 168, 1902, págs. 138-143.

83. Antonio Machado, "*El condenado por desconfiado*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Tomos 11-12, Madrid, 1949, págs. 275-277. También en Antonio Machado, *Poesía y Prosa*, Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*, Edición crítica de Oreste Macrì, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, págs. 1647-1649. Cit. Pág. 1648.

84. *Ibíd.*, pág. 1649.

ción. Ejercicio que los Machado desarrollarían, de un modo más o menos continuado hasta 1931.

Una práctica, por otra parte, muy imbricada en las aspiraciones reformadoras de Cipriano de Rivas Cherif[85], y que gozaría, también, del incondicional respaldo de figuras tan relevantes de la escena contemporánea como la Xirgu o Lorca; nombres todos, intelectual y profesionalmente, vinculados a la modernización de los *clásicos*.

Otro de los autores favoritos y que gozarían de una mayor atención, dentro de esta *ilustrada* campaña teatral, fue Lope de Vega.

Los Machado realizaron varias refundiciones de algunas de sus obras. Fruto de esta labor son las nuevas versiones de *Hay verdades que en amor*[86] y *La viuda valenciana*[87], textos sobre los que se conservan escasas referencias, y que, al parecer, fueron proyectados por ambos hermanos como se anota en *Los Complementarios*[88]. En ellos colaboró José López y Pérez-Hernández, al igual que en *La niña de plata* y *El perro del hortelano*: dos refundiciones que pasamos a comentar a continuación.

Estrenada en el Teatro Lara de Madrid, el 19 de enero de 1926, semanas antes de la puesta en escena de su primera obra original *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, *La niña de plata* sea, quizá el primer éxito importante que, como dramaturgos[89], obtuvieron Manuel y Antonio Machado. Esta refundición[90], en la que también

---

85. Rivas Cherif, en *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del Teatro Español* (Edición al cuidado de Enrique de Rivas, Pre-textos, Valencia, 1991), dedica una especial atención a la dramaturgia clásica española (Lope, Cervantes, Tirso y Calderón esencialmente) en la configuración de su teoría y práctica dramática.

86. Juan Chabás, en *Vuelo y estilo. Estudios de Literatura Contemporánea* (Tomo I: *G. Miró, J. Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1930), menciona en un apéndice bibliográfico esta refundición machadiana, con la siguiente nota: "Estrenada en Salamanca en 1925 (inédita)", pág. 125. En *Poesía Española. Antología 1915-1931* (Editorial Signo, Madrid, 1932) se consigna esta adaptación, dentro de las biografías de Manuel Machado y Antonio. Aurora de Albornoz, en "Bibliografía de Antonio Machado" (*La Torre. Homenaje a Antonio Machado*, Año XII, núms. 45-46, Universidad de Puerto Rico, enero-junio de 1964, págs. 505-553), también anota este arreglo teatral (pág. 517). Lo mismo sucede con la bibliografía de J. Romo Arregui ("Manuel Machado: Bibliografía", en *Cuadernos de literatura contemporánea*, Madrid, 1942, págs. 79-81), la bibliografía de los volúmenes de homenaje a Antonio Machado de *Cuadernos Hispanoamericanos* (núms. 11-12, Madrid, 1949); y el repertorio bibliográfico *Bibliografía Machadiana (Bibliografía para un centenario)* (Biblioteca Nacional, Madrid, 1976, pág. 23). Véase nota 2 del capítulo "Las ediciones" del presente estudio.

87. Sobre esta supuesta adaptación teatral las referencias bibliográficas son mucho más vagas e imprecisas. Cfr. José Machado, *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)*, Santiago de Chile, 1958, pág. 11. Esta obra, por otro lado, también se incluye en *Bibliografía Machadiana (Bibliografía para un centenario)*, pág. 23.

88. Cfr. Antonio Machado, *Los Complementarios (1912-1926)*, en *Poesía y Prosa*, Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*, edición de Oreste Macrì, pág. 1267.

89. Sobre esta refundición encontramos algunas referencias en *Los Complementarios (Poesía y prosa*, Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*, Edición crítica de Oreste Macrì, págs. 1374 y 1375).

90. Las principales modificaciones respecto al original de Lope, y al margen de una actualización del vocabulario y las expresiones, son las siguientes: En el acto I, se reducen considerablemente las escenas V, IX, X, XI, XII y XIII. En el acto II se suprime la escena II. En el acto III, se suprimen las escenas I, II, XI, XII, XIII, XIV, XV y XVI (Cfr. Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, pág. 70).

contaron con el auxilio literario de José López y Pérez-Hernández, fue publicada tres años después, en 1929, en la ya habitual colección *La Farsa*, con el número 97.

Al éxito de la obra, contribuyó, muy probablemente, la puesta en escena por la compañía de Lola Membrives[91] y la unánime predisposición de la crítica, quien valoró con todo tipo de matices la convenida alianza de Lope, la Membrives y los Machado[92], cuyo parentesco dramático se aventuraba, en el mercado teatral, provisto de todos los resortes y las garantías del éxito, sin perjuicio alguno de valores añadidos, estéticos o literarios, que, generalmente, parecían estar poco o mal avenidos con los entramados del teatro comercial. Rodolfo de Salazar, crítico del semanario *Blanco y Negro*, comentaba al respecto:

> *En Lara, los exquisitos poetas hermanos Machado han deleitado al público, en unión de Lola Membrives, que reapareció allí al frente de su excelente compañía, notablemente reformada, con una refundición de* ***La niña de plata****, de Lope de Vega. ¡Arte puro y excelso! ¿Para qué hablar de las bellezas de la obra, si el nombre del autor lo dice todo y las firmas de Manuel y Antonio Machado*

La configuración final del texto es como sigue:

Primer acto: 14 escenas; segundo acto: 14 escenas; y tercer acto: 10 escenas. Número de versos. Primer acto: 828 versos; segundo acto: 786 versos; tercer acto: 783 versos.

I.:	Inc.:	"Por aquí dicen que pasa" (Teodora).
	Exp.:	"para desdichados no es vivir" (Don Juan).
II.:	Inc.:	"¿No sabes cómo mi hermana/ a la casa se pasó" (Félix).
	Exp.:	"es antiguo remedio para niñas" (Chacón).
III.:	Inc.:	"En fin, venimos a tu centro antiguo". (Leonelo).
	Exp.:	"U la Niña de Plata" (Don Juan).

91. REPARTO

Personajes	*Actores*
Dorotea, la Niña de Plata	Lola Membrives.
Teodora, Tía suya	Amparo Astort.
El infante Don Enrique	Manuel Soto.
El Maestre de Santiago	Guillermo Grases.
Don Arias	José F. Pidal.
El Rey Don Pedro	Manuel Aragonés.
Don Juan	José M. Rupert.
Chacón, lacayo	Fernando Montenegro.
El Veinticuatro, padre de Don Juan	José Marco Davó.
Félix, hermano de Dorotea	Luis García Ortega.
Marcela, dama	Matilde Rodríguez.
Leonelo	Enrique Suárez.
Un escudero	José Marco Davó.
Una esclava	Juana Azorín.
Un paje	Pilar Consteig.

Criados, gente, músicos y acompañamiento.

92. "*La niña de plata* [crítica de la refundición de Manuel y Antonio Machado, estrenada en el Teatro Lara]", en *La Libertad*, 20 de enero de 1926; "*La niña de plata* [crítica de la refundición de los hermanos Machado], en *Nuevo Mundo*, 22 de enero de 1926.

son una garantía y Lola Membrives es la protagonista. Confesada nuestra admiración y consignado el aplauso unánime, queda dicho todo[93].

Como dato de interés sobre esta refundición de los Machado habría que señalar el estudio que años antes, en 1924, había realizado Manuel Machado[94], como director de la Biblioteca Municipal de Madrid, y en el que, de acuerdo con los estudios de Menéndez Pelayo[95], se analizaba la refundición del texto de Lope, realizada por Cañizares en pleno debate con el censor Luis Billet, acerca de la licitud o no, de la refundición realizada por aquél.

Años después, entrada la República, estrenan los Machado en el Teatro Español *El perro del hortelano*, refundición[96] de la pieza homónima de Lope de Vega. Nuevamente, la interpretación corre a cargo de la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza[97],

---

93. "*La niña de plata* [crítica de la refundición de los hermanos Machado", en *Blanco y negro*, sección de Actualidades Teatrales, 24 de enero de 1926. Esta reseña contiene, también, una fotografía de la representación.

94. "*La niña de Plata*, de Lope refundida por Cañizares (Contribución al estudio de la Censura de teatros en el siglo XVIII)", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, núm. 1, Madrid, 1924, págs. 36-45.

95. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Tomo IV: *Crónicas y leyendas dramáticas de España (Continuación)*, Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Santander, 1949, págs. 274-287.

96. Las principales modificaciones, respecto al original de Lope, que introducen los Machado en esta obra son las siguientes: Se reduce el acto I. En el acto II se suprimen las escenas, I, II, XIX, XX, XXI y XXII. En el acto III se suprimen, también, las escenas I, II, III y VIII. En otro sentido, el texto se moderniza desde el punto de vista lingüístico (Cfr. Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, pág. 72).

La configuración final del texto es como sigue:

Primer acto: 23 escenas; segundo acto: 31 escenas; y tercer acto: 17 escenas. Número de versos. Primer acto: 1007 versos; segundo acto: 1006 versos; tercer acto: 609 versos.

I.:	Inc.:	"Huye, Tristán, por aquí" (Teodoro).
	Exp.:	"mueran también como los hombres mueren" (Teodoro).
II.:	Inc.:	"Aquí aguardaba con deseos de veros" (Federico).
	Exp.:	"¡Quiéralo el cielo! (Teodoro).
III.:	Inc.:	¿A dónde vás?" (Tristán).
	Exp.:	"fin la famosa comedia" (Diana).

97. REPARTO

Personajes	*Actores*
Diana, condesa de Belflor	María Guerrero.
Marcela	Társila Criado.
Anarda	Margarita García Ortega.
Teodoro	Fernando Díaz de Mendoza.
El conde Ludovico	Ricardo Juste.
Octavio	Fernando Sala.
Ricardo	Juan Beringola.
Tristán	José Capilla.
El conde Federico	Ángel Dolarea.
Fabio	Manuel Benedito.

La escena en Nápoles.

y es recibida con una buena acogida de público y crítica[98]. El acontecimiento tiene lugar el 27 de febrero de 1931, cuando aún permanecían muy recientes los últimos éxitos dramáticos de los autores: el 8 de noviembre de 1929, *La Lola se va a los puertos*, protagonizada por Lola Membrives, para quien fue expresamente escrita la comedia, había obtenido un clamoroso éxito en el Teatro Fontalba. Meses después del estreno de esta refundición, el 24 de abril de 1931, una nueva comedia original de los Machado, *La prima Fernanda*, subiría a los escenarios madrileños.

El perro del hortelano, en la que también participó López y Pérez Hernández, se publicaría en *La Farsa* en agosto de 1931, con el número 206.

También de Lope de Vega, y en esta ocasión sin el auxilio de Antonio y José López, se estrena, ya en otras circunstancias y en otro contexto bien distinto, año 1947, la refundición de *La malcasada*. Una adaptación que fue acabada por José María Pemán y Agustín González, ante la muerte de Manuel Machado, y que fue estrenada el 14 de febrero de este mismo año, en el Corral del Príncipe[99].

Otro de los textos clásicos que mereció la atención de los hermanos Machado, como refundidores, fue la comedia de Calderón[100] *El Príncipe constante*. Obra en la que, también, participó José López y Pérez-Hernández.

Las escasas noticias acerca de esta refundición las encontramos en *Los Complementarios*[101], donde aparece como proyecto de teatro; y en la bibliografía que Juan Chabás incluye en su colección de ensayos *Vuelo y Estilo. Estudios de Literatura Contemporánea*[102]. La obra aparece como inédita. Pocos datos más pueden aportarse al respecto[103], pero sí conviene apuntar cómo este texto de Calderón va a ser una referencia, más o menos constante, en la poética de ambos hermanos. Bastaría, para ello, seña-

---

98. Cfr. Santorello, "*El perro del hortelano* [crítica de la refundición de Manuel y Antonio Machado, estrenada en el Teatro Español]", en *Blanco y Negro*, Sección de teatro, Madrid, 8 de marzo de 1931.

99. Del texto y del estreno tenemos escasas referencias. Destacan: Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, pág. 73; E. Morales de Acevedo, "En el Corral del príncipe se representó con gran éxito *La malcasada*, de Lope de Vega", en *Marca*, Madrid, 15 de febrero de 1947, pág. 8; y Manuel Machado, *Poesía de guerra y posguerra*, edición, prólogo y notas de Miguel D'Ors, Colección "Crítica Literaria", Universidad de Granada, 1992, pág. 60.

100. Al margen de las consideraciones que ambos hermanos dedican a la poética y al teatro de Calderón, dentro de sus respectivas obras, destaca la conferencia que, en 1918, pronuncia Manuel Machado bajo el título "Calderón y *La vida es sueño*", en el Teatro Español de Madrid. El texto fue publicado posteriormente por la Imprenta Municipal de Madrid, en 1919.

101. [Autobiografía: proyectos de teatro].

Arreglos: *La niña de plata* (Lope).

Hay verdades que en amor (Lope).

El condenado por desconfiado (Tirso?).

El príncipe constante (Calderón) Hay un arreglo de Máiquez.

Los complementarios [1912-1926], en *Poesía y Prosa*, Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*, Edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, pág. 1267.

102. *Op. Cit.*, pág. 125.

103. Cfr. *Bibliografía Machadiana (Bibliografía para un centenario)*, pág. 23.

lar el soneto *A las flores*[104], ejemplo recordado por Mairena como referencia de las claves teóricas que laten en su "Arte Poética"[105].

De considerarse de un modo genérico el significado que posee y el papel que desempeña el Teatro Clásico dentro de la actividad teatral desarrollada por Manuel y Antonio Machado, podrían subrayarse, de modo consecuente, una serie de aspectos sensiblemente relacionados con su producción original; obras en las que perviven recursos, temas, convenciones, mecanismos, todos ellos de una marcada ascendencia clásica, como es el caso del travestismo, la ambientación histórica, el uso de embozados o la utilización de temas tradicionales[106], muy a la usanza de las líneas que rigen en la preceptiva dramática barroca y romántica, como señaló, en un momento José María Valverde[107].

En este sentido, sería correcto hablar de aprendizaje dramático, ya que es en el terreno de la refundición clásica, fundamentalmente, donde la rúbrica compartida de los Machado vela sus armas, de la mano de unos autores (Lope, Tirso, Calderón) que, por otro lado, se encontraban muy presentes en el resto de sus respectivas producciones y teorías literarias[108], individual e independiente.

---

104. Dice Mairena: "Recordemos al soneto de Calderón:

Éstas que fueron pompa y alegría,
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.
Este matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana
será escarmiento de la vida humana;
tanto se aprende en término de un día.
A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecer florecieron.
Cuna y sepulcro en un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y expiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron".

Antonio Machado, *De un cancionero apócrifo (1924-1936)*, en *Poesía y Prosa*, Tomo II: *Poesías completas*, edición crítica de Oreste Macrì, con la colaboración de Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, págs. 698-699.

105. *Ibíd.*, págs. 697-707.

106. "Este sistema teatral -ambiente de Siglo de Oro, sentir victorhuguesco, versificación lopesca...- es el de la primera creación escénica original de los hermanos Machado -no lejos, a primera vista, de un Marquina-: *Desdichas de la fortuna, o Julianillo Valcárcel* (1926)". (José María Valverde, *Antonio Machado*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1975, pág. 232).

107. *Ibíd.*

108. Cfr. Guillermo de Torre, "Teorías literarias de Antonio Machado", en *La Torre. Homenaje a Manuel Machado*, Revista General de la Universidad de Puerto Rico, Año XII , núms. 45-46, enero-junio de 1964, págs. 297-312. Para el caso de Manuel Cfr.: Nicolás González Ruiz, "Manuel Machado y el lirismo polifónico", en *Cuadernos de literatura contemporánea*, núm. 2, 1942, págs. 63-77.

Podría considerarse, pues, y como recapitulación a estas líneas, la existencia de una serie de relaciones y correspondencias que, sintomáticamente, sitúan a los hermanos Machado en una actitud que, en consecuencia con sus credos intelectuales y estéticos -lo que se podrá observar más radicalmente en su obra original-, arriesga y propone, aunque de modo discreto, una reactivación del teatro español, a partir, esencialmente, de una lectura moderna de la mejor tradición escénica española: el drama y la comedia áurea, como se testimonia, no sólo a través de sus refundiciones, sino también mediante la labor teórica y crítica que ambos hermanos desempeñaron de modo complementario[109].

En otro orden, y aun a riesgo de resultar paradójico, como hemos insistido con anterioridad, esa misma lectura de la escena clásica también se adecuaba, con mayor o menor fortuna, a uno de los procedimientos a los que recurría el autor de la época para abastecer la demanda teatral: la refundición, práctica a la que no renunciaron los Machado, y que formaba parte tangencial del *status* del dramaturgo contemporáneo[110].

HACIA UNA TEORÍA DRAMÁTICA

Hemos comentado con anterioridad que la práctica escénica de los Machado guardaba una serie de relaciones con lo que bien podríamos denominar como su *credo teatral*[111].

---

109. A este respecto resultan fundamentales los artículos de crítica y estética teatrales, que Manuel Machado dedicó a las reposiciones y refundiciones, emprendidas esencialmente por la compañía del Teatro Español de Madrid. Cfr. Alberto Romero Ferrer, "Clásicos después de los clásicos. Las refundiciones dramáticas de Manuel y Antonio Machado", en *Estudios en Memoria del Profesor Braulio Justel Calabozo*, Anales de la Universidad de Cádiz, 1995.

110. Cfr. Ricardo de la Fuente Ballesteros, "Los autores", en *Introducción al Teatro del siglo XX (1900-1936)*, Aceña Estudios 2, Valladolid, 1987, págs. 79-82.

111. Como indica Dámaso Chicharro Chamorro, este credo teatral ha sido, en el terreno de los estudios machadianos, el aspecto que más ha preocupado a la crítica, en lo concerniente a la relación de ambos hermanos con el teatro. En este sentido, la crítica al uso, no ha pretendido con ello, rastrear la imbricación de Manuel y Antonio en la escena contemporánea, más bien se ha tratado de acercamientos parciales a un motivo más -el teatro- dentro de las respectivas obras, y en los que no se han tenido muy en cuenta las posibles relaciones con su producción dramática. Una producción, por otra parte, que parecía no encajar demasiado bien, en el supuesto corpus teórico (Miguel Ángel Baamonde, *La vocación teatral de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1976; Francisco Ruiz Ramón, "El teatro poético", en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977; y José Monleón, "Manuel y Antonio Machado, los conflictos de una colaboración equívoca", en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975, págs. 249-296). Hasta aquí, la valoración de Chicharro Chamorro ("Un aspecto de la teoría teatral machadiana", en *Estudios sobre Literatura y Arte ofrecidos al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol. I, Universidad de Granada, 1979, págs. 389-403). Una solución al problema, en lo concerniente a Antonio, la encontramos en Ricardo Salvat, "Honradez, intolerancia y cubismo en el teatro de Antonio Machado" (en *Antonio Machado Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 191-197). Para el Prof. Salvat, en un intento de sintetizar la teoría y la práctica del teatro machadiano, las ideas pertinentes en el análisis son, en primer lugar, la primacía absoluta del monólogo y del aparte, y el destierro del confidente, lo que supone, de modo consecuente, una respuesta crítica al teatro realista de la época. En segundo lugar, destaca la importancia del teatro clásico (Lope, Shakespeare, Tirso, Calderón) dentro de la perspectiva moderna de la escena. También se parte de una concepción clásica -platónica- del monólogo. En lo con-

Las consideraciones de los Machado sobre el teatro podían encontrarse, con una mayor nitidez, fundamentalmente en la encuesta que sobre el teatro español realizó un periódico madrileño en 1933, y en la que participaron ambos hermanos[112].

Sin embargo, tanto en el caso de Manuel como en el de Antonio, podemos rastrear, en una buena parte de sus obras, textos y referencias continuas, aunque dispersas, al compromiso que ambos mantuvieron, de modo más o menos constante, con la escena contemporánea.

En lo concerniente al menor de los hermanos, Antonio -objeto de una mirada crítica más atenta, aunque provista de ciertos tópicos reverencialistas[113]- una fuente, para la reconstrucción de esta teoría dramática, la encontramos substancialmente en la dialéctica razonada de su apócrifo y plural *Juan de Mairena*[114], así como en *Los Complementarios*[115], su *Cuaderno de Literatura*[116], su correspondencia, y sus colaboraciones habituales, primero en *La Caricatura*[117], y después en *Hora de España*[118] o *La Vanguardia*[119].

En el caso de Manuel, cuya faceta teatral parecía estar mucho más clara y nítida, son fundamentales las crónicas que publicaría, ininterrumpidamente, en *El liberal* y, poco después, en *La Libertad*[120], periódicos en los que mantuvo una columna de crítica teatral, y que serían con posterioridad la base de *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática*[121] y *La guerra literaria 1898-1914*[122].

---

cerniente a las supuestas obras del apócrifo Juan de Mairena (*La visita de duelo, Don nadie en la corte, El gran climaterio* y *Padre y verdugo*), señala Salvat, la proximidad a las intuiciones teatrales de "Azorín" y Ramón Gómez de la Serna. Pero, al margen de otros aspectos más puntuales, más intuidos, el elemento clave de esta teoría y práctica, reside en el concepto de teatro popular latente en lo que, el Prof. Salvat, considera sus obras dramáticas más logradas: *La Lola se va a los puertos* y *La duquesa de Benamejí.*

112. El texto íntegro de esta encuesta se encuentra en Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel Machado*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1973, págs. 161-165.

113. Véase el epígrafe *Prejuicios*, del presente capítulo.

114. Hemos seguido, esencialmente, la edición de Oreste Macrì, incluida en *Poesía y prosa*, (4 Vols.), Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988.

115. *Ibíd.*; también hemos utilizado la edición crítica de Domingo Ynduráin (2 Vols., Taurus, Madrid, 1972) y la de Manuel Alvar (Cátedra, Madrid, 1980).

116. Edición de Oreste Macrì, *Op. Cit.*

117. *Ibíd.*

118. *Ibíd.*

119. *Ibíd.*

120. Cfr. Teresa García-Abad, "Una visión crítica del teatro: Manuel Machado", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Edición al cuidado de Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas & Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, S.A., Madrid, 1992, págs. 199-204.

121. Biblioteca Nueva, Madrid, 1918. En esta obra se recogen todos los artículos publicados en *El liberal* en 1917.

122. Imprenta Hispano-Alemana, Madrid, 1913. También hay una edición moderna del texto, al cuidado de María Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual, Narcea, Madrid, 1981. Otro texto en el que aparecen algunas referencias teatrales es *Día por día de mi calendario. Memorándum de la vida española en 1918*, Madrid, 1918. Una edición actualizada, con estudio preliminar de José Luís de Lanzagorta, en Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974.

El objeto de las presentes líneas va a consistir en desentrañar algunos de los elementos más pertinentes de la teoría dramática de Antonio y Manuel, en relación con su obra dramática. Vamos a rastrear, pues, aquellas directrices que, esbozadas desde el punto de vista teórico, se podían encontrar con mayor o menor nitidez en los textos; al margen de otro tipo de puntualizaciones, más teóricas, de las que ya se ha ocupado, tangencialmente, la crítica[123]. Se trataba, en síntesis, de subrayar una serie de conceptos que, a nuestro juicio, podríamos considerar claves, posiblemente más intuidos que expresados de un modo solidario, pero que conformarían un adecuado marco teórico, más o menos imbricado con la modernidad exigida a las tablas contemporáneas, y, más o menos, acorde con su *corpus* dramático, tanto en el terreno de sus traducciones y refundiciones, como en el caso de su obra original.

A pesar del carácter heterogéneo de las fuentes, cuya naturaleza y anatomía literaria, como es el caso de los artículos periodísticos de Manuel o las reflexiones aparentemente más reposadas de los apócrifos, incidían en la propia configuración de los contenidos vertidos, a pesar de esta heterogeneidad podría detectarse en sus discursos internos una serie de ejes centrales que, consciente o inconscientemente, subrayaban con cierta intensidad algunos aspectos, más allá, por ejemplo, de la especulación teórica implícita en las voces de la ficción machadiana, y, más allá también, de la puntual reseña de un estreno o una obra cualquiera.

De todos estos comentarios y reflexiones, muchas de ellas dispersas, y con una dudosa voluntad *apriorística* de corpus teórico dramático, no obstante convenía extraer varias ideas que, de un modo más o menos latente, parecían organizar una cierta concepción dramatúrgica, que por otro lado, también se evidenciaba en la praxis y en la anatomía interna de sus piezas teatrales, y que, solidariamente, no entraban en conflicto con los mecanismos desde los cuales ambos hermanos se introdujeron en el mundo teatral; algo, al parecer, no perdonado aún por la crítica académica.

Con anterioridad, al hablar de sus refundiciones dramáticas, ya hemos insistido en una de estas ideas *esenciales*, que privilegiaban la pertinencia de la tradición del teatro clásico español dentro de la escena contemporánea[124]. No vamos a insistir en ello, pero sí apuntar el significativo peso de tal concepción que puede detectarse, tanto en el hecho en sí de las propias adaptaciones que realizaron de Lope, Tirso o Calderón, como en uno de sus dramas originales, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, donde estas huellas -ambientes, intrigas, personajes, recursos[125]- parecían evidenciarse con mayor mediatez.

---

123. Ver nota 111. También Luciano García Lorenzo, "El teatro de los Machado o la imposibilidad de ser", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, Madrid, 1975-1976, págs. 1096-1110; y "Antonio Machado ante el teatro", en *Antonio Machado. Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 85-90.

124. Cfr. José Manuel Blecua, "Antonio Machado y el teatro en el año dos mil. ¿Una papeleta olvidada?", en *Insula*, núms. 400-401, 1980, pág. 7.; y Luciano García Lorenzo, "Antonio Machado ante el teatro", *Op. Cit.*

125. "Este sistema teatral -ambiente de Siglo de Oro, sentir victorhuguesco, versificación lopesca...- es el de la primera creación escénica original de los hermanos Machado-: *Desdichas de la fortuna, o Julianillo Valcárcel* (1926), sobre el tema de un hijo bastardo del conde-duque de Olivares, muerto de amor..." (José María Valverde, *Antonio Machado*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1975, pág. 232).

Dentro de este aprecio por la tradición escénica española, una de las cualidades que más atraían a los Machado del teatro barroco era su disposición y la atención que prestaba al público[126], sin el cual, era raramente comprensible el propio fenómeno. Para los Machado

> *El público ha salvado en el teatro muchos valores, que los doctos no siempre acertaron distinguir. Merece cierto respeto. El público suele gustar de lo mejor, más de lo nuevo que de lo viejo, aunque por pereza, por inercia mental, y desconfianza de su propio juicio, tiende a aplaudir lo viejo, lo que le recuerda algo ya aplaudido*[127].

Estas nuevas insistencias se refieren, ahora, y como derivación de las primeras, a la importancia y la primacía del público, frente a la crítica. Una relevancia, poco considerada siempre que se ha atendido a la teoría teatral de los Machado, pero que enlazaba con los mecanismos utilizados por los autores en la elaboración de sus textos, y respondía así, a esa perfecta adecuación de los Machado a los mecanismos de producción teatral de la época, fuera de los cuales, el teatro se veía ostensiblemente reducido a mera anécdota. Esta dimensión de su teatro -un teatro de éxito, por cierto- se apartaba sensiblemente de concepciones teatrales elitistas, y acercaba la producción de los Machado a ciertas tesis populistas[128] en la línea emprendida, por aquellos mismos años, por Federico García Lorca, tanto desde la teoría y creación como desde la representación escénica. Un populismo más que evidente en algunas de sus obras más representativas[129].

De aceptarse, pues, esta dimensión social y popular del teatro, en la que se respetaba el gusto y el criterio del público teatral, presente en el pensamiento de nuestros autores, se hace, más o menos evidente, la equívoca relación, aquella *extraña amalgama*[130],

---

126. A este respecto conviene recordar la importancia que se otorga al papel del público en el prólogo a su adaptación de *Hernani*.

127. Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel Machado*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1973, pág. 164. Cfr. a este respecto, las consideraciones sobre el teatro y su público, realizadas por Antonio Machado en su artículo "*El condenado por desconfiado*" (*Poesía y prosa*, Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*, Edición crítica de Oreste Macrì, págs. 1647-1649).

128. Sobre esta dimensión popular del teatro de los Machado, comenta Ricardo Salvat:

"Para nosotros, las dos obras que hay que ahondar con urgencia porque las creemos más conseguidas, son *La Lola se va a los puertos* y *La duquesa de Benamejí*, aunque esta última sea formalmente inviable. Ambas son un prodigio de gracia narrativa y pueden dar pie a dos espléndidos espectáculos de teatro popular. Esa dimensión ya la intuyó el cine del franquismo, concretamente las productoras P.O.F. Orduña y CIFESA y, en particular, los directores Juan de Orduña, que dirigió *La Lola*..., en una adaptación (y guión) de Antonio Más-Guindal en 1947, y Luis Lucía, que se sirvió de una versión libre de Ricardo Blasco, con diálogos adicionales de José María Pemán y el propio Ricardo Blasco".

("Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", pág. 193).

129. *Ibíd.*

130. Ángel Valbuena Prat, *El teatro moderno en España*, Partenón, Zaragoza, 1944, pág. 160. Véase nota 10.

que puede contrastarse entre los temas y los motivos de su teatro, con cierto ruralismo[131], más o menos imperante en la estética y las tendencias escenográficas del momento[132], y que no era ajeno al resto de sus respectivas obras poéticas. Un ruralismo *"populista"*, más o menos rastreable en su obra dramática, sobre el que volveremos a insistir de un modo más atento, y que podía actuar como espejo, deformado o no, de esa misma sociedad que pervertía los entresijos del aparato teatral.

Por otro lado, dentro de esta misma línea crítica, también había que añadir algo sobre el origen popular de su teatro[133], que al igual que el resto de sus producciones poéticas, referenciaban, posiblemente, el peso de los trabajos de su padre, el folclorista Antonio Machado y Álvarez, como muy acertadamente señala Pablo del Barco[134]. En consonancia, pues, con algunos de los aspectos ya tocados en estas páginas, y guardando ciertas concomitancias con el aspecto anterior, se podía comprobar cómo los Machado privilegiaban en el arte teatral lo tradicional[135], la experiencia acumulada de la colectividad[136], ideas sólidamente justificadas en los estudios tradicionalistas de su padre, y que llevarían a la práctica en su concepción poética.

Popularismo[137], costumbrismo y ruralismo podían, pues, muy bien sistematizar y sintetizar una de las claves interpretativas que, tanto desde la teoría como desde la práctica, se observaba con mayor insistencia en un sector relevante de su obra dramática. Así, por ejemplo, *La duquesa de Benamejí*, *La Lola se va a los puertos*[138], *Juan de Mañara* quedarían adscritas, dados los motivos, escenarios y personajes desarrollados, a esta tendencia, detectable, también, en otros textos, aunque con menor intensidad.

---

131. John W. Kronik, al referirse a las tendencias dominantes en la escena de los años veinte -lo que repercutía en las obras que se editaban en *La Farsa*- comenta:

"Una fuerte nota costumbrista destaca en el teatro de este período, a veces en las obras serias y a menudo en las frívolas. Esta nota entró en algunas ocasiones por vía del drama rural (uno de los incluidos en *La Farsa* es calificado de *agrodrama*), donde se exponía, según el caso, una historia de una región específica o, como mayor frecuencia, la vida pueblerina en general".

("*La Farsa" (1927-1930) y el teatro español de preguerra*, Estudios de Hispanófila, Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1971, pág. 23).

132. Cfr. José-Carlos Mainer, "José López Pinillos en sus dramas rurales", en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Edicusa/Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972, págs. 89-120.

133. Cfr. Paulo de Carvalho-Neto, *La influencia del folklore en Antonio Machado*, Ediciones Demófilo, Madrid, 1975; y Alberto González Troyano, "Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos machado", en *Antonio Machado Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 105-108.

134. "¿Quién es quién en el teatro de los Machado?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 325, Madrid, 1977, págs. 155-159.

135. Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel Machado*, pág. 161.

136. *Ibíd.*, págs. 161-162.

137. Para una correcta interpretación del término, partimos de la delimitación que establece Joaquín Marco en *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, 2 Vols., Taurus, Madrid, 1977.

138. Acerca de esta obra comenta Pablo del Barco: "*La Lola se va a los puertos*, es la más pura -quizá fácil- aspiración de hacer llegar al pueblo un teatro para el pueblo". ("¿Quién es quién en el teatro de los Machado?", pág. 155).

Aceptada, *a priori*, esta primera disección del corpus teatral machadiano, de acuerdo con una adscripción popularista, había que indagar en otras posibles ideas matrices, que se vieran, asimismo, cumplimentadas en la praxis teatral.

En esta misma línea crítica, otro de los aspectos más pertinentes, y vanguardistas, que se nos ofrece en la teoría dramática de los Machado, es el relevante papel del monólogo. Un monólogo, por otra parte, cuyos paradigmas podían encontrarse, una vez más, en la tradición de Lope o Calderón. Para la voz heterónima de Mairena

> *La comedia con monólogos y apartes puede ser juego limpio; mejor diremos, juego a cartas vistas, como en Shakespeare, en Lope, en Calderón. Nada tenemos ya que adivinar en sus personajes, salvo lo que ellos ignoran de sus propias almas, porque todo lo demás ellos lo declaran, cuando no en la conversación en el soliloquio o diálogo interior, y en el aparte o reserva mental, que puede ser el reverso de toda plática o "interloquio"*[139].

El monólogo[140], en su dialéctica esencial implícita, el diálogo con los otros yoes, representaba todo un nuevo hábitat teatral que, en contraste con el realismo benaventino, reclamaba para la escena otras posibilidades de ficción de claves esquizofrénicas -la utilización del verso podría entenderse en este sentido- que enlazaba a los Machado con la aportación unamuniana del monodiálogo[141], cuyos conflictos se desenvolvían en los espacios privados del *Alter Ego*.

Esta idea, aun presente en todas las obras de los Machado, como intentaremos subrayar en el análisis de los textos, alcanza, no obstante una mayor significación, posiblemente por la deserción de otros discursos complementarios y alternativos, en *El hombre que murió en la guerra*. Una obra que, como ha indicado Mariano de Paco[142], guardaba

---

139. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, en *Poesía y prosa*, Tomo IV: *Prosas completas (1936-1939)*, Edición crítica a Oreste Macrì, pág. 1984.

140. La concepción machadiana del monólogo sería ampliada en el llamado "manifiesto" de 1933:

"El diálogo, por otra parte, tiende a enseñorearse del teatro; pero, divorciado de la acción, pierde su valor poético, aunque conserve alguna vez su valor didáctico; se convierte en conversación trivial o pedante; casi siempre en palabra insincera que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes.

Y, sin embargo, al comediógrafo actual hay que exigirle gran hondura de diálogo, que conozca sus límites; pero también sus nuevas posibilidades, porque la psicología moderna, cavando en lo subconsciente, nos ha descubierto toda una dialéctica nueva, opuesta, y, en cierto modo, complementaria de la socrática. Hoy sabemos que nuestro dialogar oscila entre dos polos: el de la racionalidad del pensar genérico, que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todos y de ninguno, y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la mayéutica freudiana -llamémosle así para darle un nombre moderno- opera con nuevos métodos para sacar a la luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre. En el hábil manejo de estas dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de unas razones a otras y la que nos revela el juego dinámico de instintos, sentimientos y afectos, estriba el arte nada fácil de dialogar".

(Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel Machado*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1973, págs. 162-163).

141. Cfr. Iris M. Zavala, "La dialogía del teatro unamuniano: género interno", en *Cuadernos Universitarios*, núm. 4, 1987, págs. 13-26.

142. "*El hombre que murió en la guerra* y Antonio Machado", en *Antonio Machado Hoy*, Vol. II, págs. 159-165.

bastantes afinidades con el drama *El otro* de Miguel de Unamuno, y que bien podía adscribirse a la figurada producción dramática de Mairena, sus obras *El gran climaterio*, *Padre y verdugo*, *Don Nadie en la corte* y *La visita de duelo*.

También, aunque con menor intensidad, esta misma anatomía interna podía rastrearse en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, *La prima Fernanda* y en *Las adelfas*, obras estas dos últimas, en otro orden, más comprometidas con una visión paródica y satírica de ciertos sectores sociales contemporáneos. En definitiva, se trataba, como intentaremos demostrar, de una fijación que jerarquiza la construcción de todos los textos, y muy especialmente, determina la doble arquitectura, formal y conceptual, del personaje, adscrito, generalmente, a una tipología esquizoide cuyas bases se asientan, con todo rigor, en la dialogía[143] interna de su anatomía.

Junto a estos recursos, más o menos justificados en el corpus, también aparecen otras consideraciones teóricas llenas de interés, pero que no parecen integrarse en su praxis teatral, concernientes, por ejemplo, a la abolición de la dimensión cúbica del teatro, muy en la línea del pensamiento dramático de Ortega y Gasset o Bertold Brecht[144], el papel tutelar de los actores en esta siempre latente necesidad de elevar el nivel de calidad de la escena, o el papel *ilustrado* de la crítica. Una serie de argumentos teóricos que podían haber tenido, posiblemente, consistencia dramática en *Las tardes de la Moncloa o las brujas de San Francisco*, *El loco amor* o en *La diosa razón*[145], textos, al parecer, proyectados e inconclusos, y que la separación violenta de Antonio y Manuel impediría su hipotético refrendo sobre la escena.

En definitiva, un pensamiento teórico que intuyó, en muchas ocasiones, una renovación estética de la escena española[146], y que viene a demostrar que la incursión de los poetas en el complejo mundo del teatro -al menos en el caso de Antonio[147]-, respondía a una convicción perfectamente imbricada, comprometida con la intelectualidad, la sociedad y el público contemporáneos -algo negado tantas veces por la crítica-. Una convicción, por otro lado, también comprometida con la propia esencia y heterodoxia de las múltiples voces que se alternan, o superponen, en estos otros apócrifos, en este caso no sólo de Antonio, sino también del otro Machado, Manuel.

---

143. Aplicamos el término en el contexto de las tesis de Mijail Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986).

144. Cfr. Ricardo Salvat, "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", pág. 195.

145. Cfr. Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel Machado*, pág. 166.

146. Cfr. Ricardo Salvat, "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", pág. 196.

147. La adscripción de Manuel quedaba fuera de toda duda.Cfr. José Luis Abellán, *El filósofo "Antonio Machado"*, Pre-textos, Valencia, 1995.

CAPÍTULO III

LAS EDICIONES

Dentro de los problemas[1] que inicialmente planteábamos, en el momento de efectuar el estudio de la obra dramática, escrita en mutua colaboración por los hermanos Manuel y Antonio Machado, sorprendida la apenas inexistente atención que la crítica, salvo honrosas excepciones[2], había otorgado a la elaboración, más o menos acabada, de un catálogo que diera cuenta, y fijara, las ediciones, los textos y todos aquellos datos de interés que sirvieran para delimitar los aspectos crítico-textuales, que rodean cualquier creación literaria, en este caso, el teatro machadiano.

Y ello se hacía necesario por una serie de motivos, que van desde la imperiosa necesidad de contar con una plataforma textual -hasta ahora escasamente abordada-, sobre la

---

1. Nuestro estudio se centrará, esencialmente, en el análisis de las primeras ediciones.

2. El primer estudio importante en el que se recoge un catálogo completo de la producción teatral de los hermanos Machado se debe al crítico Juan Chabás, quien en 1930 publica *Vuelo y estilo. Estudios de literatura española contemporánea*, vol. I.: *G. Miró, J. Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado* (Sociedad Española de Librería, Madrid, 1930). Ya más recientemente, y con motivo del doble centenario de los Machado, la Biblioteca Nacional organizó en 1975 la exposición bibliográfica "*Los hermanos Machado*" (Cfr. Margarita Capdepont, "Los hermanos Machado en la Biblioteca Nacional", en *El Libro español*, núm. 221, julio de 1975, págs. 303-305). Dicha exposición sirvió de fuente para la publicación *Bibliografía Machadiana (Bibliografía para un centenario)* (Biblioteca Nacional, Madrid, 1976). Dicho repertorio incluye una primera y escueta aproximación a las ediciones de que fueron objeto las piezas teatrales de los Machado. Hay que destacar, en este mismo sentido, el libro -un poco anticuado, pero aún bastante útil- de Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado* (Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966), donde también se incluye un apéndice -incompleto- dedicado a estos menesteres. Otra referencia de interés la encontramos en Aurora de Albornoz, "Bibliografía de Antonio Machado", en *La Torre. (Homenaje a Antonio Machado)* (año XII, núms. 45-46, Universidad de Puerto Rico, enero-junio de 1964, págs. 505-553). También podemos considerar fundamental, al respecto, los repertorios bibliográficos de las obras de y sobre Antonio Machado incluidos en Oreste Macrì, *Poesie di Antonio Machado* (Lerici, Milán, 1969); y en la edición crítica de Oreste Macrì, de *Poesía y prosa* de Antonio Machado (Clásicos Castellanos, Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, Vol. I). Asimismo, ofrece un cierto interés parcial el repertorio de J. Romo Arregui, "Manuel Machado: Bibliografía", en *Cuadernos de literatura contemporánea* (Madrid, 1942, págs. 79-81). Otra importante exposición sobre la vida y la obra de Manuel y Antonio Machado fue organizada, con carácter itinerante, por la Fundación Española Antonio Machado a partir de 1986, en Sevilla, Madrid, Baeza, Segovia, Soria, Barcelona y Colliure. Parte de este material gráfico se encuentra en el catálogo de dicha exposición, *Los Machado y su tiempo* (Fundación Española Antonio Machado/Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987).

que pudiera sustentarse un mayor y mejor conocimiento de la actividad creadora de los Machado; hasta motivaciones más particulares, y no por ello de menor importancia, que hablaran de un corpus dramático que supo introducirse, con cierto éxito, en las claves y los entramados teatrales de una de las épocas intelectual y literariamente más intensas de la historia literaria española contemporánea: la *Edad de Plata*, en afortunado título del profesor Mainer.

Si bien es cierto que no todas las ediciones del teatro machadiano ofrecen el mismo interés[3] -como acentuaremos con posterioridad-, una primera y superficial ojeada nos nuestra un dato revelador: se trata del número de ediciones[4]: *La prima Fernanda* 12, *La duquesa de Benamejí* 13, *Las Adelfas* 14, *Juan de Mañara* 17, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* 18, y el gran éxito de los Machado *La Lola se va a los puertos* 20; todo ello sin contar con las adaptaciones cinematográficas que en 1947 y 1949 se realizaron de *Lola se va a los puertos* y *La duquesa de Benamejí*, respectivamente[5]. Como puede observarse, se trata de unos datos que vienen a señalarnos la notoriedad de unos textos, que en muchos casos llegaron a manos del lector a través de ediciones o colecciones, ciertamente populares y muy asequibles a su bolsillo, como la colección *Comedias* [6], *La Farsa*, la serie de *Teatro Selecto "Joyas literarias"* de la editorial Cisne de Barcelona, la colección *Novelas y Cuentos* de la editorial Dédalo, *El Teatro Moderno*[7] o la colección *Universal*[8] de Espasa Calpe; unos repertorios que actuaban como catali-

---

3. Aunque el número de ediciones de estas piezas teatrales es, por sí solo, una muestra significativa de la recepción del teatro machadiano, las primeras ediciones son las que más nos interesan, ya que éstas, en la mayor parte de los casos, se realizan de acuerdo con los mecanismos editoriales, que prevalecen en las colecciones teatrales de la época. Textos que, por otro lado, se publican en los mismos años de los estrenos.

4. El dato ofrece cierto interés, por tratarse de textos relegados, en el mejor de los casos, al olvido de la crítica y del público. En otro orden, también hay que puntualizar que cualquier pieza teatral de un autor de éxito, y al margen de su calidad literaria, podía llegar a tener un número muy considerables de ediciones, sobre todo de las llamadas "*populares*".

5. Véase Rafael España, "Antonio Machado visto por el cine español", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 67-83; y Alberto Romero, "Notas a dos adaptaciones cinematográficas de los hermanos Machado", en *Draco. Revista de Literatura Española*, núms. 3-4, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1991-1992, págs.111-121. Para una completa contextualización del ambiente cinematográfico de la época destaca el estudio de Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey* (Caja de Ahorros de La Inmaculada, Zaragoza, 1991). Sánchez Vidal, a partir del perfil biográfico del Florián Rey, reconstruye, con un sobresaliente soporte documental, el contexto y las vicisitudes del cine español, desde 1918, año en que Jacinto Benavente y José Buchs Fundan la productora "Cantabria Cines" en Santander con la intención de llevar a la pantalla *Los intereses creados*, hasta 1956, año de *Polvorilla*, última película dirigida por el cineasta aragonés.

6. Sobre *La Farsa*, pueden consultarse los siguientes trabajos: Jonhn W. Kronic, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Estudios de Hispanófila, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1971; y Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"* anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1971.

7. Véase el estudio de Ramón Esquer Torres, *Colección dramática "El Teatro Moderno"*, anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1969.

8. El conjunto de las colecciones teatrales que vieron la luz entre los años 1914 y 1939, aun siendo un fenómeno de importancia vital para el estudio literario y teatral de la época, permanece todavía sumido en un incomprensible abandono crítico; tan sólo tenemos los catálogos de J.W. Kronik y M. Esgueva sobre *La Farsa*,

zadores de la vida teatral española, y donde quedaban sintetizados los gustos y las preferencias del público.

A este respecto se hace preciso señalar una serie de consideraciones que atañen, de modo más o menos directo, a la producción dramática de los Machado, ya que la mayor parte de sus obras originales, a excepción de *El hombre que murió en la guerra*, vinieron a engrosar una serie de colecciones teatrales que, como *La Farsa*, suponen un aspecto clave y ciertamente esencial para entender el funcionamiento interno y externo del teatro español de preguerra, marco cronológico en el que se encuadra el objeto de nuestro estudio.

Dada la importancia de este aspecto, y antes de introducirnos en las imbricaciones del fenómeno con la materialidad editorial de las piezas machadianas, convendría detenernos y subrayar esta faceta -apenas atendida por la crítica- del teatro español entre 1914 y 1936.

La profusión, en el período reseñado, de colecciones teatrales, herederas todas de otras colecciones anteriores, demuestra la significativa incidencia de este mecanismo editorial en los hábitos del público lector, y en los resortes propios del entramado escénico.

Entre las más importantes, podemos destacar *La Novela Teatral* (1916-1925), con 447 números; *La Novela Cómica* (1916-1919), con 169 títulos; la colección *Comedias* (1926-1928), con 117 números[9]; *El Teatro Moderno* (1925-1932), con 344 números; y *La Farsa* (1927-1936), con un total de 467 números[10]. A su vez, dadas las condiciones materiales de edición, las tiradas solían oscilar entre mil y tres mil ejemplares, lo que hace suponer el fuerte alcance que estas lagartijas de papel -como denominó Galdós a sus hermanas literarias, los folletines y las novelas por entregas- tuvieron en el contexto de la recepción de la obra teatral; y el papel, más o menos catalizador, que desempeñaron en la creación y consolidación de gustos, tendencias, obras y autores; contribuyendo, con ello, a la confección de un repertorio teatral ciertamente estable.

En estos entresijos socioliterarios ven la luz editorial las obras teatrales de Antonio y Manuel Machado. Así, pues, las primeras ediciones de estas piezas dramáticas las encontramos de la mano de *La Farsa*, en el caso de *La Lola se va a los puertos*, *La prima*

---

el repertorio de R. Esquer Torres sobre *El Teatro Moderno*, y el trabajo de José Antonio Pérez Bowie, "La colección dramática *La Novela Teatral* (1916-1925)", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 25-26, CSIC, Madrid, 1977, págs. 273-325. Puede consultarse, también, la aproximación de Ricardo de la Fuente, "Las colecciones de teatro", en *Introducción al Teatro del siglo XX (1900-1936)*, Aceña Editorial, Valladolid, 1987, págs. 35-36. La importancia del fenómeno contrasta con la escasez bibliográfica. Desde una óptica metodológica, un buen punto de partida lo encontramos en Serge Salaün, "Infra-littérature: quelques problèmes théoriques", en *L'infra-littérature en Espagne au XIX et XX siècles*, Presses Universitaires de Grenoble, París, 1977, págs. 295-318.

9. Esta colección publicaba al principio dos piezas en cada número. La primera edición de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* aparece en la colección "*Comedias*", y se publica conjuntamente con la obra de Emilio Sáez, *La familia es un estorbo*.

10. A estas colecciones habría que añadir las existentes sobre la escena en Barcelona: las colecciones *El Nostre Teatre* y *Escena Catalana*; y la que se publica en Valencia: *Teatro Valensiá*.

Fernanda, *Las adelfas* y *La duquesa de Benamejí*; en la colección *Comedias* encontramos una primera edición de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* y en *El Teatro Moderno* tenemos la primera edición de *Juan de Mañara*. Se trata de ediciones preparadas casi siempre por los propios autores, y que se acompañan, al menos en el caso de *La Farsa*, por ilustraciones, dibujos y cubiertas en las que se ha tenido un especial cuidado artístico, aspecto éste de significativo interés ya que nos encontramos ante un excelente ejemplo del arte de cartelón de la época. En el caso de las ediciones de los hermanos Machado, los dibujos se deben a su hermano José Machado, lo que, obviamente, otorga un valor artístico añadido a los textos[11].

Todo ello pone de relieve un aspecto nada desdeñable a tener en consideración en el estudio de la recepción y la acogida de este teatro, dirigido ahora -gracias a estas ediciones-, no a la atenta mirada y oído del espectador, sino a la lectura privada. Con ello, deliberadamente o no, los Machado se introducen en la tradición de transmitir al público lector piezas teatrales, una costumbre sólidamente asentada en los hábitos del lector medio, cuyo deseo quedaba satisfecho, gracias a la labor de estas publicaciones, diseñadas *a priori* para tal cometido.

En esta misma línea interpretativa, conviene señalar cómo estas colecciones teatrales, dirigidas a un público pequeño-burgués, surgen a partir del paulatino declive de las fórmulas, que como el género chico, habían germinado al amparo del *teatro por horas* a finales del siglo XIX, y que ahora se van a ver sustituidas por un *teatro de declamación* -muy en la línea de los Machado- lo que va a requerir un entramado de producción, en el que se garantizara una seguridad económica[12], y lo que conlleva, solidariamente, un aumento considerable en los precios de la butaca, fenómeno al que no es ajeno la proliferación de estas colecciones teatrales, cuyos números se ponían a la venta a los pocos días del estreno de la obra editada. Este encarecimiento, pues, del espectáculo teatral obligaba, forzosamente a desplegar unas nuevas estrategias, entre las que figuraba un progresivo relevo en el público, y una deserción de los sectores más populares, dueños de la escena en el último tercio del siglo XIX[13].

---

11. La galería de caricaturistas y dibujantes que colaboran con sus trabajos gráficos en esta colección teatral ascienden a un total de 25, entre los que destacan Antonio Merlo, Alonso, Almada, Barbero, Garrán, Gutiérrez Navas, Masberger, Manuel Prieto, "Roberto", Agustín Segura y José Machado, entre otros. Una mayor información en el estudio sobre "*La Farsa*" de J.". Kronik.

12. Los nuevos planteamientos del negocio teatral obligan a buscar unos públicos con un mayor poder adquisitivo, lo que suele conllevar adicionalmente un mayor nivel y poder cultural. La aparición de estas colecciones -de precios, no obstante, muy asequibles- podría estar relacionada indirectamente con este problema, ya que el lector medio solía pertenecer a estos grupos pequeño-burgueses, dueños ahora de la escena, como décadas antes había ocurrido con los sectores más populares, al amparo del "Teatro por Horas". Véase, a este respecto, José-Carlos Mainer, *La edad de Plata 1902-1039. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 75-76.

13. Luis Araquistáin, en *La batalla teatral* (Mundo Latino, Madrid, 1930), testimonia su preocupación por este problema contemporáneo que afectaba al mecanismo teatral. Para el crítico, ahora el "público lo forman las clases burguesas, con exclusión casi total del verdadero pueblo". Cit. pág. 15.

Las primeras ediciones de las piezas escritas por Manuel y Antonio Machado, que también recibirían puntual reseña de Enrique Díez-Canedo en su habitual columna de crítica teatral de *El Sol*[14], se encuadran dentro de estos mecanismos y circunstancias, que explican y configuran el hecho teatral en el período de entreguerras. Así, por ejemplo, menos de un mes transcurre entre la primera edición de *Juan de Mañara*, en *El Teatro Moderno*, y su estreno; la primera edición de *Las adelfas*, se publica diecinueve días después de su aparición en el teatro del Centro, hoy Calderón; la primera edición de *La Lola se va a los puertos* -edición que se realiza en unas condiciones excepcionales- guarda ocho días de diferencia con el estreno; la edición de *La prima Fernanda* sale a la luz un mes después de su puesta en escena; y el estreno de *La duquesa de Benamejí* se produce catorce escasos días antes de su salida en la colección *La Farsa*. Como puede comprobarse, el intervalo entre estreno y publicación es breve y rápido, lo que va a propiciar, y no sólo en el caso de los Machado, que el asiduo lector de este tipo de publicaciones -suscriptor también, en la mayor parte de los casos- pudiese contar, de forma rápida y eficaz con unos textos sobre los que ya, muy posiblemente, había tenido un primer contacto en la sala escénica. A todo ello había que unir la información de primera mano que, en el terreno de las novedades teatrales, manejaba este pertinaz lector, al que, por otro lado, iban dirigidas este tipo de colecciones que contribuyeron, deliberadamente, a la rápida divulgación de los dramas a poco de su estreno, colaborando, de este modo, en su publicidad y difusión comercial.

Todos estos datos y circunstancias, nada improvisados, vienen a señalarnos un perfecto mecanismo de producción teatral, al que los Machado no sólo no renunciaron, sino que, por muy paradójico que pudiera resultarnos -al menos en el caso de Antonio-, sirvieron y abastecieron, con más o menos fortuna; aprovechando una serie de circunstancias, entre las que su prestigio literario e intelectual, sin duda alguna, jugó un papel determinante como valor mercantil[15], social y cultural.

Dentro de este mismo sistema de colecciones, y centrándonos, ahora, de modo más específico en *La Farsa*, los hermanos Machado también publicaron varias refundiciones de teatro clásico español, realizadas en colaboración con José López y Pérez Hernández. Se trata más concretamente de *La niña de plata* y *El Perro del hortelano* de Lope de Vega y *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina. Otros textos, como *El Príncipe Constante* de Calderón de la Barca, *Hay verdades que en amor* o *La viuda valenciana* de Lope, en adaptación también de los Machado y su colaborador habitual en estas tareas, permanecen inéditos. Estas otras primeras ediciones y a diferencia de las obras originales, se apartan del sistema habitual de publicación de *La Farsa*, que solía coincidir con los ciclos y las temporadas teatrales, fundamentalmente de la capital. Son textos que, ahora, se publican concluida la temporada teatral, durante los meses de verano julio y agosto, y no forzosamente en los años de sus respectivos estrenos. Así, por

14. Enrique Díez-Canedo, "Teatro impreso: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *El Sol*, 20 de mayo de 1926; y "Teatro impreso: *Juan de Mañara*, en *El Sol*, 24 de abril de 1927.

15. A este respecto comenta Araquistáin en 1930: "La firma de autor ha de ser una garantía absoluta contra el fracaso". (*La batalla teatral*), pág. 66.

ejemplo, la refundición de *La niña de plata*, obra estrenada el 19 de enero de 1926, se publica en julio de 1929; o *El condenado por desconfiado*, texto que se estrena el día 2 de enero de 1924, se edita en junio de 1930. Ediciones, por otro lado, que no se rigen por los severos preceptos del mercado teatral; relegados, ahora, a un secundario papel, muy posiblemente por circunstancias e intereses más literarios y culturales que mercantilistas, aunque la falta de novedades del momento, como nueva regla de mercado, jugara un discreto papel de arbitraje, en esta apertura de la colección a otros propósitos que no fueran los estrictamente comerciales.

En la misma colección también aparece, el día 23 de junio de 1928, la traducción y adaptación a la escena española del drama de Víctor Hugo *Hernani*, que había realizado Manuel y Antonio Machado en colaboración con Francisco Villaespesa, y que fue estrenado en Madrid en enero de 1925. Estamos ahora ante una edición conmemorativa del centenario del Romanticismo en España, como reza en las mismas páginas del texto. Con este tipo de ediciones, al igual que sucedía con aquellas otras de teatro clásico español, el fundador y director de esta publicación semanal, el argentino Valentín de Pedro, introducía evidentes connotaciones divulgativas y culturales, que, a un nivel muy rudimentario, alentaban un clima de mayor formación educacional, al que no era ajeno la labor intelectual y literaria de Antonio y Manuel Machado. Una tarea, por otro lado, perfectamente imbricada en ciertas tendencias renovadoras de tipo político y ético, que también se dejaban sentir, conscientemente o no, en las páginas de la colección, esencialmente, en el período que comprende los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y los años de la Segunda República hasta la guerra[16].

Asimismo, habría que destacar la publicación de una traducción y adaptación de *L'Aiglon* de Edmond Rostand, efectuada, en este caso, por Manuel Machado y otro colaborador suyo, Luis de Oteyza. Esta edición, aparece también en *La Farsa*, en unas condiciones muy similares a las anteriores. Su publicación se realiza el 4 de junio de 1932.

Como puede deducirse, y a partir de la muestra que suponen estas piezas dramáticas, respecto a las colecciones teatrales en las que se insertan, cabrían subrayar una serie de consideraciones muy a tener en cuenta en la apreciación global del teatro machadiano.

En primer lugar, destacar la imbricación, más o menos deliberada, de ambos autores en los sistemas y mecanismos que entendían e interpretaban el teatro -sin desertar de su compromiso estético y literario- como una industria, un negocio, al incluir sus obras dentro de un mercado editorial que reforzaba esta concepción teatral. Este último aspecto podría resultar muy revelador, dado el complejo debate que, sobre el estado y la llamada crisis de la escena española, enfrentaba y radicalizaba posturas, al parecer, marcadamente irreconciliables. La preocupación por el estado de la escena había, sospechosamente, transcendido las fronteras del hecho teatral, tal y como se pone de relieve en testimonios como los del crítico Enrique Estévez-Ortega:

---

16. Véanse los apartados "Teatro y política" y "*La Farsa* y sus compromisos", en Jonh W. Kronik, *La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, págs. 33-36.

De tal modo se deja sentir esta decadencia -que en vano quieren disimular los menos- que ya ha llegado a preocupar hasta pensadores y ensayistas que parecían alejados por todo, de estas cuestiones escénicas pero que, a pesar de la situación actual, aún sienten optimismos insospechados. ¿Podrá detenerse la crisis del teatro que hoy tanto se deja sentir?[17].

Dentro de esta misma perspectiva, subrayar también, la consideración y fama de los hermanos Machado como dramaturgos y hombres de teatro, sobre todo en el caso de Antonio. A este respecto conviene tener muy en cuenta cómo ambos hermanos firman las obras, y aceptan como propia otra práctica corriente en los círculos teatrales de la época, consistente en la labor de cooperación, incluso con algún que otro escritor adicional, en la preparación de los textos, algo que antes bien era norma que excepción, como demuestra la cartelera de estos años[18].

Finalmente, poner de relieve que, en cuanto a los temas, los ambientes y los motivos de su teatro -aspectos sobre los que insistiremos en otro momento del presente estudio-, también se observa una cierta aclimatización a las líneas generales, más o menos impuestas en estas colecciones, respondiendo, así, a los gustos y preferencias del público.

Según reza en la publicidad que, generalmente, aparece en las cubiertas de las ediciones, estas colecciones teatrales aspiraban ofrecer al lector *"Joyas literarias"*[19], *"las obras de los autores más prestigiosos, las que mayor expectación hayan despertado, las de más éxito, las más interesantes"*[20]. Con todo ello, el ánimo de las colecciones residía en una

---

17. *Nuevo Escenario*, Editorial Lux, Barcelona, 1928. El debate sobre la crisis de la escena en España se analiza en el trabajo de Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en *2 ensayos sobre Teatro Español de los 20*, (César Oliva, ed.), Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, págs. 85-57. Por otro lado, las imbricaciones de dicha controversia con la labor teatral emprendida por Manuel y Antonio Machado, se examinan en el capítulo del presente estudio titulado "Contexto teatral (1914-1939). El teatro español de preguerra y la interpretación de la crisis burguesa"

18. Este mismo fenómeno puede comprobarse en las páginas de las colecciones teatrales citadas. En *La Farsa*, por ejemplo, el cuarenta por ciento de las obras impresas son el resultado del consorcio de dos o más autores. Como comenta John W. Kronik: "Algunos dramaturgos colaboran de modo tan considerable o con tanta frecuencia que sus nombres se asocian automáticamente: los hermanos Álvarez Quintero (el caso más notorio) los hermanos Machado, los hermanos Jorge y José de la Cueva, Muñoz Seca y Pérez Fernández, Romero y Fernández-Shaw, Torres del Álamo y Asenjo, Paso y Estremera, Blanco y Lapena, Paradas y Jiménez Quintero, Quintero y Guillén, Navarro y Torrado, Capella y Lucio, Ramos de Castro y Carreño". (*La Farsa (1927-1936) y El teatro español de preguerra*, pág. 27). Por otro lado, también habría que hacer notar que tales colaboraciones no solían ser permanentes, salvo casos muy excepcionales como el de los Álvarez Quintero.

19. "Joyas Literarias" aparece en la publicidad de la colección *Teatro Selecto*, de la editorial Cisne de Barcelona.

20. Este texto publicitario, y otros parecidos, pertenece a *La Farsa*, concretamente a las cubiertas del número tres, *La Villana* de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, zarzuela en tres actos, basada en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega (Año I, 9 de octubre de 1927, Madrid).

En lo que respecta a las ediciones de los hermanos Machado, encontramos la siguiente publicidad. En *La niña de plata*, refundición sobre el texto de Lope de Vega (*La Farsa*, núm. 97, 1929), aparece, en las páginas finales, el siguiente anuncio: "LA FARSA/HA PUBLICADO/EN SU NÚMERO 62/ *LAS ADELFAS*/ DE/ MANUEL Y ANTONIO MACHADO/UNA DE LAS MÁS INTERESANTES Y BELLAS OBRAS/ DE

comedia tipo [...], compuesta con el propósito de agradar a los espectadores, de entretenerlos, de hacerlos reír y abandonar sus cuidados por un par de horas[21].

El carácter, pues, de las obras aparecidas en estas series teatrales rehuía, en principio, todo aquello que podía apartar o alejar al lector medio, a quien -no olvidemos- iban dirigidas, deliberadamente, estas piezas de teatro. Entre las tendencias dramáticas dominantes encontramos, en primer lugar, un tipo de comedia cuya finalidad omnisciente consistía en agradar al lector. Para Kronik, el modelo de esta línea editorial podía encontrarse, fundamentalmente, en formas que, como el astracán[22] de Pedro Muñoz Seca, giraban en torno a situaciones, personajes e intrigas de un marcado peso cómico y una inmediatez argumental, que, de modo mecánico, quedaba asegurada gracias a la primacía de la caricatura y la prevalencia del disparate. En otro orden, al lado de este tipo de *comedia bufa*, otras de las modalidades más sobresalientes, y frecuentes, consistía en el sainete, o en otras modalidades de teatro corto, como las piezas denominadas "juguete cómico", cuyas variantes terminológicas: "disparate cómico", "caricatura superrealista", "boceto de comedia", entre otras muchas[23], servían para denominar obras, que al igual que las anteriores, prestaban una mayor atención a la comicidad, la anécdota o lo frívolo.

NUESTRO TEATRO/ POÉTICO CONTEMPORÁNEO/ Y/ EN EL NÚMERO 42/*HERNANI*/ MAGNÍFICA VERSIÓN ESPAÑOLA DE LA/CÉLEBRE OBRA DE/VÍCTOR HUGO/ HECHA POR LOS ILUSTRES POETAS/SEVILLANOS, EN COLABORACIÓN CON/FRANCISCO VILLAESPESA".

En *El condenado por desconfiado*, refundición del texto de Tirso de Molina (*La Farsa*, núm. 145, 1930), en la contracubierta, aparece este otro texto: "OBRAS DE/MANUEL Y ANTONIO MACHADO/PUBLICADAS EN/LA FARSA/Núm. 42.- *Hernani*/ (Traducción, en verso, de la obra de Víctor Hugo)./Núm. 62.- *Las Adelfas* (Original, tres actos, en verso)./Núm. 97.- *La niña de plata* (Refundición de la obra de Lope de Vega)./Núm. 114.- *La Lola se va a los puertos*/(Original, tres actos, en verso)./ Núm. 145.- *El condenado por desconfiado* (Refundición de la/obra de Tirso de Molina)".

Y en *La duquesa de Benamejí* (*La Farsa*, núm. 239, 1932), en las últimas páginas, encontramos la siguiente publicidad: "OTRAS OBRAS DE/MANUEL Y ANTONIO MACHADO/ publicadas en/*LA FARSA*/ [viñeta]/ Número 62:/*LAS ADELFAS*/Número 114:/*La Lola se va a los puertos...*/ Número 193:/*La prima Fernanda*/ [viñeta]/ PEDIDOS A EDITORIAL ESTAMPA/O LIBRERIA Y EDITORIAL MADRID/ARENAL, 9.- Madrid".

21. John W. Kronic, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, pág. 22.

22. Ricardo de la Fuente Ballesteros, en su estudio "En torno al *Astracán*" (*Castilla*, núms. 9-10, Universidad de Valladolid, 1985, págs. 23-44), establece una tipología literaria del género *astracán*. Para el autor, el nuevo género dramático se emparentaba con el teatro cómico del siglo XIX, pero disentía de aquél por "la acumulación de retruécanos, la pérdida de la verosimilitud en relación al teatro anterior y la prevalencia de la caricatura. En realidad se trata de una exageración". (Cit. pág. 44).

23. La delimitación teórica y práctica entre todas estas denominaciones suponen un problema a la hora de establecer un criterio de clasificación, de todos los géneros dramáticos, en la época estudiada, mucho más cuando se trata de piezas de carácter cómico, entre las que la variedad de calificativos y nombres, sobre su adscripción genérica, va más allá de un número razonable. En este sentido, Luciano García Lorenzo establece más de trescientas denominaciones para designar los géneros dramáticos, en el período comprendido entre los últimos años del siglo XVIII y 1930 aproximadamente. La mayor parte se refiere a obras y piezas dramáticas de carácter cómico. Por otro lado, y dentro de las fórmulas del teatro breve, hay que destacar el auge de este tipo de piezas en el período reseñado, al amparo fundamentalmente, del *teatro por horas*, fenómeno que tuvo su

Dentro de esta valoración de conjunto, otro de los rasgos que, de modo más intenso, definen la cartelera de la época, y sin suponer una deserción de las coordenadas burguesas en las que nos movemos, es la fuerte tendencia costumbrista -nada ajena a ciertas obras de los Machado[24]- que, bien en sus formas cómicas, o en sus vertientes más serias lograron imponerse, esencialmente a través de un andalucismo y un madrileñismo ambientales[25], muy asequibles a las expectativas del lector medio, y que gozaban, gracias a autores como Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero, de vigor y salud literaria. Una salud avalada, además, por el intenso cultivo, el éxito popular y el predicamento estético del que habían sido objeto, conscientemente o no, en una buena parte de la literatura española, durante la segunda mitad del siglo XIX. Y todo ello, como ha argumentado Fernández Montesinos[26], gracias a la convergencia y a la cómplice labor de fenómenos, tan complejos, como el pretendido redescubrimiento literario que, de España, se proyectaba, observaba, a través del costumbrismo, la novela regionalista, el cuento moderno, y otros géneros, menos abordados por la crítica, como la zarzuela o el género chico.

Pero dentro de las tendencias dramáticas observadas en estas colecciones, mención aparte merece Jacinto Benavente y lo que se ha dado en llamar "*ciclo benaventino*", con autores como Pilar Millán Astray, Serrano Anguita, Felipe Sassone, dado el volumen de su ingente producción dramática, y el dominio que ejerció en los teatros madrileños. Colecciones como *La Farsa* o *El Teatro Moderno* son una excelente prueba de ello. Tan sólo en *La Farsa*, por ejemplo, encontramos veinte títulos de Benavente. A este respecto, también conviene señalar las constantes alusiones y dedicatorias, de las que fue objeto en las páginas de estas colecciones, lo que da una sensible muestra de la estima y el magisterio que ejerció durante las décadas estudiadas. En este sentido, los Machado también dedicaron su primera obra original, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*,

---

momento de mayor productividad a finales del XIX. Todo ello se traduce en una excesiva demanda de textos que, con rapidez, se necesitaban para abastecer la escena del momento. "Estas piezas -en palabras de García Lorenzo-, en un porcentaje muy elevado del género cómico, son multicalificadas con adjetivos jocosos". Ello da lugar a las calificaciones más pintorescas y extravagantes: "Aleluya cómico-filosófica", "Algo que quiere ser sainete", "Sainete veraniego veraniego", "Jueguicidio", ("La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX", en *Segismundo*, núms. 5-6, CSIC, Madrid, 1967, págs. 191-199).

24. *La Lola se va a los puertos, Juan de Mañara* o *La duquesa de Benamejí*, por ejemplo.

25. "El carácter madrileño y el andaluz, a través de la interpretación de estos autores [se refiere el autor a los hermanos Álvarez Quintero y Carlos Arniches], tiene verdaderamente mucho de contacto y afinidad, pues la simultaneidad del madrileñismo y andalucismo en los escenarios españoles no es casual, como hubiera podido ocurrir, por ejemplo, con la correlación de comedias de ambiente asturiano y catalán" (Eusebio García Luengo, "Madrileñismo y Andalucismo teatrales", en *Cuadernos de literatura contemporánea*, núms. 9-10, 1943, pág. 273).

26. J.F. Montesinos, *Costumbrismo y novela, Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Castalia, Madrid, 1960.

en la edición publicada por la librería "Fernando Fé" en 1926, al que fuera por entonces el gran dramaturgo y comediógrafo de la escena madrileña:

A Jacinto Benavente

A usted, querido maestro, dedicamos la tragicomedia de Julián Valcárcel, por el benévolo interés con que usted -el creador del todo un teatro- leyó esta humilde producción nuestra; por el generoso elogio que hizo usted de ella, antes que fuese representada, y en testimonio de una vieja amistad y de una admiración sin límites.

MANUEL MACHADO/ANTONIO MACHADO [27]

La filiación estética de las obras machadianas -como se irá evidenciando a lo largo del presente estudio- se ajustan, y, en consecuencia, no desertan de estas tendencias expuestas, aunque tan sólo se movieran dentro de un tipo de teatro *serio*, el llamado *teatro poético*, en el que se podrían rastrear -y el teatro de los Machado es una prueba de ello- ciertas huellas costumbristas, ubicadas preferentemente en Andalucía (*Juan de Mañara, La Lola se va a los puertos, La duquesa de Benamejí*), y ciertos enfoques de corte benaventino (*Las adelfas, La prima Fernanda, Desdichas de la fortuna*) aunque con unos planteamientos más contemporáneos, más renovadores y más próximos, por ejemplo, a las iniciativas populistas del teatro lorquiano (*El hombre que murió en la guerra*).

No hay, pues, una disidencia, más o menos evidente o explícita, en los planteamientos dramáticos que subyacen en este teatro, al que -injustamente- no se le ha perdonado su excesiva y aparente ortodoxia; a pesar de intuir ciertos caminos de renovación -que no revolución- dentro de la escena española contemporánea, en una época para la que el hecho teatral no era sino un afortunado espejo de sus propias mitomanías y carencias[28].

OBRAS ORIGINALES

DESDICHAS DE LA FORTUNA O JULIANILLO VALCÁRCEL

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en *La familia es un estorbo (de E. Sáez). Desdichas de la fortuna o Julianillo*

---

27. En la edición de la colección *Comedias* no aparece.

28. Como complemento bibliográfico a los trabajos citados cfr., también, Elena Santos Deulofeu, "*La Comedia*, breve colección teatral madrileña de 1925", en *Revista de Literatura*, Tomo XLIX, núm. 98, 1987, págs. 551-560; de la misma autora, "*La Farsa:* una revista teatral de vanguardia (1925-1926)", en *Siglo XX/20 th Century*, núm. 6, 1988-1989, págs. 57-65; Cecilia García Antón, "*Comedias* (1926-1928): análisis e historia de una colección teatral", en *Revista de Literatura*, Tomo L, núm. 100, 1988, págs. 547-574; y Pilar Nieva de la Paz, "La polémica teatral en *Sparta*, revista de espectáculos (1932-1933)", en *Siglos XX/20th Century*, núm. 7, 1989-1990, págs. 12-19.

Valcárcel (de los Hnos. Machado), Colección Comedias, número extraordinario, Edt. Siglo XX, (1ª ed.), Madrid, 1926, págs. 55-111[29].

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, Librería Fernando Fé, Madrid, 1926, 171 págs., 6 lám., 19 cm. [30].

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, Colección Universal, núms. 1046-1047, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1928, 206 págs., 1 h., 16 cm.[31].

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, en *Teatro Completo. Desdichas de la fortuna, Juan de Mañara. II. Las adelfas, La Lola,* CIAP [Compañía Iberoamericana de Publicaciones], Madrid, 1932, 2 vols., primer volumen.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Las Adelfas, La Lola se va a los Puertos*, Ediciones Españolas, S.A., Madrid, 1940, 426 págs., 2 h., 20 cm., págs. 7-124.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en Teatro Selecto/Biblioteca "Joyas literarias", núm. 54, Editorial Cisne, Barcelona, marzo de 1942, 97 págs., 18 cm.[32].

---

29. Cubierta en color con caricatura del autor Emilio Sáez, de Tovar. Esta primera edición no contiene la variante del final del acto III, que se reproduce en todas las restantes ediciones el texto. Tampoco lleva la dedicatoria de los Machado a Jacinto Benavente. Todo hace pensar que se trata de un texto preparado antes del estreno de la obra. Número del catálogo 17 (1-1-93) de Llorente Libros: 180. De la edición de este texto tenemos la reseña de Enrique Díez-Canedo, "Teatro impreso: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *El Sol*, 20 de mayo de 1926.

30. Esta edición contiene dos apéndices. El primero de ellos es una variante del final del acto III; el segundo consiste en un texto que reproduce unas palabras de D.M.B. Cossío sobre el estreno de la obra.

31. Número del catálogo 17 (1-1-93) de Llorente Libros: 181. Esta edición contiene sustanciales diferencias con la primera que reseñamos en el presente repertorio. Según el Catálogo General de Librería debiera ser la primera por diversos motivos: en primer lugar, por la diferencia de páginas, ya que cuatriplica la cantidad, si bien en la anterior, la impresión es a doble columna; en segundo lugar, la calidad de la edición es sensiblemente superior; y finalmente, incluye un apéndice que dice: "Variante del final del acto III" (tres páginas), y el texto siguiente: "Palabras de don Manuel B. Cossío leídas en la fiesta celebrada por la Asociación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza el día 21 de febrero de 1926". Ambos apéndices también aparecen en la edición de la Librería Fernando Fé de 1926. Notas del catálogo: 4º m., cubierta bicolor con orla que recuadra el título, sello en portada, papel expresamente fabricado por la Papelera Española, etiqueta rectificadora de precio en cubierta posterior.

32. La cubierta de esta edición reproduce un dibujo con diversos personajes de la obra. En esta misma colección apareció *La Lola se va a los puertos*, en junio de 1936, con el número 26; y *Juan de Mañara*, con el número 69, en 1942.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,
Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1947[33], 1338 págs., 20 cm., págs. 303-352.

---

33. Sobre esta edición de la obra machadiana conservamos el testimonio del editor José Ruiz-Catillo Basala, que reproducimos a continuación:

"A Antonio Machado sólo le he visto una vez, fugazmente, en el vetusto edificio de las Misiones Pedagógicas, durante la República.

Con Manuel Machado, después de la guerra civil, pude suscribir un contrato para publicar sus obras completas junto con las de su hermano Antonio. Manuel me recibió en la "modestísima vivienda de poeta español", Churruca, 15. El diálogo lo mantuvimos en su pequeño comedor, uno de cuyos ángulos se usaba como "sala de estar", capaz para acomodarse casi dos interlocutores. Acogió mi proyecto editorial al parecer con moderado interés. Ilusionadamente le mostré un volumen de *Obras selectas* de Miguel de Unamuno, impreso en papel biblia y encuadernado en piel, con estampaciones en oro, que no le suscitó comentario elogioso alguno. Tampoco estimó la considerable cifra a que ascendían los "derechos de autor" si la edición se agotara, ni la cantidad a cuenta como anticipo. Finalmente me preguntó cómo se iba a titular el volumen, y al decirse que "Obras Completas de Antonio y Manuel Machado", me sugirió que invirtiera los nombres en razón de que él era el mayor, a lo que accedí seguidamente. En cambio, me negué a expurgar de entre sus creaciones poéticas alguna que pudiera encontrar "demasiado atrevida" su esposa, doña Eulalia Cáceres.

(Pocas semanas después, Miguel Pérez Ferrero me propuso que le publicara su biografía titulada *Vida de Antonio y Manuel Machado*. Llegamos en principio a un acuerdo económico no muy relevante a favor del biógrafo. Supuse que el excelente trabajo de Pérez Ferrero no iba a tener, por el momento, el éxito de público que merecía. En vista de mi poca fe editorial sobre el caso, Miguel publicó su obra en otra editorial).

Después de mi primera entrevista con Manuel Machado, suscribimos el contrato que yo le había propuesto exactamente el 14 de enero de 1947. Machado, aquel día, según me dijo, estaba aquejado por una gripe al parecer benigna, ya que sólo tenía unas décimas al atardecer. Pidió a Eulalia, su mujer que me sirviera una copa de manzanilla para celebrar el acontecimiento; pero se excusó de acompañarme en la bebida. Esta renuncia me inquietó hasta el punto de presumir que el poeta estuviera más grave de lo que aparentaba. Desgraciadamente esos temores se confirmaron, pues don Manuel falleció siete días después. El féretro del ilustre miembro de la Real Academia de la Lengua fue trasladado a la misma con todos los honores. Entre las personas que rindieron tributo a su memoria destacó la presencia de la actriz argentina Lola Membrives, inolvidable intérprete machadiana, y de Eugenio d´Ors, el cual se presentó con una rama de limonero, cuajada de amarillos frutos, que depositó al pie del ataúd.

La edición resultó tipográficamente bien, hasta el punto de que se reprodujo en facsímil una de las páginas de teatro en el volumen titulado *The Art of the Book (Some record of work carried out in Europe and the U.S.A. 1930-1950). Edited by Charles Ede*, THE STUDIO PUBLICATIONS, London & New York. Tipográficamente, esas páginas de obras teatrales en verso se me ocurrió que fueran compuestas alineando a la derecha del lector los nombres de los personajes, en vez de ir alineados a la izquierda. De ese modo la columna de los parlamentos versificados resultaría paralela a la columna en que figuraba los interlocutores de cada escena, quedando entre ambas columnas un espacio en blanco o corondel vertical paralelepipédico que vertebraba la página en su conjunto. Suponía que esta solución tipográfica sería al uso; pero mis impresores Sánchez Leal y Puertas se resistieron a seguir mis instrucciones, alegando precisamente que constituiría una novedad perturbadora para el lector, acostumbrado a la tipografía tradicional. Este juicio desfavorable se compensó luego con el asentimiento y el elogio que mi solución produjo a los colaboradores del citado volumen *El arte del libro*.

El jefe de la Librería Franco-Española, radicada en la Gran Vía, de Madrid, el alemán Studerus, tuvo la gentileza de remitir un ejemplar de las *Obras Completas de Manuel y Antonio Machado* a los colegas de su país de origen, como índice del progreso editorial español.

Finalmente, años después, tuve ocasión de leer la pequeña noticia publicada en un rincón de la prensa madrileña, titulada "A cada cual lo suyo", y que decía, sobre poco más o menos, que se había publicado en

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, en *La Lola se va a los puertos. Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Colección Austral, núm. 1011, Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1951[34], 226 págs., 17,5 cm., págs. 133-222.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1951, 1249 págs., 22 cm., págs. 303-352.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, en *La Lola se va a los puertos. Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel*, Colección Austral, núm. 1011, (2ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1951[35], 226 págs., 17,5 cm., págs. 133-222.

Suiza un estudio sobre la obra poética de Antonio Machado, y que al final del mismo el autor advertía que, aunque no era costumbre, le parecía de justicia consignar que para su trabajo se había servido de una edición española de gran belleza y acierto en todos sus aspectos. [...]

El propósito de que se reencontraran los dos hermanos en una publicación conjunta de su respectiva obra poética personal y de la colaborada fue una de las razones que me movieron a proyectar el volumen *Obras completas de Manuel y Antonio Machado*, aparte, naturalmente, del éxito económico editorial que cabía esperar del intento, y que viene sucediéndose *in crescendo* durante el último cuarto de siglo transcurrido.

Al publicar el volumen, por una sola vez estuve totalmente de acuerdo con la censura previa de libros: estimar la improcedencia, todavía entonces, de incluir las creaciones poéticas coyunturales de ambos autores durante los años en que por la guerra sus vidas discurrieron separadamente.

Como durante los primeros meses de lanzada la edición a que nos venimos refiriendo la venta resultó escasa, al lamentarme de ello a la viuda de Manuel Machado, ya vistiendo hábito me expresó su sentimiento por lo que ocurría, de una parte, en lo que pudiera afectar al editor, y en segundo término, porque resultaban menguados sus ingresos en concepto de "derechos de autor", como heredera de su difunto esposo Manuel, y que ella entregaba puntualmente a la benemérita Orden que la había acogido. Para remediar aquella desfavorable situación temporal, doña Eulalia me sugirió, acertadamente, que tal vez el Ayuntamiento de Madrid deseara adquirir ejemplares de las *Obras Completas* del que fue durante más de treinta años ilustre bibliotecario municipal, en cuyo ejercicio del cargo, precisamente, había conocido don Manuel a Pedro Rico y a los alcaldes subsiguientes a la guerra civil. También confiaba en que el Ministerio de Educación Nacional adquiriera ejemplares con destino a las biblioteca públicas que de él dependían, puesto que el titular de la cartera, al darle el pésame, se había ofrecido a ella incondicionalmente.

Puse de inmediato en práctica ambas gestiones. Incluso permitiéndome en mi optimismo formular al alcalde arbitrista consideración de que, en vez de atender exclusivamente a los ilustres visitantes del Municipio con un canapé o una copa más, los obsequiara nada menos que con la obra completa del académico que había honrado con su nombre tanto tiempo la plantilla municipal. Mucho más por el hecho de que el libro incluía las creaciones de Antonio. Al señor ministro me pareció más pertinente aludir que si para el editor constituiría un buen negocio beneficiarse del discriminado mercado oficial, también ello significaría una ayuda para "El Cotolengo". Ignoro si mis exposiciones y súplicas alcanzaron la cima de los dos titulares de cada departamento administrativo. La respuesta y acuse de recibo de los dos ejemplares que regalé a cada sector de la administración fue pedirme otros dos el Ayuntamiento y cuatro el Ministerio que a título de limosna en favor del inoportuno mendicante. Como es lógico, no atendía esos pedidos". (José Ruiz- Castillo Basala, *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1979, págs. 192-198).

34. 31 de enero de 1951. *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* ya había sido editada por Espasa Calpe en 1928, dentro de su colección "Universal". Este nuevo texto va a gozar de un total de cuatro ediciones, a las que habría que añadir la reciente edición crítica de D. Chicharro Chamorro, dentro de la misma colección, de 1991.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1954, 1400 págs., 22 cm., págs. 203-352.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (3ª ed.), Madrid, 1957, 1320 págs., 22 cm., págs. 303-352.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (4ª ed.), Madrid, 1962, 1320 págs., 22 cm., págs. 303-352.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en *Obras Completas*, (Texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, Ed. Plenitud, (5ª ed.)[36], Madrid, 1967, 1280 págs., 1 h., 1 lám., 22 cm., págs. 303-352.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, en *La Lola se va a los puertos. Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Colección Austral, núm. 1011, (3ª ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1969[37], 222 págs., 17,5 cm., págs. 133-222.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed., nueva reimpresión), Madrid, S.A.: 1973, 1279 págs., lám., 22 cm., págs. 303-352.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, en *La Lola se va a los puertos. Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Colección Austral, núm. 1011, (4ª ed.)[38], Espasa-Calpe, Madrid, 1878, 222 págs., 17,5 cm., págs. 133-222.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Tragicomedia en cuatro actos y en verso. Juan de Mañara, edición y estudio introductorio de Dámaso Chicharro Chamorro, Colección Austral/Literatura, núm. 236, Espasa Calpe, Madrid, 1991, págs. 67-192.

JUAN DE MAÑARA

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara, Colección Novelas y Cuentos, Ediciones Dédalo, Madrid, S.A.: 1927, 16 págs., 31,5 cm.

---

35. 27 de noviembre de 1951.

36. Todas las ediciones de estas *Obras Completas* de los hermanos Machado, registran algún que otro cambio en el número de páginas. Esta quinta edición, podemos considerarla la más completa y cuidada.

37. 12 de julio de 1969. Este texto consta de 222 páginas, frente a los anteriores que reunían un total de 226.

38. 26 de junio de 1978. Igual que la 3ª edición.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos, en verso, Colección El Teatro Moderno, v. 113, Año III, Edt. Prensa Moderna, Imprenta Sáez Hermanos, Madrid, S.A.: 5 de noviembre de 1927, 86 págs., 17 cm.[39].

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos, en verso, Espasa-Calpe, Madrid, 1927, 155 págs., 19 cm.[40]

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara, en *Teatro Completo. Desdichas de la fortuna, Juan de Mañara, II, Las adelfas, La Lola*, CIAP [Compañía Ibero-Americana], Madrid, 1932, 2 vols., volumen primero.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos, en verso, Teatro Selecto/Biblioteca "Joyas literarias", núm. 69, Edt. Cisne, Barcelona, 1942, 64 págs., 17,5 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara, en *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260 (1ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1942, 265 págs., 2 h., 18 cm.[41]

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara, en *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260 (2ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1944, 265 págs., 3 h., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara, en *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260 (3ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1946, 265 págs., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1947, 1338 págs., 20 cm., págs. 353-400.

---

39. En portada aparecen los datos del estreno: "Estrenado en el Teatro Reina Víctoria, de Madrid, el día 17 de marzo de 1927". El texto aparece con la siguiente dedicatoria:

A Josefina Díaz de Artigas,
A Santiago Artigas,
"creadores" admirables de Beatriz de
Montiel y Juan de Mañara.
Cordialmente,
Los Autores.

Una descripción bibliográfica del texto en Ramón Esquer Torres, *La colección dramática "El Teatro Moderno"*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1969, pág. 02. De esta edición también tenemos la reseña de Enrique Díaz-Canedo, "Teatro impreso: *Juan de Mañara*", en *El Sol*, 24 de abril de 1927.

40. Esta primera edición la podemos considerar como la más completa, al presentar sensibles diferencias con los textos anteriores. Incluye una mayor calidad en la edición, así como un aumento considerable en el número de páginas: 155 frente a las 86 del texto editado en la colección "El Teatro Moderno".

41. *Juan de Mañara* ya había sido editada por Espasa Calpe en 1927. Esta nueva edición conjunta del texto con otras obras dramáticas de los hermanos Machado va a gozar de cuatro ediciones sucesivas.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1951, 1249 págs., 22 cm., págs. 353-400.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1954, 1400 págs., 22 cm., págs. 353-400.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (3ª edición), Madrid, 1957, 1320 págs., 22 cm., págs. 353-400.

*ANTONIO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara, en *La Duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (4ª ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1960, 280 págs., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (4ª edición) Madrid, 1962, 1320 págs., 22 cm., págs. 353-400.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed.), Texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, Madrid, 1967, 1280 págs., 1 h., 1 lám., 22 cm., págs. 353-400.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara. Drama en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed., nueva reimpresión), Madrid, s.a.: 1973, 1279 págs., lám., 22 cm., págs. 235-400.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Juan de Mañara, en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, Juan de Mañara*, edición y estudio introductorio de Dámaso Chicharro Chamorro, Colección Austral/Literatura, núm. 236, Espasa Calpe, Madrid, 1991, págs. 193-298.

LAS ADELFAS

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO

Las adelfas. Comedia en tres actos, en verso y original, Dibujos de José Machado, Colección La Farsa, núm. 62, Año II, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 10 de noviembre de 1928, 98 págs., 17 cm.[42]

---

42. Esta edición lleva en la portada los datos del estreno: "Estrenada en el Teatro del Centro [teatro Calderón] de Madrid, el día 22 de octubre de 1928". En la cubierta de atrás aparece la siguiente nota:

NUESTRAS NUEVAS CUBIERTAS

Desde este número empezamos a publicar una nueva serie de cubiertas, por las cuales irán desfilando los personajes de más relieve del teatro español, interpretados pictóricamente por el dibujante ALONSO, con la exquisita gracia y modernidad de su estilo. De este modo, independientemente de las obras que se publiquen, el coleccionista podrá reunir una interesante galería de personajes célebres del teatro español, lo cual viene a dar -sin duda- un nuevo interés a nuestras ediciones, correspondiendo así al creciente favor del público para con la *LA FARSA*.

La cubierta de este número reproduce la Guarda Cuidadosa, de Cervantes. John W. Kronik, en su estudio sobre esta colección teatral, destaca el aspecto artístico de *La Farsa*, frente a otras colecciones, mucho más

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas, en *Las adelfas, La Lola se va a los puertos*, Teatro Completo, vol. II, Edt. Renacimiento, Madrid, 1930[43].

*MACHADO,MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas, en *Teatro Completo. Desdichas de la fortuna, Juan de Mañara, II, Las adelfas, La Lola*, Editorial CIAP [Compañía Ibero-Americana de Publicaciones], 2 vols., Madrid, 1932, Segundo Volumen.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas, en *Las adelfas, La Lola se va a los puertos*, Ediciones Españolas, Madrid, 1940.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las Adelfas, en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Las Adelfas. La Lola se va a los puertos*, Ediciones Españolas, S.A., Madrid, 1940, 426 págs., 20 cm., 2 h., págs. 127-527.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas, en *Las adelfas y El hombre que murió en la guerra*, Colección Austral, núm. 706, (1ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947, 166 págs., 17 cm., págs. 7-99[44].

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1947, 1338 págs., 20 cm., págs. 401-459.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1951, 1249 págs., 22 cm., págs. 401-459.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (3ª ed.), Madrid, 1954, 1400 págs., 22 cm., págs. 401-459.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (4ª ed.), Madrid, 1962, 1320 págs., 22 cm., págs. 401-459.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas, en *Las adelfas y El hombre que murió en la guerra*, Colección Austral, núm. 706, (2ª ed.), Espasa Calpe S.A., Madrid, 1964, 150 págs., 18 cm., págs. 7-99[45].

---

modestas. Los dibujos y las cubiertas de esta serie dramática constituye "un excelente ejemplo del arte de cartelón de la época" en palabras de Kronik. De las diferentes épocas "artísticas" por las que pasó la colección, tal vez sea, el período en el que colaboró Alonso, con esta galería en color de personajes teatrales, la más interesante, dada la calidad y variedad de las ilustraciones, con un total de 61 cubiertas diferentes. ("*La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, págs. 15-17).

Una descripción bibliográfica de esta edición en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, págs. 65-66; y en John W. Kronik, *Op. Cit.*, pág. 55.

43. Reseña en *La Libertad*, 26 de diciembre de 1930.

44. 26 de abril de 1947. Este texto únicamente va a gozar de dos ediciones en Austral.

45. 2 de octubre de 1964.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª Ed.), Texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, Madrid 1967, 1280 págs., 1 h., 1 lám., 22 cm., págs. 401-459.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed., nueva reimpresión), Madrid, 1973, 1279 págs., lám., 22 cm., págs. 401-459[46].

*ANTONIO, MANUEL Y ANTONIO,

Las adelfas, en *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, Ed. de D. Chicharro Chamorro, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1992, págs. 73-201.

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos...; comedia en tres actos, Dibujos de José Machado, Colección La Farsa, año III, número 114, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 16 de noviembre de 1929, 103 págs., 17 cm.[47]

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos...; comedia en tres actos, Dibujos de José Machado, Colección La Farsa, año III, número 114, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 16 de noviembre de 1929, 103 págs., 17 cm.[48]

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos...; comedia en tres actos, Dibujos de Alonso, Colección La Farsa, número suplemento, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 1930, 120 págs., 18 cm.[49]

---

46. Suele incluirse en las bibliografías machadianas el capítulo titulado "*Las adelfas*", que aparece en el volumen *Antonio Machado*, edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (Taurus, Madrid, 1973, págs. 377-379), como si se tratara de una nueva edición de la obra dramática que escribieron los Machado. Es un error, ya que lo que contiene dicho capítulo es la crítica periodística que, en su día, dedicó Enrique Díez-Canedo al estreno de la obra, y que apareció en *El Sol*, el día 23 de octubre de 1928.

47. Según el catálogo número 17 (1-1-93) de Llorente Libros, nos encontramos ante una 1ª edición. Número de catálogo: 175. Esta edición lleva en portada el siguiente texto: "Estrenada en el teatro Fontalba, de Madrid, el día 8 de noviembre de 1929". En cubierta muestra una figura femenina de cuerpo entero; también contiene varias ilustraciones en el interior. Una descripción bibliográfica del texto en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, págs. 114-115; y en John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, pág. 67.

48. Primera edición también, según catálogo 17 (1-1-93) de Llorente Libros; número de catálogo 176. Esta edición lleva en portada los datos del estreno; "Estrenada en el teatro Fontalba de Madrid, el día 8 de noviembre de 1929". Se trata de la misma obra que el texto anterior, con idénticas características, pero con imagen diferente en la cubierta, que ahora reproduce una figura masculina de medio cuerpo. Ambas ediciones, con el mismo número de colección ("La Farsa", núm. 114), son un evidente síntoma de la popularidad y el éxito teatral que supuso *La Lola se va a los puertos* en el contexto general del teatro español, dentro de período estudiado.

49. En portada contiene los datos del estreno. Contiene, también, un dibujo alegórico en la cubierta y varias ilustraciones en el interior. Tamaño ligeramente superior al normal de esta colección. Esta nueva edición en "La Farsa" ratifica el éxito teatral de la obra, apuntado anteriormente. Este "suplemento" de *La Farsa*, que no se menciona en ninguno de los estudios dedicados a esta colección, responde también, a la voluntad editorial de establecer la costumbre de publicar, mensualmente, un número extraordinario. Esto se realizó a partir del número 3, y como apunta Kronik, y se comprueba en los números de la colección, no se llevó a cabo.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *Las adelfas, la Lola se va a los puertos*, Ed. Renacimiento, Teatro Completo, vol. II, Madrid, 1930[50].

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *Teatro Completo, Desdichas de la fortuna, Juan de Mañara, II, Las adelfas, La Lola*, CIAP [Compañía Ibero-Americana de Publicaciones], 2 vols., Madrid, 1932, Segundo volumen.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos... Comedia en tres actos, Teatro selecto/Biblioteca "Joyas literarias", núm. 26, Editorial Cisne, Barcelona, junio de 1936, 95 págs., 18 cm.[51]

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *Las adelfas, La Lola se va a los puertos*, Ediciones Españolas, Madrid, 1940.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Las Adelfas. La Lola se va a los Puertos*, Ediciones Españolas, S.A., Madrid, 1940, 426 págs., 2 h., 20 cm., págs. 261-426.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, Editorial Diana, Madrid, 1944, 24 págs., 31,5 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1947, 1338 págs., 20 cm., págs. 461-535.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *La Lola se va a los puertos. Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Colección Austral, núm. 1001, (1ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1951[52], 226 págs., 17,5 cm., págs. 9-132.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1951, 1249 págs., 22 cm., págs. 461-535.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *La Lola se va a los puertos. Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Colección Austral, núm. 1011, (2ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1951[53], 226 págs., 17,5 cm., págs. 9-132.

Tan sólo se editaron esporádicamente, coincidiendo con algún acontecimiento teatral, como es el caso del número homenaje a María Guerrero. En este mismo sentido, también se publican unos pocos suplementos sin numerar, como es el caso de la obra de los Machado, que había logrado convertirse en uno de los grandes éxitos comerciales de la época. Este éxito en la cartelera madrileña es el que avala la nueva edición de la obra.

50. Reseña en *La Libertad*, 26 de diciembre de 1930.

51. En cubierta el nombre de los Machado se invierte, ahora aparece Antonio y Manuel Machado. También en cubierta hay una ilustración con cara de mujer, que representa la protagonista femenina de la obra, acompañada de Heredia, el guitarrista.

52. 31 de enero de 1951. Este texto va a gozar de cuatro ediciones.

53. 2ª edición para Espasa Calpe, 27 de noviembre de 1951.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1954, 1400 págs., 22 cm., págs. 461-535.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (3ª ed.), Madrid, 1957, 1320 págs., 22 cm., págs. 461-535.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (4ª ed.), Madrid, 1962, 1320 págs., 22 cm., págs. 461-535.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed.), Texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, Madrid, 1967, 1280 págs., 1 h., 1 lám., 22 cm., págs. 461-535.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *La Lola se va a los puertos. Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Colección Austral, núm. 1001, (3ª ed.), Espasa-Calpe Madrid, 1969[54], 222 págs., 17,5 cm., págs. 9-132.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos. Comedia en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed. nueva reimpresión), Madrid, s.a.: 1973, 1279 págs., lám. 22 cm., págs. 461-535.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *La Lola se va a los puertos. Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Colección Austral, núm. 1001, (4ª ed.), Espasa-Calpe Madrid, 1978[55], 222 págs., 17,5 cm., págs. 9-132.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Lola se va a los puertos, en *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, Ed. de Chicharro Chamorro, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1992, págs. 203-364.

LA PRIMA FERNANDA

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda (Escenas del viejo régimen). Comedia de figurón, en tres actos original, Dibujos de José Machado, Colección La Farsa, año V, núm. 193, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 23 de mayo de 1931, págs. 108, 1 h., 16,5 cm.[56]

---

54. 3ª edición para Espasa Calpe, 12 de julio de 1969. Esta edición contiene 222 págs. frente a las anteriores que contenía 226.

55. 26 de junio de 1978. Igual que la 3ª edición.

56. Número del catálogo 17 (1-1-93) de Llorente Libros: 179. Primera edición. En la cubierta de este número aparece una ilustración con Irene López Heredia y Mariano Asquerino en una escena de *La prima Fernanda*. Al frontis, retratos de los dos autores. En portada aparecen los datos del estreno: "Estrenada en Madrid, en el Teatro de Víctoria, el día 24 de abril de 1931". Esta edición contiene, además, varias ilustraciones interiores, del mismo José Machado, y una dedicatoria de los hermanos Machado, cuyo texto es como

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda, en *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (1ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1942, 265 págs., 2 h., 18 cm.[57]

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda, en *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (2ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1944, 265 págs., 3 h., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda, en *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (3ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1946, 265 págs., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda. Comedia de figurón, en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1947, 1338 págs., 20 cm., págs. 537-600.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda. Comedia de figurón, en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1951 , 1249 págs., 22 cm., págs. 537-600.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda. Comedia de figurón, en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1954, 1400 págs., 22 cm., págs. 537-600.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda. Comedia de figurón, en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (3ª ed.), Madrid, 1957, 1320 págs., 2 cm., págs. 537-600.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda, en *La duquesa de Benamejí. La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (4ª ed.)[58], Espasa-Calpe, Madrid, 1960, 280 págs., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda. Comedia de figurón, en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (4ª ed.), Madrid, 1962, 1320 págs., 22 cm., págs. 537-600.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda. Comedia de figurón, en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed.), Texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, Madrid, 1967, 1280 págs., 1 h., 1 lám., 22 cm., págs. 537-600.

---

sigue: "A IRENE LÓPEZ HEREDIA, maravillosa Fernanda/Homenaje de admiración y de afecto de / MANUEL Y ANTONIO MACHADO". Una descripción bibliográfica del texto en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, págs. 191-192; y en John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, pág. 85.

57. Este texto va a gozar de cuatro ediciones dentro de la colección Austral.

58. Esta cuarta edición contiene un total de 280 págs.; las anteriores ediciones en Espasa presentan 265.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La prima Fernanda. Comedia de figurón, en tres actos y en verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed., nueva reimpresión), Madrid, 1973, 1279 págs., lám., 22 cm., págs. 537-600.

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí. Drama en tres actos, en prosa y verso, Dibujos de José Machado, Colección La Farsa, año VI, núm. 239, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 9 de abril de 1932, 78 págs., 17 cm.[59]

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí, Colección Novelas y Cuentos, Ediciones Dédalo, Madrid, 1942.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Duquesa de Benamejí, en *La duquesa de Benamejí. La prima Fernanda. Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (1ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1942, 262 págs., 2 h., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Duquesa de Benamejí, en *La duquesa de Benamejí. La prima Fernanda. Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (2ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1944, 265 págs., 3 h., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La Duquesa de Benamejí, en *La duquesa de Benamejí. La prima Fernanda. Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (3ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1946, 265 págs., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí. Drama en tres actos, en prosa y verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1947, 1338 págs., 20 cm., págs. 601-656.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí. Drama en tres actos, en prosa y verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1951, 1249 págs., 22 cm., págs. 601-656.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí. Drama en tres actos, en prosa y verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1954, 1400 págs., 22 cm., págs. 601-656.

---

59. Esta primera edición de *La duquesa de Benamejí* incluye en la portada los datos del estreno: "Estrenado en Madrid, en el Teatro Español, la noche del día 26 de marzo de 1932". La cubierta reproduce una escena de la obra, en la que aparecen Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz, "Ilustres actores protagonistas de *La duquesa de Benamejí*". También contiene, en el interior, algunos dibujos del propio José Machado. En las últimas páginas aparece publicidad sobre las obras originales de Manuel y Antonio Machado. Véase nota número 20.

Otras descripciones bibliográficas del texto en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, págs. 234-235; y en John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y El teatro español de preguerra*, pág. 95.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí. Drama en tres actos, en prosa y verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (3ª ed.), 1957, 1320 págs., 22 cm., págs. 601-656.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí, en *La duquesa de Benamejí. La prima Fernanda, Juan de Mañara*, Colección Austral, núm. 260, (4ª ed.), Espasa-Calpe Madrid, 1960, 280 págs., 18 cm.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí. Drama en tres actos, en prosa y verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (4ª ed.), Madrid, 1962, 1320 págs., 22 cm., págs. 601-656.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí. Drama en tres actos, en prosa y verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed.), Texto al cuidado de Heliodoro Carpintero, Madrid, 1967, 1280 págs., 1 h., 1 lám., 22 cm., págs. 601-656.

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

La duquesa de Benamejí. Drama en tres actos, en prosa y verso, en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, (5ª ed., nueva reimpresión), Madrid, 1973, 1279 págs., lám., 22 cm., págs. 601-656.

EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

El hombre que murió en la guerra, en *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*, Colección Austral, núm. 706, (1ª ed.), Espasa-Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1947, 166 págs., 17 cm., págs. 101-150[60].

*MACHADO, MANUEL Y ANTONIO,

El hombre que murió en la guerra, en *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*, Colección Austral, núm. 706, (2ª ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1964[61], 150 págs., 18 cm., págs. 101-150.

REFUNDICIONES DE TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

*LOPE DE VEGA,

La Niña de Plata. Comedia famosa de Lope de Vega y Carpio, en tres actos y ocho cuadros. Refundición [en verso] de Manuel y Antonio Machado y José López y Pérez-Hernández, Dibujos de Barbero, Colección La Farsa, año III, núm. 97, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 27 de julio de 1929, 70 págs., 17 cm.[62]

---

60. 26 de abril de 1947. Se trata de la primera vez que se publica este texto, a pesar de haber sido escrito, presumiblemente, en 1928.

61. 2 de octubre de 1964.

62. Esta edición lleva en portada los datos del estreno: "Estrenada en el Teatro Lara, de Madrid, el 19 de enero de 1926". En la cubierta aparece una ilustración a color, que representa el personaje Dorotea, de *La niña de plata*, dicha ilustración se encuentra dentro de la galería de personajes dramáticos que proyectó Alonso para

*LOPE DE VEGA,

El perro del hortelano. Comedia en tres actos y en verso. Refundida por Manuel y Antonio Machado y José López y Pérez-Hernández, Dibujos de Antonio Merlo, Colección La Farsa, año V, número 206, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 22 de agosto de 1931, 86 págs., 16,5 cm[63].

*LOPE DE VEGA,

Hay verdades que en amor... Adaptación de Antonio y Manuel Machado y J. López Pérez Hernández, Inédita[64].

*LOPE DE VEGA,

La viuda valenciana. Adaptación de Antonio y Manuel Machado y J. López Pérez Hernández, Inédita[65].

---

esta colección teatral. También contiene dibujos interiores y publicidad sobre los otros textos de los Machado publicados en la colección. Una descripción bibliográfica del texto en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*; y en John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, pág. 63.

La Farsa, como se puede comprobar con esta edición, también publicó algunas obras de teatro clásico español, a pesar de no ser un rasgo habitual. Como apunta Kronik, los empresarios y las compañías de la época no solían llevar a escena clásicos españoles, ya que ello, aunque les reportaba un cierto prestigio, no conseguía llenar los patios de butaca. Tan sólo el Teatro Español (un teatro que gozaba de ciertos privilegios de la administración), se hizo cargo, de vez en cuando, de esta labor. Las colecciones teatrales, también de marcado carácter comercial, reproducían, más o menos, el mismo fenómeno. En *La Farsa*, por ejemplo, se publicaron seis obras, bien refundiciones, adaptaciones u originales de Lope de Vega: esta refundición de *La niña de plata*; *La villana*, una zarzuela de Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero, basada en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (número extraordinario, 9-X-1927); *La rosa del azafrán*, otra zarzuela de los mismos autores, sobre el texto *El perro del hortelano*, (núm. 148, 12-VII-1930); *El perro del hortelano*, refundida por los Machado (núm. 206, 22-VIII-1931); *La gala de Madina o el caballero de Olmedo*, refundición de Julio de Hoyos (núm. 105, 22-VI-1935); *La esclava de su galán*, texto original (núm. 114, 24-VIII-1935); y *El Villano en su rincón*, texto original (núm. 415, 31-VIII-1935). Por otro lado, también se imprimió la refundición de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, realizada por los Machado (núm. 145, 21-VI-1930) (Cfr. Manuel Esgueva Martínez, *Op. Cit.*, y John W. Kronik, *Op. Cit.*).

Otro ejemplo lo tenemos en la colección *El Teatro Moderno*, en la que frente a 311 títulos de autores contemporáneos, tan sólo aparecen siete obras de los Siglos de Oro (Cfr. Ramón Esquer Torres, *La colección dramática "El Teatro Moderno"*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1969).

63. También contiene la portada los datos del estreno: "Estrenada en el Teatro Español de Madrid, la noche del 27 de febrero de 1931". La cubierta de este número reproduce a María Guerrero, en *El perro del hortelano*. Otras descripciones bibliográficas del texto en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"* y en John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, pág. 88. Véase nota anterior.

64. "Representada en Salamanca en 1925", según se menciona en el original. Este texto aparece con el número 40 en la *Bibliografía Machadiana (Bibliografía para un centenario)*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1976, pág. 23.

65. Pueden encontrarse noticias sobre esta obra en José Machado, *Últimas soledades*, pág. 11. Texto número 42 según la *Bibliografía Machadiana*, pág. 23.

*LOPE DE VEGA,

El condenado por desconfiado. Arreglo [en verso] de Manuel y Antonio Machado y José López y Pérez-Hernández, Dibujos de Caballero, Colección La Farsa, año IV, núm. 145, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 21 de junio de 1930, 72 págs., 17 cm.[66]

*TIRSO DE MOLINA,

El condenado por desconfiado. Versión de Manuel y Antonio Machado..., Editora Nacional, Madrid, 1979, 133 págs., 1 h., grab., 19 cm.

*CALDERON DE LA BARCA,

El Príncipe Constante. Adaptación de Antonio y Manuel Machado y J. López Pérez Hernández, Inédita[67].

*LOPE DE VEGA,

La malcasada. Adaptación de Manuel Machado, con la colaboración póstuma de José María Pemán y Agustín González, S.A.: 1946, Inédita[68].

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES EXTRANJERAS

*VÍCTOR HUGO,

Hernani. Traducción en verso. Versión y arreglo a la escena española de Manuel y Antonio Machado y Francisco Villaespesa, Colección La Farsa, año II, núm. 42, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 23 de junio de 1928, 70 págs., 17 cm.[69]

---

66. Los datos del estreno que aparecen en la portada del texto son los siguientes: "Estrenado en el Teatro Español de Madrid, el 2 de enero de 1924". La cubierta reproduce un dibujo alegórico. La contracubierta contiene publicidad sobre las obras (originales, traducciones y refundiciones) de los Machado, publicadas en la misma colección. A este respecto, véase nota número 20.

Otras descripciones bibliográficas de este texto en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*; y en John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, pág. 74. Véase nota número 62.

67. Número 44 del catálogo *Bibliografía Machadiana*, pág. 23.

68. Esta adaptación de Manuel Machado tuvo que ser concluida por J. Mª Pemán y Agustín González a causa de su muerte. Fue estrenada en el corral del Príncipe el día 14 de febrero de 1947. Sobre su estreno tenemos la siguiente referencia: E. Morales de Acevedo, "En el Corral del Príncipe se representó con gran éxito *La malcasada*, de Lope de Vega", en *Marca*, 15 de febrero de 1947, pág. 8.

69. La portada contiene los datos del estreno: "Estrenada en el Teatro Español, de Madrid, el 1 de enero de 1925". Las ilustraciones de la cubierta y del interior son de Masberger. Este texto contiene, además, un prólogo (págs. 3-4), en el que se justifica dicha publicación, y que se titula: "Contribución/de/*La Farsa*/al centenario del/Romanticismo/*Hernani*/ Versión castellana de la famosa obra del inmortal/Víctor Hugo, hecha por los ilustres poetas Manuel y/Antonio Machado y Francisco Villaespesa, que se/publica por primera vez". Con esta edición, comienza la asidua colaboración de Manuel y Antonio Machado con *La Farsa*. Otras descripciones bibliográficas del texto en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, págs. 44-45; y en John W. Kronik, *La Farsa (1927-1936) y El teatro español de preguerra*, pág. 50.

La publicación, en *La Farsa*, del *Hernani* de Víctor Hugo se ubica dentro de la serie de teatro extranjero, preferentemente francés, que se inicia con la edición de la versión castellana de la comedia *Maître Bolbec et son mari* de George Berr y Louis Verneuil (*Mi mujer es un gran hombre*, adaptación de José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez Roig) (núm. 2, 8-X-1927). En la mayor parte de los casos, se trata de obras de estilos muy

*EDMOND ROSTAND,

El aguilucho. Drama en cinco actos, en verso. Traducción de Luis de Oteyza y Manuel Machado de *L'Aiglon...* (1920), Dibujos de Antonio Merlo, Colección La Farsa, año IV, núm. 247, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 4 de junio de 1932, 84 págs., 17 cm.[70]

OTROS TEXTOS

*MACHADO, MANUEL,

Amor al vuelo. Comedia en un acto de José Luis Montoto y de Sedas y Manuel Machado, Imprenta M. Hidalgo, Sevilla, 1904.

*MACHADO, MANUEL,

El Pilar de la Victoria. Poema Lírico-religioso en dos actos, con música de Pablo Luna y Julio Gómez, Editorial Nacional, Madrid, 87 págs., 17 cm., 1945[71].

ADAPTACIONES AL CINE[72]

*MÁS-GUINDAL, ANTONIO,

La Lola se va a los puertos. Guión cinematográfico, [Según la obra de Antonio y Manuel Machado. Adaptación y diálogos de Antonio Más-Guindal], (s.l.-s.i.), (s.a.: 1947), 159 folios, lám., 1 cuad., 28 cm.[73]

---

similares a los que exhibe el teatro autóctono de carácter comercial, aunque también podamos encontrar alguna que otra excepción, como es el caso de las traducciones realizadas por los Machado. El resumen de Kronik es muy revelador a este respecto:

"Como era de esperar, los dramaturgos franceses penetraron en España con mayor facilidad que los de cualquier otro país. Hay en *La Farsa* treinta y tres piezas francesas de otros tantos autores. Predomina el teatro de bulevar de Armont y Gerbidon, de Berr y Verneuil, de Hennequin y Véber, de Bousquet, Madchand, Pujol y Croisset. A distinto nivel, además de Rostand y Hugo, hallamos los nombres de Bataille, Lenormand, Berstein y Balzac, que asimismo llegaron a los españoles, y el *Siegfrid* de Giraudoux, estrenado y publicado en noviembre de 1930. Hay que consignar también que varias obras escritas en otras lenguas llegaron al teatro castellano a través de sus versiones francesas". (pág. 29).

70. En la portada aparece: "Estrenado el día 19 de enero de 1920, en el Teatro Español de Madrid, por la Compañía María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza". Los dibujos y las ilustraciones que acompañan la edición son de Merlo. Otras descripciones bibliográficas del texto en Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, págs. 242-243; y en John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, pág. 96. Véase nota anterior.

71. De esta obra también se conserva un manuscrito autógrafo, a lápiz, firmado, en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. 38 hs. 220 x 150. Contiene la siguiente nota de Javier de Burgos (17 de julio de 1948): "Nos dice la Viuda de Manuel Machado que esta obra teatral fue la última debida a la pluma del insigne poeta. Murió el Maestro Luna sin terminar la partitura. Tuvo que terminarla el Maestro D. Julio Gómez. Tuvo lugar su estreno en el Teatro Principal de Zaragoza con asistencia de las autoridades locales, y un sinfín de personalidades de la Política, el Ejército, las Ciencias y las Letras".

Se adjunta el Programa del estreno el 12 de octubre 1944. Al final del manuscrito hay unos Romances de ciego titulados "La ciudad Universitaria" en honor del Coronel Ríos Capapé, y las Fuerzas Nacionales. 6 hs. autógrafas y firmadas.

Cfr. María del Carmen Sinmón Palmer, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. Cuadernos Bibliográficos*, núm. XXXIX, CSIC, Madrid, 1979, pág. 121.

72. Véase nota 5.

73. Signatura Biblioteca Nacional: Sala Cervantes/T/34932. Este ejemplar mecanográfico del guión está acompañado de fotografías del rodaje y de un folleto publicitario de la película.

*BLASCO, RICARDO,

La duquesa de Benamejí. Guión cinematográfico, [Según el drama original de Manuel y Antonio Machado. Adaptación: Ricardo Blasco. Diálogos adicionales: José Mª Pemán y R. Blasco. Guión técnico: Luis Lucia], Madrid, multicop., (s.a.: 1949), 1 h., 181 folios, 5 lám. 1 cuad., 31 cm.[74]

FICHA TÉCNICA:

Producción: P.O.F. (CIFESA).

Argumento original: Según la obra de Antonio y Manuel Machado.

Adaptación y diálogos: Antonio Más-Guindal. Director: Juan de Orduña. Ayudante de dirección: Fortunato Bernal.

Secretario de dirección: Sebastián Almeida, Jefe de Producción: Miguel Tudela. Operador: José Aguayo. Ayudante operador: Francisco Sempere. Fotofija: Ballesteros. Decorados: Enrique Alarcón. Realización decorados: Enrique Bronchalo. Música: Jesús Leoz. Canciones: Quintero, León y Quiroga. Vestuario: D'hoy. Maquillador: Antonio Florido. Regidor: José Villafranca. Peluquera: Señora de Puyol. Avisador: Jesús García. Ingeniero de sonido: Jaime Torrens. Montadora: Señora de Nieva. Estudios: Sevilla Films. Laboratorios: Arroyo.

FICHA ARTÍSTICA:

La Lola: Juanita Reina. Heredia: Manuel Luna. Rosario: Nani Fernández. José Luis: Ricardo Acero. Don Diego: Jesús Tordesillas. Panza Triste: Manuel Dicenta. Wylli: Nicolás Perchicot. Cantante ópera: Marimi del Pozo. Asaúra: Faustino Bretaño. Gitano: Arturo Marín. Criada: Maruja Isbert. Ventero: Fernando Aguirre. Calamares: Antonio Riquelme. Marqués: Joaquín Puyol. Santera: María Cuevas. Segunda criada: Rafaela Rodríguez. Mercedes: María Cañete. Paco: Casimiro Hurtado. Mocita 1ª: Gertrudis Reina. Mocita 2ª: Eulalia Pino. Mocita 3ª: Pilar de Oro. Marinero 1º: José Mª Monpín. Marinero 2º: Conrado San Martín. Curro: Enrique Sabatini. Cantaor: Pepe Pinto. Tocaor: Melchor de Marchena. Bailarines: El caracol de Cádiz, El Perlo, Gil, Morillas.

74. Signatura Biblioteca Nacional: Sala Cervantes/T/34913. Este texto se acompaña de algunas fotografías del rodaje y un folleto publicitario del estreno. El título completo de esta adaptación cinematográfica es *La duquesa de Benamejí (Reina de Sierra Moreno)*. La versión que se distribuyó en América invirtió el título, tal y como aparece en el folleto publicitario de la distribuidora: *La Reina de Sierra Morena (Duquesa de Benamejí)*.

FICHA TÉCNICA:

Producción: CIFESA. Argumento: Según el drama original de Manuel y Antonio Machado. Adaptación: Ricardo Blasco. Diálogos adicionales: José Mª Pemán y Ricardo Blasco. Guión técnico: Luis Lucia. Director: Luis Lucia. Ayudante de dirección: Ricardo Blasco. Secretarios de dirección: Concepción L. Cortijo y Sinesio Isla. Jefe de producción: Juan Manuel de Rada. Secretario de producción: T. de la Plaza Alonso. 2º ayudante de producción: Fernando Navarro Correchar. Dirección fotográfica: Ted Pahle (A.S.C.). Operador: M. Ruiz Capillas. Fotofija: Julio Ortas. Jefe decorador: Pierre Schild. Constructor de decorados: Francisco Prosper. Música y canciones: Juan Quintero. Técnico de sonido: Antonio Alonso. Montaje: Juan Sierra. Maquillaje: Rodrigo Gurrucharri. Peluquería: Puyol. Mobiliario y atrezzo: Antonio Luna. Figurines: E. Torre de la Fuente. Sastrería: Peris Hermanos. Estudios: Sevilla Films. Laboratorios: Madrid Films. Equipo de sonido. R.C.A.

FICHA ARTÍSTICA:

Duquesa de Benamejí: Amparito Rivelles. Rocío, la gitana: Amparito Rivelles. Lorenzo Gallardo: Jorge Mistral. Carlos: Eduardo Fajardo. Pedro Cifuentes: Manuel Luna. Esteban Lara: Félix Fernández. Otros personajes: (secundarios) Julia Caba Alba, Irene Caba Alba, Antonio Riquelme, Valeriano Andrés, Arturo Marín, José Jarpe, Alfonso Córdoba, Francisco Bernal, Carlos Díaz Mendoza, Miguel Pastor Mata, Ángel Martínez, Domingo Rivas, Manuel Requena, Juana Manso, Manuel Guitián, Casimiro Hurtado, Benito Cobeña y Mariano Asquerino.

SEGUNDA PARTE

ESTUDIO DE LAS OBRAS ORIGINALES. (1936-1932)

CAPÍTULO IV

DESDICHAS DE LA FORTUNA O JULIANILLO VALCÁRCEL
TRAGICOMEDIA EN CUATRO ACTOS Y EN VERSO
(1926)

Cuando Antonio y Manuel Machado escriben su primera obra dramática original, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*[1], ya sus nombres se habían inscrito, con cierta fortuna, dentro de los cauces del teatro profesionalizado, de la mano de una serie de refundiciones de teatro clásico español y traducciones de teatro extranjero. Este nuevo riesgo, en el que se aventuran sus firmas, había sido impulsado por encargo expreso de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, quienes ya habían estrenado en el teatro de la Princesa, en enero de 1920 -con un discreto éxito, por cierto- la traducción a la escena española de *L'Aiglon*[2] de Edmond Rostand, realizada por Manuel Machado y Luis de Oteyza[3]. Esta misma compañía había sido, también, la encargada de llevar a la escena madrileña el *Hernani*[4], que ambos hermanos habían traducido, años antes, con la estimable colaboración de Villaespesa, en enero de 1925. El estreno de esta obra -conviene recordarlo- había gozado de una considerable acogida de público y críti-

1. Los estudios más extensos que, de uno u otro modo, han abordado algunos aspectos de esta obra son los siguientes: Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966; Miguel Ángel Baamonde, *La vocación teatral de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1976; Dámaso Chicharro Chamorro, *En el contexto del teatro en verso: los Machado y Ángel Lázaro. Un intento de aproximación a través de la crítica*, Publicaciones de la Universidad de Granada, 1976; y Fabián Gutiérrez Flórez, *Teoría y praxis de la semiótica teatral*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1993.

2. Cfr. Jesús Rubio Jiménez, "Edmond Rostand en España. Ensayo de aproximación", en *Cuadernos de Investigación Franco-Española*, núm. 5, Universidad de Córdoba, 1991,págs. 59-72.

3. Dentro de esta temporada consiguió un total de trece representaciones. La misma compañía la repuso en la temporada de 1921, con una sola representación el día 23 de febrero de 1922.

4. La obra se estrena en el Teatro Español, el 1 de enero de 1925, con un total de veinte representaciones. Después de un breve descanso, el día 31 del mismo mes volvía a la cartelera madrileña, por la misma compañía, pero en esta ocasión, en el teatro de la Latina y con sólo seis representaciones. Por último, el 25 de diciembre de la temporada siguiente (1925), la compañía de María Guerrero vuelve a reponerla sobre el escenario del teatro de la Princesa, con cuatro representaciones.

ca[5]. La relación, por tanto, de ambos hermanos con la compañía gozaba, ya, de una estimable, aunque discreta, solidez.

En este mismo sentido, en enero de 1924, la compañía de Ricardo Calvo y Muñoz estrenaba en el Español su refundición de Tirso *El condenado por desconfiado*[6]; y en 1926, días antes de la puesta en escena de su primera obra original, Lola Membrives, obtenía un considerable éxito[7] con la versión machadiana de *La niña de Plata* de Lope[8].

Todo ello, que se verá subrayado por la recepción crítica de esta obra, venía a repercutir en el éxito, más que garantizado del nuevo estreno de ambos hermanos, que, de este modo, iban a consolidar sus firmas como dramaturgos, dentro de los cauces diseñados por el teatro profesional y las grandes compañías dramáticas. A partir de este momento, como se evidenciará con sus otros estrenos, reposiciones y adaptaciones hasta 1932, los Machado, se imponen como una auténtica institución teatral, justo en unos años, para los que se predicaba un estado, más o menos generalizado, de crisis escénica[9]. Un dato, este último, que no convenía perder de vista, dadas las posibles implicaciones que podían derivarse de esta, nada ocasional, coincidencia. La incursión, pues, de Antonio y Manuel Machado en los mecanismos del mundo teatral, se presentaba como una feliz aventura en la que se cumplimentaban, deliberadamente, todos los resortes -que diría Araquistáin[10]- del éxito comercial[11].

El estreno, por tanto, de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, no era, en consecuencia, una experiencia aislada o fortuna, dentro de la trayectoria de ambos poetas -un aspecto que se consolidará con sus restantes piezas originales- sino que respondía a una clara, y deliberada, voluntad de introducirse en el género dramático, conscientes de todas las responsabilidades que podían derivarse de tal elección. Una incursión,

---

5. Así lo recogen, entre otros, Enrique Díez-Canedo ("*Hernani*, en Madrid", en *El Sol*, enero de 1925), César García Iniesta ("Estreno de *Hernani* en el Español", en *La Libertad*, 2 de enero de 1925) y Antonio de la Villa ("Estreno de *Hernani* en el Español", en *La Libertad*, 2 de enero de 1925). Cfr. la reseña que le dedicó Díez-Canedo "Centenario del Romanticismo en España", en *Almanaque Literario 1935*, Editorial Plutarco, Madrid, 1935, págs. 29-33.

6. La refundición se estrena el día 3 de enero de 1924, y alcanza las cinco representaciones.

7. "En Lara, los exquisitos poetas hermanos Machado han deleitado al público, en unión de Lola Membrives, que reapareció allí al frente de su excelente compañía, notablemente reformada, con una refunción de *La niña de plata*, de Lope de Vega. ¡Arte puro y excelso! ¿Para qué hablar de las bellezas de la obra, si el nombre del autor lo dice todo y las firmas de Manuel y Antonio Machado son una garantía, y Lola Membrives es la protagonista? Confesada nuestra admiración y consignado el aplauso unánime, queda dicho todo". (Rodolfo Salazar, "*La niña de plata* [crítica de la refundición de los hermanos Machado]", en *Blanco y Negro*, sec. de "Actualidades Teatrales", 24 de enero de 1926.

8. Se estrena el día 19 de enero de 1926 en el teatro Lara de Madrid, y alcanza un total de doce representaciones.

9. Cfr. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en *2 ensayos sobre Teatro español de los veinte*, Ed. de César Oliva, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, págs. 85-157.

10. *La batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930.

11. Cfr. Dru Dougherty y María Francisca Vilches, "Anatomía del éxito (1918-1926)", en *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 85-129.

aunque efímera, dados los trágicos acontecimientos históricos a los que se verá avocado el período, no obstante solidaria con todos aquellos factores y mecanismos, inherentes a la propia naturaleza de espectáculo que debía, al menos en teoría, presidir todo texto dramático; pero solidaria también con sus respectivos credos éticos y estéticos. Un complejo problema que la crítica académica ha querido aparentemente solventar, eximiendo de culpa, de responsabilidad, al menor de los hermanos, por considerar que, con este teatro -de apariencias muy tradicionales y folclóricas- se negaba la supuesta integridad que debía desprender el conjunto de su producción literaria[12], cuando no se tildaba despectivamente de extraña amalgama[13].

Tal elección -la elección teatral de los Machado-, de conformidad con lo expuesto, requería, muy posiblemente, si no la deserción, sí un cambio en las coordenadas -técnicas, formales y de contenido-, en relación con el resto de sus producciones poéticas, dirigidas, en este caso, hacia la lectura en privado; un cambio de perspectiva, que, solidariamente con los mecanismos que exigía la recepción dramática[14], debía presidir la anatomía, interna y externa, de la heterogénea textura escénica. Todo ello, cuanto más, al menos desde el punto de vista teórico, ambos hermanos habían formulado la radical importancia del público, y la discreta adecuación del drama a sus gustos y expectativas.

De aceptarse estas hipótesis de trabajo, el teatro original de los Machado -sus temas, sus argumentos, su lenguaje- podía adquirir una especial relevancia dentro del panorama teatral de preguerra, dados los múltiples factores que, de modo simbiótico, debían, aún negando ciertas posturas afincadas en el mito y en el dogma[15], reconciliarse: de un lado, el abierto compromiso ético y regeneracionista de Antonio[16] y la decidida voluntad de modernidad estética que presidía la obra de Manuel[17], y, de otro, el horizonte de gustos en el que se movía el público al que, muy conscientemente, iban dirigidos sus dramas y comedias[18], de acuerdo con los mecanismos de la industria teatral de los años veinte.

---

12. "Todo ello deriva de la confusión que existe sobre el teatro machadiano. Se ha calificado de fácil, débil, folclórico y de escaso éxito". (Cit. de Pablo del Barco, "¿Quién es quién en el teatro de los Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 325, 1977, págs. 155-159).

13. Ángel Valbuena Prat, "El teatro poético de los hermanos Machado", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, vol. VI, Vergara, Barcelona, pág. 206.

14. Cfr. Alberto González Troyano, "Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 105-108.

15. Nos referimos con ello a las imágenes, tal vez excesivamente uniformes, que de Antonio y de Manuel Machado, en sentidos opuestos, se han venido perpetuado; unas ópticas interpretativas dotadas de ciertos prejuicios estéticos, e ideológicos, de los que han sido sus "víctimas" todas aquellas otras posibilidades de su pensamiento y su obra, que de alguna manera podían apartarse, intencionadamente o no, de estas lecturas unívocas.

16. Como señala Tuñón de Lara, frente al sentido decididamente elitista de un sector muy importante de la cultura española del período estudiado, había que destacar en contraste con todo ello, el decidido "humanismo ahincado en lo popular", que, entre 1920 y 1936, se manifestaba como una de las directrices latentes más intensas de la estética literaria de aquellos años, y cuya voz tutelar recaía en el pensamiento y en la obra de Antonio Machado (*Medio siglo de cultura española 1885-1936*, Editorial Tecnos, Madrid, 1977, 3ª edición corregida y ampliada, pág. 232).

17. Cfr. Manuel Romero Luque, *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.

18. Seguimos, en todo momento, las perspectivas de análisis establecidas por Mainer, en los trabajos recogidos en *Literatura y pequeña burguesía (Notas 1890-1950)*, Edicusa/Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

Establecidas estas necesarias consideraciones previas, en torno al medio en que se materializa la representación, y recepción, del teatro machadiano, vamos a introducirnos, cautelarmente, en lo que bien podríamos denominar como historia externa del primero de los dramas de estos, aunque ya veteranos escritores, debutantes dramaturgos.

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, tragicomedia en cuatro actos y en verso, se estrena, en Madrid, en el teatro de la Princesa (hoy María Guerrero), el día 9 de febrero de 1926[19].

La compañía de María Guerrero, como hemos comentado con anterioridad, encarga un texto original a los incipientes dramaturgos Manuel y Antonio Machado, a tenor de los significativos, aunque tangenciales éxitos dramáticos que habían obtenido con sus adaptaciones anteriores. La nueva firma teatral reunía muchas de las garantías necesarias para convertirse, como de hecho ocurrió, en una institución dramática, en la controvertidas décadas de preguerra.

El día del estreno el reparto de la obra es como sigue:

La Condesa-Duquesa de Olivares	*María Guerrero.*
Doña Leonor de Unzueta	*María Guerrero López.*
Doña Juana de Velasco	*Carmen Larrabeiti.*
Teorodora	*Ana Guerrero.*
La Duquesa de Frías	*Encarnación Bofil.*
Celia	*Srta. Climent.*
Clara	*Srta. Taboada.*
Julianillo Valcárcel	*Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero.*
El Conde-Duque de Olivares	*Sr. Juste.*
Gil Blas de Santillana	*Carlos Díaz de Mendoza.*
Lorenzo	*Sr. Beringola.*
El Condestable de Castilla	*Sr. Román.*
El Conde de Monterrey	*Sr. Montojo.*
El Duque de Maqueda	*Sr. García.*
El Marqués de Leganés	*Sr. Férriz.*
Don Luis de Haro	*Sr. Velázquez.*
El Capitán Corbacho	*Sr. Ortega.*
Un Médico	*Sr. Capilla.*
Un boticario	*Sr. Vázquez.*
Segura	*Sr. Férriz.*
Un criado	*Sr. Ortega.*

Músicos, danzantes y acompañamiento.

Con todo ello, la obra, muy de acuerdo con los cauces comerciales por los que optaron los autores, y muy posiblemente debido al éxito que le dispensaron público y crítica, fue publicada ese mismo año dentro de la colección dramática *Comedias*, en edición

19. La obra, al margen de su inclusión en el repertorio de la compañía de María Guerrero y de las reposiciones de las que fue objeto, consiguió en la temporada de 1925 un total de 29 representaciones.

conjunta[20] con otro estreno del momento, la comedia de costumbres *La familia es un estorbo* de Emilio Sáez. En esta misma línea, aunque con más pretensiones literarias y una mayor calidad editorial, el texto de los Machado se edita por segunda vez, ese mismo año, en la Librería Fernando Fé, incluyendo algunas ilustraciones del estreno y alguna que otra variante textual[21]. En 1928 volveremos a encontrar otra edición "popular" del *Julianillo*, esta vez, en la *Colección Universal* de Espasa-Calpe[22].

La obra pasa pronto al repertorio de las grandes compañías, y en septiembre de 1928, la encontramos incorporada al de la Cía. de Ricardo Calvo[23], quien la había exhumado para su representación en el teatro del Príncipe de Madrid, aprovechando, muy posiblemente, la coincidencia en cartel con otro estreno de ambos hermanos, *Las adelfas*. Ricardo Calvo, consciente del éxito de 1926, había incorporado el *Julianillo* a su repertorio clásico, formado, en la temporada de otoño de 1928, por *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño* y *Reinar después de morir*. Unos textos con los que, por otra parte y dada su ambientación histórica, podía conciliarse en cartel una obra en la que, como su lectura sugiere y los mismos Machado[24] subrayaron, se referenciaban ciertas reminiscencias heredadas de la tradición del teatro barroco español[25]: un aspecto que no pasó desapercibido a la crítica del estreno[26]. Lo mismo volvería a suceder en las temporadas siguientes[27].

Para esta su primera obra original, los Machado eligieron un tema, creemos, especialmente significativo dentro del contexto digresional de la época, y en el que se pre-

---

20. Núm. 45, 25 de diciembre de 1926. Sobre esta colección véase el estudio de Cecilia García Antón, "Comedias (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral", en *Revista de Literatura*, Tomo L, núm. 100, Madrid, 1988, págs. 547-574.

21. Esta nueva edición de 1926 incluye, en sus apéndices finales, una variante del final del tercer acto, y un texto que reproduce unas palabras de Manuel Bartolomé Cossío, dedicadas al estreno, y que fueron leídas en una fiesta de la Asociación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza, el 21 de febrero de 1926.

22. Sobre todos los aspectos relacionados con las ediciones del teatro machadiano véase el capítulo que le dedicamos en nuestro estudio.

23. "Teatro de los Machado, Ricardo Calvo en *Julianillo Valcárcel* [Noticia del estreno en Gijón]", en *La Libertad*, 8 de junio de 1928; "Ayer en Segovia. El homenaje a los Machado (Estreno de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, por Ricardo Calvo)", en *La Libertad*, 19 de septiembre de 1928; Enrique Díez-Canedo, "*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* [reseña de su reposición]", en *El Sol*, 21 de octubre de 1928; Santorello, "*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *Blanco y Negro*, [Sub.: Actualidades, con una ilustración], 28 de octubre de 1928 [Reseña conjunta con *Las adelfas*].

24. Cfr. Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1973 (3ª ed.), págs. 154-158.

25. "Este sistema teatral -ambiente de siglo de Oro, sentir victorhuguesco, versificación lopesca...- es el de la primera creación escénica original de los hermanos Machado- no lejos, a primera vista, de un Marquina-: *Desdichas de la fortuna, o Julianillo Valcárcel...*" (Cit. José María Valverde, "El Teatro de Manuel y Antonio Machado", en *Antonio Machado*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978 (3ª ed.), pág. 232).

26. En esta línea, se encuentra, por ejemplo, las apreciaciones de Enrique Díez-Canedo, publicadas en *El Sol*, el 18 de mayo de 1926.

27. Enrique Díez-Canedo, "Homenaje a Manuel y a Antonio Machado: *Desdichas de la fortuna*", en *El Sol*, 30 de noviembre de 1929; "Homenaje a los hermanos Machado", en *Blanco y Negro* [Sub.: Actualidades teatrales], 8 de diciembre de 1929; "Los Festejos de la República. El *Julianillo Valcárcel*, de los Machado", en *La Libertad*, 12 de junio de 1931.

tendía, conscientemente, realizar una reflexión, en voz alta, en torno a los problemas de la doble identidad individual. Una identidad plural que, circunscrita a la compleja anatomía esquizofrénica del protagonista Julián Valcárcel, como estudiaremos más adelante, suponía un correlato, más o menos directo, de aquella otra doble anatomía de la sociedad española de preguerra, que se debatía entre su conciencia real y su, no menos evidente, conciencia posible, como había señalado acertadamente José-Carlos Mainer[28]; y de la que el teatro no era, en palabras de Araquistáin, sino su interpretación más o menos dialéctica.

Para llevar a cabo sus propósitos, en los que debían conciliarse solidariamente la interpretación crítica y los resortes de una recepción, al menos, aceptable, los Machado eligen, como soporte de la trama argumental, la leyenda del Conde-Duque de Olivares en torno a su descendencia ilegítima.

Como había señalado Marañón[29], la versión legendaria de este episodio, constituía "uno de los capítulos más curiosos de la picaresca española", ya que en él se novelaban elementos extraídos de la historia[30] y la ficción, que habían venido, de modo solidario, reinterpretándose durante todo el siglo XIX. Alrededor, pues, de la leyenda se había creado una ingente literatura[31] que, en lógica consecuencia, facilitaba la propia reinterpretación de los acontecimientos, de acuerdo con unas claves en las que resultaría muy difícil establecer un criterio que jerarquizara lo que pertenecía al terreno de lo ficticio, lo histórico, lo imaginado o lo dado por real sin serlo[32].

Con todo ello como provisión de expectativas, y proyección de un determinado carácter, la historia, la leyenda[33] y sus sucesivas reinvenciones, de una y otra manera,

---

28. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983, pág. 10.

29. *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936. Hay una versión reducida del texto en la col. Austral, Madrid, 1969.

30. J.H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990 (4ª ed.).

31. Entre este tipo de obras, en torno al bastardo de Olivares, podemos citar, por ejemplo la novela histórica de Emilio Cotarelo, *El hijo del Conde-Duque*, Madrid, 1912; o la de J. Menéndez Orzama, *Don Enrique de Guzmán, Marqués de Mairena y heredero del Conde-Duque de Olivares*, Madrid, 1918. En esta misma línea tenemos a la Condesa de Aulnoy, *Relation du voyage d'Espagne*, Edición crítica de Foulché-Delbosc, París, 1926; Manuel Azaña, *Grandezas y miserias de la política*, Madrid, 1934; Cánovas del Castillo, *Bosquejo histórico de la Casa de Austria*, Edición de Pérez de Guzmán, Madrid, 1911; Adolfo de Castro, *El Conde-Duque de Olivares y el Rey Felipe IV*, Imprenta de la Revista Médica, Cádiz, 1846; Diego Luque de Beas, *La dama del Conde-Duque*, de 1852; Manuel Fernández y González, *El Conde-Duque de Olivares (Memorias del tiempo de Felipe IV)*, Madrid, 1863; del mismo autor *Amores y estocadas*, Madrid, 1865 y *El Cocinero de su Magestad (sic)*, Madrid 1857; también A. de Zayas, *El Conde-Duque de Olivares y la decadencia española*, Madrid, 1895.

32. Esta mezcla se observa en A. Fernández Guerra. *Discurso preliminar y Vida de D. Francisco de Quevedo Villegas*, en *Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XXVIII, Madrid, 1852; en F. Sivela, *Cartas de la venerable madre Sor María de Agreda y del señor Rey Don Felipe IV*, 2 Vols., Madrid, 1885; y en Juan Yáñez, *Memorias para la Historia de D. Felipe III, recogidas por D. Juan Yáñez*, Madrid, 1733.

33. En el año 1616 -comenta Gregorio Marañón-, el Conde-Duque se enamoró de una dama famosa en Madrid por sus galanteos. Unos la llaman Doña Margarita Espínola; otros, Doña Isabel de Anversa, napolita-

habrían de repercutir en la elección efectuada por Antonio y Manuel Machado, por lo que dicho episodio podía ofrecer, no sólo de teatral y literario, sino también de símbolo de una determinada España[34], con la que ambos hermanos parecían conectar, aunque debe perspectivas u ópticas, si no divergentes, sí al menos complementarias en los inicios de sus respectivas trayectorias poéticas.

Pero antes de entrar en el análisis del texto y en sus, aunque tímidas, latentes implicaciones con la renovación de la escena española de preguerra, vamos a detenernos en su anatomía argumental, en relación con su estructura escénica, en cuatro actos, y en todos aquellos aspectos que, conscientemente, adscriben la obra al género de la tragicomedia, como sus autores la denominan.

Desdichas de la fortuna, nos narra, en clave dramática, las desventuras internas de su protagonista, Julián Valcárcel, hijo bastardo del Conde-Duque de Olivares. Éste, enamorado de Leonor, mujer joven de dudosa reputación, se enfrenta a la disyuntiva a la que le somete su nueva posición social, al ser reconocido por Olivares, ante la imposibilidad de una sucesión legítima. En este nuevo contexto, en un primer momento del desarrollo dramático, Julián se niega a rechazar a su verdadero amor, ante los requerimientos de su, también, nuevo y poderoso padre. Mientras todo esto sucede, el Conde-Duque ha preparado

---

na. Se corrió que había sido persona de gran calidad -lo cual convendría más a la hipótesis de Doña Isabel (una dama de alta posición de la que, al parecer, también se enamoró el Conde-Duque)- y aún Grande De España; Novoa (un ayuda de cámara del rey, enemigo), en cambio, incapaz de atribuir nada noble ni a las queridas de sus enemigos, asegura que es una "mujer de mediana estofa". Entre sus amantes, pasó por ser el oficial, el que mantenía la casa y el lujo, un alcalde de Casa y Corte, muy rico, que se llamó Don Francisco Valcárcel. Pero ella mantenía otros amoríos más o menos "de corazón", y uno de ellos fue el del Conde de Olivares, a la sazón en su época de gastos y de vanidad. Por entonces le nació un hijo que se tuvo por de Don Francisco. Le dieron el nombre de Julián y se crió y educó en los malos ejemplos de la casa materna, "con las ilícitas ganancias" que su juventud aportaba. Tenía dieciocho años cuando la madre murió, y entonces pidió a su padre que le declarase por hijo, a lo que se negó Don Francisco, consintiendo sólo en hacerlo a la hora de su muerte y apretado por Olivares. Llamado ya Julián Valcárcel, se fue a las Indias, en 1926, y allí sus aventuras fueron de tal calaña, que le condenaron a la horca, salvándole el Virrey, que había sido amigo de su padre el alcalde. Volvió a España en 1636 y pasó, de soldado, a Italia y Flandes, regresando a los veintinueve años, en 1639, con ingenio tan vivo como malas costumbres. Entonces fue cuando el Conde-Duque, que había perdido toda esperanza de sucesión, "a pesar -dice Guidi- de los misteriosos artificios de San Plácido", se le ocurrió hacerle pasar por hijo, acordándose de que cuando nació le había tenido el rumor público por tal, aunque él, el Conde, nunca lo creyó. Don Julián o Julianillo, como le llamaban los libelos de la época -o Julianillo *el Jacarero*-, amante del vivir andariego, no estaba por la existencia magnífica que se le brindaba y se casó en secreto con una mujer pública de la que estaba enamorado, Doña Leonor de Unzueta, hija del secretario de este nombre, ya muerto, y de su mujer legítima, Doña María Gamboa, en cuya casa se hizo el matrimonio. Pero el poderoso Válido, por dinero e influencia, logró la disolución de este enlace, enviando a Doña Leonor a un convento y casándola luego con Don Gaspar de Castro, que, con un buen ejemplo, partió con su esposa para América. Y entonces reconoció a Julián como su hijo, le dio el nombre de Don Enrique Felípez de Guzmán y se casó con Doña Juana de Velasco, hija nada menos que del Condestable de Castilla, derramando sobre él toda suerte de honores y prebendas. ("El hijo bastardo", en *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, págs. 278-279).

34. Cfr. los trabajos, ya clásicos, de Donald L. Shaw, *La generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1978; y de José-Carlos Mainer, "Hacia una sociología del 98", en *Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972, págs. 77-88.

una novelesca conspiración con su criado Gil Blas, destinada a destruir la relación amorosa de su hijo; ya que su nuevo puesto en la Corte le obliga, al igual que a un radical cambio de vida, a contraer matrimonio con una dama de su posición social: la elegida para ello es Doña Juana de Velasco, hija del Condestable de Castilla. Finalmente, gracias a la intervención de Teodora, criada de Doña Leonor, se consigue la deserción del protagonista, y, en consecuencia, la aceptación, al fin, del título de su padre. En este momento, Julián, revestido con la identidad de Don Enrique de Guzmán, su nuevo nombre, contrae matrimonio, por despecho, con Doña Juana. Pasado un tiempo, ya afianzado el matrimonio entre ambos, Julián se muestra indiferente en la relación con su esposa. Justo en este momento, aparece sobre la escena el misterioso Don César, personaje con el que el protagonista establece una firme amistad. Este extraño Don César no es sino Leonor, su antigua amante, travestida, quien se ha escapado del convento donde la tenía encerrada, contra su voluntad, el Conde-Duque. Poco después, enterado Olivares de esta huida, ordena su búsqueda. Disfrazada aún de Don César, es descubierta en compañía de Julián por su padre. Ante esta situación, nuestro protagonista pretende la huida a las tierras de Ultramar con Leonor, por lo que suplica al Conde-Duque que lo libere y le deje marchar. En este preciso instante, aparece la Condesa, quien descubre a los allí presentes el embarazo de Doña Juana, su esposa. Ante esta nueva situación y la improvisada entrada en escena de Doña Juana, Leonor vuelve a fingir su otra identidad como Don César. Finalmente, toma la decisión de marcharse sin su amante. En el último acto, una vez transcurridos varios años, ha muerto tanto el hijo como el padre de Julián. El protagonista aparece, ahora, completamente hundido, excesivamente marcado por la decepción y angustiado por una serie de sueños acerca de su pasado junto a Leonor. Después de una lenta agonía, y tras los intentos de los médicos por salvarle, sufre un ataque de delirio que le produce la muerte, no sin antes, como si de un fantasma se tratara, hacer su aparición Don César, ante los gritos de su esposa[35].

Con este, a todas luces, teatral argumento, los hermanos Machado se introducen dentro de lo que se ha venido denominando, por la crítica, como *Teatro Poético*[36]. Una etiqueta con la que, tradicionalmente, se ha calificado su producción dramática[37].

---

35. La variante del texto no afecta al argumento de la obra. Mientras que en el texto original quien cerraba la obra era la Condesa (interpretada por María Guerrero), en la variante, las últimas palabras antes de la caída del telón las pronuncia Julián Valcárcel.

36. "Antes de terminar la primera década del siglo XX vuelve a surgir en la escena española el teatro poético en verso, de signo antirrealista, como reacción, de una parte, al teatro naturalista triunfante, y en conexión, de otra parte, con la nueva estética modernista, con la cual sólo superficialmente y sólo en sus comienzos estará entroncado el teatro poético. Pronto una nueva influencia se hará sentir, desplazando al modernismo: la influencia del drama romántico, despojado de su énfasis formal y de su carga patética y, a través de éste, la del drama nacional del Siglo de Oro.

Dentro del teatro poético será el teatro histórico en verso el género dramático de mayor cultivo, aunque no el único, pues junto a él proliferará el drama rural en verso.

En esencia, y cuanto se refiere a la actitud ideológica que sustenta el teatro poético, especialmente el histórico, tal vez sea pertinente señalar su carácter anticrítico y apologético cuya razón de ser vemos en relación de oposición con el movimiento ideológico, de raíz crítica, de la *generación del 98*". (Cit. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977, pág. 63).

37. Así lo han hecho, entre otros, Enrique Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral. El teatro en España en 1914 a 1936*, 4 Vols. Ed. de Joaquín Mortiz, México, 1968; Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y*

En relación con todo ello, y precisamente, por el tono literario de este su primer drama original, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, es preciso traer a colación el contexto en el que, de modo consciente o no, se inserta, se inscribe dicha corriente, al menos, en el caso de la labor teatral de Antonio y Manuel Machado[38].

Una de las bases de la estética escénica contemporánea hemos, forzosamente, de buscarlas en las aportaciones que, en el terreno de la perspectiva teatral, se realizan en el resto de Europa, en relación con los resurgimientos poéticos y las reteatralizaciones que, en contraste con las tiranías dramáticas del siglo anterior -naturalismo y realismo- presiden el relevo de la forma teatral[39]. En este sentido, las propuestas de ruptura de autores como D´Annunzio -un autor bastante traducido en la época-, Schnitzler, Maeterlink o Hofmannsthal, adquirían un carácter contestario que, solidariamente con una nítida voluntad de transformación ética y estética[40], volvían su perpleja, y escéptica, mirada a muchos de los logros que se habían fraguado en pleno Romanticismo europeo, y que podían hundir sus raíces en la mejor tradición del teatro barroco[41].

En el capítulo que dedicábamos a las traducciones teatrales de los Machado, ya nos habíamos preguntado, el papel que, en tal sentido, podía desempeñar su *Hernani*, sus respectivos conocimientos acerca de las dramáticas extranjeras o su, tanto teórica como práctica revalorización del drama barroco español; y, en coherencia con todo ello, aventurábamos una posible interpretación de esta *extraña amalgama* -que diría Valbuena, refiriéndose al teatro machadiano-.

Con todo ello como telón de fondo, el primer texto original de Antonio y Manuel, como hombres de teatro, venía a incidir, muy conscientemente, en esta perspectiva, nada fortuita, con la que pretendíamos establecer la correcta lectura de unos dramas, para los que la crítica -incluso la más actual- había acuñado excesivas limitaciones[42], poco comprensibles dada la virtualidad que presidía su pensamiento, aun apegado a la realidad española, también permeable a los logros que podían venir del exterior.

En relación con todo ello, y refiriéndose a otros autores, Jesús Rubio Jiménez, en su sugestivo estudio acerca de la vigencia de los *teatros poéticos* en la literatura dramática

---

Antonio Machado, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966; Ángel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Ed. Noguer, Barcelona, 1956; o el propio Ruiz Ramón.

38. Cfr. Encarnación Sánchez García, "Historia en teatro: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *Antonio Machado. Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 199-108.

39. Cfr. Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, 4 Vols. Juan Flores editor, Barcelona, 1967.

40. Cfr. Paul-Louis Mignon, *Historia del Teatro Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1973.

41. Sobre las corrientes que imperaban en la escena española contemporánea véase la valoración de conjunto de Carmen Bravo Villasante, "Principales corrientes del teatro español del siglo XX", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 263-264, mayo-junio de 1972, págs. 550-559; la perspectiva crítica de Antonio Espina, "Las dramáticas del momento", en *Revista de Occidente*, XXX, diciembre de 1925 (Tomo XX de la edición facsímil de 1977), págs. 316-329; y el estudio de Urszula Aszyk, "El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. I. Ed. Istmo, Madrid, 1986, págs. 175-184.

42. Es el caso, por ejemplo, de José Monleón, "Manuel y Antonio Machado, los conflictos de una colaboración equívoca", en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975, págs. 249-294.

de estos años[43], analiza, dentro de este contexto, una serie de artículos que, en torno a Calderón como precursor de la estética wagneriana y del teatro de Hofmannsthal y, en consecuencia, de la estética del teatro moderno, aparecen en 1927 en las páginas teatrales de *ABC*[44]. No se trataba de una moda pasajera o circunstancial, ya que Díez-Canedo[45], Estévez-Ortega[46], Rivas Cherif[47] o la *Revista de Occidente*[48], habían abogado por vuelta a la "gran dramaturgia" barroca, como una salida coherente de la escena, por derroteros que se consideraban esenciales en la tradición escénica española[49].

En este sentido, había que subrayar el decisivo papel que, en esta revalorización, habían de jugar Antonio y Manuel Machado que, tanto desde una perspectiva teórica como práctica, habían defendido, solidariamente, la esencialidad del drama y la comedia áurea. Ahí quedaban sus discursos, sus comentarios, pero también, y tal vez sean lo más importante, lo más significativo desde el punto de vista literario, sus refundiciones de Tirso, Lope y Calderón, unos dramaturgos que junto con Shakespeare[50], jugaban un papel determinante en sus exploraciones e investigaciones en el terreno de la estética escénica[51].

Este peso se dejaría ver -decimos-, con bastante solvencia dramática, en su primera obra original. La mera utilización de una leyenda en torno a la bastardía de un hijo del Conde-Duque de Olivares, cuya andadura había que remontarla -como señalara Marañón- a cierto libelo atribuido a Quevedo[52], era una muestra muy nítida de los derroteros estéticos que presidían su elección.

---

43. "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC & Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, Madrid, 1992, págs. 255-263. En relación con estos problemas, del mismo autor "Edmond Rostand en España. Ensayo de aproximación", en *Cuadernos de Investigación Franco-Española*, núm. 5, 1991, págs. 59-72.

44. Cfr. Vance R. Holloway, *La crítica teatral en "ABC". 1918-1936*, American University Studies, Peter Lang, New York, 1991.

45. *El Teatro y sus enemigos*, La Casa de España, México, 1939.

46. *Nuevo Escenario*, Editorial Lux, Barcelona, 1928.

47. "Geografía histórica del teatro español", en *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, edición al cuidado de Enrique de Rivas, Pre-textos, Valencia, 1991, págs. 27-116.

48. Véase el apartado que dedicamos, en nuestro estudio, al papel desempeñado por la *Revista de Occidente*, en el debate teatral de los años veinte, y la aproximación de Evelyne López Campillo, "El teatro", en *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972, págs. 183-187.

49. Aunque la pervivencia del teatro áureo español en la dramática contemporánea no ha sido aún un tema ampliamente abordado por la crítica, un buen punto de partida metodológica y de enfoque lo encontramos en los trabajos reunidos en las *V Jornadas de teatro clásico español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. Almagro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982; y en los *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, núm. 5, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990; muy especialmente el análisis de Carmen Menéndez Onrubia, "El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)", págs. 187-207.

50. Cfr. Olivia Arieti, "Shakespeare méntore di Machado drammaturgo", en *Studi Inspanici*, 1980, págs. 211-233.

51. Véase el epígrafe que dedicamos a la labor que como refundidores y adaptadores de teatro clásico desempeñaron Manuel y Antonio Machado.

52. Guidi. Versión "Quevedo", *Vida, caída y muerte del Conde-Duque de Olivares, gran privado del señor Rey D. Felipe IV, el Grande, con los motivos y no imaginada disposición de la caída, sucedida a 17 de enero de 1643. Para ejemplo de muchos y advertencia de todos*, publicada por Valladares, "Seminario

Como han señalado, entre otros, Pérez Ferrero[53], Manuel H. Guerra[54] o Eusebio García Luengo, y a propósito de esta pieza dramática,

> *La obra escénica de los Machado quizá sea el puente más preclaro que el teatro clásico tiene con la modernidad. Nunca huele a "pastiche", como ocurre con harta frecuencia con otros escritores contemporáneos suyos. Las esencias de nuestro siglo XVII están tan naturalmente asimiladas y sentidas que ellos las incorporan a temas de nuestros días con la misma verdad y la misma espontaneidad con que Lope, Tirso, Alarcón, Moreto y Calderón hablan de sus costumbres. Cuantas veces se ha intentado modernamente el teatro poético fue retrospectivo, anacrónico y bastante simulador.*
>
> *Las reconstrucciones históricas y hueras no se les ocurren a los Machado, pues JULIANILLO VALCÁRCEL está lleno de meandros psicológicos y de problemas dramáticos de cualquier tiempo*[55].

En esta misma línea se insertaban algunas de las consideraciones que Manuel Bartolomé Cossío, en unas palabras pronunciadas en la Residencia de Estudiantes, dedicaba al reciente estreno de los Machado, quien entendía a su protagonista como el *Segismundo* de la escena contemporánea española[56]. Uno poco exagerados, creemos, los juicios de Cossío, aunque apuntaban en una dirección en la que, muy deliberadamente, se habían introducido los neófitos dramaturgos, y que se podía rastrear, con ciertas garantías de éxito a lo largo del texto.

En relación con esta consciente presencia de la dramaturgia barroca, había que destacar, en primer lugar, la utilización del verso octosílabo (forma expresiva ampliamente explorada en la tradición áurea) como cauce de expresión dramática, dentro, además, de los límites heredados del teatro poético y de declamación en el que se inscribe cautelarmente la obra, y, tal vez también utilizado, por las propias característica de la compañía que habría de estrenarla. Convenía, pues, subrayar la utilización de algunos recursos que, como el aparte y el monólogo, enlazaban directamente con sus propuestas teóricas acerca del diálogo dramático y sus estrategias al servicio, como señalaremos en su momento, de la esquizofrénica personalidad que exhibe el personaje central de la obra. Un ejemplo significativo de todo ello podía residir en la reflexión dramática que, de modo ale-

---

Erudito", Vol. III, Madrid, 1787. Cfr. los trabajos de Teófanes Egido, *Sátiras Políticas de la España Moderna*, Madrid, 1973; y, muy especialmente, "La sátira política, arma de oposición a Olivares", en *La España del Conde Duque de Olivares*, (John Elliot y Ángel García Sanz, coords.), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1987, págs. 339-372.

53. "La colaboración para el teatro", en *Vida de Antonio Machado y Manuel*, págs. 247-267.

54. *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966.

55. Eusebio García Luengo, "Notas sobre la obra dramática de los Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12 (septiembre-diciembre), 1949, pág. 670.

56. "Palabras de don Manuel B. Cossío leídas en la fiesta celebrada por la Asociación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza el día 21 de febrero de 1926", en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Fernando Fé, Madrid, 1926, págs. 169-171.

górico y bajo las perspectivas de un intenso simbolismo, resume el conflicto interno del protagonista:

JULIÁN
¡Oh, linda copa labrada!
¡Gran merced
para la chusma dorada
que no conoce la sed!...
Copa inútil, reverbera
el último sol del día;
ahora que la vida mía
brilla como tú por fuera
y está por dentro vacía.
(Se queda un momento ensimismado, hasta que la voz de Leonor lo despierta como de un sueño)[57].

Pero tal vez sea el empleo del travestismo, en el personaje de Doña Leonor -una de las convenciones más socorridas en nuestro teatro áureo[58], el que mejor y más acertadamente desde el punto de vista de la intriga, evidencia estas deudas de los Machado con la tradición barroca; mucho más, cuando no se trataba de un recurso casual, anecdótico, sino que repercutía, de un modo más que pertinente, en la propia anatomía, interna y externa, tanto del personaje como de la fábula y la intriga sobre la que se sustentaba el material dramático de los Machado[59]. Un travestismo que, en solidaridad con la naturaleza selvática de la protagonista, también servía para acentuar los rasgos que la situaban en el terreno de la marginalidad: un recurso -como puede deducirse de estas observaciones- ampliamente imbricado en todos los resortes morfológicos y semánticos del drama.

Pero en simbiosis con todos estos elementos, también había que subrayar en el texto otros aspectos que, intencionalmente, lo podían relacionar, de modo muy sintomático, con elementos inspirados en la tradición estética del Romanticismo. Se trataba fundamentalmente del episodio en el que Julián presenciaba, ante el horror de su esposa, la presencia de su propia muerte:

JUANA
¡Enrique!
JULIÁN (En pleno delirio)
¡Se fue! Partió.

---

57. Acto Tercero, Escena V, pág. 124. Todas las citas referidas a *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, se realizarán siguiendo la edición de Espasa-Calpe, de 1928, en la "Colección Universal". A partir de ahora las referencias se harán directamente.

58. Cfr. Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (S. XVI-XVII)*, SGEL, Madrid, 1976; y José Mª Díez-Borque, *Sociología a la Comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1966.

59. Acto Tercero, Escenas VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII y final de la obra, esencialmente.

(Señalando con horror el sillón del que se acaba de levantar, y donde se ve a sí mismo muerto en un desdoblamiento de la personalidad, propio de la agonía).
Yo no soy ese que está
yerto en esa silla ¡no!
Yo vivo, yo aliento, yo...
(Agotado, cae en el sillón)[60].

Un episodio que hacía recordar, ineludiblemente, los pasajes en los que tres de nuestros héroes románticos, dotados de mayor prestancia, el capitán Montoya[61], Don Félix de Montemar[62] y Don Juan Tenorio, eran testigos forzosos de sus funerales:

DON JUAN
¿Y aquel entierro que pasa?
ESTATUA
Es el tuyo.
DON JUAN
¡Muerto yo!
ESTATUA
El capitán te mató
a la puerta de tu casa[63].

De este modo, nuestro Julián Varcárcel se adscribía a este macabro elenco de personajes, cuyo ciclo se había iniciado, en parte, con la leyenda del Estudiante Lisardo, recogida por Agustín Durán, y que podía leerse su *Romancero General*, publicado en 1851[64].

Aunque desde una perspectiva marcada por cierta deserción de sus atributos originales, los Machado volverían a retomar este motivo literario en su *Juan de Mañara*, cuyo protagonista también, aunque de un modo mucho más benevolente, detectaría la presencia de su muerte:

BEATRIZ
Pero el amor para mí
eres tú; tú solamente,
mi Juan de mi vida, vente;
yo he de salvarte.

---

60. Acto Cuarto, Escena V, págs. 196-197.

61. José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, (Ed. de Jean-Louis Picoche), Clásicos Taurus, Madrid, 1992, págs. 185-146.

62. José Espronceda, *El estudiante de Salamanca* (ed. de Benito Varela Jácome), Cátedra, Madrid, 1979.

63. José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Edición de Luis Fernández Cifuentes, Estudio Preliminar de Ricardo Navas Ruiz, Editorial Crítica/Biblioteca Clásica, Barcelona, 1993, págs. 220-221.

64. *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Tomo Segundo, Biblioteca de Autores Españoles, Vol. 16, Madrid, 1945, págs. 264-268. Romances núms. 1271 y 1272. Sobre este motivo literario véase el epígrafe que le dedicamos en el capítulo de *Juan de Mañara*.

JUAN
No; aquí
aguardo; andar no podría.
Pero otra senda, cuán bella,
abre a mi paso sin huella
su misteriosa alegría.
BEATRIZ. (Llamando asustada).
¡Padre! ¡Don Gil! ¡Pedro!
PEDRO
¿Qué,
señora?
BEATRIZ
¡Avise, Dios mío!
(A Elvira)
y usted, ¿qué hace?
ELVIRA
Confío
en Dios y en él.
BEATRIZ
¿Y no ve
que se muere?
ELVIRA
Aún no.
JUAN
Escuchad.
(Óyese a lo lejos un alegre repique de campanas, y más cerca, confusamente, un pregón de flores).
VOZ EN LA CALLE(Cantando:)
Un jardín llevo en el brazo...
JUAN
Qué hermosura es este abrazo
de la noche a la ciudad.
(Delirando)
Era la tarde; una niña
se colgaba de mi cuello,
y la noche y la campiña
se fundían. ¿Qué es aquello?...
Ahora una mujer me llama.
Es en vano.
Después hay sangre en su mano;
después me ofrece una rama
de laurel[65].

---

65. *Juan de Mañara*, en *Obras Completas*, de Manuel y Antonio Machado, Texto al cuidado de Heliodoro Carpinero, Editorial Plenitud, Madrid, 1967 (5ª ed.), Acto Tercero, Escena V, pág. 399.

Pero con todas estas referencias literarias de fondo, con las que, por otra parte, podía estar familiarizado el público[66] que asistió a su estreno, el aspecto que, a nuestro juicio, junto con la anatomía esquizofrénica del protagonista, podía resultar más revelador de las intenciones y motivos que presidieron la construcción del drama, era, tal vez -insistimos- la ubicación literaria, por la que optaron sus autores.

Efectivamente, esta elección, que también había que encuadrarla dentro de las coordenadas historicistas del teatro en verso[67] de principios de siglo, donde destacaban Villaespesa y Eduardo Marquina[68], y que se prolongará hasta las obras dramáticas de José María Pemán[69], era, en coherencia con su argumento, un motivo de mayores implicaciones ético-estéticas, y que entraba a formar parte, desde un punto de vista funcional, de los diferentes discursos que debían respetarse, según los Machado, en la anatomía del texto dramático.

Dicho de otro modo, esta ubicación literaria enlazaba, conscientemente, con una tradición teatral que podía servir de reclamo para lograr la mayoritaria aprobación del público[70], que con su asistencia debía garantizar el que la obra se mantuviera en cartel -como de hecho ocurrió-; y, por otro, y sin menoscabo de lo anterior, suponía, también, una plataforma nada desdeñable en la que situar, con ciertas garantías de éxito, una serie de planteamientos críticos en torno a esa conciencia posible que pretendemos defender para el teatro de los hermanos Machado, y que podía verse cumplimentada, con todo rigor, en sus reflexiones teóricas y poéticas en torno a la sociedad y la vida española contemporáneas.

Torrente Ballester, a propósito de este teatro, señala cómo las inquietudes históricas que traslucía, de acuerdo con una mirada nostálgica del pasado eximida de todo espíritu crítico, contribuyeron

> *a la creación de ese curioso tipo de conciencia en virtud del cual el **fué** de España -cuidadosamente seleccionado y falsificado, hay que decirlo también; cuidadosamente cernidos sus episodios, con ocultación de los lamentables- el **fué** de España, digo, se convirtió en un **es**, y se decretó pecado de lesa Patria el sim-*

---

66. Cfr. Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Libros Pórtico, Zaragoza, 1982.

67. Cfr. José Rogerio Sánchez, *El Teatro poético-Valle-Inclán. Marquina*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1914.

68. Ángel Berenguer, "El teatro histórico-poético: génesis (1892-1917). Marquina, Valle-Inclán, Villaespesa, Alpelles Mestres", en *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1988, págs. 29-32.

69. Ángel Berenguer, "La decadencia del teatro poético (1914-1031). Goy de Silva, Luis Fernández Ardavín, Joaquín Montaner. Godoy y Sala, López Alarcón, Cristóbal de Castro, Muñoz Seca, Miguel Echegaray, José Rincón Lázaro, Antonio Rey Soto"; y "El teatro poético y la crisis de la Restauración (1921-1936). Josep María de Sagarra, José María Pemán, Eduardo L. del Palacio, Luis Martín Kleiser, Joaquín Dicenta", en *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, págs. 32-35 y 35-37, respectativamente.

70. En relación con las reivindicaciones historicistas del teatro poético y su identificación con el público teatral, comenta Gonzalo Torrente Ballester:

"Y hay que reconocer que a los españoles no les disgustó la operación, que se sintieron halagados, que -de añadidura- la existencia de glorias pretéritas pareció eximirles de toda obligación actual".

(Cit. en *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957, pág. 239).

ple reconocimiento de ese ***ser*** *como puramente fantástico. ¡Cuántas vestiduras no se han rasgado al escuchar, de labios de Joaquín Costa, que había que "cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid"!*[71]

De este contexto -hábilmente sintetizado en la cita anterior- había que preguntarse qué sentido tenía la incursión dramática de los Machado por estos derroteros. No era, en todo caso, muy coherente que un pensamiento como el de Manuel, y mucho más en el caso de Antonio, ratificara este tipo de discursos nostálgicos, y con los que, precisamente, se entablaría una visceral disidencia desde las posturas críticas defendidas[72], desde el Regeneracionismo de Costa o la disidencia intelectual de los hombres del 98[73].

Tenía que haber, pues, otro tipo de motivaciones, otros intereses, si no radicalmente adversos, sí al menos críticos o disidentes, que justificaran la opción dramática de los Machado que, aun respetando en apariencia las claves externas del sistema teatral instaurado, también propusieran otras claves más acordes, al menos, con la ética de Antonio y la estética renovadora de Manuel.

De aceptarse esta interpretación *dialógica* del drama, en relación con su ubicación literaria, debíamos, ahora, ratificar nuestra hipótesis de trabajo sobre el texto, y destacar el modo en que *Desdichas de la fortuna o Julianillo Varcárcel*, muy de acuerdo con este carácter centáurico de su título, podía corresponderse con uno de esos elementos subterráneos que, en palabras de Mainer, relacionaban la *conciencia real* y la *conciencia posible* en la España de la *Edad de Plata*.

En este sentido -y la crítica contemporánea a su estreno así lo hizo ver[74]- esta obra de los hermanos Machado se alejaba, discretamente, del tono *nostálgico* y *tradicionalista* que marcaba las formas retrospectivas, anacrónicas y simuladoras al uso de este tipo de teatro poético; una etiqueta despectiva que ha pesado sobremanera en la producción dramática de Manuel y Antonio Machado, de acuerdo con las Historias Literarias más académicas. Tal vez, por ello Enrique Díez-Canedo comentaba como

tampoco se pierden los autores en alardes de época, y esto si que es digno de estimación. Hay, en cambio, por dentro, un conocimiento preciso, un estudio direc-

---

71. *Ibíd.*

72. Cfr. los trabajos de E. Inman Fox, *La crisis intelectual del 98*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1976; e *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1988.

73. Cfr. Juan López-Morillas, *Hacia el 98. Literatura sociedad, ideología*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1972.

74. Antonio de Lezama, "Estreno de anoche en la Princesa. Un drama en cuatro actos de Manuel y Antonio Machado", en *La Libertad*, 10 de febrero de 1926; "*Julianillo Valcárcel*", en *Nuevo Mundo*, 12 de febrero de 1926; Rodolfo de Salazar "*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* [reseña de su estreno con la actriz María Guerrero en la función de su beneficio]" en *Blanco y Negro*, Sec.: "Actualidades teatrales", 14 de febrero de 1926; "*Julianillo Valcárcel*" en *Nuevo Mundo*, 19 de febrero de 1926; Antonio y Manuel Machado. Los poetas en el teatro [A propósito de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*]", en *La Libertad*, 1 de mayo de 1926; "Poetas en el teatro: *Julianillo Valcárcel*", en *La Esfera*, 20 de febrero de 1926.

to del ambiente que se resume en grandes pinceladas, nunca de la manera enfadosamente prolija con que los menos enterados pretenden disfrazar su ignorancia. Y no temen llegar a comprensiones harto modernas, como la encerrada en la interpretación del retrato ecuestre del conde-duque pintado por Velázquez, que se admira por su garbo y valentía en el acto primero[75].

La acción de *Desdichas de la fortuna* se sitúa en la España barroca del siglo XVII; más concretamente, entre 1635 y 1641, unos años que, sintomáticamente, se corresponden con el período en el que se iniciaba el declive del Conde-Duque de Olivares. Esta ubicación, que los autores procuran subrayar a lo largo del texto, a través de constantes alusiones a personajes históricos[76], subraya un ambiente marcado por la sensación de ruina y desasosiego, y que tiene como telón de fondo los conflictos, internos y externos, que sacuden la vida del país.

Estas coordenadas, muy alejadas de los derroteros nostálgicos que presiden del neohistoricismo deformante de un sector muy importante del teatro de principios de siglo XX, por el contrario, sí tenían que ver, y mucho, con la conciencia crítica del pensamiento español de principios de siglo - a cuya línea interpretativa quedaba adscrito Antonio Machado-, y, en coherencia con todo ello, codificaba una nueva lectura de los discursos históricos, marcada, desde el punto de vista literario, por una revisión del pasado desprovista del optimismo y la nostalgia decimonónica, cuyo paradigma bien podría representarlo las voces críticas y regeneracionistas del 98[77].

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, podía, sin ningún tipo de reparos interpretativos, adscrise a este tendencia, que -pensamos- vertebraba todas las estrategias del teatro machadiano.

Además, este proceso de ubicación, así como el discurso dialógico que podíamos intuir en su arquitectura, y a pesar de su autonomía dentro de la obra, se encontraba funcionalmente diseñado para dar coherencia y verosimilitud a los atributos que caracterizaban el protagonista central del conflicto, así como para justificar el paulatino proceso de deserción -*deconstrucción del personaje,* según Rastier[78]- al que asistimos a lo largo de su desarrollo dramático. En otras palabras, el contexto en el que los Machado se sitúan marcaba, reforzaba, por sí solo, ciertos rasgos intrínsecos a la personalidad centáurica del personaje Julianillo Valcárcel. Un personaje que debía debatirse, en su condición interna, entre el estatus social de su nuevo apellido ilegítimo, y la naturaleza de sus orígenes vinculados a las esperas de la picaresca y los bajos fondos sociales.

---

75. "Crítica de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *El Sol*, 18 de mayo de 1926.

76. Además del propio Conde-Duque de Olivares, en la obra también aparecen el Marqués de Leganés, el Duque de Maqueda, el Conde de Monerrey; así como se hace mención a otros personajes y circunstancias históricas concretas, como son el dominio de Holanda sobre Brasil (1640), o el marino Antonio Oquendo, almirante general de la Armada, con lo que se hace alusión a la guerra de los Treinta Años.

77. De este presupuesto parte José Monleón en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, de donde, paradójicamente a sus propósitos, excluye la labor teatral de Antonio y Manuel, según él, más ligada a la vocación modernista y poco crítica del mayor de los hermanos.

78. "Un concept dans le discours des études littéraires", en *Littératura*, núm. 7, págs. 87-101.

Se trataba, en definitiva, de priorizar en el texto todos aquellas circunstancias relacionadas con la ascendencia ilegítima del héroe, y su circunscripción a las esferas del mundo de la picaresca. Una ubicación, literaria[79] y ambiental -la del héroe- que, en solidaridad con lo expuesto anteriormente, venía muy bien a los propósitos dramáticos e intencionales de los Machado. De un lado, pues, se subrayaban, gracias a estas referencias a los orígenes bastardos del protagonista, todas las implicaciones que podían derivarse del marco digresional que nos ofrecía la mejor tradición picaresca española; y de otro, se impulsaba la compleja anatomía interna del protagonista, quien debía, ahora, debatirse -como de hecho ocurre- consigo mismo, con sus otros yoes antagónicos, desatando un conflicto que, al menos en esta obra, no parece encontrar una solución satisfactoria, incluso después del desenlace final.

Efectivamente, el problema que nos plantean los Machado en esta obra, radicaba esencialmente, en la complejidad del individuo -en una línea teatral muy unamuniana[80]- que debía debatirse con sus otros yoes, mucho más, cuando se trataba de una alteridad de rasgos esquizoides y antagónicos que, difícilmente, podían reconciliarse dada, en este caso, la visceral y conflictiva naturaleza social de sus voces apócrifas[81].

En relación con estos argumentos, desde los primeros diálogos de la obra, asistimos a la doble personalidad del protagonista, quien es presentado al público de un modo muy pormenorizado, desde diversas perspectivas. Veamos, pues, la presentación, despectiva e irónica, que nos hace de Julián Valcárcel el Duque de Maqueda:

Niño de coro en Sevilla
y antes en Madrid mendigo;
soldado de leva en Flandes,
aventurero y bandido
en Méjico, donde escapa
de la horca por ser hijo
-por entonces- del alcalde
de corte, aquel Don Francisco
Valcárcel, a quien sacó
de lismosna el apellido.
De nuevo en la corte hampón,
tahúr y rufián, metido
en tabernas y figones;

---

79. Cfr. los trabajos de Alexander A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y en Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1971; y de Maurice Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Salamanca, 1972.

80. Cfr. los trabajos de Carlos Feal Deibe, *"El otro" y Don Juan*, Planeta/Universidad de Búfalo, Barcelona, 1976; y de M. Iris Zavala, *Unamuno y su teatro de conciencia*, Acta Salmaticensia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1963.

81. En este sentido, Eustaquio Barjau, entendía la doble personalidad de Julián Valcárcel, como un elemento esencial, clave, en la cualificación ética y literaria del héroe (*Teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975, pág. 127).

galanteador de bolsillos,
capeador, y no toros;
estudiante, y no de libros;
esforzado paladín
de las mozas del partido,
aprendió toda la brida
sin faltarle ni un capítulo.
Y, de pronto, Don Enrique
de Guzmán, único hijo
del Conde Duque, heredero
de su nombre y de sus títulos,
guardia real en palacio,
y, en fin, ya lo habéis oído,
mañana grande de España
quien ayer era el más chico.
Hoy Don Enrique, Felípez,
Guzmán; ayer Julianillo
a secas, que hasta Valcárcel
se le cayó por postizo.
Esperemos, caballeros,
de la genovesa al hijo[82].

Como puede observarse en este fragmento, los atributos que presiden la personalidad del protagonista se encuentran, deliberadamente, marcados por las derivaciones sociales[83] que, tanto en un caso como en otro, generan parte de la intriga amorosa, mero pretexto, sobre el que se sustenta la verdadera acción dramática en torno a los conflictos del yo.

Habría que recordar aquí, cómo su nueva condición dentro de las altas esferas sociales, va a entrar en permanente conflicto con sus sentimientos amorosos[84]; unos sentimientos que no van a ser sino un reflejo más, una esquizoide prolongación, de su ambigua y heterónima individualidad. Dicho de otro modo, no había que buscar en Leonor el amor imposible por condicionamientos de tipo social, como se ha señalado en alguna que otra ocasión, sino un espejo, más o menos fiel, que reproduce parte de la personalidad del protagonista.

---

82. Acto Primero, Escena III, págs. 26-27.

83. Esta imagen del protagonista respetaba la óptica, ciertamente satírica, que las sucesivas recreaciones literarias del personaje habían incentivado.

84. "El doble nombre del protagonista de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* alude ya a este problema; la doble personalidad es precisamente lo que le acarreará las desdichas de su fortuna. Como Enrique de Guzmán, hijo bastardo del Conde-Duque, está destinado a casarse con Juana, dama noble elegida por Olivares; como Julianillo es pícaro aventurero "Famoso en zambras y fiestas", vocado al amor de Leonor, que le quiere desde antes de saber de sus títulos. Casado al fin con Juana y apartado de Leonor por obra del Conde-Duque y de Gil Blas, aquélla, en el momento de morir Julianillo, verá entrar a ésta, disfrazada de Don César, como un rayo de luz que ilumina los últimos momentos de Julián". (Eustaquio Barjau, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, pág. 127).

La visión, que de ella tenemos en la obra, se inscribe, pues, dentro de las mismas líneas heterodoxas que primaban en la vida anterior de nuestro héroe:

Es Doña Leonor de Onzueta
mujer de no buena fama,
que es ser famosa por bella;
pues la hermosura en el mundo,
porque todos la desean
y pocos la alcanzan, tiene
coro que la vilipendia.
En todo caso, la dama
no es mujer de casa y rueca;
mas de regalo y cortejos,
teatros, danzas, verbenas...
Unos dicen que, heredada,
posee mediana hacienda;
otros, que vende favores;
otros, no más que promesas[85].

En relación con todo ello, la desaparición, de la escena, de Leonor repercute, progresivamente, en el proceso de deserción del héroe, quien, de acuerdo con las claves que se desprenden de la ética regeneracionista, a lo largo de su tiempo dramático, va sufriendo una metamorfosis interna que lo enfrenta, cada vez con mayor fuerza, con las otras caras de su personalidad. Una contradictoria convivencia consigo mismo que desemboca en la deconstrucción de su identidad más próxima, o lo que es lo mismo, en el afianzamiento de la desidentidad de su ser como individuo[86].

Este aspecto que se condensa al final de la obra, no obstante, aparece intuido, de modo embrionario, desde los primeros pasos del protagonista. *"Soy el capitán Don Nadie, que aguarda nombre del tiempo"*, comenta Gil Blas de Santillana, refiriéndose a Julián, casi en lo prolegómenos de la acción, con lo que se estaban adelantando, no sólo los acontecimientos, sino lo más importante, se priorizaba uno de los problemas conceptuales -la reflexión en torno al yo- que los autores querían, ahora, codificar en clave dramática; un aspecto que nos hacía recordar el núcleo dramático de obras que, como *El Otro* de Miguel de Unamuno[87], parecían insistir en una de las claves más ambiguas que definían las prioridades de la mejor intelectualidad contemporánea.

---

85. Acto Primero, Escena I, págs. 13-14.

86. No convenía perder de vista, como se ha indicado en la introducción, cómo el concepto de *personaje dramático*, dentro de la teoría literaria contemporánea, sufre un proceso de transformación que, en principio, parecía predicar su desaparición, en relación con su naturaleza mimética sobre la que se había sustentado el discurso naturalista y realista del siglo anterior (Mª del Carmen Bobes Naves, "La desaparición del personaje: deconstrucción del concepto", en *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987, págs. 196-201).

87. Cfr. M. Iris, Zavala, "La dialogía del teatro unamuniano: género interno", en *Cuadernos Universitarios*, núm. 4, monográfico dedicado a *El teatro de Miguel de Unamuno* (Jesús Mª Lasagabáster, ed.), 1987, págs. 13-26.

De acuerdo, pues, con esta interpretación de la obra, se observaba cómo nuestro protagonista iba pasando, progresiva pero irreversiblemente, de su condición inicial de pícaro, tal y como aparece en el acto primero, hasta sus otras caras, de las que sus diversos nombres no eran sino un fiel reflejo de su heteronimia: Julianillo, Don Julián Valcárcel, Don Enrique Felípez de Guzmán y, finalmente, Don Nadie[88]. En definitiva, una multiplicidad de máscaras, ante las cuales, se opta -y muy conscientemente- por el espejo nihilista de la indefinición.

Efectivamente, esta evolución, que incluso podría guardar algún que otro paralelismo con la división en cuatro actos de la obra, se ratifica en el texto, dentro de una coherente sincronía con el desarrollo de la fábula amorosa y otros aspectos, menos transcendentes, de la intriga.

En este sentido, por ejemplo, habría que hablar de los preceptos que presiden el comportamiento inicial de nuestro héroe. Su anatomía interna no ha descubierto, ni siquiera intuido, aún, los cambios que, de acuerdo con su nueva condición social, habían de operarse en su identidad y que van a forzar su primera, y no única metamorfosis.

Las claves de la arquitectura, pues, del protagonista se ciñen inicialmente, a una serie de atributos que lo emparentan con los modos heredados de la tradición barroca y romántica -un aspecto conocido desde el punto de vista teatral por ambos hermanos-, y que podíamos resumir en dos líneas esencialmente.

La primera de ellas gira en torno a una serie de atributos, ya subrayados, que emparentan al protagonista con las esferas de la picaresca:

...Don Felipe es vivo
de ingenio, valiente, franco;
otra cosa es que de niño
criado entre la gentualla
maleante, no ha podido
perder los dejos del hampa
y los resabios de pícaro[89].

Sobre este aspecto, que pesará durante toda su vida, había también que indicar el sintomático apellido que su nueva identidad, como hijo del Conde-Duque de Olivares, y de modo contradictorio, va a tomar: *Felípez de Guzmán*. Una referencia que los Machado, conscientes de su significado literario[90], no sólo introducen, sino que incluso acentúan en ciertos momentos:

---

88. Como señala Eustaquio Barjau (*Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*), una de las ideas más latentes en el teatro machadiano consistía en los "hijos de nadie". Así, dentro de estas piezas dramáticas:

"El ideal de los hijos de nadie es, pues, no sólo una llamada al amor de hermandad sino también una repulsa a la idealidad, un intento desesperado -un "salto"- por aprender lo real sin mediación".

(Cit. págs. 144-145).

89. Acto Primero, Escena III, pág. 29.

90. Cfr. Herman Iventosch, "Onomastic Invention in the *Buscón*", en *Hispanic Review*, núm. XXIX, 1961, págs. 15-32; y Alexander A. Parker, "The Psycology of the Pícaro in *El Buscón*", en *Modern Language Review*, núm. XLII, 1947, págs. 58-59.

JULIÁN (solo. Saca un papel del bolsillo y lee)
"Vuestra majestad despache
a mi hijo Don Julián,
que es hoy el primer Guzmán,
si ayer lo fue de Alfarache."
(Estrujando entre sus manos el papelucho)
No creerán
los que me infaman así
que yo daría ¡ay de mí!
¡Con qué afán!
todo por volver a ser
el otro pobre Guzmán,
el Alfarache de ayer[91].

El segundo aspecto giraba en torno a una serie de rasgos de la figura, y el comportamiento del protagonista, que lo emparentaban, aunque discretamente, con la fisiología literaria del Don Juan. Su concepción del loco amor, su carácter selvático, o la primacía del *carpe diem*, hablaban por sí solos, de esta faceta que, en correspondencia con la leyenda, los Machado esbozaron con el premeditado, y consciente, ánimo de desdibujar sus perfiles, desde unas perspectivas críticas, que podían interpretarse como correlatos, más o menos implícitos, de su otra visión crítica de la historia y la sociedad española contemporáneas, y que se verían mucho más subrayados en su otra obra, circunscrita a este aspecto, su *Juan de Mañara*.

En este sentido había que interpretar uno de los pasajes del *Julianillo Valcárcel*, en el que asistíamos a una progresiva sedimentación de planos y conceptos, referidos todos a esta pluralidad de discursos convergentes en la, *a priori*, desmitificación de ciertos aspectos de la vida española, como podían ser sus mitos o su pasado legendario, cuya lectura regeneracionista garantizaba su validez dentro del teatro machadiano.

Se trataba del momento en que el Conde-Duque comenta su retrato ecuestre, circunstancia que aprovecha Julián para conquistar a Doña Juana de Velasco, la hija del Condestable, que después sería su mujer:

CONDE DUQUE (A la Duquesa)
El arte, señora mía,
siempre miente, ¿Esa apostura
tengo yo? ¡Quién lo diría!
¡Yo, buen jinete! En pintura.
Mis achaques de gotoso
gracias si van en litera.
CONDESA
Aunque lo dudeis, esposo,
la pintura es verdadera.

91. Acto Tercero, Escena III, págs. 118-119.

Don Diego os puso a caballo;
el brazo de la bengala,
mientras miráis de soslayo,
al horizonte señala.
Tal sois, que el rostro volvéis
porque os veamos mejor
mandando en lo que no veis:
como os retrata el pintor.
JULIÁN (A Doña Juana)
Pudiera ser, Doña Juana,
que cuanto diciendo estoy
sea mentira mañana;
sólo sé que es verdad hoy.
JUANA
No es mucho saber.
JULIÁN
Pues en amor nunca más
supo el hombre.
JUANA
¿Y la mujer?
JULIÁN
La mujer, ni eso quizás.
JUANA
¿Así nos juzgáis?
JULIÁN
No miente
quien dice: "sois mi lucero";
y después, si se arrepiente:
"quedaos con Dios, ya no os quiero"
y ese es el hombre.
JUANA
El soldado
que burla en extraña tierra;
mas no el galán.
JULIÁN
Con la guerra
el amor se ha comparado,
y es justa comparación.
JUANA
Bien claro está que teneis
experiencia, no razón.
JULIÁN
Adivinado lo habéis.

JUANA
Que os place amor de aventura.
JULIÁN
Antes que el amor pacato
que aspira a prenda segura
JUANA
El loco amor
JULIÁN
La Locura
es en amor lo sensato[92].

Hasta aquí llegábamos en nuestro análisis de la textura y anatomía que, inicialmente, proyectaba Julián Valcárcel, como espejo inequívoco de una serie de valores y conceptos afincados en el pasado. A partir de ahora, van a ser otras las disidencias que, en coherencia con sus perspectivas críticas, introducen los autores; de acuerdo con los rigores que presidían tanto su concepción dramática, como sus respectivas ortodoxias éticas.

Efectivamente, a partir de estos momentos y hasta el final del drama, vamos a asistir a un proceso irreversible que transformará aquella aparente unidad de comportamiento que presidía las acciones y la personalidad del primitivo héroe. No se trataba sino de una progresiva, y por tanto intensificadora, afirmación de una identidad múltiple, que entraba en perpetuo conflicto con los rigores internos que predicaban la búsqueda de un yo único.

Asistíamos, pues, al enfrentamiento entre una concepción tradicional del personaje dramático, único y coherente con la realidad monológica -imaginada o no- de la que se convertía en su portavoz más autorizado, y su configuración moderna, de claves dialógicas[93], que asaltaban la aparente personalidad única, predicada desde los credos tradicionales; se trataba, en definitiva, de un conflicto de mayores implicaciones teóricas[94], y que garantizaba la adecuada contemporaneidad de la estética teatral de estos dramas.

Pero para justificar estos cambios, desde el punto de vista dramático, se hacía necesario buscar los resortes que, solidariamente con los nuevos desafíos que se presentaban a la fisonomía literaria del protagonista, dieran cierta verosimilitud a la pirandelliana búsqueda de su identidad. Como ocurría en el mejor teatro surrealista de Luigi Pirandello,

> *El YO ha dejado de ser una entidad segura y estable y se siente más bien como un continuo fluir que se detiene sólo artificialmente cuando otros fijan una imagen concreta por su visión en un momento determinado*[95].

---

92. Acto Primero, Escena VIII, págs. 52-55.

93. Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

94. Bajo los problemas aducidos por Rastier en torno a la deconstrucción del personaje, subyacían, en realidad las hipótesis de trabajo establecidas por Propp y la polémica con Lévi-Strauss, y que cuestionaban la pertinencia del personaje dentro del discurso literario, y, en coherencia con todo ello, la relatividad de sus funciones y atributos ético-literarios (*Polémica Lévi-Strauss y V. Propp*, estudio introductorio de Cándido Pérez Gallego, Ed. Fundamentos, Madrid, 1982).

95. Mª del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, pág. 206.

Con todo ello pesando, como si de una nueva aventura se tratara, se desarrollan una serie de mecanismos en el terreno de la intriga, hábilmente manipulados por el resto de los personajes, y que podía sintetizarse en las palabras con las que el Conde-Duque, casi inconscientemente, nos resumía el resto del argumento de la obra, y que contextualizan, desde el punto de vista de la ficción literaria, los nuevos derroteros del héroe Julián Valcárcel:

Es hora ya de que obedezcas
órdenes de padre que
dictan amor y experiencia;
tiempo de olvidar locuras
y a la vida deshonesta
decir adiós, pues la corte
te obliga a ley muy estrecha.
Conoces a Doña Juana;
le hablaste, por vez primera,
palabras que no escuché,
más que supongo discretas.
Ella es de cuna tan noble
que con la mía empareja.
En la corte los más altos
la envidian o la desean.
Tus años, más que los míos,
pueden apreciar si es bella.
Tal es, Enrique, la esposa
que te destino.[96]

Con estas premonitorias palabras del Conde-Duque, se iniciaba el peregrinaje de Julián Valcárcel -ahora Don Enrique Felípez de Guzmán- por los complejos entresijos de su personalidad, en búsqueda de una identidad perdida de la que, aun conservando algunos vestigios, se presupone, también, su irrealidad, y su carácter meramente ficticio y metateatral.

Con todo ello, asistíamos, en sentido estricto, a la deconstrucción irreversible de los rasgos que inicialmente caracterizaban al protagonista. No obstante, dicha deserción se producía de modo paulatino, de acuerdo con una clara intención de prolongar, y prologar, desde el punto de vista dramático, su opción última.

Así pues, podía detectarse, dentro de su trayectoria, una actitud que, cómplice de su naturaleza plural, podía debatirse, podía preguntarse aún con ciertas garantías de éxito, acerca de su dualidad. En este sentido implora a Leonor:

Los títulos no me placen;
los honores no me hufanan;

96. Acto Primero, Escena IX, págs. 61-62.

que de no haberlos ganado
vergüenza sólo me alcanza,
como dicen los romances
que ya por la calle andan.
Que la etiqueta me agobia
y que la corte me cansa;
que no quiero más fortuna
ni más gloria que tu cara[97].

Sin embargo, tan sólo se trataba de un momento transitorio, un paréntesis en el viaje del héroe, pues la finalidad última de Julián Valcárcel, no era sino testimoniar la compleja, contradictoria y desbordante anatomía de las voces apócrifas que se multiplicaban en el no menos apócrifo pensamiento machadiano.

El nihilismo al que le conduce su permanente estado de insatisfacción, conduce al protagonista hasta los límites de la locura:

Desde entonces ha vivido
como un santo o como un loco,
del mundo tan desasido
que todo le importa poco[98].

La pérdida de su identidad, o lo que es lo mismo, su infatigable búsqueda, conducen a Julián Valcárcel a una extrema soledad para la que parecen vislumbrarse soluciones tan metafísicas como el sueño[99], o tan teatrales como la hipocondríaca locura o la pronosticada huida hacia la muerte[100], muy en la línea de las claves desertoras por las que había optado el héroe contemporáneo.

Pero esta trayectoria del personaje que hemos rastreado en el texto, se encontraba afianzada, incluso propuesta, no solamente desde los discursos que habían presidido la elección ética de sus autores. Había que indagar, además -e interesaba subrayarlo para una valoración adecuada de la obra-, en la solidaria simetría que podía desprenderse, tanto desde la adecuada utilización dramática de la leyenda que sirve de motivo argumental a la obra, como desde la propia deconstrucción interna que, de acuerdo con la lectura crítica del pasado, pesaba -y mucho- sobre el proceso de ubicación histórica por el que, muy conscientemente, habían optado Antonio y Manuel Machado.

Para finalizar con este análisis del texto, también había que subrayar otros aspectos que, de modo complementario, matizaban su fisonomía dramática. Se trataba, esencialmente, de otros dos motivos literarios que, como la función de espejo desempeñada por

---

97. Acto Segundo, Escena VI, pág. 84.

98. Acto Cuarto, Escena I, pág. 173.

99. Cfr. Bernard Sesé, *Claves de Antonio Machado*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1990, págs. 235-239.

100. Cfr. Pablo de A. Cobos, *Sobre la muerte en Antonio Machado*, Ínsula, Madrid, 1971.

Leonor[101], perfilaban, o mejor dicho, intensificaban los matices regeneracionistas del héroe.

Uno de estos motivos consistía, muy sintéticamente, en el acusado cainismo que -al menos en el caso de Antonio- se podía rastrear en el resto de su obra, y que ahora se exteriorizaba a través de figuras como Abel Infanzón -antagonista de Julián Valcárcel-, y en el que podíamos condensar esta pertinente dialéctica machadiana.

El segundo motivo, representado en el personaje de la Condesa -María Guerrero sobre el escenario- hacía referencia explícita a aquella otra y utópica conciencia posible que, en solidaridad con la dialogía interna del texto, intuía los complejos caminos de la regeneración:

JULIÁN
¿El remedio?
CONDESA
No es de hierba montesina
ni ungüento o pócima que
se venda en jarabería.
¿El remedio? Abrir los ojos
al hoy y espesa cortina
poner al ayer[102].

Como podía desprenderse de esta cómplice lectura crítica del primero de los dramas originales de Manuel y Antonio Machado, eran muy otras, y muy diferentes los propósitos últimos que dirigían su perspectiva teatral. Una óptica de evidencias dialógicas, en las que sin desertar del público, como hiciera Unamuno, Valle-Inclán o Gómez de la Serna, no obstante podían verse ciertas imágenes disidentes de la historia y los mitos españoles, y solidariamente con todo ello, ciertos conflictos que afectaban a la cualificación y a la anatomía del héroe contemporáneo.

Por ello, y como conclusión a nuestra lectura, bien podrían servirnos las reflexiones que en torno al calderoniano Segismundo -de cuyas inquietudes éticas y literarias participaba Julián Valcárcel- había sintetizado José Bergamín[103], y que reforzaban junto a Lázaro y Don Juan- que diría Caro Baroja[104]-, de un lado, los símbolos inequívocos con los que se había venido identificando el pensamiento y la sociedad española, como si de conductas endémicas o arquetipos se tratara; y, de otro, subrayaba la contemporaneidad de sus discursos desde la disidencia y la coherente deserción que impregnaba la nueva *tarea del héroe* contemporáneo.

---

101. Cfr. Domingo Ynduráin, "Espejos", en *Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)*, Prólogo de Aurora de Albornoz, Ediciones Turner, Madrid, 1975, págs. 147-156.

102. Acto Tercero, Escena II, págs. 115-116.

103. *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Taurus, Madrid, 1959.

104. "Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore", en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Dosbe, Madrid, 1979, págs. 89-168; y *De arquetipos y leyendas*, Istmo, Madrid, 1991.

CAPÍTULO V

JUAN DE MAÑARA
DRAMA EN TRES ACTOS, EN VERSO
(1927)

Una de las líneas temáticas más ricas del teatro español[1] en el primer tercio del siglo XX, consistía en la continua y densa metamorfosis que el mito de *Don Juan*, una de las deidades dramáticas más fecundas de la literatura universal[2], va a sufrir como consecuencia, más o menos mediata, de aquellas otras transformaciones, no menos sintomáticas, que se producen en el seno de la mejor intelectualidad de la época.

Con todo rigor, dentro de este contexto, para los hombres del 98, por ejemplo, *Don Juan* no era tan sólo una referencia literaria cargada de cierta sentimentalidad, sino que consistía -como ocurriera con el *casticismo*, según Francisco Ayala[3]- en una de las claves deícticas y prioritarias de su ejercicio de estilo; ya que, a torno a él, podían sistematizarse, como de hecho ocurrió, muchos de los mecanismos que operaban en su análisis de la conducta y de la conciencia crítica española contemporánea[4]. Don Juan no era, en la concepción del 98, sino una de las máscaras -que diría Pérez de Ayala[5]- que más, que mejor mostraba y, paradójicamente ocultaba, la fisiología interna y externa de la colectividad; era, pues, una esencia biológica -en palabras de Marañón[6]- cuyas entrañas se hundían en la continuas recreaciones que del personaje, primero, y del mito, después, se habían consensuado desde la tradición teatral española, a partir, esencialmente de *El*

1. Cfr. Andrés Amorós, "Don Juan Tenorio, mito teatral", en *El mito en el teatro clásico español* (Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, coord.), Taurus, Madrid, 1988, págs. 15-25.

2. Angélica Forti-Lewis, *Maschere, libretti e libertini: Il mito di Don Giovanni nel Teatro Europeo*, Bulzoni Editore, Roma, 1992.

3. "Prólogo" a Ángeles Prado, *La literatura del casticismo*, Moneda y Crédito, Madrid, 1973, págs. 11-25. Cfr. el análisis de José Luis Abellán, "La teoría del casticismo y los episodios del 98 (desde Unamuno a Américo Castro", en *Historia Crítica del Pensamiento Español*, Vol. V/II, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, págs. 319-351.

4. Cfr. José Luis Abellán, *La crisis contemporánea 1875-1936*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990; del mismo autor, *Sociología del 98*, Península/Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1973.

5. *Las máscaras*, Renacimiento, Madrid, 1924, (2 Vols.).

6. "Notas para la biología de Don Juan", en *Revista de Occidente*, núm. 7, 1924, págs. 15-53.

Burlador de Sevilla y convidado de piedra[7], atribuida a Tirso de Molina, y más recientemente a Andrés de Claramonte[8].

En el contexto, pues, de las letras de principios de siglo se genera una ingente literatura dramática en torno al mito[9]; una tendencia que se desarrollará hasta los años treinta, y cuyas propuestas se van a ver, con cierta fortuna, mediatizadas por el discurso solidario de la reflexión ensayística y la digresión de corte científico[10].

La enorme bibliografía[11], tal vez *exageradamente excesiva* por cuanto podía suponer de engaño, como si de otra máscara más del Don Juan se tratara, no obstante, era un dato más que revelador y suficiente, de la decisiva importancia y transcendencia que adquiere el donjuanismo como motivo literario en el primer tercio del siglo español.

Gladys Crescioni Neggers, en su sintético análisis *Don Juan (Hoy)*[12], aporta, con cierta intuición crítica, los elementos que, en contraste con los atributos heredados de la

---

7. Edición de Joaquín Casalduero, Cátedra, Madrid, 1980.

8. Cfr. Alfredo Rodríguez López Vázquez, "La autoría de *El burlador de Sevilla*: Andrés de Claramonte", en *Castilla*, núm. 5, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid, 1983, págs. 87-108; y, del mismo autor, "Sobre la argumentación en torno a la autoría de *El burlador*", en *Cuadernos de Teatro Clásico. El mito de Don Juan*, núm. 2, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, págs. 97-134.

9. Dentro del teatro español del siglo XX podemos destacar los siguientes dramas y comedias dedicadas al Don Juan: *Don Juan de Carillana*, 1913, de Jacinto Grau; *Don Juan, buena persona*, 1918, de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, *Don Juan de España*, 1921, de Gregorio Martínez Sierra; *Don Luis Mejía*, 1925, de Eduardo Marquina y Alfonso Hernández-Catá; *Las canas de Don Juan*, 1925, de Juan Ignacio Luca de Tena; *El burlador no se burla*, 1939, también de Jacinto Grau; *El hermano Juan*, 1934, de Miguel de Unamuno; *De lo pintado a lo vivo*, 1944, otro texto de Luca de Tena; *Don Juan*, 1945, de Dionisio Ridruejo; *Seis don Juanes y una dama*, 1950, de Salvador de Madariaga; *Ha llegado Don Juan*, 1952, de Jacinto Benavente; y don *Juan en la mancebía*, 1971, de Ramón J. Sénder.

10. César Camargo y Marín, *Un tríptico sobre Don Juan*, Javier Morato Editor, Madrid, 1934; Gregorio Marañón, *Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940; "Don Quijote, Don Juan y Fausto", en *Obras Completas*, Vol. III, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, págs. 955-963; "Más sobre Don Juan", en *Obras Completas*, Vol. I, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, págs. 547-550; "Psicopatología de donjuanismo", en *Obras Completas*, Vol. III, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, págs. 75-93 y "La vejez de Don Juan", en Francisco Agustín, *Don Juan en el teatro, en la novela y en la vida*, Editorial Páez-Bolsa, Madrid, 1928, págs. 8-25; Pedro Nubiola, "El mito de Don Juan. Comentarios biológicos al donjuanismo", en *Revista de Medicina Clínica*, Barcelona, 1951; P. Portabella Durán, *Psicología de Don Juan. Práctica del enamoramiento*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1965; Gonzalo Rodríguez Lafora, *Don Juan. Los milagros y otros ensayos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1927; R. Royo-Villanova y Morales, *Redescubrimiento de Don Juan*, Javier Morato Editor, Madrid, 1932; *Los médicos donjuanes*, Librería Santarén, Valladolid, 1930; Antonio de Salgot, *Don Juan Tenorio y donjuanismo*, Editorial Juventud, Barcelona, 1953.

11. Armand E. Singer, *The Don Juan Theme: Versione and Criticism: A Bibliography*, West Virginia University Press, Morgantown, 1965; del mismo autor, "First supplement to the Don Juan Theme, Versions and Criticism: a bibliography (1965)", en *Philological Papers*, núm. 15, junio de 1966, págs. 76-88; "Second Supplement to the Don Juan Theme, Versions and Criticism: a bibliography (1965)", en *Philological Papers*, núm. 17, junio de 1970, págs. 102-170; y "Third Supplement to the Don Juan Theme. Versions and Criticism: a bibliography (1965)", en *Philological Pappers*, núm. 20, septiembre de 1973, págs. 66-102.

12. *Don Juan (Hoy). Innovación y tradición en el teatro y el ensayo del siglo XX en España*, Prólogo de Francisco Umbral, Turner, Madrid, 1977.

tradición (soberbia, fama, dedicación a la mujer, arrogancia, constante desafío a la muerte y a la divinidad), conforman la metamorfosis contemporánea del mito. Para la autora, las soluciones por las que opta el personaje se encuentran esencialmente encaminadas a subrayar, por un lado, las contradicciones internas de su compleja anatomía literaria, y, por otro, a evidenciar los aspectos que obligan a la paulatina deserción de sus rasgos originales; una línea esta última, cuyo punto de inflexión había que situarlo en el relanzamiento que del personaje realizaría José Zorrilla en 1844. Una metamorfosis que, a todas luces, para un sector muy importante de la crítica, suponía la ruptura del modelo universal y tradicional del mito, ya que asistíamos a la negación dramática de su conducta, a la primacía de un debate con su *yo lírico*, y a la consecuente solución redentora y sentimental que, gracias a la intervención divina a Doña Inés, logran salvar *heréticamente* a Don Juan de su condenación eterna[13].

En solidaridad con todo ello, una primera lectura de la literatura donjuanesca del primer tercio del siglo XX, evidencia esta doble alteración de la leyenda, de la mano de un análisis en torno a la cualificación moral y social del arquetipo: una tendencia a la que quedarían adscritos, por ejemplo, las interpretaciones y los acercamientos de Gregorio Marañón[14], José Bergamín[15], Ramiro de Maeztu[16], Ortega y Gasset[17], Pérez de Ayala[18] o Miguel de Unamuno[19] entre otros. Se trataba, siempre, de digresiones concéntricas cuyo propósito consistía en desentrañar, con mayor o menor nitidez, los entramados y los mecanismos que predicaban el carácter simbólico del personaje dentro de la literatura, la historia y la cultura españolas[20].

Don Juan era, en este sentido, un tema nada ocasional, que centraba la atención de la mirada intelectual, por cuanto en él podía evidenciarse de los rasgos y caracteres, más ciertamente autóctonos, propios de la mentalidad y la esencialidad llamada *España*, utilizando cierta retórica ensayística de la época.

En contraste y simbiosis con este intenso, también extenso, discurso, encontrábamos otra línea literaria, nada desdeñable, que dentro de los cauces establecidos, interpretaba

---

13. Cfr. Joaquín Casalduero, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975.

14. *Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1949. También "Notas para la biología de Don Juan", *Op. Cit.*

15. "Moralidad y misterio de don Juan", en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, 1955; y, fundamentalmente, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Taurus, Madrid, 1959.

16. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Calpe, Madrid, 1926. (Reed. en Espasa-Calpe, Madrid, 1945).

17. "Introducción a un Don Juan", en *Obras Completas*, Tomo VI, Revista de Occidente, Madrid, 1964, págs. 121-138; y "La estrangulación de Don Juan", en *Obras Completas*, Tomo V, págs. 242-250. Ambos artículos vieron la luz, por primera vez, en junio de 1921 y noviembre de 1935, respectivamente, en las páginas de *El Sol*.

18. "Don Juan", en *Las máscaras*, Saturnino Calleja, 1919, red. en *Obras Completas*, Vol. III, Aguilar, Madrid, 1963, págs. 170-175; "Don Juan" y "El donjuanismo", en *Las máscaras*, Renacimiento, Madrid, 1924; reed. en *Obras Completas* de 1963, Vol. III, págs. 343-385 y 385-390, respectivamente.

19. "Sobre Don Juan Tenorio (1908)" y "Ante la estatua del Comendador (1932), en *Obras Completas*, Vol. III, Escelicer, Barcelona, 1968, págs. 326-331 y 1048-1050, respectivamente.

20. Julio Caro Baroja, "Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore", en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Dosbe, Madrid, 1979, págs. 89-168.

la deserción dramática de Don Juan. Por todo ello, tal vez, muy acertadamente Torrente Ballester, en *Teatro Español Contemporáneo*[21], hablaba, refiriéndose a las posibilidades actuales del personaje, de la dificultad formal que suponía su recreación dramática:

> *Porque, como drama, una de dos: o reitera la* ***situación*** *y nos obliga a asistir a la conquista repetida de varias mujeres -solución de Tirso- o reduce las conquistas a una o a dos, pero con la obligación de que don Juan o quien sea nos cuente las muchas seducciones que ha realizado -solución de Antonio de Zamora-, que Zorrilla repite, y que permite conservar la unidad dramática*[22].

Sin embargo, ante estas dificultades, pueden vislumbrarse algunas de las claves que, en coherencia con la literatura dramática dedicada a Don Juan entre 1900 y 1939, responden, adecuadamente, a los interrogantes modernos que nos plantea el personaje. Y es, otra vez, Gonzalo Torrente Ballester, quien nos propone una acertada lectura del mito en el teatro español contemporáneo:

> *¿Cómo es -me pregunto- que, desde Zorrilla, la poesía española no ha acertado ni siquiera medianamente cuando se aproximó a don Juan? ¿Por qué, por ejemplo, esa insistencia en hacerle arrepentirse, en meterle a fraile, en sentimentalizarlo, en desvirtuarlo? ¿Por qué buscarle siempre justificaciones, por qué temer a que resulte demasiado canalla?*[23].

La respuesta no se hace esperar para el crítico:

> *No creo que obedezca a razones objetivas, a presiones de la moralidad vigente, sino a causas más hondas. Para mí, lo que parece desvirtuación, no lo es. No estoy convencido de que don Juan sea tan canalla como a primera vista parece, aunque sea indiscutible que lo que hace se parece mucho a una serie de canalladas. El don Juan de Tirso, el de Zamora, lo son, y sólo su valentía final les redime de nuestra repugnancia, como le redime, en el de Zorrilla, el arrepentimiento; pero acontece que, cuando se acomode a su esquema dramático, aunque recoja su perfil de los hechos, ningún poeta moderno está de acuerdo con el don Juan de Tirso, y todos tienen razón. Don Juan es mucho más, o lo es, al menos, para nosotros. Hay un sistema de causas, que Tirso nos oculta, y que constituyen el verdadero motor del donjuanismo. Nuestros dramaturgos contemporáneos han intentado, por caminos varios, ir al fondo del que antes llame ligero de corazón y ver lo que se oculta tras su aparente ligereza*[24].

Efectivamente, la mayor parte de las recreaciones dramáticas que del Don Juan ven la luz en el primer tercio de siglo -el Don Juan de los Machado no sería una excepción

---

21. Guadarrama, Madrid, 1957. También, del mismo autor, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, (3ª ed.), Madrid, 1965.

22. *Teatro Español Contemporáneo*, pág. 163.

23. *Op. Cit.*, pág. 165.

24. *Ibíd.*

a ello-, están obsesivamente marcadas por un intento deliberado, a veces incluso excesivo, de redimir, justificar o salvar al protagonista[25] no sólo de las teatrales llamas del infierno, sino -y tal vez sea esto lo más pertinente- de su aparente superficialidad, de su máscara de frívolo libertino.

Las diversas soluciones por las que optaron, entre otros, los hermanos Álvarez Quintero, Jacinto Grau, Gregorio Martínez Sierra, Unamuno, Juan Ignacio Luca de Tena, Federico Oliver, Eduardo Marquina, Rodríguez Avecilla y M. Merino, Manuel Villaverde o los hermanos Machado, acusaban en sus formulaciones, el peso considerable de este análisis[26] interno de la conducta de Don Juan. Un discurso que, de modo solidario, se había perpetuado como tema recurrente en el ensayo español de estos mismos años, como ya se ha apuntado, y al que, tampoco, eran ajenos Antonio y Manuel, que en algún que otro momento de su obra, dedicaron su atención a la figura de Don Juan[27].

Establecidas las coordenadas que explicitan la fortuna del simbólico personaje, dentro de las ideas y las polémicas que sobre Don Juan se suceden entre 1920 y 1930[28], vamos a introducirnos en la propuesta escénica que nos ofrecen Manuel y Antonio Machado, en torno a la teatral figura[29].

Cuando el 17 de marzo de 1927, se estrena en el teatro Reina Victoria de Madrid, la segunda obra original, escrita en colaboración por los ya célebres Machado, *Juan de Mañara*, ambos autores ya se habían ocupado, en algún que otro acercamiento literario, del significado que, para la cultura española, poseía Don Juan. Así, por ejemplo, Antonio, en *Los Complementarios*, había dejado unas notas, fechadas en octubre de 1922, en las que se venían a insistir en la españolidad del mito[30], en su controvertida

---

25. Cfr. Carlos Feal, *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*, Purdue University Monographs in Romance Languages, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1984.

26. Cfr. Antonio García Berrio, *La figura de Don Juan en el postromanticismo español*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1967. No hay que olvidar tampoco las versiones cómicas y paródicas del mito.

27. En el caso de Manuel habría que destacar, por ejemplo, dentro de labor como crítico teatral, sus reseñas dedicadas al Don Juan. Una muestra de ello en "Don Juan Tenorio", artículo recogido en *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1918, págs. 13-16. En el caso de Antonio Machado bastaría con apuntar sus notas en torno al Don Juan de *Los Complementarios* o de *Juan de Mairena*.

28. "A partir de los años 20, podría decirse en líneas generales que la aptitud de los ensayistas de Don Juan experimenta un cambio radical: desde supuestos extraliterarios, y cobrando conciencia de la evolución mundial del mito a la vista de los trabajos exhaustivos como el de Gendarme de Bévotte, la crítica española consigue sorprender a los lectores con las tesis más variadas e inesperadas". (Cit. en Antonio García Berrio, *Op. Cit.*, pág. 52).

29. Véase nota núm. 1 del capítulo anterior. Además habría que destacar los trabajos de Mariano de Paco, "Mañara, el Don Juan de los Machado", en *Cuadernos de Teatro Clásico. El mito de Don Juan*, núm. 2, 1988, págs. 65-72; y "El teatro de los Machado y *Juan de Mairena*", en *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, 1976, págs. 463-477. También Luciano García Lorenzo, "El teatro de los Machado o la imposibilidad de ser", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, 1975-1976, págs. 1095-1110; y J.M. Aguirre, "Don Juan de Mañara, a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 379, 1982, págs. 94-116.

30. También en sus *Prosas sueltas de Preguerra (1896-1936)* encontramos el artículo "*Don Juan Tenorio*", publicado en Segovia el 21 de noviembre de 1922. (*Poesía y Prosa*, Tomo III, Págs. 1641-1644, según la edición de O. Macrì de 1988).

sexualidad y en su morfología interna, inicialmente vinculada al discurso casticista que impregna buena parte del pensamiento machadiano[31], como desarrollaría, con posterioridad, en su *Juan de Mairena*[32].

Con todo, para la recreación dramática del personaje, los Machado, muy conscientes de la solución redentora que había de redimir a Don Juan de todas sus culpas -en la línea subrayada por Torrente Ballester-, optaron por añadir a la leyenda inicial de Don Juan el apellido de Mañara, como también haría, curiosamente, Oscar Milosz en 1912[33].

Con ello, no pretendían los Machado, sino sintetizar dos motivos, de amplia tradición literaria culta y tradicional: a la figura del frívolo libertino, se añadía, ahora, la no menos radical figura, también sevillana, del perpetuo y devoto penitente arrepentido Miguel de Mañara[34].

Sin embargo, la síntesis de ambas figuras ya se había producido en pleno Romanticismo de la mano de Prosper Mérimée, quien en 1834 había publicado *Les âmes du Purgatoire*[35], donde se mezclan las aventuras de Don Juan, con las del penitente Mañara y las del estudiante Lisardo. La intención de Mérimée, como ocurriría con otros motivos literarios ubicados en la Península, no era sino dar cuenta de lo que él *"consideraba el arquetipo de cierta España religiosa y pecadora"*[36].

Este cuento, como subraya Jean-Louis Picoche[37], supondría el origen de lo que él denomina como la *familia bastarda* en la descendencia literaria de Don Juan, ya que en ella se entrecruzan elementos heredados de la tradición española, y otros tantos tomados de las fuentes extranjeras (Byron y Moliére, esencialmente)[38].

---

31. "Don Juan (Apuntes)", en *Los Complementarios*, en *Poesía y Prosa*, Tomo II, Edición de Oreste Macrì, Espasa-Calpe & Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, págs. 1255-1256.

32. *Juan de Mairena, Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, IV (págs. 1923-1924), XI: "Sobre Don Juan" (págs. 1947-1950) y XL (págs. 2078-2079), según la edición de O. Macrì: *Poesía y Prosa*, Tomo IV.

33. Oscar Milosz, poeta medio francés medio lituano, publica, su poema dramático *Miguel Mañara*, que muy pronto se traduciría al polaco de la mano de Bronislawa Ostrowska (*Miguel Mañara, miestetium w szesciu obrazach*, Ed. Ostoya, Poznan, 1919 (Urszula Aszyk, "Don Juan en el teatro polaco", en *Cuadernos de Teatro Clásico. El mito de Don Juan*", págs. 85-95).

34. Cfr. Jesús M. Granero, *Don Miguel de Mañara Leca y Colona y Vicentelo (Un caballero sevillano del siglo XVII)*, Artes Gráficas Salesianas, Sevilla, 1963; José Andrés Vázquez, *Miguel Mañara*, Ediciones Atlas, Madrid, 1963; y Francisco Martín Hernández, *Miguel Mañara*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979.

35. En *Revue des deux mondes*, 15 de agosto de 1934; reed. en *Colomba. La Vénus d'Ille. Les âmes du Purgatoire*, Calmann-Levy, París, s.a.

36. Ricardo Navas Ruiz, "Estudio preliminar", a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1933, pág. XIII.

37. "Estudio introductorio", a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio (Drama). Un testigo de bronce (poema)*, Madrid, Taurus, 1985; e "Introducción" a *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, Taurus, Madrid, 1992, págs. 9-83.

38. Muy resumidamente, y con un carácter introductorio, podríamos distinguir tres grandes famílias en la descendencia literaria del *Burlador*: de un lado, tendríamos la *familia española*, que llega hasta Zorrilla, pasando por las imitaciones de Córdova y la más conocida de Zamora; de otro, destacaríamos la *familia extranjera* (italiano-franco-alemana), donde se encuentran las célebres recreaciones de Da Ponte-Mozart, Moliére,

Pero lo que nos interesaba subrayar del relato de Mérimée era cómo muy conscientemente, había pervertido, trastornado literariamente, los rasgos originales de la leyenda[39] y los había mezclado con otros aspectos tomados, en parte de la desbordante imaginación popular, en parte de la verdad histórica, en lo que se refería a la figura de Mañara; una configuración literaria, a todas luces, muy mediatizada por su peculiar lectura del país vecino[40]. Por otro lado, la ubicación que había elegido para dar consistencia y verosimilitud a su relato no era algo fortuito o anecdótico, sino que respondía a motivaciones e intereses más complejos de lo que a primera vista podía suponerse.

Había, por tanto, que considerar el papel desempeñado por la ubicación literaria: una España romántica, cuyo escenario[41], dadas sus cualidades fundamentadas en la exégesis del Romanticismo europeo, se consolidaba como un terreno amplio en el que situar los conflictos y las actitudes más disparatas, sin que ello supusiera atentar contra los rigores de la credibilidad o la verosimilitud.

En otras palabras, gracias a la proyección romántica del escenario, Mérimée pudo potenciar, sin peligro de romper su credibilidad, algunos pasajes que como la seducción de una monja, o el repentino y visceral arrepentimiento del protagonista, se encontraban simplemente insinuados en las fuentes.

Pero la historia de esta contaminación volvería a verse alterada dos años después, en 1836, cuando Alexandre Dumas reincide con su drama *Don Juan de Marana ou la chuté d´un angel*[42], traducido, en 1939, al español por Antonio García Gutiérrez[43]. Dumas, a

---

Hoffmann y Lenau; y, finalmente, nos encontraríamos con la *familia bastarda*, mucho más compleja que las anteriores, y que depende, esencialmente de las creaciones de P. Mérimée y A. Dumas, en relación con la leyenda del estudiante Lisardo. Dentro de la extensa bibliografía sobre el tema podemos destacar los exhaustivos trabajos de Georges Gendarme de Bévotte, *La Léyende de Don Juan*, Vol. I: *Son Évolution dans la littérature, des origines au Romantisme* y Vol. II: *Son Évolution dans la littérature, du Romantisme a l´époque contemporaine*, Librairie Hachette et Cía., París, 1911; de Otto Rank, *The Don Juan Leyend*, trad. David G. Winter, Princeton University Press, Princeton, 1975 (Versión original: *Die Don Juan-Gestalt*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Berlín, 1924; de Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, París, 1978; y de Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, AMS Pres, Nueva York, 1967.

39. "Cette Nouvelle n´est pas une des meilleures de Merimée. Sans doute, on y retrouve ce melánge de merveilleux et de réalisme, d´aventures atroces, mystérieuses et de moeurs vraís, prises sur le vif, ce contraste saisissant entre les scènes de la vie et les fantaisies extravagantes de l´imagination où excelle l´auteur de *La Vénues d´ille*. Sans doute l´enterrement de Don Juan est traité avec une grande puissance de coloris et une rare justesse de traite: les details sont combinés de telle sote qu´il est difficile de discerner si le héros voit réellement la scène, on s´il est le jouet d´une hallucination. Pour le lecteur l´impression est terrifiante". (Cit. en Georges Gendarme de Bévotte, *La Légende de Don Juan*, Vol. II, pág. 26).

40. Cfr. Marcel Bataillon, "L´Espagne de Mérimée d´aprés sa correspondance", en *Revue de Littérature Comparée*, núm. XXII, París, 1948.

41. Sobre las vicisitudes de España -y especialmente Andalucía- como escenario literario y su proyección romántica cfr. los trabajos de Alberto González Troyano al respecto: "Las virtudes del escenario", en *La desventura de Carmen*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, págs. 75-89; y el estudio introductorio a su edición del libreto de la ópera de Bizet, *Carmen*, Cátedra, Madrid, 1992, págs. 9-37.

42. Marchant, París, 1836.

43. *Don Juan de Marana o la caída de un ángel*, Imprenta de Yenes, Madrid, 1839.

partir del relato de Mérimée, potencia los aspectos donjuanescos -también más teatrales- del protagonista, e introduce una mayor carga de elementos fantasmales[44], a la vez que condena, a pesar de los esfuerzos del Ángel Bueno transformado en mujer, nuestro personaje a las llamas eternas del infierno.

Como puede observarse, y sin entrar en consideraciones en torno al drama de Zorrilla, quien pudo llegar también a una Inés pura o a la visión del entierro, sin necesidad de las fuentes francesas[45], las contaminaciones que acusaba el *Juan de Mañara* de los Machado, pensamos que muy conscientemente, se cimentaban en una doble y fuerte tradición dramática, a la que no eran ajenos sus autores; lo que podía haber incidido en la elección del tema, que, por otra, parte, al igual que el *Julianillo Valcárcel*, respondía a los nada ingenuos intereses de llevar a la escena teatral contemporánea, personajes extraídos de ese ambiguo mundo donde se entrecruzaban lo histórico, lo tradicional y lo legendario. Una perspectiva, por otro lado, muy de acuerdo con sus ideas en torno al carácter *tradicional* que debía presidir el arte escénico.

La contaminación que, primero, se acusa en las recreaciones de Mérimée y Dumas -también en Zorrilla aunque no se haga mención al apellido del sevillano Mañara- y, ahora, en el nuevo drama de Antonio y Manuel Machado, es la historia del legendario personaje sevillano Miguel de Mañara, arquetipo del devoto arrepentido y penitente, que ambos hermanos bien pudieron conocer, no sólo a través de las anteriores creaciones literarias, sino, fundamentalmente, por las referencias constantes en pliegos sueltos y folletos religiosos populares editados por la Hermandad de la Caridad[46]. El personaje, pues, pertenecía, en cierto modo, a la tradición popular sevillana.

---

44. Cfr. A. J. Thompson, "Alexandre Dumas Pére and Spanish Romantic Drama", en *Louisiana State University Studios*, núm. XXXVII, 1938, págs. 160-178.

45. Tal posibilidad la analiza Luis Fernández Cifuentes en su "Estudio Introductorio", en su edición de *Don Juan Tenorio*, págs. 1-66.

46. Este es el texto del folleto titulado *El venerable siervo de Dios D. Miguel de Mañara. Fundador del Hospicio y Hospital de la Santa Caridad de Sevilla* (Sobrino de Izquierdo, Sevilla, s.a.):

Este ínclito siervo de Dios nació en Sevilla el día 3 de marzo de 1627 en la casa señalada actualmente con el nº 23 de la calle de Levíes, siendo bautizado el mismo día en la Parroquia de San Bartolomé. Sus padres nobles, ricos y virtuosos, se esmeraron especialmente en darle una sólida educación cristiana, por lo que jamás dio motivo con su conducta para que se le atribuyan ciertas aventuras y tropelías, imputadas anteriormente a personajes legendarios.

Así lo aseguran cuantos le conocieron y no de otro modo se explica que su padre en 1647 fundara, a su favor un rico mayorazgo; y que en 31 de agosto de 1648, cuatro meses después de la muerte de aquél, cuando tenía poco más de veintiún años, y de acuerdo con su piadosa madre, casara en Granada, con Dª. Jerónima Carrillo de Mendoza, a la que sólo conocía por las virtudes y otras apreciables prendas que le adornaban; y el padre de esta señora gustoso se prestara a representarle en aquel acto.

El sabio y virtuoso P. Juan de Cárdenas, contemporáneo de D. Miguel y su primer biógrafo dice, que durante su matrimonio procedió siempre *cristiana y cuerdamente* y por esto sin duda su madre, en el testamento que otorgó en 1651 le confió el cumplimiento de muchos y cuantiosos legados de carácter benéfico y piadoso y el cuidado del huérfano don Julio Anfriano, su sobrino; encargo que cumplió religiosamente, a su muerte en 1652, al mismo tiempo que dio prueba de su generosidad, cediendo a su hermano los bienes libres que como heredero le correspondieron.

En relación con todo ello, se hacía necesario detenernos en subrayar una serie de episodios, ciertamente novelescos, que bien se relacionaban, bien se atribuían directamen-

---

Corrobora el buen concepto de que gozaba, el hecho de que en el mismo año de 1651, el Cabildo de esta Ciudad informaba favorablemente su propuesta para provincial de la Santa Hermandad, cargo que ejerció durante quince años, en los que como miembro del referido Cabildo, desempeñó con gran celo e inteligencia, que le acreditaron como buen administrador, diferentes Diputaciones, y mereció se le nombrara Presidente de la que en nombre de la Ciudad pasó a la Corte en 1657 para felicitar al Rey por el nacimiento del Príncipe.

Llevaba trece años de vivir contento y satisfecho al lado de su querida consorte, cuyas virtudes y prendas personales, iba aquilatando por días; cuando en 1661 encontrándose en su Señorío de Montejaque, le sorprendió la muerte, y esta inesperada desgracia, y el no haberle dejado sucesión, causáronle tal desengaño, que resolvió dejar el mundo y abrazar vida más ajustada. Animado de estos propósitos retiróse a un convento no lejos de aquel lugar, en el que hizo confesión general, e imploró las luces del Cielo.

Confuso e indeciso regresó poco después a su casa de Sevilla, cuando plegó a Nuestro Señor guiar sus pasos a la Capilla de San Jorge, en la que tenía su asiento la Hermandad de la Santa Caridad, entonces compuesta de gentes muy humildes, y movido a entrar en ella, lo solicitó el 8 de septiembre del siguiente año de 1662, encontrando cierta resistencia por parte de los que temían, que tratándose de persona tan rica y linajuda y además Provincial de la Santa Hermandad, pretendiera *inquietarles y dominarles*; pero bien pronto desapareció ante los buenos informes adquiridos, admitiéndosele en 10 de diciembre del mismo año, y mostrándose desde luego tan caritativo y celoso del bien de los pobres, que un mes después, en enero de 1663 le designaron para ocupar una vacante ocurrida en el Cabildo de Gobierno, y en las elecciones generales del 27 de diciembre del mismo año, fue elegido por unanimidad Hermano Mayor, cuando contaba 36 años, para cuyo cargo continuó reelegido de igual manera, todos los años, hasta el final de sus días.

La Divina Providencia, que en varias ocasiones le libró de la muerte, le tenía sin duda predestinado para este cargo donde había de crear el prototipo del perfecto Caballero Cristiano, puesto que una vez en él, se consagró en cuerpo y alma al servicio de los pobres de Jesucristo, entregándoles todos los bienes de que podía disponer o mendigaba para ellos; instituyó el Hospicio, albergue para los peregrinos; el hospital para incurables y la suma vejez; reedificó la iglesia con el esplendor que hoy tiene, y finalmente con grande acierto y sabiduría reformó la Regla de la Hermandad adaptándolas a las nuevas obligaciones creadas, infundiéndole aquel espíritu de ardiente caridad que le dominaba y que hizo llegar a todas partes.

Apenado de vivir en la grandeza de su casa solariega, y deseoso de atender mejor a los pobres, a quienes llamaba "Amos y Señores", dejó su espléndida morada y se trasladó, primero a una modesta casa en la Plaza de la Contratación, y después a su Hospital; allí les servía de rodillas y lavaba y besaba sus llagas y sus pies, dando a los restantes días de su admirable vida pruebas altísimas del espíritu de viva fe, profunda humildad y caridad encendida que atesoraba su alma, conquistando así, con asentimiento de todo el mundo, el honroso título de "Padre de los Pobres".

Por último, deseoso de dejar impreso en todos tan hermosísimas ideas, las consignó en varios escritos, destacándose en ellos su nunca bastante alabado "Discurso de la Verdad" y su admirable testamento, modelo por muchos títulos de testamento cristiano, en lo que, hijo de su profunda humildad, se trata con tal severidad y dureza, *que se estima el peor hombre del mundo*; dos meses después de tan edificante documento durmióse en el Señor y le entregó su espíritu, en la Santa Casa fundada por él, y rodeado de los pobres acogidos en ella, el día martes 9 de marzo de 1679. Su cuerpo incorrupto a los siete meses de su muerte, fue trasladado desde la puerta de la Iglesia de la Caridad a un nicho abierto al lado de la Epístola, en la bóveda sita bajo el Altar Mayor, convertida hoy en devota cripta, siempre abierta a la piedad de los fieles.

Por sus extraordinarias virtudes y milagros, los Hermanos de la Santa Caridad promovieron a raíz de su felisísimo tránsito el expediente de su beatificación en el que depusieron muchos testigos de conocimiento y trato y fueron declaradas heroicas sus virtudes; interrumpido éste por las vicisitudes de los tiempos, inténtase continuarlo ahora para llevarlo a feliz término y, a este efecto, convendría que acudiesen los fieles a la poderosa intercesión del Venerable Siervo de Dios, haciendo privadamente algún Triduo, Quinario o Novena, aún cuando sólo fuese recitando en cada día la siguiente

te a la juventud licenciosa del arrepentido Mañara. Unos episodios en los que se había fundamentado, precisamente, aquella proyección romántica del personaje, y sobre los que se había depositado el supuesto donjuanismo de nuestro protagonista[47].

Como decimos, se trataba de una serie de relatos, de corte macabro y fantástico, en los que la muerte, bajo el siempre rostro bello de una mujer, se le aparecía, de acuerdo con cierta iconografía fúnebre tan del gusto romántico. El primero de estos episodios relacionaba a Mañara con la leyenda *La constante cordobesa*, recogida por Gonzalo de Céspedes y Meneses, en sus *Historias peregrinas y ejemplares*, de 1623[48], donde se narraba cómo una hermosa mujer reclamaba la atención, desde su ventana, de un joven; éste, al subir por una escala hasta sus aposentos, se encontró con que aquella mujer se había transformado en la imagen de un féretro[49].

Las restantes historias, de líneas muy fúnebres y entre las que podían destacarse también la famosa leyenda del estudiante Lisardo[50] o algunas que suponían el encuentro con

---

ORACIÓN
PARA USO PRIVADO

Dios y Señor mío, por aquella caridad tan heroica, que infundiste en el corazón del Venerable D. Miguel de Mañara, te suplico que concedas la gracia de que renazca entre los católicos el mismo espíritu de fe, de humildad y amor que animó a tu fiel Siervo, para que así como él se santificó en el ejercicio de estas virtudes, así nos santifiquemos todos y yo además consiga la gracia de... cuyo favor espero confiado principalmente en tu divina bondad y en los méritos infinitos de Nuestro Señor Jesucristo. Amén.

47. Cfr. Jesús M. Granero, "Mito y biografía", en *Don Miguel de Mañara*, págs. 3-18; especialmente los epígrafes "Don Miguel de Mañara en la literatura" y "El donjuanismo de Mañara".

48. Zaragoza. En *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, Madrid, 1906. Otro episodio muy parecido se narra en Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Varía fortuna del soldado Píndaro*, Lisboa, 1626; en *Biblioteca de Autores Españoles*, Tomo 18.

49. En relación con el drama de los hermanos Machado, había que subrayar el tal vez consciente paralelismo que observamos respecto a *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda (Ed. de Benito Varela Jácome, Cátedra, Madrid, 1979). Una relación que podía rastrearse, esencialmente, en las calificaciones de los personajes femeninos, que en, el texto dramático, repetían conductas muy próximas a la Elvira romántica -cuyo nombre se repetía ahora para identificar una de las antagonistas de Don Juan; así como en la presentación de la muerte y su relación con las "amadas" del héroe. Estos paralelismos, por otro lado, respondían también a la utilización común de las mismas fuentes literarias, como es el caso de la leyenda recreada por Gonzalo de Céspedes *La constante cordobesa*. Por otro lado, tampoco había que olvidar, de cara a la consolidación de Mañara como personaje literario más o menos afortunado, la variante que aparece en el texto (fragmento publicado en el *Museo Artístico y Literario*) de 1837: "Nuevo don Juan de Mañara", y que más tarde quedaría sustituida por "Segundo don Juan Tenorio", en la edición de 1840 (Versión íntegra en *Poesías*, Imprenta de Yenes, pról. de José García de Villalba, Madrid, págs. 171-277).

50. La historia del estudiante Lisardo narra los amores entre un estudiante y una monja, en uno de cuyos encuentros el protagonista presencia su propio entierro. En castigo por sus sacrílegos amores muere despedazado por unos perros. Esta historia se recoge en 1570, en la colección de relatos de Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*. También tenemos, en 1658, la novela de Cristóbal Lozano, *Lisardo el estudiante* en *Soledades de la vida y desengaño del mundo* (Pablo Campins Impresor, Barcelona, 1722). Este mismo motivo lo recoge Agustín Durán, tío-abuelo de "Demófilo", en su *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Tomo II, *Biblioteca de Autores Españoles*, Tomo 16, Madrid, 1945, págs. 264-268. Romances núms. 1271 y 1272.

el demonio[51], ponían siempre un especial interés en este tenaz tropiezo entre Mañara, la muerte y el diablo. Era evidente, pues, que para la mentalidad romántica, no podía pasar inadvertido un personaje de estas calificaciones, cuyas funciones y atributos podían someterse, incluso potenciarse, sin menoscabo alguno, a los rigores de la ética y estéticas románticas; mucho más, cuando a la propia ficción literaria, podían unírsele, además, ciertos vestigios más o menos históricos que, paradójicamente, venían a reforzar el carácter legendario y sobrenatural de nuestro protagonista. Su encargo a Valdés Leal de los emblemáticos cuadros *In Ictu Oculi y Finis Gloriae Mundi*, denominados tradicionalmente como *Los Jeroglíficos de las Postimetrías*[52], o su teatral *Discurso de la*

---

51. La Leyenda habla de cierto señorito desaprensivo que, salido de una orgía a las altas horas de la noche, se fue a pasear y despejar su cabeza junto a la Torre del Oro. A más de juerguista, el señorito era por todas las trazas harto regalado, pues estaba fumando un cigarrillo. Por aquellas calendas, el tabaco se usaba ordinariamente en polvo y en hoja, por la nariz o masticado. Pero tabaco en humo dictaminaba el catedrático Hayo, es propio de *gente regalona, eclesiásticos y señores* [...] Precisamente por esos mismos años, en que escribía el Doctor, debía el señorito pasear la borrachera a la orilla del río, con su cigarrillo entre los dedos. A la otra orilla paseaba también un desconocido con su correspondiente cigarrillo. El señorito no debía estar muy en sus cabales, porque alzó la voz y tuvo la humorada de pedir fuego al de la otra banda. El cigarro del desconocido, con la chupada de rigor, brilló un momento como una estrella. El brazo se alargó, se alargó desmesuradamente a todo lo ancho del río y vino gentil a corresponder a la demanda. Sino que, en el caso de Mañara, a quien el episodio se atribuye, la vieja leyenda quedó decapitada de su lección terrorífica. El cuento nos asegura que aquel desconocido era el demonio y que con su mano de fuego asió por los cabellos al juerguista impetinente (sic) y lo sepultó en los abismos. En cambio, el joven y jactancioso Don Miguel siguió incólume su paseo, lanzando coanadas de humo hacia la luna". (Cit. en Jesús M. Granero, "Acomodación de viejas leyendas", en *Don Miguel de Mañara*, págs. 8-9).

52. Ambos cuadros han fundamentado el tópico que identifica a Valdés Leal como "el pintor de la muerte". En estas dos pinturas, Valdés Leal interpreta el pensamiento religioso de Don Miguel de Mañara que, como primer responsable de la Hermandad de la Santa Caridad, encargaría a los mejores artistas de la época el conjunto de obras que decoran el interior de la iglesia del Hospital, con la intención de crear un programa iconográfico que ilustrara el mensaje de su *Discurso de la Verdad*. Las ideas de Mañara, que traduce la iconografía de estas pinturas, son muy precisas; en ellas se advierte que la muerte priva a ser humano de todas sus glorias y placeres que no podrá llevarse al otro mundo. Por otra parte, para contrarrestar el inevitable cúmulo de pecados que se cometen a lo largo de la existencia del hombre y lograr su salvación eterna en el momento del juicio, es necesaria la práctica de la oración, la penitencia y la caridad. Este mensaje se complementa, además, con una serie de pinturas de Murillo acerca de la esperanzadora trayectoria que permite obtener la salvación, a través de obras de misericordia. Finalmente, para plasmar el entierro de los muertos, última gran obra de caridad, y que había sido la dedicación originaria de la Hermandad, Mañara hizo construir el retablo mayor de la iglesia. Este mensaje iconográfico se completó después de muerto Mañara, siguiendo sus ideas, puesto que la iconografía añadida se adecúa perfectamente a su pensamiento. Se trata de una clara alusión, tomada del Evangelio, de que ningún rico entrará en el reino de los cielos; esta alusión se plasma en la pintura que describe la *Exaltación de la Santa Cruz*. Estas pinturas de Valdés Leal fueron objeto de la impresionable mirada extranjera, muy especialmente durante el romanticismo. En este sentido había que destacar los comentarios que les dedica, fundamentalmente, Latour (*D. Miguel de Mañara*, Sevilla, 1862; y *Etudes sur l'Espagne: Sevilla et l'Andalousie*, París, 1855), Gautier (*Voyage en Espagne*, París, 1843) o Leford (*Catalogue de la collection de dessins anciens des maitres espagnoles*, París, 1869; y "Juan de Valdés Leal", en *Ecole espagnole*, Histoire des peintres des toutes les ecoles, París, 1869); y que, con toda seguridad contribuyeron a la leyenda que las rodeaba y que afectaban a Don Miguel de Mañara (*Catálogo de la Exposición "Valdés Leal"*, Museo de Bellas Artes de Sevilla (1991), Museo del Prado de Madrid (1991), Jerez de la Frontera, 1991).

Verdad, contribuían a relanzar su misteriosa imagen, que no desdecía en nada aquellos relatos que ponderaban sus siniestros y macabros encuentros.

Con todo rigor, y en solidaridad con estos relatos, el punto de arranque de la perpetuación literaria de Mañara hay que situarlo en la biografía que el jesuita Juan de Cárdenas le dedica en 1679[53], donde se omiten deliberadamente datos acerca de su juventud, y cuya fortuna llevó a los hermanos de la Caridad a realizar una segunda edición. Con estas apologéticas biografías, a las que habría que añadir hojas volanderas, pliegos sueltos y folletos que recreaban la ejemplar vida del piadoso Mañara, estaban sentadas las bases del personaje de ficción deliberadamente potenciado en el Romanticismo francés, dada la afortunada trayectoria que de España, y sobre todo de Andalucía, lograría perpetuarse como uno de los cauces literarios más audaces de la estética decimonónica.

En esta misma línea con posterioridad, y desde una perspectiva guiada por la fascinación que cierta España ejercía sobre la mentalidad romántica, Antoine de Latour publica en 1857 otra biografía[54] -muy novelesca por cierto- del inagotable Mañara, en la que ya se acusaba el peso de Mérimée y Dumas, y en la que se introducen, como prólogo a su relación, una serie de capítulos en los que atribuía a Mañara un cierto comportamiento donjuanesco.

En 1874, y en respuesta a la libertina imagen que de Miguel de Mañara se desprendía desde la perspectiva romántica, aparece una tercera edición de la obra de Juan de Cárdenas, cuya intención era, precisamente, desmentir los episodios que Latour había introducido en su *Vida*, y que identificaban al devoto Mañara como un segundo Don Juan Tenorio, como un segundo *Burlador de Sevilla*. Aún, había de conocer una cuarta edición el texto de Cárdenas, en 1903, ampliada con una serie de apéndices[55], dirigidos, esencialmente, a desmentir siempre las atribuciones libertinas, acuñadas por el Romanticismo francés y cierta tradición popular, que tanto habían escandalizado, como subraya Jesús M. Granero[56], a la Santa Caridad. Con todo, el donjuanismo se incorporaba con cierta insistencia a la historia del personaje, al menos desde una óptica estrictamente literaria.

Hasta aquí llegarían, muy sintéticamente, las fuentes tan plurales, incluso contradictorias, que sirvieron de base a los hermanos Machado de cara a la consolidación dramática de su Don Juan. En otro orden, también había que advertir cómo tanto Antonio como Manuel, habían, aunque de un modo ciertamente diverso, tratado el tema de Mañara en

---

53. *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara*, Oficina de E. Rasco, Sevilla, 1903.

54. *Don Miguel de Mañara. Sa vie son discours sur la verité, son testament sa profession de foi, par Antoine de Latour*, Michel Lèvy Freres libraires-éditeurs, París, 1857.

55. De estos apéndices había que destacar un interesante "Post Scriptum" de José María de Valdenebró (págs. 405-418), donde se nos ofrecen datos en torno a la historia del libro del padre Cárdenas, sus ediciones y las controversias surgidas en torno a la figura de Mañara.

56. *Don Miguel de Mañara Leca y Colona y Vicentelo (Un Caballero sevillano del siglo XVII)*.

sus respectivas obras poéticas. Antonio[57], en *Campos de Castilla*[58], al margen de la referencia que aparece en su *Retrato*, había parodiado, muy posiblemente, el personaje en su conocido *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido*; Manuel[59], en contraste con la perspectiva de su hermano, en 1906 nos ofrece una visión modernista del personaje[60], que al igual que Antonio respetaba la dicotomía de pecador y penitente acuñada en la leyenda[61].

---

57. Cfr. Don Chicharro, "El tema de Don Juan en Antonio Machado", *Revista Cajasur*, diciembre de 1984, págs. 41-71.

58. Seguimos la edición de Oreste Macrì, *Poesías Completas*, en *Prosa y Poesía*, de Antonio Machado, Tomo II, Espasa-Calpe & Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989,págs. 760-786.

59. Seguimos la edición de sus *Poesías Completas*, Renacimiento, Sevilla, 1993.

60. *Don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*

Rosa y laurel simbólicos que aquí plantó Mañara
cantan su doble triunfo, su gloria dicen clara.
Habla la hermosa rosa de lo que amó y mató.
Dice noches de amores, heridas y placeres
-las canciones que hacía él para las mujeres-,
y evoca -roja y tibia- la sangre que vertió.
El laurel solemniza su puesta gloriosa
más allá de este mundo. La santa y religiosa
fundación de esta Casa. Dice la Caridad...
las horas de añoranza y de recogimiento,
la elegancia suprema del arrepentimiento,
y el último combate, ¡y la inmortalidad!

61. *Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido*

Al fin, una pulmonía
mató a don Guido, y están
las campanas todo el día
doblando por él ¡dín-dan!
Murió don Guido, un señor
de mozo muy jaranero,
muy galán y algo torero;
de viejo gran rezador.
Dicen que tuvo un serrallo
este señor de Sevilla;
que era diestro
en manejar el caballo,
y un maestro
en refrescar manzanilla.
Cuando mermó su riqueza,
era su monomanía
pensar que pensar debía
en asentar la cabeza
de una manera española,
que fue casarse con una
doncella de gran fortuna;
y repintar sus blasones,
hablar de las tradiciones

La incursión, pues, de los hermanos Machado, como puede intuirse, en el mundo del Don Juan, al menos en lo que a su dramatización se refiere, se hacía dentro de unas coordenadas nada ocasionales dentro de sus respectivas trayectorias literarias, donde ya se habían, incluso, matizado algunas de las claves por las que va a discurrir su segundo

---

de su casa,
a escándalos y amoríos
poner tasa,
sordina a sus desvaríos.
  Gran pagano,
se hizo hermano
de una santa cofradía;
el Jueves Santo salía,
llevando un cirio en la mano
-¡aquel trueno!-,
vestido de nazareno.
  Hoy nos dice la campana
que han de llevarse mañana
al buen don Guido, muy serio,
camino del cementerio
  Buen don Guido, ya eres ido
y para siempre jamás...
Alguien dirá: ¿Qué dejaste?
Yo me pregunto: ¿Qué llevaste
al mundo donde hoy estás?
  ¿Tú amor a los alamares
y a las sedas y a los oros
y a la sangre de los toros
y al humo de los altares?
  Buen don Guido y equipaje,
¡Buen viaje!...
  El acá
y el allá,
caballero,
se ve en tu rostro marchito,
lo infinito:
cero, cero.
  ¡Oh enjutas mejillas,
amarillas,
y los párpados de cera,
y la fina calavera
en la almohada del lecho!
  ¡Oh fin de una aristocracia!
La barba canosa y lacia
sobre el pecho;
metido en tosco sayal,
las yertas manos en cruz,
¡tan formal!
el caballero andaluz.

drama original. Una nueva versión teatral que, en solidaridad con la trayectoria del mito en el primer tercio del siglo XX -apuntada por Torrente Ballester- optaría por la deserción de sus atributos originales, como si de una nueva metamorfosis se tratara. En este sentido, para el crítico

> *De dos maneras puede Don Juan destruirse a sí mismo: enamorándose de veras o durando más de lo debido. Y si ambas circunstancias coinciden, será la destrucción más honda, será la aniquilación. Ya Baudelaire adivinó la transformación que el tiempo excesivo operaría en el carácter de don Juan. En su proyectado drama; el protagonista hombre maduro y con un hijo, se aburre y sufre melancolía. Esta pieza nonata, de la que conocemos sólo el proyecto, marca un momento tan importante como decisivo en la concepción moderna de don Juan. Las obras posteriores a Baudelaire parecen tener en cuenta la pieza no escrita, porque en todas ellas el ímpetu de don Juan se apaga, y si no melancólico y aburrido, es sentimental y proclive al arrepentimiento*[62].

La dramatización de los hermanos Machado se adscribe a esta tendencia; y para ello, elaboran una historia en la que se entrecruzan, de acuerdo con sus hipótesis de trabajo en torno a las cualidades que debían acoplarse en la textura dramática, el mito de Don Juan y la figura histórico-literaria de Miguel de Mañara.

La utilización pues, por parte de los Machado, del devoto penitente Mañara, en una línea muy parecida a las recreaciones románticas del personaje o a la actualización de Milosz, encajaba, muy adecuadamente, en su lectura del Don Juan -hábilmente subrayada por Torrente Ballester-, ya que hacía especial hincapié en su *conversión*.

En otras palabras, con esta original adición a la leyenda del Don Juan, los Machado cerraban el ciclo dramático del personaje que, a través del arrepentimiento, desdeñaba su vida anterior, marcada por su condición de libertino. Para ello, a la historia primitiva, se le añadía, ahora, un relato presumiblemente conocido por el público al que iba dirigido el drama; y en el que no había que olvidar, de cara a la consolidación de la propuesta dramática de los Machado, la clara voluntad de deconstrucción que presidía las nuevas inquietudes del personaje: Mañara era una conversión suficientemente radical y extrema como para redimir, sin temor a dañar los resortes de la verosimilitud y la teatralidad, las múltiples infracciones que, a lo largo de su vida literaria, habían sancionado la fisonomía ética y estética de Don Juan.

Podía tratarse, pues, de una hábil maniobra teatral, una nueva aventura del mito -avalada además desde la tradición- que se adecuaba, consciente o no de ello, al itinerario que, como se ha sugerido, marcaba la morfología del personaje dramático y la desacralización del héroe contemporáneo[63].

Conscientes, pues, de la dualidad de atributos opuestos que se observa incluso en el propio título de la obra *Juan de Mañara*, los Machado emprenden, al igual que ocurrie-

---

62. *Teatro Español Contemporáneo*, págs. 179-180.

63. Mª del Carmen Bobes Naves, "La desaparición del personaje: deconstrucción del concepto", en *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987, págs. 196-201.

ra con Julián Valcárcel, la historia de una deserción, o si se quiere, la historia de una doble personalidad que a lo largo del texto, irá presentándonos sus múltiples contradicciones internas.

Pero antes de introducirnos en el análisis del texto y de sus personajes, conviene detenernos en su trayectoria externa, y en el argumento concreto, donde los Machado sintetizaron las figuras opuestas que dan cuerpo a su segundo texto original.

Este drama en tres actos y en verso, se estrena en Madrid el día 17 de marzo de 1927, en el teatro Reina Victoria. La puesta en escena corrió a cargo de otra de las grandes compañías de teatro en verso: la Compañía del matrimonio de Josefina Díaz de Artigas y Santiago Artigas. El reparto fue el siguiente:

Beatriz de Montiel	*Josefina Díaz de Artigas.*
Elvira	*Monserrate Blanch.*
Doña Casilda	*Elena Rodríguez.*
Juan de Mañara y Montiel	*Santiago Artigas.*
Don Gonzalo de Montiel	*Fulgencio Nogueras.*
Esteban Larios	*Manuel Díaz González.*
Don Gil, sacerdote	*José Trescoli.*
Pedro, jardinero	*Rafael Ragel.*
Un pobre	*Manuel Dicenta.*
Pablo, criado	*Aniceto Alemán.*
Mujer 1ª	*Eulalia Blanch.*
Mujer 2ª	*Conchita Ajenjo.*
Mujer 3ª	*Elisa Hernández.*
Hombre 1º	*Rafael Acevedo.*
Hombre 2º	*Enrique Álvarez.*

Hombres y mujeres del pueblo de Sevilla.

Algunos meses después, el 5 de noviembre del mismo año, apareció en la colección teatral *El Teatro Moderno,* con el núm. 113[64], y en una edición popular en Espasa-Calpe; en ambas ocasiones, el texto se acompaña de una dedicatoria de los autores a los intérpretes del estreno[65].

Al igual que sucedió con el *Julianillo Valcárcel*, el éxito que público y crítica le tributó, hizo que la obra se incorporara rápidamente al repertorio, y que fuera sucesivamente estrenada en Valencia[66], Santiago de Compostela[67], Sevilla[68], Barcelona[69]. El éxito de la obra llegó, incluso, a ocupar los titulares de *The New York Times*:

64. Ramón Esquer Torres, *La colección dramática "El Teatro Moderno"*, CSIC, Madrid, 1969, pág. 62.

65. Todos estos aspectos pueden consultarse en el capítulo de nuestro estudio que dedicamos a las primeras ediciones de los textos teatrales de los hermanos Machado. Hay otra edición de 1927 en Dédalo, colección "Novelas y Cuentos".

66. "Última obra de los Machados. *Juan de Mañara* alcanza un gran éxito en Valencia", en *La Libertad*, 18 de mayo de 1927.

67. "Nuevo éxito. *Juan de Mañara* sigue triunfando (Sobre el estreno en Santiago de Compostela)", en *La Libertad*, 12 de mayo de 1927.

68. "En Sevilla, éxito de *Juan de Mañara*", en *La Libertad*, 29 de abril de 1927.

69. "*Juan de Mañara*, en Barcelona", en *La Libertad*, 26 de junio de 1927.

"Madrid thrills to a new stage success"[70].

Con esta nueva obra, parecían potenciarse todos los resortes del éxito comercial, al que sin lugar a dudas contribuiría -como señalara Juan Chabás[71] o Enrique Díaz-Canedo[72]- la popularidad, como poetas, de sus autores, y el nada ocasional argumento elegido para su reincidencia sobre los escenarios españoles[73].

Pasemos, pues, a detenernos en los aspectos más relevantes del desarrollo argumental de la nueva versión del Don Juan contemporáneo, que nos ofrecen los hermanos Machado.

En contraste con la doble y fuerte tradición literaria por la que optaron los Machado, en esta su segunda obra original, los autores sitúan el desarrollo de la acción en la Andalucía contemporánea. Todo hacía pensar, al igual que ocurrió con *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, más adecuada una ubicación literaria de carácter más o menos historicista[74], de acuerdo con las claves estéticas del llamado "teatro poético", en el que, al parecer, la crítica más especializada incluye esta producción dramática.

Era necesario subrayar este aspecto -sobre el que insistiremos en otro momento-, un poco sorprendente a primera vista, dadas las implicaciones dramatúrgicas y literarias que podían derivarse de tal opción, que consideramos solidaria y, desde el punto de vista argumental, pertinente de acuerdo con la lectura *desmitificadora* que del Don Juan nos proponen los autores, en perfecta consonancia con la interpretación contemporánea que del mito se observa en la literatura española de entreguerras.

La acción comienza en un cortijo en los alrededores de Sevilla. En el primer acto, Juan de Mañara se presenta sobre la escena vestido de cazador. Aquí tiene lugar el encuentro con su prima Beatriz, quien viste el hábito de novicia ya que ha decidido profesar los votos. Este primer encuentro sobre la escena de ambos personajes remite a un

---

70. Frances Douglas, "*Juan de Mañara*", en *The New York Times*, Sec. 7, 28 de agosto de 1927.

71. "El teatro. Hermanos Machado: *Juan de Mañara*, drama en tres actos, en verso", en *La Gaceta Literaria*, núm. 7, abril de 1927.

72. "Azorín y los hermanos Machado (Sobre *Juan de Mañara*)", en *El Sol*, 18 de marzo de 1927.

73. Junto a las reseñas de Chabás y Díez-Canedo, también hemos utilizado: "El Reina Victoria. El estreno de *Don Juan de Mañara*", en *La Libertad*, 16 de marzo de 1927; Joaquín Aznar, "En el Reina Victoria. Manuel y Antonio Machado fueron anoche aclamados por el público que asistió al estreno de su drama *Don Juan de Mañara*", en *La Libertad*, 18 de marzo de 1927; Melchor Fernández Almagro, "El drama en tres actos y en verso de Manuel y Antonio Machado, *Don Juan de Mañara*", en *La Voz*, 18 de marzo de 1927; Rafael Marquina, "*Juan de Mañara*", en *Heraldo de Madrid*, 18 de marzo de 1927; Antonio de la Villa, "El público ante el estreno. Una escena de la obra", en *La Libertad*, 18 de marzo de 1927; "El estreno de *Juan de Mañara* en el teatro Reina Victoria", en *Nuevo Mundo*, 25 de marzo de 1927; Santorello, "*Juan de Mañara*" en *Blanco y Negro*, 27 de marzo de 1927.

74. Uno de los elementos más señalados por la crítica que se ha ocupado de este teatro, era evidenciar la supuesta contradicción que suponía la ambientación contemporánea, de obras como el *Juan de Mañara* y la utilización del verso como cauce dramático: una inadecuación -según la crítica- poco convincente ya que rompía los moldes y preceptos del "teatro poético". En esta línea se sitúan, por ejemplo, los trabajos de José María Valverde, "El teatro de Manuel y Antonio Machado", en *Antonio Machado*, págs. 231-238; o Miguel Ángel Baamonde, *La vocación teatral de Antonio Machado*.

pasado en el que ambos mantuvieron algún tipo de relación amorosa. Con todo, Doña Beatriz accede al cortejo de Don Juan quien ha prometido visitarla en la reja esa misma noche. Un poco más tarde se produce el encuentro de Don Juan con Doña Elvira, la segunda protagonista femenina de la obra. Elvira, burlada por Don Juan, le pide ayuda a éste para huir del país ante el asesinato de su marido. Don Juan accede a ello, guiado por un sentimiento donde se mezclan compasión y un cierto grado de culpabilidad por la vida libertina y licenciosa que ha llevado hasta el momento; una vida en la que Elvira ha sido una de sus muchas víctimas. Ambos, perseguidos por la justicia, huyen a París.

El segundo acto se desarrolla íntegramente en la casa que Don Juan tiene en París. Desde las palabras iniciales intuimos una profunda transformación en el pensamiento del protagonista, más cerca ahora de su condición de Mañara que de Tenorio. Su extraña relación con Doña Elvira ha cambiado hasta tal punto que es ahora él quien pretende convertirla, y regenerarla de la negatividad en la que se encuentra. El desprecio que Elvira proyecta en Don Juan no es sino el resultado de un hijo muerto, lo que parece marcar el destino de ambos personajes condenados a la autodestrucción. En este contexto aparece Esteban Larios, un pintor enamorado de Doña Beatriz, quien pregunta a Don Juan por ella; ya que todo hacía suponer de su huida juntos. Sin embargo, la realidad ha sido otra muy distinta: Beatriz, habiendo oído a Don Juan y a Elvira cuando planeaban su fuga, huyó a paradero desconocido.

Pero Beatriz, que aún sigue enamorada de Don Juan, va en su busca a París, donde consigue separarlo del destino fatal de Elvira quien acaba por entregarse a la justicia, para confesar su crimen. Ya en libertad, vuelve a Don Juan quien pretende regenerarla. Beatriz, ante un arrebato de celos por la vuelta de la antigua amante, apuñala a Don Juan.

El tercer acto de la obra vuelve a desarrollarse en el cortijo sevillano del primer acto. Don Juan, casado ahora con Beatriz, ha consagrado su vida a hacer obras de caridad y a socorrer a los pobres, como se podía prever de su apellido. Ello hace que muy pronto se extienda, entre el pueblo, la leyenda de su santidad. A esta teatral conversión de Don Juan hay que añadir la de Elvira quien vuelve al cortijo para testimoniar su agradecimiento. Sin embargo, la hora de la muerte del protagonista se acerca, ya que aquella herida sufrida por la mano de Beatriz, había de dejarle un daño irreparable. Ante la presencia de la muerte, Don Juan se arrepiente, una vez más, de todos sus pecados; y ante el crucifijo confirma su fe. Una vez muerto, se produce el curioso desenlace de la obra, en el que ambas protagonistas femeninas, al igual que ocurriera con el drama de Dumas[75], se identifican, paradójicamente, con la muerte Beatriz, y con la santidad Doña Elvira.

Como puede observarse, a partir de este desarrollo dramático, la compleja trama argumental del *Juan de Mañara*, tan explícita, por cierto, en los pasajes en los que asistimos al *arrepentimiento* del protagonista, se fundamentaba, esencialmente, en dar cobertura, y coherencia, literaria a la teatral conversión de Don Juan[76], en la que los Machado proyectaron su versión y visión contemporáneas del mito.

---

75. *Don Juan de Marana ou la chute d'un angel*, Marchant, París, 1936.

76. "Antonio and Manuel Machado, as evidenced in the title of their drama, *Juan de Mañara*, fused the legendary and the historical: Don Juan Tenorio and Miguel de Mañara. By evoking the name Mañara, it was

De acuerdo con esa voluntad regeneracionista y desmitificadora que, *a priori*, preside el teatro de ambos hermanos, su propuesta del Don Juan, al igual que ocurriera con sus otros héroes dramáticos, quedaba vinculada a un proceso de metamorfosis cuyos mecanismos venían a coincidir con un discurso deconstructivista[77] que, aun de apariencias conservadoras, remitía a las dialogías[78] que se detectaban en la controvertida y aparatosa anatomía del personaje y su entorno literario.

Pero para llevar a cabo su cometido, como ocurriría con el resto de su producción dramática, los Machado optan por una solución que, rápidamente, pudiera conectar con las expectativas de un público; para el que el personaje ni era nuevo, ni suponía, al menos en principio, una alternativa al *topoi* tradicional. La originalidad de los autores, en solidaridad con otros dramaturgos que optan por la misma solución, va a consistir, pues, en aproximar, aún más si cabe, la referencialidad y la realidad del mito a la mentalidad del público. Y para ello, al igual que los Álvarez Quintero[79] o Unamuno[80], aunque desde una óptica tangencialmente distinta, ubican el personaje bajo las coordenadas contemporáneas.

La contemporaneidad de los escenarios, elegidos para la dramatización de Don Juan, no era sino un correlato más o menos cercano a las expectativas del público[81]; por otro lado, también se trataba un hábil mecanismo con el que subrayar la misma contemporaneidad de la reflexión, que en clave dramática, se producía -de acuerdo con Torrente Ballester[82]- en torno a las posibilidades actuales del mito, y también, porque no, del escenario elegido para ello: Andalucía[83].

Efectivamente, dicho proceso era un modo, más que convincente, de reclamar la fértil vigencia, e insistencia, del *donjuanismo* no sólo como un simple motivo literario, sino

---

possible to work at a conversion for Don Juan based on historical data and the legendary material deriving from the actual life of Miguel de Mañara, libertine turned saint". (Stephen Ackerman, "The Machados and Don Juan", en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1, 1967, pág. 157).

77. Seguimos el concepto de *Deconstrucción* fijado por J. Derrida (*L'ecriture et la différence*, Seuil, París, 1967; y *La dissémination*, Seuil, París, 1973). En esta línea, y en relación con el mito de Don Juan, ya encontrábamos una interpretación del personaje por los derroteros deconstructivistas en Gustavo Pérez Firmat, *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Duke University Press, Durham, N.C., 1986.

78. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Beviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

79. *Don Juan, buena persona.*

80. *El hermano Juan.*

81. No convenía perder de vista, cómo dentro del teatro español del primer tercio del siglo XX, al andalucismo ambiental de corte contemporáneo se había impuesto como un recurso nada ocasional en la escena española, al igual que ocurriera con el madrileñismo de Arniches. Cfr. Eusebio García Luengo, "Madrileñismo y Andalucismo teatrales", en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, núms. 9-10, 1943, págs. 273-277. En esta línea, y en relación con el teatro de los Machado, destacamos el artículo de Enrique Díez-Canedo, "La musa madrileña de Arniches y la musa andaluza de los hermanos Machado", aparecido en *Cosmópolis* en diciembre de 1929, págs. 22-35, a raíz del éxito que supuso *La Lola se va a los puertos*.

82. *Teatro Español Contemporáneo.*

83. Cfr. Alberto González Troyano, "Andalucía como imagen literaria", en su edición de *Escenas Andaluzas*, de Serafín Estébanez Calderón, Cátedra, Madrid, 1985, págs. 21-25.

como una plataforma con la que expresar, con suficiente solidez crítica, cierta insatisfacción intelectual, muy acusada en los hombres del 98[84], y que hundía sus raíces en los controvertidos trabajos que en 1878 publicaría Manuel de la Revilla[85], en torno al *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla[86].

Se trataba, en definitiva, de una *insatisfacción*[87] en torno al mito, a la que no escaparían Manuel ni Antonio Machado quienes, de forma separada como ya se ha señalado, darían sus peculiares visiones del Don Juan zorrillesco en sus respectivas obras literarias; y a las que, sintomáticamente, se adscribirían las palabras de Torrente Ballester con las que encabezábamos nuestro análisis.

Con todo ello, como telón de fondo, la propuesta dramática de los hermanos Machado que reivindicaba la contemporaneidad del mito, no era sino el peldaño, de un debate cuyas implicaciones en los años veinte, como ha estudiado García Berrio[88] y Fernández Cifuentes[89], no pretendían sino destilar la fábula implícita de Don Juan, no pretendían sino descubrir la esencialidad de su propia anatomía literaria.

De aceptarse, por tanto, como válidas las propuestas hasta ahora esgrimidas, en torno a la significación, cualitativa y cuantitativa, de los diversos discursos en los que hemos contextualizado el *Juan de Mañara*, se hacía necesario establecer en qué medida la solución por la que optan los hermanos Machado, en relación con la anatomía contemporánea del mito, respondía a esa misma *insatisfacción intelectual*. En otras palabras, había que emprender el análisis de la solución que nos ofrecían los autores, a través de un personaje en el que, junto a los más significativos atributos heredados de la tradición literaria, intuíamos otros factores, otras lecturas más contemporáneas[90] y más de acuerdo con la interpretación *discretamente disidente* que destilaba el conjunto de su producción dramática[91].

---

84. Cfr. Roberto Sánchez, "Between Macías and Don Juan: Hispanic Romantic Drama and the Mythology of Love", en *Hispanic Review*, núm. XLIV, 1976, págs. 27-44.

85. "El tipo legendario de Don Juan Tenorio en las modernas literaturas", en *Obras*, Imp. Víctor Sáiz, Madrid, 1883, págs. 431-456 (este trabajo de Revilla había aparecido, con anterioridad en la *Ilustración Española*). Parte de las controversias surgidas en torno a las interpretaciones del Krausista Manuel de la Revilla, uno de cuyos puntos radicaba en la aparente carácter herético de la propuesta de Zorrilla, se estudian en el trabajo de Yolanda Vallejo Márquez, "Lectura neocatólica de *Don Juan Tenorio*: Adolfo de Castro", en *José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad Valladolid, 1995, págs. 561-569.

86. Otra de las bases teóricas que sirven de soporte a la lectura que del Don Juan realizaría la llamada generación del 98, se establecen en el trabajo de Francisco Pi y Margall, "Observaciones sobre el carácter de Don Juan Tenorio", en *Trabajos Sueltos*, Librería Española, Barcelona, 1985, págs. 139-190; así como en las aproximaciones de Felipe Picatoste (*Estudios Literarios. Don Juan Tenorio*, Librería de Gaspar, Madrid, 1883) y de Clarín ("El teatro de Zorrilla", en *Palique*, Victoriano Suárez, Madrid, 1893). Cfr. la "Introducción" a la edición del *Don Juan Tenorio*, preparada por Luis Fernández Cifuentes (Crítica, Barcelona, págs. 1-66).

87. Luis Fernández Cifuentes, *Op. cit.*, págs. 27-28.

88. *La figura de Don Juan en el postromanticismo español*, Universidad de Murcia, 1967.

89. En su edición del *Don Juan Tenorio*.

90. Cfr. Carlos Feal, "*Juan de Mañara* de Manuel y Antonio Machado o el drama de la incapacidad amorosa", en *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*, págs. 63-72.

91. Cfr. Antonio F. Cao, "La renovación teatral de los hermanos Machado: *Juan de Mañara* y *Las Adelfas*", en *Boletín de la Institución Fernán González*, Vol. 62, núm. 200, enero de 1983, págs. 87-97.

En relación con todo ello, había que subrayar cómo la proposición que subyacía, conscientemente, en todo el drama podía reducirse al premeditado itinerario del protagonista a través de su otro yo, cuyo progresivo e irremediable desdoblamiento, Tenorio *versus Mañara*, le llevaba, paradójicamente, a desertar de sus atributos y funciones originales[92].

Tal vez por ello, los Machado no dudan en establecer una serie de correspondencias, muy evidentes a todas luces, entre la deconstrucción progresiva del Don Juan tradicional, y el desarrollo argumental en tres actos del texto[93]; esto es, a cada unidad dramática le correspondería, en solidaridad con la intriga y la fábula teatrales, un mayor o menor distanciamiento del protagonista de su múltiple identidad.

Efectivamente, en respuesta a la incógnita, siempre latente en el texto, sobre *¿quién es Don Juan?*, a lo largo del desarrollo dramático se nos ofrece una interpretación dialógica cuyo punto de mayor inflexión habría que situarlo en la confusión interna del héroe que ha de debatirse, y de optar en consecuencia, entre su condición libertina de *Tenorio* y el espectro de su muerte como tal: *Mañara;* una dualidad[94] a la que no escapan los comentarios del resto de los personajes, eje esencial del drama:

BEATRIZ
¿Qué piensas de él?
ESTEBAN
Que en su cara,
más que el don Juan, el Mañara
de su apellido se ve.
BEATRIZ
Pero Mañara fue un santo.
ESTEBAN
Después de ser el tronera
mayor de Sevilla entera
Así tu primo...[95]

---

92. Es interesante destacar cómo la propuesta de los Machado no se alejaba de cierta tendencia redentora, acusada a partir del drama de Zorrilla. Y es que

"Since Zorrilla´s drama made its appearance, there has been a tendency to experiment with the various ways of reforming Don Juan. Like Zorrilla´s protagonist, the Machado brother´s Juan de Mañara is lifted out of his licentious life by the contact with one women. Here the similarity ceases".

(Cit. en Stephen Ackerman, "The Machados and Don Juan", pág. 157).

93. "Although the story of Don Miguel is sufficiently nebulous to allow a variety of dramatic variations, the Machados have eliminated all but turning point and reevaluation of his life which make Juan de Mañara so different from others presentations of the legend of Don Juan". (Stephen Ackerman, "The Machados and Don Juan", pág. 157).

94. Cfr. Juan Bargalló, "*Juan de Mañara*: mitificación y desmitificación", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 9-18.

95. Acto Primero, Escena V, pág. 361. Todas las citas referidas a *Juan de Mañara* se realizarán siguiendo la edición de Plenitud, en *Obras Completas*, de Manuel y Antonio Machado, 5ª edición al cuidado de Heliodoro Carpintero, Madrid, 1967. A partir de ahora todas las referencias al texto se realizarán directamente.

Con todo, la presentación del protagonista, vestido de cazador, al principio de la obra, respeta la voluptuosidad de los atributos, más o menos tradicionales[96], de su figura:

[Entra Juan en escena, con traje de cazador y su escopeta]
DON GONZALO (Abrazándole)
¡Ah descastado!
DON GIL
Don Juan de Mañara, espejo
de cazadores
ESTEBAN
Con ese
atavío cinegético,
cuando quieras te retrato.
[...]
DON GONZALO
Calle el emborronalienzos.
¿Vienes de Los Espartales,
nuevo Nemrod?[97]

Pero en relación con la reclamada contemporaneidad que pretendían los Machado para su protagonista, la anatomía literaria de su Don Juan, se define -y conviene apuntarlo desde el principio- de acuerdo con referencias que subrayan un cierto pintoresquismo de corte andaluz, al que no eran ajenos los autores[98], aunque desde perspectivas muy divergentes. Por ello, y en solidaridad con la significativa ubicación por la que se opta, Don Juan no vacila en identificarse con ciertos motivos literarios, que si originariamente no le corresponden, los Machado incrustan en su fisonomía, bajo los patrones de la España frívola y superficial de la charanga y la pandereta, al estilo de los, también hermanos, Álvarez Quintero[99]:

DON GONZALO
Diablos, ¿cuánto dinero
necesitas?
JUAN
Mucho, y todo
para gastarlo y perderlo.
(Le miran con asombro).

---

96. Joaquín Casalduero, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975.

97. Acto Primero, Escena III, pág. 357.

98. Enrique Díez-Canedo, "La musa madrileña de Arniches y la musa andaluza de los hermanos Machado", en *Cosmópolis*, diciembre de 1929, págs. 33-35; también Alberto González Troyano, "Tipologías populares en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 105-108.

99. Cfr. El "Estudio Introductorio", a la edición de Gregorio Torres Nebrera de *El genio alegre. Puebla de mujeres*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1989, págs. 9-42. También Alberto Romero Ferrer. "Tradición y modernidad en el teatro de los Álvarez Quintero", en *Teatro Siglo XX*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, págs. 325-330.

Viendo esta mañana el río
entre tarayes y adelfos
correr hacia el mar, cruzando
dehesas y cazaderos,
por estos campos de lujo,
ancho, inútil y sereno,
pensé en mi vida. Hacia el mar
mis horas ociosas llevo
de señorito andaluz
rico, galán y torero,
alegre, porque lo dicen,
cazador que tira al vuelo
o al paso, no mal jinete,
buen bebedor y maestro
en el arte de pasar
la vida y matar el tiempo,
mimado de la fortuna
como estos campos me hicieron.
(Pausa.)
No me duele ser quien soy,
ni hay en mí remordimientos
como en mi padre; mi padre
creía, yo apenas creo...
Pero acelerar quisiera
mi destino[100].

Como puede desprenderse de este sintomático autorretrato -cuyas reminiscencias literarias son fácilmente identificables-, ya, aunque de un modo embrionario, se detectaban ciertos matices disidentes y críticos respecto a la configuración tradicional del mito, cuyo deterioro parecía acelerar su destino. Sin embargo, era la referencialidad de una España afincada en lo que simbolizaba Don Juan, el elemento que más distorsionaba su plena asimilación contemporánea. Su capacidad de símbolo, era, al menos en el caso de Antonio Machado, el mejor aliado para justificar, aunque tan sólo fuera desde las claves de la ficción literaria, su deserción. Se trataba, en definitiva, de una insatisfacción que, solidariamente con la vocación divergente de su teatro, conectaba, desde la perplejidad y el rechazo, con todo lo que aquella figura mítica representaba de una *España devota de Frascuelo y de María*.

En solidaridad con estas identificaciones interpretativas -ciertamente originales- en el drama de los Machado, también podíamos rastrear otros aspectos en la configuración

100. Acto Primero, Escena III, pág. 358.

interna del personaje, que en coherencia con la trayectoria del mito en el primer tercio del siglo XX, reclamaban su parentesco literario. Se trataba de la interpretación que los Machado realizan del donjuanismo, analizado más como una carencia propia de su inadecuación a los formulismos del mundo contemporáneo, que como una función activa del protagonista, tal y como aparece en la concepción de Tirso, Zamora o Zorrilla. Tal vez por todo ello, nuestro héroe, aunque en algún que otro momento se define como el *ave rafeña que nunca pasa sin robar*[101], pronto observa inequívocos síntomas de su incapacidad para seducir[102]. Sin embargo, más que de una caracterización apriorística del nuevo Don Juan, esta disfunción se nos propone como una propuesta de la alteridad que subyace en su anatomía polifónica. Sólo así podía comprenderse que los Machado, en el momento de presentarnos el héroe, optaran por un elenco de rasgos en los que se subrayaba junto a la ascendencia donjuanesca del personaje y en contraste con todo ello, también, cierto deterioro de esas mismas funciones y atributos.

Pero en relación con este análisis, también se observaba cómo esta propuesta dialógica de Don Juan, respondía a un juego de perspectivas literarias, cuyos puntos de proyección los autores identifican con el resto de los personajes, como si de espejos se trataran[103]. Efectivamente, podría afirmarse, sin temor a equivocarnos, que mientras Juan es Don Juan para sus antagonistas femeninas Beatriz y Elvira, o para su tío Don Gonzalo, su discurso interno advertía, y muy conscientemente, esas disfunciones a las que se han aludido con anterioridad. Así, por ejemplo, para Don Gonzalo

Juan es de mi casta, mi
sobrino por excelencia.
Su padre, mi primo, tuvo
un harén en la bodega
de su casa, y le decían:
"Don Enrique, in vino, veritas"[104].

En esta misma línea, Elvira tan sólo ve en él al seductor:

ELVIRA
No.
Te conozco: tú me has visto
otra y quieres conquistar
a esa otra.

---

101. De este modo define Esteban a Don Juan cuando conversa con Beatriz. Acto Primero, Escena V, pág. 361.

102. Pérez de Ayala había señalado, en su lectura contemporánea del mito, la posibilidad de la inversión de los esquemas propuestos por la tradición. Don Juan, en esta línea, "no es ave de rapiña, sino presa ignorante", por la fatalidad de su destino; una inversión que también se acusa en el drama de los Machado.

103. Cfr. Domingo Ynduráin, *Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)*, Ediciones Turner, Madrid, 1975, especialmente las págs. 147-156, dedicadas al motivo literario del espejo en las poesías de Antonio Machado publicadas entre 1898 y 1907.

104. Acto Primero, Escena I, pág. 355.

JUAN
¡Yo!
ELVIRA
Es tu oficio
Hace un momento tenías
comenzado un nuevo idilio,
y ya lo arriesgas.
JUAN
¿Tú sabes?
ELVIRA
Por esa verja os he visto.
Don Juan y la monja. El cuadro
era bello, pero antiguo.
Ganas me dio de gritarle
quién eres. Pero es lo mismo;
que pague como todas muchas
su pasión o su capricho[105].

En contraste con esta perspectiva, que adscribe al protagonista a la concepción clásica y romántica del mito, encontramos, sin embargo, otro discurso alternativo que, paradójicamente a lo que podía sospecharse, y en solidaridad con los derroteros teóricos del héroe contemporáneo[106], los Machado identifican con el mismo Don Juan: su deserción, de acuerdo con la conciencia de su *inactualidad*[107]. Su nueva metamorfosis consistía, precisamente, en los interrogantes que pesaban sobre su conducta, y que inequívocamente conducían a su desaparición. *¿Quién era Don Juan?* era, en última instancia, el motor más íntimo que impulsaba los derroteros del drama machadiano.

Son, en este sentido, las propias palabras del personaje, al igual que ocurriera con el drama de Unamuno, las que acusan, desde el interior de su anatomía compleja, cierta disidencia que alejan nuestro héroe de los modelos acuñados por la tradición, y que, en coherencia con todo ello, lo emparentan con el debate, siempre latente, que en torno a Don Juan parecía incidir como uno de los discursos más relevantes de la conciencia crítica contemporánea, un aspecto ya apuntado en algún que otro momento de nuestro trabajo.

Sólo así podía entenderse, como una muestra de su nuevo carácter desertor, la incapacidad de amar[108] que acusaba nuestro personaje:

---

105. Acto Primero, Escena VIII, pág. 370.

106. Cfr. María del Carmen Bobes Naves, "La desaparición del personaje como héroe", en *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987, págs. 201-205.

107. Aunque no estamos de acuerdo con las conclusiones a las que llega Fabián Gutiérrez Florez, no obstante sí estamos de acuerdo con algunos de sus planteamientos, en lo que respecta al divorcio que se acusa entre nuestro protagonista y su ubicación contemporánea. No se trataría de un "error" -como parece intuirse de esta lectura, sino más bien de una inadecuación consciente y crítica ("*Juan de Mañara*: ejemplo de la vigente inactualidad del teatro machadiano". en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 109-125).

108. Cfr. Carlos Feal, "*Juan de Mañara* de Manuel y Antonio Machado o el drama de la incapacidad amorosa", *Op. Cit.*, págs. 63-72.

BEATRIZ
¿Dónde hay tormento mayor
que en querer sin ser querido?
JUAN
¿Dónde? En no poder amar.
¿Dónde? En no poder sentir;
en no darse, en no adorar,
en ver sufrir y gozar
sin gozar y sin sufrir.
En que se vaya el momento
que eterno he podido ser,
dejando el labio sediento...
Y peor en no tener
sed. Ese sí que es tormento[109].

Dentro de esta misma perspectiva, a lo largo de toda la obra no asistimos sino a una progresiva inadecuación del personaje a los perfiles supuestamente donjuanescos, que los Machado rompen, desde el punto de vista de la fábula, a través de las ahora seductoras Elvira y Beatriz. Ambas antagonistas, adquieren una mayor relevancia dramática, no sólo por su condición de burladas, sino porque como si de imágenes hieráticas del Don Juan se trataran, proyectan, ante el rechazo y el horror de su verdugo -quien ya ha optado por el abandono de sus rasgos primogénitos- aquellas mismas cualidades que identificaban a Don Juan[110].

De aceptarse esta lectura, en este mismo sentido debía interpretarse la aparición de Elvira, quien, transformada por Don Juan en mujer fatal y vestida de amazonas, recordaba la vida libertina y transgresora del héroe central:

ELVIRA
He caído,
pero, ¿qué te importa? Luego...
Sólo como señorito
curioso conoces tú
el hampa. Yo la he vivido.
Por milagro duró poco
la bohemia; abrió camino
la guerra a mis ambiciones.

---

109. Acto Primero, Escena VI, págs. 362-363.

110. "Este don Juan no se enfrenta con el convidado de piedra ni con las sombras del infierno, sino con algo más real e impresionante: con el alma de una mujer a quien él ha vuelto criminal; y este don Juan confiesa, espantado de su propio parecer... Mañara se asoma a este espíritu y cree hallarse ante un espejo y, porque la vista de tanto cieno le asquea, dedicará todos sus esfuerzos a destruir esa obra negativa". (María Canteli Dominicis, "Antonio y Manuel Machado y su *Don Juan de Mañara*", en *Hispania*, núm. 46, 1963, pág. 739).

Hice fortuna. El prestigio
de esta maldita belleza
me ayudó[111].

El mismo fenómeno podía rastrearse en otros pasajes de la obra, en la que, en realidad, asistíamos a una intensificación en la permeabilidad de las imágenes que nos ofrecían los diferentes espejos *polifónicos*, en los que se aparecían, progresivamente, los distintos apócrifos del Don Juan.

Todo ello venía a colación, por tratarse no solamente de un juego literario, más o menos acertado que los Machado colocan como sistema de relación entre los personajes, sino porque también introduce un aspecto, que justificaba, en parte, desde los presupuestos de la verosimilitud literaria, la radical transformación[112] que sufre Don Juan en el drama de los Machado.

Esto es, de acuerdo con cierta predisposición neorromántica que se detecta en la estética teatral de una buena parte de la dramaturgia machadiana, Don Juan emprende la huida de su *yo*, horrorizado ante la imagen que le ofrece Elvira y Leonor.

Como en el *Macías* de Larra, Don Juan ha entrado en un proceso irreversible de huida, que le lleva -de acuerdo con la leyenda de Mañara que los Machado superponen como solución en la fábula de la obra- a una deserción interior, que se formulará de acuerdo con las claves de una transformación codificada literariamente bajo las teatrales -y no menos excesivas- fórmulas del arrepentimiento.

Pero este *incomprensible* cambio dramático, a tenor de las críticas contemporáneas de las que fue objeto su estreno, aunque desde el punto de vista teatral no resultaba muy convincente -de ahí cierto amaneramiento y carácter paródico que, por otro lado, podía ser muy consciente en los autores-, por el contrario, sí era coherente, no sólo con la formulación moderna a la que se adscribe la reflexión dramática de los Machado en torno al *Don Juan* en el mundo moderno, sino que también podía ser un mecanismo aliado con el que mostrar, de modo muy deliberado, su radical rechazo, no de *Don Juan* como fórmula literaria, más o menos admitida en su obra, sino a *Don Juan*, en tanto en cuanto suponía un símbolo inadecuado, dado el regeneracionismo de Antonio. Un símbolo que, como ya se ha apuntado, continuaba cimentando muchas de las claves de la vieja España, y -lo más importante- permanecía vigente -de ahí la propuesta de los Machado- para ciertos sectores, muy posiblemente permeables con los públicos hacia los que iba dirigido este drama.

---

111. Acto Primero, Escena XIII, pág. 368.

112. En este sentido, había que destacar la radicalidad de la transformación de Don Juan. "Hay como un torneo de nobleza en el que Mañara, primero en todo, no puede quedar derrotado; él, que no fue parco en el pecado, tampoco quiere serlo en la penitencia". (María Canteli Dominicis, "Antonio y Manuel Machado y su *Don Juan de Mañara*", Op. Cit., pág. 732.

Dicho de otra manera, aunque no se trataba de negar la virtualidad literaria del mito[113], esta nueva metamorfosis del personaje -según sus autores- era un correlato, más o menos encubierto, de otro tipo de cambios nada literarios, pero de los que la *ficción literaria* se venía ocupando obsesivamente desde la voluntad crítica, disidente, que presidía el pensamiento[114] y la cultura española en la encrucijada de los años veinte.

113. Cfr. María Amparo Porta Rivas y Silvia Manteiga Pousa, "*Don Juan de Mañara*: el sincretismo del mito", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 167-178.

114. Cfr. Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de Cultura Española (1889-1936)*, Editorial Tecnos, Madrid, 1977 (3ª ed., corregida y ampliada).

CAPÍTULO VI

LAS ADELFAS
COMEDIA EN TRES ACTOS Y EN VERSO
(1928)

Cuando los Machado estrenan en octubre de 1928 su nueva comedia original, en verso y en tres actos, *Las adelfas*[1], la reacción de extrañeza de la crítica y el público, respecto a su obra anterior, ya nos alertaba *a priori* de las posibles dificultades que subyacían en el texto de cara a los hábitos y costumbres del sistema de recepción; una comedia, en este sentido, en la que los autores se alejaban, en parte, de los cauces aparentemente tradicionales[2] sobre los que se sustentaba una buena proporción de los conflictos técnicos y argumentales de sus obras anteriores (traducciones, refundiciones, *Julianillo Valcárcel y Juan de Mañara).* Tal vez, por ello, nos encontrábamos ahora con testimonios teñidos de una cierta frialdad y un tono de reparo que, muy pronto, serían apagados por el éxito que supuso la otra interpretación de Lola Membrives en *La Lola se va a los puertos.*

El problema de esta *fría* recepción radicaba, de modo esencial, en la aparente inadecuación de los conflictos argumentales y del *prosaismo* -según Díez Canedo[3]- del texto respecto a las coordenadas, más o menos convencionales, que regían los cauces del sistema teatral en el que los Machado estrenaron todas sus comedias y dramas: nos estamos refiriendo a los formatos del teatro de declamación y del teatro poético: unos sistemas que habían acuñado una serie de tópicos y maneras difícilmente permeables a los cambios, afincadas en el neohistoricismo declamatorio[4], lleno de recursos y efectos dirigidos todos a captar la benevolencia del público.

---

1. En lo relacionado con los estudios más extensos que abordan algunos aspectos de esta comedia, remitimos a la nota núm. 1 del capítulo que dedicamos al análisis de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel.*

2. Cfr. Lucile Charlebois, "Contradicción y desmitificación: el teatro de Manuel y Antonio Machado", en *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 317-330.

3. "Sucede con el verso, en estos asuntos, lo que con el traje contemporáneo en la escultura, ¿hay belleza posible en la levita, en el pantalón largo, en el sombrero de copa? Mucho se ha discutido acerca de esto. En su afán de dar sencillez al verso, de huir de lo declamatorio, de buscar la verdad por un camino convencional, el verso de los Machado roza en momentos, pocos, pero muy notorios, la expresión prosaica". ("Información teatral. *La adelfas.* Comedia de don Manuel y don Antonio Machado", en *El Sol* 23 de octubre de 1928, pág. 1).

4. Cfr. los comentarios que al respecto nos ofrece Torrente Ballester (*Teatro Español Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957); o Francisco Ruiz Ramón ("El teatro poético", en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977, págs. 63-76), ya reseñados con anterioridad.

El problema radicaba, pues, en las propuestas que los Machado introducen bajo las claves del verso, y que se encontraban sensiblemente relacionadas con la recepción de las vanguardias literarias[5]; más concretamente, con la recepción del surrealismo en España[6].

Efectivamente, tanto el argumento como las preocupaciones relativas a la identificación de los personajes, así como las constantes e insistentes referencias textuales, podían adscribir esta nueva comedia de los Machado, aun con cierta discreción, a la corriente surrealista que en los últimos años de la década de los veinte, parece testimoniarse en textos tan emblemáticos como *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti o *Poeta en Nueva York* (1929-1939) de Federico García Lorca.

En relación con todo ello, y antes de aventurarnos en el análisis del texto machadiano, se hacían necesarias una serie de consideraciones previas, consecuentes con el marco cronológico[7], estético y textual en el que se sitúa esta comedia[8], que, aun pareciendo romper los moldes instaurados en la estética teatral de los Machado, subrayaba las mismas intenciones digresionales en torno al *yo* y a sus dialógicos *otros*, aunque ahora lo hiciera desde otros presupuestos que, paradójicamente a lo que pudiera sospecharse en una primera lectura, ratificaban el discurso unitario de su producción dramática.

La incursión del surrealismo en España -un aspecto éste esencialmente vinculado a la Residencia de Estudiantes, donde coincidieron, entre otros, Dalí, Lorca, Buñuel[9]- tenía que ver, y mucho, con la temprana publicación de la obra de Freud, en España[10], a par-

---

5. Cfr. T. Albadalejo Mayordomo, F.J. Blasco y R. de la Fuente, *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Ensayos Júcar, Madrid, 1992.

6. Cfr. Paul Ilie, "El surrealismo en España", en *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972, págs. 25-35; el volumen coordinado por Víctor García de la Concha, *El Surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982; y el monográfico de *Ínsula*: *Surrealismo Español. "Cuando los surrealistas tenían razón"*, núm. 515, noviembre de 1989.

7. A. Anderson, "Bewitched, Bothered and Bewildered: Spanish Dramatiste and Surrealism. 1924-1936", en *The Surrealism Adventure in Spain*, Ottawa Hispanic Studies, núm. 6, 1991, págs. 246-281.

8. Cfr. *The Pirandellian mode in Spanish literatura from Cervantes to Sastre*, University Press, Nueva York, 1973.

9. Cfr. la completa monografía de C.B. Morris, *Surrealism and Spain. 1920-1036*, especialmente los epígrafes "Spaniards in France" (págs. 21-32) y "Surrealists -and sympathizer- in Spain" (págs. 32-33), Cambridge University Press, London, 1972.

10. José Ruiz-Castillo Basala, en *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1979), comenta al respecto:

"Gracias a la extraordinaria liberalidad de Ortega y Gasset para con sus amigos, también en el año 1917 Biblioteca Nueva pudo iniciar las gestiones para publicar la versión castellana de las *Obras Completas* del profesor Freud.

El consejo vino, pues, de Ortega, tal vez entonces el único lector de Freud en España, y suficientemente capaz de formular un juicio informativo y definidor sobre las aportaciones científicas del gran psiquiatra vienés.

Ortega estaba bien seguro de la trascendencia universal que la obra de Freud iba a alcanzar, y brindó esta oportunidad editorial a uno de sus amigos más próximos y modesto colaborador, desde hacía años, en algunas ocasiones: primero, al fundarse por Ortega la famosa revista *España*, en 1915, para la que designó a mi padre como gerente; luego, prestando su pequeña ayuda al iniciarse la *Revista de Occidente*, en cuanto al cuidado de la impresión y venta de los ocho volúmenes, primera edición orteguiana de *El Espectador*, que se publicó a modo de *entregas*.

tir de la iniciativa de Ortega y Gasset[11], quien había recomendado a la editorial Biblioteca Nueva su edición; empeño que se concretará a partir de 1922[12].

Por otro lado, desde un punto de vista estrictamente cronológico, y en relación con la presencia del surrealismo freudiano en la literatura[13], en el teatro español de los años veinte[14] -algo que señalaría Díez-Canedo[15], Felipe Sassone[16] o Estévez-Ortega[17], entre otros-, había que destacar los experimentos dramáticos de Azorín de 1927, quien con *Brandy, mucho brandy*, había ya intentado un tipo de teatro experimental de reminiscencias surrealistas[18]. Sin embargo, dentro de esta tímida trayectoria, había que subrayar el estreno, el 24 de marzo de 1928 -meses antes al estreno de *Las adelfas*- de uno de los textos dramáticos más extraños y en los que las huellas de las hipótesis freudianas se evidenciaban con mayor nitidez; se trataba de *Sinrazón*[19], un juguete trágico y en prosa, de Ignacio Sánchez Mejías, el torero-escritor[20], donde, como señalaba la crítica del momen-

---

Sobre estos temas volveremos más adelante.

Como en 1917 Europa se debatía en la primera guerra mundial, la correspondencia con Freud y el envío de los originales tuvo que realizarse empleando la valija diplomática del gobierno español con sus representantes en Viena.

Freud, modestamente, significó su extrañeza por el hecho de que un pequeño editor madrileño fuera el primero en el mundo que se propusiera dar a las prensas todos los trabajos ya publicados en Viena o en Berlín y los que se pudieran producir en lo futuro. Tampoco comprendía Freud que en un país de escasa población, como España, y de bajo nivel cultural, un editor afrontara la incierta aventura económica de traducir al castellano sus *Obras Completas*.

(Cit. págs. 108-109).

11. Cfr. Luis de Llera, "La primacía cultural de Ortega", en *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni Editore, Roma, 1991, págs. 93-97.

12. En relación con la recepción de las ideas y los métodos del psicoanálisis, hay que considerar el papel desempeñado también por la *Revista de Occidente* (Evelyne López Campillo, *La Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972, especialmente el capítulo I, de la segunda parte, págs. 92-92).

13. Cfr. C.B. Morris, "Spain and the subconscious", en *Surrealism and Spain. 1920-1936*, págs. 34-40.

14. Cfr. los trabajos de Ricardo de la Fuente Ballesteros, "El imposible vanguardismo en el teatro español", en *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, págs. 127-148; e *Introducción al teatro español del siglo XX. 1900-1936*, Aceña Editorial, Valladolid, 1987.

15. "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936", en *Hora de España*, núm. XVI, abril de 1938, págs. 13-52.

16. *Por el mundo de la farsa*, Renacimiento, Madrid, 1931.

17. *Nuevo Escenario*, Editorial Lux, Barcelona, 1928.

18. Cfr. E. Inman Fox, "La campaña teatral de Azorín", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 375-389; Guillermo Díez-Plaja, "El teatro de Azorín", en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, núms. 16-17, 1945, págs. 372-373; Ricardo Doménech "Azorín dramaturgo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 226-227; así como "El estado de la cuestión", de *Ínsula*, "El retorno de Azorín", núm. 556, abril de 1993, donde se recogen diversos trabajos de Mariano de Paco, Virtudes Serrano y Antonio Díez Mediavilla dedicados al análisis de algunos textos dramáticos del autor.

19. Edición de Antonio Gallego Morell, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1988, págs. 59-93.

20. En la escasa bibliografía literaria dedicada a sus obras destacamos el trabajo de Antonio Gallego Morell, "Ignacio Sánchez Mejías autor teatral", en *Homenaje a Mathilde Pomés. Revista de la Universidad Complutense*, núm. XXVI, 1977, págs. 97-112; así como su edición, anteriormente citada.

to, se introducían una serie de estrategias argumentales en torno al psicoanálisis, la locura y la psiquiatría, como procedimientos de interpretación y de lectura del alma humana en relación con los conflictos de la personalidad: las múltiples voces del yo[21].

La incursión, pues, del psicoanálisis como motivo dramático venía en parte, y era curioso señalarlo, de la mano de un matador de toros, de quien debía, al menos en apariencia, esperarse en todo caso, un texto de ambiente andaluz, taurino o folclórico. En este mismo sentido había también que señalar una serie de obras, generalmente olvidadas, donde se percibe la huella freudiana; se trataba de la novela *La túnica de neso* (1929) de Juan José Domenchina, el drama *Tararí* (1929) de Valentín Andrés Álvarez, algún que otro sainete de Arniches, así como los más conocidos experimentos dramáticos de Azorín: el ya mencionado *Brandy, mucho brandy* de 1927, *Angelita* de 1930 y *Cervantes o la casa encantada* de 1935; a todo ello, podríamos añadirles algún que otro rasgo aislado en el teatro de Jacinto Benavente.

En este ambiente se produce, repetimos, el estreno de *Las adelfas*. Un texto que bajo los ropajes de la comedia de costumbres y del verso, testimoniaba el compromiso de sus autores con la modernidad[22], sin desertar, por ello, de la visión crítica y regeneracionista que, muy adecuadamente, se insertaba de modo más que cómplice, en sus discursos dramáticos.

Pasemos ahora a ver el desarrollo de los acontecimientos que se dramatizan en la obra, y que sirven de soporte a las expectativas comprometidas y vanguardistas que analizaremos con posterioridad.

La protagonista central de la obra es Araceli, duquesa de Tormes, quien tiene una serie de remordimientos, a causa de los extraños sueños que sufre. Por ello pide ayuda a Carlos Montes, un joven psiquiatra, a quien cuenta sus constantes pesadillas. El problema se centra en la misteriosa muerte, tal vez suicidio, de Alberto, marido de aquélla, en su cortijo "Los Adelfos"; un problema inicial que sirve de soporte para intentar descubrir la verdadera, y no única, identidad del difunto, así como la de los restantes personajes. Para dar consistencia al conflicto de Araceli, los autores introducen una segunda protagonista femenina, Rosalía, amiga desde la infancia de Araceli, y quien ha sido, como se sabrá más tarde, una de las amantes de su marido. En plena digresión en torno a quién era realmente Alberto, aparece sobre la escena Rosalía con su marido, con la

21. Dentro de la deconstrucción que sufre el personaje en la teoría literaria contemporánea, había que destacar el importante papel del psicoanálisis, cuyas hipótesis de trabajo se dirigen contra su concepción tradicional. Así, por ejemplo Freud había destacado cómo la literatura podía acceder, de un modo más intuitivo que científico, al mundo del inconsciente humano. El teatro, al apoderarse de estos conceptos, se aleja de los diseños realistas y aborda, desde el escenario dramático -identificado ahora como el terreno del inconsciente-, los "más radicales enfrentamientos entre las pasiones", para plantear "dramáticamente los problemas de conducta, de conocimiento, de relación, etc., en el hombre y en la familia, que es la unidad dramática por excelencia". (María del Carmen Bobes Naves, "Teorías psicoanalíticas sobre el personaje", en *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987, pág. 205).

22. Carlos Feal, "Los Machado y el psicoanálisis (en torno a *Las adelfas*)", en *Ínsula*, núm. 328, 1974, págs. 1 y 14.

intención de comprar la finca, en venta tras el desgraciado accidente. Hasta este momento todo hacía presuponer la eminente venta de "Los Adelfos". Sin embargo, una vez planteados estos dos aspectos de la fábula, aparece el misterioso Salvador Montoya, quien se presenta a Araceli como el "otro hombre", dentro del triángulo amoroso formado además por Rosalía y Alberto. Este le declara su amor, y le recomienda no desprenderse de su finca.

Ante esta situación, se acrecientan las dudas de Araceli acerca de su marido, por lo que otra vez, pide ayuda a Carlos Montes, amigo también de Alberto, para desentrañar los misterios de su personalidad. En este momento, y conforme se van dilucidando algunas cuestiones en torno a la relación de Alberto y Rosalía, Araceli se retira a "Los Adelfos", para meditar.

Ya en el tercer acto, aparece, otra vez, Salvador Montoya, quien ha hecho fortuna con sus negocios, y quien propone matrimonio a la protagonista. Ésta, por fin, ha conseguido la paz de espíritu al conocer que las verdaderas razones que impulsaron a su marido al suicidio fueron su propia inseguridad y su inadecuación al mundo moderno, al que no se resignaba permaneciendo afincado en los símbolos del pasado. La obra finaliza en la Noche de San Juan con la declaración de amor de Salvador y Araceli.

Sobre esta trama, de apariencias y constitución muy simplistas, no obstante, los Machado introducen una serie de motivaciones en torno al problema del subconsciente. A este respecto convenía traer a colación las palabras que ambos autores habían dedicado, en otro momento, al papel que podía desempeñar tal convención dentro de la estructura dramática. Dicen los Machado:

> *Hoy sabemos que nuestro dialogar oscila entre dos polos: el de la racionalidad del pensar genérico, que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todos y de ninguno, y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la mayéutica freudiana -llamémosle así para darle un nombre moderno- opera con nuevos métodos para sacar a la luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre*[23].

Con todo ello, los motivos del subconsciente, el sueño[24] y el tratamiento del psicoanálisis, no son en esta nueva comedia de los Machado, sino un procedimiento argumental y técnico para abordar el verdadero conflicto que pesa sobre la trama, y que se circunscribe a *quién es quién* dentro de la obra. Dicho de otro modo, se trataba de discernir acerca de los conflictos del yo, y el subconsciente como mecanismo para interpretar las múltiples voces que podían esconderse bajo sus uniformes apariencias apócrifas.

Pero para proponernos esta *audacia dramática*, vinculada a la recepción de la vanguardia surrealista en España, los autores, conscientes de los presupuestos que debían respetarse para conectar con su público, optan por las estrategias y las claves de la come-

---

23. Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel Machado*, Espasa-Calpe/col. Austral, Madrid, 1973, pág. 163.

24. Cfr. Joaquín Verdú de Gregorio, "Los sueños", en *Antonio Machado: Soledad, infancia y sueño*, Fondo de Cultura económica, México, 1990, págs. 325-462.

dia de ambiente contemporáneo, como ocurriera en su comedia anterior, y de esquemas que podían relacionarse, aunque muy tibiamente, con ciertos recursos heredados de la comedia ibseniana[25]. Sobre este último aspecto convenía subrayar cómo todo el entramado se sustentaba en un acontecimiento inmediatamente anterior al tiempo de la acción: un posible préstamo, tal vez, de Ibsen.

Con todo, *Las adelfas* constituyó un discreto, aunque efímero, éxito[26]. Por ello, posiblemente, no se incorporaría, como sí ocurrió con otras obras, al repertorio de las grandes compañías. Su estreno tuvo lugar, primero en Barcelona[27] en la Sala Eldorado[28] y, después de recorrer algunas provincias[29], sería llevada a los escenarios madrileños. Dicho acontecimiento tuvo lugar el 22 de octubre de 1928, en el teatro del Centro, hoy Calderón, y estuvo a cargo de la Compañía de Lola Membrives[30], con la que ya los Machado habían tenido alguna que otra relación sobre la escena -recuérdese su refunción de Lope *La niña de plata*-. El 10 de noviembre del mismo año, no obstante, salía

---

25. Cfr. H. Gregersen, *Ibsen and Spain*, Mass, Cambridge, 1936.

26. El prestigio de los Machado no es ajeno a ello, como nos indican Díez-Canedo y Araquistáin.

27. El día 13 de abril de 1928; a cargo de la compañía de Lola Membrives.

28. "*Las adelfas*, en Barcelona", en *La Libertad*, 8 de abril de 1928; Melchor Fernández Almagro, "*Las adelfas*" [sobre su estreno en Barcelona]", en *La voz*, 13 de abril de 1928; "Estreno de *Las adelfas* [sic], de los hermanos Machado", en *ABC*, 14 de abril de 1928, pág. 29; Febus, "Los Machado estrenan en Barcelona", en *La Voz*, 14 de abril de 1928; "Triunfo de los hermanos Machado en Barcelona. El estreno de *Las adelfas* constituye un éxito clamoroso", en *La Libertad*, 14 de abril de 1928; y Antonio de la Villa, "Estreno de *Las adelfas*, comedia en tres actos, en verso. Un gran triunfo de Lola Membrives", en *El Sol*, 14 de abril de 1928.

29. "Otro triunfo de los Machado, *Las Adelfas*, en Galicia [acerca del estreno en Vigo]", en *La Libertad*, 20 de mayo de 1928; "Estreno de *Las Adelfas* [en La Coruña]", en *La Libertad*, 9 de junio de 1928; y "Lola Membrives y *Las adelfas* [noticia del estreno en Gijón]", en *La Libertad*, 14 de junio de 1928.

30. "En el teatro Calderón, Manuel y Antonio Machado estrenan mañana *Las adelfas*", en *La Libertad*, 21 de octubre de 1928. "*Las adelfas*", en *La Nación*, 23 de octubre de 1928, pág. 10; Ceferino R. Avecilla, "En el estreno. Sinfonías y anotaciones [sobre el estreno de *Las adelfas*]", en *La Voz*, 23 de octubre de 1928, pág. 3; Jorge de la Cueva, "Centro: *Las adelfas*", en *El debate*, 23 de octubre de 1928, pág. 6; José de la Cueva, "Correo de teatros. En el Centro. *Las adelfas*. Impresiones de un espectador ingenuo", en *Informaciones*, 23 de octubre de 1928, pág. 6; Enrique Díez-Canedo, "Información teatral. *Las adelfas*. Comedia de don Manuel y don Antonio Machado", en *El Sol*, 23 de octubre de 1928, pág. 1; Melchor Fernández Almagro, "Información teatral. *Las adelfas* en el Centro", en *La Voz*, 23 de octubre de 1928; Hipólito Finat, "Veladas teatrales. Centro. Estreno de la comedia en tres actos y en verso, original de los señores Machado, titulada *Las adelfas*", en *La Época*, 23 de octubre de 1928, pág. 1; Floridor, "Informaciones teatrales. *Las adelfas*. Función benéfica en la Zarzuela. Otras noticias. El teatro en provincias y en el extranjero. Cartelera madrileña. Informaciones musicales", en *ABC*, 23 de octubre de 1928, pág. 42; Juan González Olmedilla, "El estreno de anoche en el Centro. *Las adelfas*, de los hermanos Manuel y Antonio Machado", en el *Heraldo de Madrid*, 23 de octubre de 1928, pág. 6; Enrique de Mesa, "*Las adelfas*, en el Centro", en *El Imparcial*, 23 de octubre de 1928, pág. 4; Arturo Mori, "En el Centro. *Las adelfas*, comedia en verso de Antonio y Manuel Machado", en *El Liberal*, 23 de octubre de 1928, pág. 5; Antonio de la Villa, "Acontecimiento literario: Los hermanos Machado en el teatro Calderón. Estreno de *Las adelfas*, comedia en tres actos, en verso. Un gran triunfo de Lola Membrives", en *La Libertad*, 23 de octubre de 1928; "El triunfo de los Machado en el teatro Calderón. *Las adelfas*, en *La Libertad*, 24 de octubre de 1928; "El estreno de *Las adelfas*", en *Nuevo Mundo*", 26 de octubre de 1928; Santorello, "*Las adelfas*", en *Blanco y Negro*, 28 de octubre de 1928 (reseña conjunta con el reestreno de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*); Manuel Abril, "Bambalinas, diablas y trastos. Han triunfado los dos hermanos Machado [a propósito de *Las adelfas*", en *Buen Humor*, núm. 362, 4 de noviembre de 1928.

en edición de *La Farsa* con el número 62[31], lo que, a pesar de las vicisitudes de las representaciones, suponía una cierta aceptación, aunque más minoritaria, por parte del público al que iba dirigida la colección[32]; un aspecto, este último que bien supo recalcar Díez-Canedo, en alguna que otra reseña periodística dedicada al *teatro impreso*[33]: hábito[34] muy a tener en cuenta en el estudio del teatro español de entreguerras[35].

El reparto del estreno era el siguiente:

Araceli, Duquesa de Tormes	*Lola Membrives.*
Rosalía, esposa de Daniel Bernar	*Guadalupe M. Sampedro.*
Raquel, hija del primer matrimonio de Daniel Bernar	*C. Alonso de los Ríos.*
Carlos Montes	*Manuel Soto.*
Salvador Montoya	*Luis Roses.*
Don Agustín, Marqués de Torresalbas	*Luis de Llanos.*
Daniel Bernar	*Manuel Aragonés.*
Enrique, Conde de Montevelo	*Guillermo Grases.*
Pablo, criado	*Marco Davó.*

Una vez analizada la historia externa de esta comedia, denominada en alguna que otra ocasión, *freudiana*, vamos a introducirnos en las estrategias, los mecanismos y los sistemas conceptuales, conscientes o no, en torno a los cuales giraba su argumento, en solidaridad con aquellas otras perspectivas deconstructivistas que parecían otorgar cierta unidad ética y estética a este teatro, escrito en colaboración por Manuel y Antonio Machado.

Pero prioricemos en nuestro análisis la preocupación machadiana por el sueño[36] y sus posibilidades dramáticas, tal y como se explicitan en la nueva comedia de Antonio y Manuel.

Desde el primer momento de la obra, los autores no dudan en proponernos el tema, que se nos presenta a través de Carlos, personaje que representa la voz de la psiquiatría

31. Cfr. John W. Kronik, "*La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Estudios de Hispanófila, Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1971; y Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, Anejos de la revista *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, CSIC, Madrid, 1971.

32. Cfr. José-Carlos Mainer, "Más sobre la difusión de la nueva literatura: las colecciones de novelas cortas y de obras teatrales", en *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 71-76.

33. "Teatro impreso [A propósito de *Las Adelfas*]", en *El Sol*, 9 de diciembre de 1928.

34. Remito al capítulo que dedicamos al análisis de las primeras ediciones y las colecciones teatrales donde se publicarían estas piezas dramáticas.

35. Dos años después conocería una segunda edición, conjunta con *La Lola se va a los puertos*, en la editorial Renacimiento, Madrid, 1930. Rec. en *La Libertad*, 26 de diciembre de 1930.

36. Cfr. Joaquín Verdú de Gregorio, "Los sueños", en *Antonio Machado: soledad, infancia y sueño*, págs. 325-462.

y que, como si de un catalizador se tratara, interroga la propia estructura literaria de la comedia, al interpretar metateatralmente la farsa en la que se mueven todos los personajes. Con todo, la solución a los conflictos, según esta perspectiva, residía en los sueños y en su correcta interpretación clínica:

CARLOS
Los sueños
son cajitas de sorpresa
más que teatro. Y advierte
que el preguntarte en qué sueñas
no fue de curioso, sino
de médico a la moderna.
(Araceli lo mira con cierta extrañeza).
Sí, ya los sueños pasaron
de manos de los poetas
a las del médico; ahora
ya no es culto, sino guerra
a los sueños. Hoy se tratan,
se estudian y hasta se operan,
llegado el caso[37].

En este mismo sentido, las referencias concretas y directas al psicoanálisis[38] se multiplican a lo largo de todo el texto, como si de un nuevo *life motive*[39] se tratara; lo que, sin embargo, no dificulta el desarrollo de los acontecimientos, que en realidad no son sino la consecuencia, más o menos inmediata, de este tipo de digresiones que se articulan, esencialmente, al principio de cada uno de los tres actos. Tal vez, por ello resultó extraña la obra que, de este modo, rompía con los moldes habituales de la tradicional acción dramática, que en *Las adelfas* quedaba sujeta a la intencionada lectura y relectura del subconsciente, como conflicto esencial del texto. Así, por ejemplo, para Fernández Almagro la obra resultaba

> *obscura y confusa. No hay calor que avive el interés cuando una idea, por intensa y viable que sea, se emboza para cruzar la escena a lentos y fatigosos pasos.*

---

37. Acto Primero, Escena III, pág. 134. Las citas correspondientes al texto de *Las adelfas* se realizarán siguiendo la edición de 1940, en el volumen conjunto *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, Ediciones Españolas, S.A., Madrid, 1940, págs. 127-257.

38. Cfr. el supuesto manifiesto teatral citado por Miguel Pérez Ferrero (*Vida de Antonio y Manuel Machado*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1973, págs. 161-165), donde se dice explícitamente:

"Hoy sabemos que nuestro dialogar oscila entre dos polos: el de la racionalidad del pensar genérico, que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todos y de ninguno, y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la mayéutica freudiana -llamémosla así para darle un nombre moderno- opera con nuevos métodos para sacar a la luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre". (cit. pág. 163).

39. Cfr. Carlos Feal, "Los Machado y el psicoanálisis (En torno a *Las adelfas*)", *Op. Cit.*, pág. 1.

Desde el punto de vista del desarrollo cabe quizá pensar que la comedia de los Machado está malograda[40].

Con todo, para dar coherencia dramática al problema, los autores introducen un audaz sincretismo entre la propia articulación de los acontecimientos, que se suceden en el tiempo escénico, y sus reflexiones en torno al mundo del subconsciente. Se trataba de la particular perspectiva, de corte pirandelliana[41], que hacía ver a los personajes su propia ficción dramática, esto es, la *realidad del drama sólo cobraba pleno sentido al ser expresada en términos teatrales.*

Desde esta perspectiva de método podía interpretarse uno de los pasajes claves más metateatrales del texto, en el que Salvador Montoya da a leer su guión dramático a Araceli:

ARACELI (Leyendo).
"Asunto
de un drama por escribir:
Matarse por no morir
o resucitar difunto".
¡Vaya título! "El teatro
representa unos boscajes
en Los Adelfos. Son cuatro
y medio los personajes".
¡Cuatro y medio!
SALVADOR
Es un decir.
El medio es un confidente
cuya misión es oír
la voz de los subconsciente.
ARACELI (Leyendo).
"El argumento: Una dama
se casa con un señor
rico y bello, a quien no ama,
porque aún no sabe de amor.
El marido, un engolado

40. "Información teatral. *Las adelfas* en el Centro", en *La Voz*, 23 de octubre de 1928.

41. "At the same time a direct case of Pirandello´s influence has gone without notice. Manuel and Antonio Machado, in one of their seven original plays, *Las adelfas*, written in 1928, give critics in search of influences an invaluable starting point by actually mentioning *Pirandelismo* twice, and when doing so indirectly refer to the levels of Pirandello´s chief contributions: the techinique of fantasy of the theatre as opposed to reality of live, and the theme of ambiguity of personality". (Wilma Newberry, "The influence of Pirandello in two plays of Manuel and Antonio Machado", en *Hispania*, núm. XLVIII, 1965, pág. 255.

entre Narciso y Don Juan,
noble y poeta, ha soñado
ser otro Chateaubriand,
el grande hombre que adoran
las duquesas de rodillas,
y cuyo favor imploran
las bellas, siempre en cuclillas.
Él en sueños fracasa
porque la mujer,
la bella que tiene en casa,
no se digna a comprender".
SALVADOR (Interrumpiéndola).
Quizá el medio personaje
-perdón-, traidor inocente,
turbó un poco aquel mensaje
psicoanalíticamente.
Tome nota, que esta vez,
el autor
habla al público y al juez.
ARACELI
Explíqueme, Salvador.
SALVADOR
Siga, siga.
ARACELI
"Rosalía
viene a complicar la trama..."
SALVADOR (Explicando).
Es el diablejo que lía
y mueve y anima el drama.
ARACELI
"se propone echar el guante
al grande hombre ignorado;
como el empeño es bastante
sencillo, lo ve logrado.
De ella también es el fuerte,
la romántica pasión,
razones del corazón,
amor que vence a la muerte...
Ella también es modelo
de amantes... Una coqueta
es espejo y espejuelo,
y toda sed, toda anzuelo,
si es algo pez su poeta".

(Dejando de leer y muy disgustada).
Salvador, guarde el boceto,
de este estúpido dramón.
Arguye poco respeto...
al arte de Calderón
tanta bufonada y tanto
mal gusto que hace reír
con motivos del llanto[42].

Como puede comprobarse se trataba de una ficción cómplice que reproducía, de modo significativamente consciente, la trama de la obra, no sin cierto tono sarcástico[43], y que entraba de lleno en el planteamiento y en la conciencia teatral de los personajes. Todo ello producía un cierto distanciamiento y una deliberada frialdad digresional del molde teatral parodiado[44], que enlazaba este experimento de los Machado, con algunas de las propuestas que subyacían en los dramas y comedias de Luigi Pirandello, quien había considerado la posibilidad de concienciar al personaje de su propia esencial teatral, de acuerdo con un discurso que priorizaba los conflictos de yo y sus apócrifos, muy en consonancia, nada ocasional, a cómo este problema se planteaba en la ética literaria y conceptual de Antonio Machado[45].

Desde esta perspectiva, y a diferencia del proceso deconstructivista que se observaba en los personajes centrales de sus dramas anteriores, en *Las adelfas*, en contraste con esta actitud, asistimos a un proceso literario inverso, contrario, que gira en torno a la reconstrucción de las distintas máscaras del personaje ausente, Alberto, cuya anatomía va perfilándose a partir de la mirada incisiva y crítica del tercero en discordia, la voz del *otro*, Salvador Montoya -como se explicita en el texto-, y cuya irrupción sobre la escena, suponía un correlato, más o menos rastreable de la actitud regeneracionista[46] de sus autores:

ARACELI
[...]
¿quién es usted?
SALVADOR
Soy... el otro.
(Con perfecta solemnidad y recalcando mucho esta explicación de su personalidad).

---

42. Acto Segundo, Escena IV, págs. 204-206.

43. Cfr. Linda S. Glaze, "La estructura cómica de *Las adelfas* y *La Lola se va a los puertos*", en *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 311-344.

44. Cfr. Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

45. Cfr. Eustaquio Barjau, "El tema del apócrifo en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 121-150.

46. Cfr. Wilma Newberry, "The Problem of Spain and the Curative Theme in Plays by Galdós and the Machados", en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. XIV, octubre de 1980, págs. 51-60.

ARACELI
Pirandellismo...
SALVADOR
Al contrario.
Habrá usted observado, a poco
fijarse, que en muchos casos
de la vida -en casi todos-
interviene un personaje
ajeno a nuestros propósitos
que nos ignora y que, a veces
ignorado de nosotros,
es, sin embargo, la causa
providencial del trastorno
que origina la comedia,
o el drama, o el paso cómico.
Ejemplo: Juan quiere a Juana;
***Otro** vendimia la viña*
que éste cuida; tal negocio
se hizo para que lograse
***otro** el lucro; el matrimonio*
de aquéllos se descompuso
porque ella se fue con otro[47].

Y es aquí, donde -creemos- radicaba uno de los pilares de la estructura dialógica del texto -mitad pacto, mitad disidencia-, de acuerdo con las claves regeneracionistas que vertebraban esta producción dramática[48].

En relación con todo ello, no era fortuito o casual, la ubicación literaria de los conflictos. Otra vez el escenario andaluz[49], como ocurriera con su *Juan de Mañara*, daba consistencia a un nuevo argumento de los Machado, para, consecuentemente con su lectura crítica, proponernos la inadecuación de los viejos símbolos y formas, estereotipados, dentro de la obra, desde la ausencia en el trasnochado Alberto, cuyos perfiles se iban construyendo desde las diversas perspectivas que nos facilitaban, provisional, progresiva y cautelarmente, la propia Araceli, Montoya, Bernar, Rosalía o Don Agustín.

Así, por ejemplo, para este último Alberto era

¡De primer orden!
Era un español castizo

---

47. Acto Primero, Escena XIII, págs. 172-173.

48. Cfr. Wilma Newberry, "The Problem of Spain and the Curative Theme in Plays by Galdós and the Machados",*Op. Cit.*

49. Remito al análisis del escenario andaluz que realizamos en los capítulos que dedicamos a *La duquesa de Benamejí* y *La Lola se va a los puertos.*

-ya hay pocos-; sus diversiones,
los caballos y los toros,
la caza...
TODOS (Queriendo simular la inoportuna
alusión).
DON AGUSTÍN (Sin arrepentirse de su
indiscreción y queriendo razonarla).
Sí. Sí. Conformes,
le costó caro. Es que Dios
a sus criaturas mejores
las llama pronto, y Alberto
era de ellas... Aquel hombre
llegó demasiado tarde
a este mundo de deportes
y bolcheviques[50].

Alberto representaba, a tenor de las descripciones, el tópico de ciertos tipos[51] afincados en una imagen frívola y superficial de Andalucía[52] que, desde la perspectiva regeneracionista, se vinculaba a la *España de Frascuelo y sacristía*. El retrato que nos ofrece Don Agustín no podía ser más revelador de todo ello:

¡Si me parece mentira;
si han pasado ya seis años
y todavía me creo
que voy a verlo! ¡tan guapo,
tan ágil, tan diligente,
saltar del coche, arrojando,
con aquel gusto tan suyo,
las bridas de su lacayo!...
¡Si aún me ocurre muchas veces
evocar su rostro pálido
y sereno, la sonrisa
que sombrea su largo
bigote, fino y sedoso;

---

50. Acto Primero, Escena VII, págs. 152-153.

51. Cfr. Alberto González Troyano, "Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 105-108.

52. Este es el caso, por ejemplo, que nos ofrecen los hermanos Álvarez Quintero en sus comedias, afincadas en una imagen de Andalucía estereotipada bajo las claves de cierto costumbrismo, tan combatido, por otra parte, por Antonio Machado. A este respecto resulta ilustrativo el texto de Anselmo González Climent, *Andalucía en los Quintero*, Escelicer, Madrid, 1956.

su rubio pelo ondulado!
¡Su descuidada elegancia
incopiable y aquel algo
que no era de aquí en aquellos
ojos azules y claros![53]

Rosalía, por el contrario, ante el interrogante motor de la obra, *¿quién era Alberto?*, subraya, en no pocas ocasiones, su vinculación con el pasado y la muerte, lo que se expone a través del socorrido símbolo machadiano del espejo[54], ahora de claves ciertamente existenciales[55]:

No estoy
segura. Probablemente
es en el espejo de hoy
donde veo claramente
el ayer. Alberto era,
cuando me encontró, un suicida[56].

Pero frente a este símbolo suicida del pasado, tal y como se plantea en el texto, la fisonomía del *otro*, Salvador Montoya, se constituía como una posibilidad apócrifa solidaria, tanto en la fábula argumental como en su significado último e intencional, de regeneración. De ahí podía desprenderse, por ejemplo, la visión crítica que, del campo andaluz[57], nos ofrecían los Machado, a través de las palabras de Salvador, cuyo nombre, por sí solo, evidenciaba su carácter simbólico:

---

53. Acto Primero, Escena IX, pág. 163. Hay que advertir, como se indica en la acotación escénica, que el tono de Don Agustín debe ser "Exaltador, en una mezcla de sentimiento real y afectado patetismo declamatorio".

54. Cfr. Domingo Ynduráin, *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, Turner, Madrid, 1975.

55. Cfr. Luis T. González del Valle, "La hermenéutica del espejo existencial en *Las adelfas*", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 91-103.

56. Acto Segundo, Escena, VI, pág. 217.

57. Aunque refiriéndose a unos contextos literarios diferentes, pueden sernos muy válidas de cara a esta interpretación crítica, las palabras de Tuñón de Lara, en torno a la especial significación que adquiere el mundo rural, como símbolo literario, en la cultura española de los años veinte y treinta. Para Tuñón de Lara:

"El punto de partida rural y campesino en la obra de cultura que entraña una crítica del orden -social o moral- establecido es un hecho digno de reflexión. En poesía, el fenómeno es evidente en Lorca, Alberti, Hernández y, desde luego, en Machado. Pero en ninguno de ellos hay el menor asomo de ese anarquismo entre utópico y violento (la *Elegía Cívica*, de Alberti, 1930, es un brevísimo hito de transición) propio del pequeño burgués, y cada uno a su manera y por sus vías originales, integraron su obra en la vasta corriente popular, de la que partieron -directa o indirectamente- y a la que vuelven, hecha conciencia y sentimentalidad colectiva, leída, recitada, repetida, sirviendo unas veces de modelo, otras de escala de valores, otra de orientación en la práctica de cada vida. Todos buscaron el hombre a secas en el hombre del pueblo".

(Cit. en "Arcaísmo, rebeldía y contemporaneidad", en *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Editorial Tecnos, Madrid, 1977, pág. 241).

SALVADOR
Como quiera;
los arbustos de ribera
por lo general se omiten.
(Saca de la cartera un montón de papeles y va
destacándolos a medida que se refiere a ellos).
Ahora: clasificación
de las tierras. Detallado
estudio de lo labrado
y en renta. Tributación
efectiva. Campos que
pudieran fertilizarse
con riegos y triplicarse
en su valor. Lo que se
pierde por no trabajar.
Relación de mañas viejas;
otra de industrias anejas
que se pudieran crear.
Los abonos adecuados
a las tierras...
ARACELI (Interrumpiendo).
¡Salvador,
basta!
SALVADOR
Falta lo mejor.
Abrigos para el ganado.
Ya viene lo interesante.
Lo que se debiera hacer,
al vender o al no vender,
alternativa importante,
a dos columnas; primera:
la venta: Compra un judío,
Daniel Bernar Donadío.
Se hace una historia somera
de la raza de Israel
con todos sus herederos,
sus profetas y usureros
hasta llegar a Daniel.
[...]
ARACELI
Puede ser.
¿Y el caso de no vender?
SALVADOR

En la columna de al lado...
ARACELI
¡En blanco!...
SALVADOR
Para apuntar
en toda ella una sola
palabra poco española
y castiza: trabajar[58].

De todo ello bien podía desprenderse un cierto tono paródico y crítico, respecto a aquellos mismos grupos sociales y sus valores, que, de uno u otro modo, podían verse reflejados en los caracteres que nos pintan los Machado en *Las adelfas*, y que, bajo los ropajes de la modernidad[59], acusaban en el texto una cierta frialdad intelectual, que fue observada por la crítica como un fallo en la construcción dramatúrgica de la obra.

Otro aspecto interesante de rastrear en el teatro de los hermanos Machado, como ya se ha indicado, era la pervivencia de recursos, mecanismos y aspectos, tomados de ciertas esferas populistas y de la cultura tradicional[60]. En este sentido, y en el caso de *Las adelfas*, *a priori* todo parecía indicar que nos encontrábamos ante una obra donde difícilmente rastrearíamos motivos o rasgos de esta índole, dado su carácter vanguardista y su ubicación argumental en torno al psicoanálisis y el subconsciente. Sin embargo, y aunque no se trataba de una presencia muy pertinente, sí llamaban la atención dos aspectos que, por muy paradójicos que pudieran resultar, incluso reforzaban cierta lectura onírica del texto.

El primero de estos motivos los encontrábamos en la identificación que se realiza de la muerte, con un motivo -la petenera- extraído del mundo de la copla[61]; una faceta, posiblemente, más allegada a la poética de Manuel[62]. Un aspecto éste que, dada las virtualidades del escenario andaluz donde se ubica la obra, podía tener una cierta relevancia desde el punto de vista de la estética *populista* que presidía la globalidad del teatro machadiano[63], donde este tipo de referencias solían tener un papel nada circunstancial:

---

58. Acto Segundo, Escena IV, págs. 200-201.

59. Cfr. José-Carlos Mainer, "Literatura burguesa, literatura pequeño-burguesa en la España del siglo XX", en *Creación y público en la literatura española* (J.F. Botrel y S. Salaün, eds.), Castalia, Madrid, 1974, págs. 162-180.

60. Cfr. Dámaso Chicharro, "*Demófilo* en el teatro de los Machado", en *La Andalucía de Demófilo* (Catálogo de la exposición), Junta de Andalucía/Año de la Cultura Tradicional, Electa Madrid, 1993, págs. 74-81.

61. Cfr. "La voz poética de Rafael de León", en *Poemas y canciones de Rafael de León* (Josefa Acosta Díez, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos, eds.), Alfar, Sevilla, 1989, págs. 36-66.

62. Cfr. los trabajos de Manuel Romero Luque, *Ideas poéticas de Manuel Machado*, Diputación Provincial de Sevilla, 1992; y "Poética de la copla andaluza (Los Machado y su visión del flamenco)", en *Archivo Hispalense*, núm. 228 (2ª época), enero-abril de 1992, págs. 41-61.

63. Cfr. Ricardo Salvat, "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, págs. 191-197.

ARACELI
¿Y te equivocaste,
y por eso lo engañaste
con... el otro?
ROSALÍA
Lo dejé
sencillamente. Yo no
me he solido equivocar,
ni engaño; no sé engañar.
ARACELI
¿Fue Alberto quien se engañó?
ROSALÍA
Tampoco. Él me deseaba
tan mala como yo era.
Recuerdo que me llamaba
-perdona- su Petenera.
ARACELI
¿La perdición de los hombres?
ROSALÍA
Justo. En las coplas vulgares
buscaba ejemplos y nombres.
Gustaba de esos cantares
donde se pulsa el bordón
de la muerte; y un relato
de amores de perdición
acompaña a rebato,
campanas del corazón[64].

El segundo aspecto al que nos referíamos, de implicaciones, posiblemente, mucho más complejas, venía a subrayar la inclinación estética *neopopular*, otro tipo de vanguardia -por cierto, más intuida que estudiada por algunos sectores de la crítica[65]- de claves simbólicas, que, aunque discreta, podía rastrearse en una obra como *Las adelfas*, y cuyo punto más intenso se situaba en la ubicación y la escenografía, realizada por Burman[66], del tercer acto de la obra.

Desde estas perspectivas, cuyas raíces había que buscarlas, en parte, en sus respectivas obras poéticas, los Machado escogen un emblemático escenario que se sitúa en la

64. Acto Segundo, Escena VI, págs. 213-214.

65. Cfr. Manuel Tuñón de Lara, *Medio Siglo de cultura española (1885-1936)*.

66. Cfr. Ana María Arias de Cossío, "Los años de la dictadura y el advenimiento de la II República" y "Escenografías para el teatro de Lorca, Alberti y Casona", en *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991, págs. 264-285.

poética Noche de San Juan; una ubicación que, dentro de los cauces de la cultura tradicional, soportaba una fuerte sedimentación literaria cargada de ciertas connotaciones mágicas en torno al amor y la fertilidad. Por otro lado, la minuciosa y extensa descripción que los Machado nos ofrecían del escenario privilegiada una imagen del paisaje andaluz, mediatizada por el *sentido popular de la naturaleza y el medio y su concepción del folclore*: dos líneas -como ha estudiado Valeriano Bozal[67]- que articulaban, por aquellos mismos años, algunas de las constantes de nuestra pintura y nuestra poesía. Veamos el texto de la acotación:

> *La escena representa una glorieta de la gran finca Los Adelfos, en Alcolea (Córdoba). Se ven tres macizos de adelfas en flor, rosas y blancas. Uno de los macizos está en medio del arco que debe formar la glorieta sobre el suelo. Este arco se entiende que está en sentido contrario al que forma la sala de los espectadores y como abarcando ésta. Entre el macizo central y los otros dos laterales, derecha e izquierda, se ven dos sendas, ambas perfectamente practicables. La senda de la izquierda del espectador debe ser tortuosa y sombría, quedando un poco cerrada -aunque siempre practicable- por el entrelazado de las ramas de las adelfas de uno y otro lado a una altura mayor que la del actor. La senda de la derecha se pierde alegremente hacia la casa, que debe estar algo alejada. Por encima del macizo de adelfas de la derecha del espectador se eleva un soberbio eucalipto, que se interpone entre la casa.*
>
> *El horizonte de esta decoración debe estar muchísimo más alto de lo que acostumbran a ponerlo los pintores escenógrafos. Por encima de los macizos de adelfas ya citados se debe ver una gran extensión de campo -toda ella pintada en la decoración del fondo- con el adelfar, que se pierde a lo lejos, acompañando siempre la cinta de plata del río, y diseminados aquí y allá pueblecillos de la campiña de Córdoba. A la derecha del espectador, y ocupando próximamente el tercio de la decoración del fondo, se verá la casa -no de frente-, con grandes ventanas, que en el momento de llegar la noche deben iluminarse. El cielo en ese momento debe tener un color azul obscuro muy intenso y en él deben brillar las estrellas. Es una noche de pleno verano. Como es precisamente la noche de San Juan, se deben ver brillar las tradicionales hogueras, diseminadas por el campo. Finalmente, sobre el macizo de la izquierda se verá un trozo de laguna, misterioso y sombrío. El el fondo de esta glorieta, y hacia la izquierda, se pondrá un banco.*[68]

---

67. "La renovación artística de 1925 en España", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 194, febrero de 1966; y, esencialmente, "Arte de masas y arte popular (1926-1937)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 435-436, 1986, págs. 745-761.

68. Acotación del Acto Tercero, pág. 223.

En síntesis, con todo ello como telón de fondo, posiblemente se trataba del texto que menos se sometía a los cauces de la industria teatral, en solidaridad con la vertiente psicoanalítica a la que podía adscribirse, y en virtud, también, de algunos aspectos que la vinculaban con la vanguardia más tímida, en unos momentos en los que la escena española buscaba, desesperadamente, caminos de renovación[69], a veces difícilmente compatibles con las convenciones, los gustos y las prioridades de quienes, con su asistencia, debían garantizar la continuidad del repertorio teatral.

69. Cfr. la reseña de Antonio de la Villa, en la que se estima como uno de los grandes aciertos de la obra su carácter "innovador", en contraste con el hábitat teatral de su estreno ("Acontecimiento literario. Los hermanos Machado en el teatro Calderón. Estreno de *Las adelfas*, comedia en tres actos, en verso. Un gran triunfo de Lola Membrives", en *La Libertad*, 23 de octubre de 1928).

CAPÍTULO VII

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS
COMEDIA EN TRES ACTOS Y EN VERSO
(1929)

Una de las líneas teóricas sobre las que venimos insistiendo, a lo largo de esta lectura del teatro escrito en colaboración por los hermanos Machado, se refería al marcado carácter profesional, y comercial, de los circuitos en los que estrenan todas sus obras. Una perspectiva que adquiere -y es un aspecto que pretendemos subrayar- un especial significado dadas las singulares coordenadas escénicas en que dichos estrenos tienen lugar; esto es, el fuerte debate en torno a la decadencia del teatro español[1], y el relevante papel que, como poetas y por separado, preside la labor intelectual, estética e ideológica de Manuel Machado y, fundamentalmente, de Antonio dentro -como ha señalado Tuñón de Lara[2]- de la revalorización humanística de corte popular, sintetizada en el lapidario *Juan de Mairena*[3].

Con todo ello como telón de fondo se produce el estreno de *La Lola se va a los puertos*[4], una nueva comedia en tres actos y en verso, que constituye, desde ópticas y perspectivas muy diversas, tal vez, el gran éxito escénico dentro de la efímera carrera teatral, que habían emprendido al principio de la década de los veinte ambos hermanos.

El ambiente que rodea los prolegómenos del estreno, las expectativas de la compañía que habría de llevarla a las tablas con la Membrives a la cabeza, así como la signifi-

---

1. Cfr. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en *2 Ensayos sobre Teatro Español de los Veinte* (César Oliva, ed.), Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la niversidad de Murcia, 1984, págs. 85-157; y, conjuntamente con María Francisca Vilches, "La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: La *página Teatral* del *Heraldo de Madrid* (1923-1927)", en *Siglo XX/20th Century*, núm. 6, 1988-1989, págs. 47-56.

2. "La élite y el hombre", en *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Editorial Tecnos, Madrid, 1977, (3ª ed., corregida y ampliada), págs. 225-239; y *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Laia, Barcelona, 1981.

3. Cfr. Pablo de A. Cobos, *El pensamiento de Antonio Machado en "Juan de Mairena*, Ínsula, Madrid, 1971.

4. Véase la nota número 1 del capítulo que dedicamos al estudio de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*. Con todo, se trata de la pieza dramática de los Machado más abordada por la crítica.

cativa acogida de público y crítica[5] -incluso dentro de las instancias más elitistas-, hacen de la nueva producción teatral uno de los grandes éxitos de la cartelera madrileña, y uno de los textos dramáticos de los Machado que más interés bibliográfico ha despertado, aunque, en muchas ocasiones, se tratara de lecturas, ciertamente parciales, que más que un análisis, proyectaban *a priori* una serie indiscriminada de prejuicios y relecturas sobre las que insistiremos en su momento.

---

5. "Un acontecimiento teatral, esta noche se estrena *La Lola se va a los puertos*", en *La Libertad*, 8 de noviembre de 1929; "Esta noche en Fontalba: *La Lola se va a los puertos*", en *Nuevo Mundo*, año XXXVI, núm. 1868, 8 de noviembre de 1929; Joaquín Aznar, "Estreno de *La Lola se va a los puertos*, en Foltalba. Un gran éxito de Manuel y Antonio Machado", en *La Libertad*, 9 de noviembre de 1929; Jorge de la Cueva, "Fontalba: *La Lola se va a los puertos*", en *El Debate*, 9 de noviembre de 1929, pág. 4; José de la Cueva, "un estreno en Fontalba de los hermanos Machado. *La Lola se va a los puertos*", en *Informaciones*, 9 de noviembre de 1929, pág. 5; Enrique Díez-Canedo, "Los Machado, en Fontalba. (Estreno de *La Lola se va a los puertos*)", en *El Sol*, 9 de noviembre de 1929, pág. 8; Melchor Fernández Almagro, "El estreno de *La Lola se va a los puertos*", en *La Voz*, 9 de noviembre de 1929; Antonio Fernández Lepina, "Anoche en Fontalba, estreno de *La Lola se va a los puertos*", en *El Imparcial*, 9 de noviembre de 1929, pág. 3; Juan González Olmedilla, "Anoche en el Fontalba. Los hermanos Machado, Lola Membrives y Ricardo Puga logran un triunfo de calidad con *La Lola se va a los puertos*. (La representación fue interrumpida varias veces en honor de autores e intérpretes)", en *Heraldo de Madrid*, 9 de noviembre de 1929, pág. 5; "Informaciones teatrales. *La Lola se va a los puertos*. El teatro extranjero. Cartelera madrileña. Informaciones musicales", en *ABC*, 9 de noviembre de 1929, pág. 36; Alejandro Miquis, "Por esos teatros. En Fontalba. *La Lola se va a los puertos*", en *Diario Universal*, 9 de noviembre de 1929; Arturo Mori, "Anoche en Fontalba. *La Lola se va a los puertos*, de los hermanos Machado", en *El Liberal*, 9 de noviembre de 1929, pág. 5; Núñez, "Anoche en Fontalba. Los poetas Antonio y Manuel Machado triunfaron clamorosamente. *La Lola se va a los puertos*", en *El Socialista*, 9 de noviembre de 1929, pág. 3; "Veladas teatrales. Fontalba. Estreno de la comedia en tres actos en verso original de Manuel y Antonio Machado *La Lola se va a los puertos*", en *La Época*, 9 de noviembre de 1929, pág. 1; M. Martín Hernández, "Se estrenó en Madrid con gran éxito una obra de los hermanos Machado. (En la interpretación alcanzó los más clamorosos aplausos la actriz Lola Membrives", en *La Prensa*, 10 de noviembre de 1929, pág. 16; Melchor Fernández Almagro, "*La Lola se va a los puertos*", en *La Voz*, 11 de noviembre de 1929, pág. 2; José Alsina, "Fontalba: *La Lola se va a los puertos*, comedia en tres actos y en verso, de D. Manuel y D. Antonio Machado, Alkázar: *El murciélago*, película melodramática en tres actos, de Mary Roberts Rinehart, traducción de D. Clemente Fernández Burgas. Maravillas: *Estudiantes y modistillas*, comedia asainetada en tres actos de D. Antonio Casero", en *Madrid*, 13 de noviembre de 1929, pág. 4; Alberto Martín Alcalde, "La escena. Andalucía y los Machado", en *El Pueblo Navarro*, 14 de noviembre de 1929, pág. 1; Conde de Casas Rojas, "Notas teatrales. *La Lola se va a los puertos*", en *España*, 15 de noviembre de 1929, año 1, núm. 12, pág. 13; Antonio Fernández Lepina, "Gran triunfo de los hermanos Machado en Fontalba con la comedia *La Lola se va a los puertos*", en *España*, año 1, núm. 12, 15 de noviembre de 1929, pág. 7; "*La Lola se va a los puertos*, de Manuel y Antonio Machado, *El Murciélago*, comedia norteamericana. *La ventera de Alcalá*, de los señores San José y Granada y los maestros Calleja y Luna", en *El Universo*, núm. 185, 15 de noviembre de 1929, pág. 13; Rafael Marquina, "*La Lola se va a los puertos*", en *La Gaceta Literaria*, núm. 70, 15 de noviembre de 1929, pág. 5; Alejandro Miquis, "*La Lola se va a los puertos*. Otras comedias", en *La Esfera*, año XVI, núm. 828, 16 de noviembre de 1929, págs. 4-5: Santorello, "Actualidades teatrales: *La Lola se va a los puertos*", en *Blanco y Negro*, año 39, núm. 2009, 17 de noviembre de 1929; Marcel Delume, "Cronique d'Espagne [*La Lola se va a los puertos*]", en *L'Echo d'Oran*, 28 de noviembre de 1929, pág. 2; Enrique Díez-Canedo, "Actualidades teatrales. La musa madrileña de Arniches y la musa andaluza de los hermanos Machado", en *Cosmópolis*, diciembre de 1929, págs. 33-5; "*La Lola se va a los puertos*. Antonio y Manuel Machado. Fontalba", en *Atlántico*, núm. 7, diciembre de 1929, págs. 76-77; "Homenaje a dos poetas", en *Blanco y Negro*, 1 de diciembre de 1929; "*La Lola se va a los puertos*", en *La Esfera*, 7 de diciembre de

Efectivamente, cuando la noche del ocho de noviembre de 1929, la prestigiosa compañía de Lola Membrives[6] y Ricardo Puga ponen sobre la escena del teatro Fontalba *La Lola se va a los puertos* asistimos al gran éxito teatral de los Machado. Días antes, ya se había creado un cierto clima de expectación gracias a una serie de entrevistas y reseñas periodísticas[7] que se publican en la prensa madrileña, y que adelantaban algunas de las cualidades que, desde el punto de vista estético y teatral, podían resultar más atractivas de cara a la recepción del texto. Se trataba, fundamentalmente, de un artículo de Ángel Lázaro, aparecido en *La Libertad*, en el que se insistía, consciente de que aquello atraería la atención del espectador, y lector, medio, en la vertiente populista y flamenca de la nueva comedia machadiana[8]. A todo ello, también, había que añadir las propias declaraciones que ambos hermanos, días antes, habían efectuado en diferentes periódicos, y entre las que había que destacar las páginas teatrales de *ABC*[9] en las que se hablaba de

---

1929; Eduardo Marquina, "Cómo escribieron *La Lola se va a los puertos* los hermanos Machado y acción de gracias por haberla escrito [poema]", en *La Libertad*, 7 de diciembre de 1929; "Homenaje a los hermanos Machado [conjunta con la reposición de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*]", en *Blanco y Negro*, 8 de diciembre de 1929; "*La Lola se va a los puertos*", en *Diario de Burgos*, 6 de enero de 1930, pág. 2; y Eduardo Marquina, "*La Lola se va a los puertos*, Lola Membrives, a la Zarzuela", en *La Libertad*, 7 de enero de 1930.

6. En *Cuadernos de cadencias (Nuevas dedicatorias)* (Editora Nacional, Madrid, 1943), Manuel Machado dedica varios poemas a Lola Membrives: "A Lola Membrives en *La niña de plata*, de Lope de Vega", "A Lola Membrives, *Cancionera*, de los Quintero", y "A Lola Membrives, creadora de *La Lola se va a los puertos*", que reproducimos a continuación:

Según cierta solear
hubo en Cádiz una Lola
que dejaba la Isla sola
al irse al Puerto a cantar.
Se iba Lola y escuchar
nadie más coplas quería.
La gracia de la Poesía
con ella al Puerto marchaba
y la Isla sola quedaba
hasta que Lola volvía.
Lo que la copla ha cantado
de aquella Lola en memoria
no será tal vez... la historia
que Antonio y yo hemos contado.
Pero hemos adivinado
tras de su sencilla trama
en su loor de la estrella:
Y era... que hoy la Lola aquella
¡Lola Membrives se llama!
(págs. 49-50).

7. Ángel Lázaro, "Los Machado leen *La Lola se va a los puertos*" en *La Libertad*, 19 de octubre de 1929.

8. Ángel Lázaro, "Hablando con los Machado. A propósito de *La Lola se va a los puertos*. Lo andaluz y lo flamenco. Lo popular y lo profesional. El teatro llamado de vanguardia y los autores jóvenes", en *La Libertad*, 5 de noviembre de 1929.

9. Cfr. Vance R. Holloway, *La crítica teatral en "ABC". 1928-1936*, Peter Lang, New York, 1991.

las *excelencias* de su *Lola se va a sus puertos*, entre las que adelantaban algunas apreciaciones acerca del hipotético pintoresquismo en el que podía interpretarse su ubicación andalucista[10].

> "*Nuestra comedia empieza en las serranías de Jaén o Córdoba, por tierras de olivar, sigue el curso del Guadalquivir hasta la opulenta Sevilla, para continuar por la llanura gaditana, donde se borra el paisaje y empieza la marina. Y es allí, a la vera del mar y al fin de la comedia, donde una voz anónima canta la copla...*"[11]

Días después, el 16 de noviembre, se publica dentro de la popular colección teatral *La Farsa* con el número 114, en una doble edición con diferentes ilustraciones en las cubiertas, y dibujos interiores de José Machado[12]. En la línea de publicaciones de *La Farsa* conocería, en 1930, una nueva edición, dentro de los números suplementos que dicha colección dedicaba a los grandes éxitos de la temporada. Este mismo año, la editorial Renacimiento publicaba nuevamente la obra acompañada de *Las adelfas*, dentro de un proyecto, inconcluso, de publicación del teatro completo de los hermanos Machado[13].

La obra se estrena con el siguiente reparto:

La Lola	*Lola Membrives.*
Rosario	*Esperanza Ortiz.*
Mercedes	*Amparo Astort.*
Paquita	*Trinidad Carrasco.*
Campesina 1ª	*Africa P. Bernabé.*
Campesina 2ª	*Concepción Blázquez.*
Heredia	*Ricardo Puga.*
Don Diego	*Manuel Aragonés.*
José Luis	*Luis Roses.*
Paco	*Fernando Montenegro.*
Panza Triste	*José Marco Davó.*
Don Narciso Galerna	*Fernando Montenegro.*
Pato, el Botero	*Enrique Suárez.*
Chipiona	*José García.*
El Niño del Arenal	*Enrique Suárez.*
Fernando	*Reinaldo Asensio.*
Juan	*Juan P. Romeu.*
Camarero	*Alberto Gracián.*
Señoritos 1º y 2º	*N.N.*

10. Antonio Machado, "Autocrítica sobre *La Lola se va a los puertos*", en *ABC*, 7 de noviembre de 1929.

11. *Ibíd.*

12. Cfr. Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, Anejos de la revista *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, CSIC, Madrid, 1971; y John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1971.

13. Para todo lo relacionado con las ediciones, remito al capítulo que dedico a su análisis.

Los elogias reseñas de Díez-Canedo, Joaquín Aznar, los hermanos José y Jorge de la Cueva, Melchor Fernández Almagro, Fernández Lepina, González Olmedilla, Ángel Lázaro, Alejandro Miquis, D´Ors[14] o Rafael y Eduardo Marquina, hablaban por sí solas de la más que favorable acogida y recepción de la nueva comedia de los Machado.

De todas ellas, sin embargo, había que destacar, esencialmente, por su significativa valoración del texto, el artículo que Enrique Díez-Canedo le dedicó en *Cosmópolis*[15], y en el que se venía a insistir en aquellos reparos estéticos que, incluso, hicieron temer a sus autores, una mala recepción por parte de cierta intelectualidad. Se trataba de erradicar, en todo caso suavizar, la posible identificación de la obra con los formatos derivados de la visión colorista y superficial de cierto mundo andaluz, tan cultivado como materia dramática en el teatro español del primer tercio del siglo XX[16], y con el que los Machado guardaban una curiosa complicidad, tamizada por una perspectiva crítica o distante[17], que parecía invertirse en obras como *La Lola se va a los puertos*.

Sin embargo, antes de entrar en el análisis de estos factores múltiples, así como en la significativa fortuna zarzuelística y cinematográfica de la que fue objeto -lo que contribuyó muy posiblemente al rechazo crítico de los años cincuenta y sesenta-, conviene que nos detengamos, discretamente en el argumento de la comedia.

Como ya hemos señalado, la acción de *La Lola se va a los puertos* se sitúa en la Andalucía contemporánea, dentro de un mundo donde se prioriza cierta visión, interpretación, del espacio, cuyos escenarios (un cortijo, un colmao, un puerto de Sanlúcar, Cádiz o Algeciras), nos sitúan, y muy conscientemente, dentro de unas coordenadas costumbristas de cierta tradición literaria, como estudiaremos en su momento.

El personaje central de la obra es Lola, una cantaora de flamenco que siempre aparece sobre la escena acompañada de su guitarrista Heredia; este último está enamorado de ella. Lola ha sido contratada para cantar en una fiesta por Don Diego, un viudo, algo donjuan, que pretende conquistar los favores de la protagonista. El conflicto amoroso, no obstante, introduce a José Luis, hijo de Don Diego, con el que mantiene una cierta rivalidad, ya que él, a pesar de su novia Rosario, también se ha enamorado pasionalmente de Lola. Ante el rechazo del que son objeto padre e hijo, se desata la incertidumbre acerca de la dudosa honorabilidad de la protagonista.

Ya en el segundo acto, que se ubica en un colmao de Sevilla, donde Lola ha sido contratada para cantar, se produce el enfrentamiento entre Don Diego y José Luis, quienes han acudido con la intención de conquistar, nuevamente, a la protagonista. En el transcurso de la riña, uno de los acompañantes de Don Diego insinúa la mala reputación de

---

14. "No se sabe todo lo que hay en un minué (Sobre la comedia *La Lola se va a los puertos*)", en *Nuevo Glosario*, Vol. II,Aguilar, Madrid, 1947, págs. 578-579.

15. "La musa madrileña de Arniches y la musa andaluza de los hermanos Machado (a propósito de *La Lola se va a los puertos*)", Sección de Actualidades Teatrales, diciembre de 1929, págs. 33-35.

16. Cfr. Eusebio García Luengo, "Madrileñismo y Andalucismo teatrales", *Cuadernos de literatura contemporánea*, núms. 9 y 10, 1943, págs. 273-277.

17. Así lo hace ver Eusebio García Luengo en "Notas sobre la obra dramática de los Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12, septiembre-diciembre de 1949, págs. 667-676.

Lola, por quien padre e hijo están rivalizando. Dichas insinuaciones provocan la intervención violenta de Heredia, quien para terminar con el conflicto, sugiere que ambos, Lola y él, son amantes.

El tercer acto se desarrolla en el salón de un hotel, en un puerto de la baja Andalucía, donde Lola y Heredia están esperando para embarcar hacia América, donde han recibido varias ofertas para trabajar. Don Diego, José Luis y Rosario, ya reconciliados acuden para despedir a Lola, quien finalmente, en compañía de su guitarrista parten para Buenos Aires.

A este argumento, muy simple por otra parte, no obstante los hermanos Machado incorporan una serie de elementos, tales como la ambientación populista o la incursión del mundo del flamenco, tan en boga por aquellos mismos años, que podríamos considerar como claves inequívocas del éxito, al que contribuiría sobremanera ciertos aspectos escenográficos[18], así como el prestigio y la buena interpretación de la compañía de Lola Membrives; aspectos todos subrayados desde las posturas críticas, contemporáneas al estreno, más divergentes.

Como habíamos señalado con anterioridad, el éxito de la obra, así como muchos de sus condicionantes estéticos, posibilitaron que la obra, de la misma forma que se incorporó al repertorio de las grandes compañías, incluso después de la guerra civil[19], fuera llevada a la pantalla de la mano de Juan de Orduña[20] en 1947, sobre un guión de Antonio Más-Guindal[21], dentro de las claves de una estética folklórica y populista, que condicionaba una buena parte de la cinematografía española de los años cuarenta. El resultado obtenido por Orduña[22], aun alterando de un modo más que considerable el texto original y sometiéndose a los controles estéticos del Régimen, no obstante resaltaba algunos aspectos, a los que los propios autores pusieron ciertos reparos, por temor a la consideración general de la obra como si de una *andaluzada* más se tratara; una lectura ésta que, a pesar de la imagen de Antonio Machado, ha pesado muy negativamente en su consideración crítica posterior, a partir, fundamentalmente, de las intuiciones de Orduña:

> *Si hemos escrito -contra nuestro propósito- un andaluzada más, que se nos perdone. No hemos de insistir*[23].

---

18. La escenografía y los decorados del estreno son de Fernando Mignoni. Cfr. Ana María Arias de Cossío, *Dos Siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991.

19. En 1942 sube al escenario del teatro Alcázar. "Reposición [en el teatro Alcázar] de *La Lola se va a los puertos*, de los hermanos Machado", en *Arriba*, 21 de octubre de 1942, pág. 2.

20. Cfr. Alberto Romero, "Notas a dos adaptaciones cinematográficas de los hermanos Machado", en *Draco. Revista de Literatura Española*, núms. 3-4, Universidad de Cádiz, 1991-1992, págs. 111-121.

21. *La Lola se va a los puertos*, según la obra de Antonio y Manuel Machado. Adaptación y diálogos de Antonio Más Guindal, s.l., s.a., [1947], 159 folios. Signatura Biblioteca Nacional: T/34932/Sala Cervantes.

22. Un primer análisis de esta versión cinematográfica lo encontramos en Rafael España, "Antonio Machado visto por el cine español", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 56-83; Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981; y, del mismo autor: "La visión cinematográfica de Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, págs. 209-215.

23. Manuel y Antonio Machado, "Autocrítica sobre *La Lola se va a los puertos*", en *ABC*, 7 de noviembre de 1929.

Pero dentro de la fortuna del texto, también había que destacar, y muy especialmente, la versión musical del compositor granadino Ángel Barrios[24] de 1951, sobre un libreto de Guillermo y Rafael Fernández Shaw[25], quienes adaptaron la obra de los Machado, de acuerdo con los rigores y la estética zarzuelística de los años cincuenta. Este ambicioso proyecto -como lo califica Fernández-Cid[26]- constituyó uno de los estrenos líricos más interesantes dentro de la temporada del teatro Albéniz de 1951.

Esta significativa insistencia de *La Lola se va a los puertos*, recientemente otra vez llevada al cine, de modo casi inevitable, subrayaba con significativa densidad una serie de discursos -los mismos que condicionaron el éxito de su estreno-, de cierta ascendencia costumbrista, que, en relación con el contexto de su génesis podían resultarnos muy reveladores de la evolucionada estética teatral que, ahora muy insistentemente, se adscribía a esta nueva producción dramática de Antonio y Manuel Machado.

A este respecto, y sin olvidar aquellas consideraciones subrayadas por los críticos del estreno, conviene traer a colación una serie de matices en torno a la vertiente *casticista*[27] y la vanguardia *neopopular*, que matizaba algunos sectores muy importantes de la creación literaria contemporánea a *La Lola se va a los puertos*.

Como ha subrayado Ángeles Prado[28], José Luis Abellán[29] o Valeriano Bozal[30], y siguiendo las directrices metodológicas establecidas por José-Carlos Mainer[31] en torno a los problemas de cronología y generaciones literarias en el período comprendido entre 1920 y 1939, en estos años asistimos a una estratificación o sedimentación generacional, que hace coincidir, desde el punto de vista del discurso estético y digresional, una serie de preocupaciones y prioridades literarias en torno al deliberado *neopopulismo* que, como vanguardia conciliadora[32], emerge en obras tan emblemáticas como el *Romancero Gitano* de 1928, de Federico García Lorca, y que podrá advertirse, sin ningún tipo de trabas o precauciones, en las direcciones artísticas más diversas, desde la pintura, por ejemplo, de Ramón Gaya hasta la música de Manuel de Falla.

---

24. Cfr. el apartado dedicado a Ángel Barrios en el *Catálogo de Obras* de la Biblioteca de Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, Madrid, 1993, págs. 68-68.

25. Cfr. el *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional, II: Libretos D-O*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, págs. 79-80; así como el *Catálogo de Libretos Españoles. Siglos XIX y XX*, de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, Fundación Juan March, Madrid, 1993, pág. 45; y el *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XX*, de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, Fundación Juan March, Madrid, 1985, pág. 142.

26. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Real Musical, Madrid, 1975, pág. 190.

27. Cfr. Julio Caro Baroja, *Temas castizos*, Istmo, Madrid, 1973.

28. *La literatura del casticismo*. Moneda y crédito. Madrid, 1973.

29. "La teoría del casticismo y los epígonos del 98 (Desde Unamuno a Américo Castro)", en *La crisis contemporánea, 1875-1936*, en *Historia Crítica del Pensamiento Español*, Tomo 5/II, Espasa Calpe, Madrid, 1989, págs. 319-351.

30. "Arte de masas y arte popular (1828-1937)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 435-436, 1986, págs. 745-761.

31. "Una espléndida década (1926-1936)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, monográfico: *La generación del 27*, núms. 514-515, abril-mayo de 1993, págs. 25-37.

32. Cfr. *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos (2)* (T. Albadalejo, F.J. Blasco, R. de la Fuente, eds.), Ensayos Júcar, Madrid, 1992.

El problema subyacía, y es ahí donde residían los reparos estéticos de los Machado en relación con su obra, en la posible confusión de fronteras que podía establecerse entre el *arte de masas* y el *arte popular*:

> *Estas propuestas, el debate que en torno a ellas se ha reseñado, no sólo arroja luz sobre el panorama teórico e ideológico de la época, arroja luz, igualmente, sobre la evolución de las artes plásticas, su situación durante la Guerra Civil y antes de ella, la continuidad histórica no lineal que verdaderamente existió. Pone de manifiesto puntos de contacto que, de otra forma, podían pasar desapercibidos, una* ***articulación subterránea*** *entre algunas de las constantes de nuestra poesía y nuestra pintura:* ***el sentido popular de la naturaleza y el medio, la concepción del folklore*** *y las formas nuevas, el llamado, en su diversidad, arte puro. También relaciones artísticas entre las artes distintas, la poesía, la pintura, la escultura y el teatro, que podrían, quizá, ampliarse a la música*[33].

Pero el problema, al menos en el sentido que afectaba a la nueva comedia de los hermanos Machado, enlazaba, además y en solidaridad con lo anteriormente expuesto, con las vicisitudes, éticas y estéticas, del escenario elegido para la ubicación de los conflictos. Se trataba de su conciliadora interpretación de *Andalucía* como escenario literario.

En este sentido, y como ha expuesto en más de una ocasión González Troyano[34], nos encontrábamos ante un problema de amplia, y significativa, tradición literaria, avalada desde la Ilustración española y reforzada desde el Costumbrismo romántico, que volvería a adquirir cierta importancia en el primer tercio del siglo XX, de la mano de lecturas, más o menos pintoresquistas, como es el caso de los hermanos Álvarez Quintero[35] o el discurso zarzuelístico de principios de siglo; u otras opciones, aparentemente más intensas, como es el caso de Cernuda[36], Bergamín[37], Ortega y Gasset[38], Eugenio Noel[39], Azorín[40] o Gutiérrez Solana[41].

En este sentido, pensamos que los hermanos Machado, que ya había optado por este mismo escenario en *Las adelfas* y en *Juan de Mañara*, en el caso de *La Lola se va a los puertos*, integran la diversidad del discurso que, en torno a *lo andaluz*, polariza actitudes tan extremas como las del pintoresquismo[42] más superficial y la digresión, más o menos

---

33. Valeriano Bozal, "Arte de masas y arte popular", pág. 761.

34. "Andalucía como imagen literaria", en su edición de *Escenas Andaluzas*, de Serafín Estébanez Calderón, Cátedra, Madrid, 1985, págs. 21-25.

35. Cfr. Anselmo González Climent, *Andalucía en los Quintero*, Escelicer, Madrid, 1956.

36. *Divagación sobre la Andalucía romántica* (1935), en *Prosa Completa*, Seix Barral, Barcelona, 1975.

37. "Musaraña y duende de Andalucía", en *De una España peregrina*, Al-Borak, Madrid, 1972, págs. 159-177.

38. *Teoría de Andalucía*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.

39. *España, nervio a nervio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

40. *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*, edición de José María Valverde, Clásicos Castalia, Madrid, 1973.

41. *La España Negra*, Barral Editores, col. Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1975.

42. Cfr. Alberto González Troyano, "Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 105-108.

compleja, que podía advertirse, por ejemplo, en la concepción orteguiana; todo ello sin olvidar la corriente neopopulista, cuyo punto más intenso podía establecerse en el ya mencionado lorquiano *Romancero Gitano*.

A grandes rasgos, esta dicotomía de perspectivas en torno a la ubicación literaria, podía rastrearse, incluso, en el diferente grado de incisión descriptiva con el que los Machado se aproximan o se alejan, según sus propósitos, de la supuesta realidad observada[43]. En todo caso, y podría servirnos a modo de ejemplo, esta simbiosis de actitudes, latentes a lo largo de toda la obra, se sintetizan en la sintomática descripción que nos ofrecen los autores al principio del segundo acto; una descripción, con cierto tono despectivo, y cargada de una serie de matices negros en torno a la cualificación social de algunos de los personajes descritos:

> *LOLA y JOSÉ LUIS, en la glorieta. En el cenador han ido entrando DON DIEGO y sus amigotes. Estos son DON NARCISO GALERNA, rico propietario rural y sevillano; una especie de sileno con patillas blancas con bocajacha, bonachón, gordo y manzanillero; para el vino un tonel sin fondo, para la juerga todo alegría y animación; más joven, a pesar de sus sesenta, que todos los demás. CHIPIONA, antiguo cantaor retirado, hoy una especie de secretario, espolique o escudero de Don Diego. PANZA-TRISTE, guasón de mala sombra, con ribetes de rufián y de matón, parásito de las juergas, un poco siniestro y amargado. CORTA-EL-HIPO, otro sujeto de la misma calaña, poco bondadoso y alegre. EL MAESTRO BAENA, rico industrial sevillano, antiguo comerciante de aceitunas. EL NIÑO DEL ARENAL, el torerito de moda, que apadrina Don Diego, muchacho, formalito y callado, un poco presumido, pero cortés y serio. Entran en el cenador por la puerta trasera que se supone da a la parte opuesta del jardín; rodean la mesa con gran algaraza y charloteo. Vienen ya todos bastantes mojados. Dos camareros les sirven vino, llenando las cañeras y distribuyendo las copas; luego se van y vuelven de cuando en cuando, según el diálogo indica. También, cuando le señala el diálogo, Heredia se incorpora a la reunión*[44].

Las motivaciones que pueden explicar esta sedimentación de actitudes, opuestas o complementarias según las perspectivas crítica que adoptemos, habría que buscarlas en la interpretación dialógica de la estructura que subyace en toda la producción teatral de los Machado. Nos referimos, con ello, a esa doble anatomía que, muy conscientemente, se observaba, con cierta insistencia, en las obras machadianas.

Se trataba, en definitiva, de una estructura que, como ya se ha subrayado, debía respetar las claves y los mecanismos de una recepción que se pretendía satisfactoria, y que por otra parte, no podía, aunque lo hiciera desde posturas muy discretas, dejar de proyectar una cierta disidencia crítica respecto a los valores más o menos institucionaliza-

---

43. Cfr. José Mondéjar, "El andalucismo ambiental y el andalucismo lingüístico en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, págs. 137-157.

44. Acto Segundo, escena VI, pág. 64.

dos, desde una consciente perspectiva regeneracionista, provista de todo el aparato crítico[45] que sacude la conciencia española, tras el pistoletazo de salida que implicaba el discurso intelectual de los llamados "hombres del 98".

Por ello tal vez, es el mundo del flamenco, sus máscaras[46] -un mundo marginal y cuyos símbolos podían adquirir cierto valor disidente- la óptica a través de la cual, ambos hermanos nos ofrecían su ambivalente interpretación dramática, teatral, del tan socorrido escenario literario, con el que, por cierto, podía también operar una cierta identificación de carácter más o menos sentimental, dada la procedencia de los autores.

En relación con todo ello, no había que olvidar la multitud de fuentes y referencias, de carácter folklórico y tradicional[47], que habrían de operar en la construcción de la comedia, en solidaridad con la evocación idealizada que del pueblo se produce, a través, esencialmente de los dos protagonistas centrales del texto, Lola[48] y Heredia, cuyas cualidades simbólicas los Machado explicitaron con toda nitidez en más de una ocasión.

Con todo, y de acuerdo con las *máscaras del flamenco*, que se utilizan como reclamo idealizado de cierto mundo popular, la obra se articula, esencialmente, a través de su protagonista femenina, cuya anatomía literaria se nos presenta, en todo momento, bajo los ropajes -como diría Caro Baroja[49]- del arquetipo y del símbolo.

Y es en este sentido, donde -creemos- podemos encontrar uno de los aciertos, y una de las claves del éxito, de la obra. Un acierto, pues con la cualificación de la heroína se conseguía, al igual que con el escenario, una rápida identificación con las expectativas del público, que, de este modo, podía observar con cierta proximidad, incluso simpatía, una propuesta cuyos rasgos le resultaban ciertamente familiares, gracias a las continuas reelaboraciones de las que era, y seguía siendo objeto, dentro de la tradición teatral española, significativamente reforzada en los modelos que nos ofrecían la comedia costumbrista de los hermanos Álvarez Quintero, y que hundían sus raíces en la trayectoria sainetera y zarzuelística decimonónica. En este sentido, tan sólo el nombre de la protago-

---

45. Cfr. Manuel Tuñón de Lara, "Arcaísmo, rebeldía y contemporaneidad", en *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, págs. 240-266.

46. Cfr. José Luis Ortíz Nuevo, "El mundo del flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los puertos*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, 1975-1976, págs. 1083-1094; y Manuel Romero Luque, "Poética de la copla andaluza (Los Machado y su visión del flamenco)", en *Archivo Hispalense*, núm. 228 (2ª época), enero-abril de 1992, págs. 41-61.

47. En relación con este aspecto, partimos de las consideraciones de Pablo del Barco, "¿Quién es quién en el teatro de los Machado?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 325, 1977, págs. 155-159. Cfr. También: Paulo de Carvalho, *La influencia del folklore en Antonio Machado. (Contribución al estudio de la Literatura de Inspiración Folklórica en España y nueva aproximación a la obra de este escritor)*, Ediciones Demófilo, Madrid, 1975; y Dámaso Chicharro, "*Demófilo* en el teatro de los Machado", en *La Andalucía de Demófilo* (Catálogo de la exposición), Junta de Andalucía/Año de la Cultura Tradicional, Electa, Madrid, 1993, págs. 74-81.

48. Cfr. Alberto Romero Ferrer, "De la maja sainetesca del siglo XVIII a la cantaora de *La Lola se va a los puertos* de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 179-180.

49. "Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore", en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Dosbe, Madrid, 1977, págs. 89-168; y "La formación de arquetipos", en *Arquetipos y leyendas*, Istmo, Madrid, 1991.

nista, *Lola*, -como señalaría Umberto Eco[50]- era un síntoma inequívoco de su sintaxis literaria, más o menos integrada dentro de los *lugares comunes* de la ficción teatral del primer tercio del siglo español.

Y en este sentido, los autores no escatiman esfuerzos en presentarnos a la protagonista como un símbolo inequívoco del pueblo andaluz, cuyos atributos compartían las apariencias del discurso costumbrista, más o menos codificado en el teatro de los Quintero y, por otro, el carácter digresional y simbólico de una cierta Andalucía, cuya *esencia y diagnóstico* parecía preocupar a la mejor intelectualidad contemporánea. Por ello, para Heredia -otro personaje de reminiscencias ciertamente apócrifas[51]- la Lola se presentaba, frente a la perspectiva más materialista de Don Diego, como la personificación del flamenco:

HEREDIA
Pues venga
¿escuchará la grandeza
de Andalucía, el consejo
de una lombriz de la tierra?
DON DIEGO
Habla y no te achiques tanto.
HEREDIA
Don Dieguito, no se pierda
usté a sus años.
DON DIEGO
¿Tan viejo
soy? ¿Cuántos años me echas?
HEREDIA
Para morirse muy pocos;
para bailar de cabeza...
el hombre debe de ser
viejo desde que se afeita.
La Lola... la Lola... ¿Ha dicho
usted la Lola? Usté piensa
que es una chavala...
DON DIEGO
Sí.
HEREDIA
Como otras mujeres que ruedan
por el mundo.. Una mujer...
DON DIEGO
Es claro...

---

50. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.

51. Cfr. Eustaquio Barjau, "El tema del apócrifo en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 121-149.

HEREDIA
Pues no lo crea
usté Don Diego; la Lola
no es una mujer siquiera.
DON DIEGO
¿Qué es entonces?
HEREDIA
Cante hondo
con faldas, la misma esencia
del cante, la cantaora,
la Lola. Anque usted la ve
cerca de usted y la escuche,
y la toque -si se deja-
la Lola no es de este mundo.
Yo que voy siempre con ella
-soy su guitarrista- lo sé,
Don Diego, por experiencia.
DON DIEGO
Lola y tú...
HEREDIA
Pare usted el coche,
Lola y yo somos pareja
de flamenco. Ella es el cante;
yo, el toque.[52]

Sin embargo, frente a esta simbólica y abstracta caracterización de la protagonista, en compensación y acentuando cierto costumbrismo, también se pueden rastrear otras descripciones del personaje, más de acuerdo con su condición tipológica. Dice Heredia de ella:

Era Lola
ya una mocita. En Utrera
nos encontramos. Venía
ella con su madre de Écija;
yo, del Puerto, hacia Sevilla
los dos, "¡Rafael!" Yo era
Rafael -que este es mi nombre-
para Lola; hoy soy Heredia,
el tocaor, su guitarra,

52. Acto Primero, Escena III, pág. 8, de *La Lola se va a los puertos*, La Farsa, núm. 114, Madrid, 1929 (primera edición). A partir de este momento, todas las referencias y citas de la obra se realizarán siguiendo esta edición.

para un cartel siete letras.
"¿Quién eres, chiquilla?" Estuve
un rato sin conocerla
mirándola. ¡Qué milagros
hace la naturaleza!
-"¿No me conoces? La Lola".
"La insignificancia aquella
del señor Pepe -le dije-
en broma, ¿va a ser la reina
de Andalucía?". Don Diego,
¡Qué transformación más seria!
¡Lo que hace Dios, cuando está
de buen humor y se esmera
una miajita en sus obras".
Y dice: ¡Allá va canela
con faldas! De la chiquilla
larguirucha, casi fea,
que yo conocí, con un
toquecito en las caderas
y otro en el pecho, y un poco
de carboncillo en los ojos,
hizo una mujer de veras,
de las que dan al Altísimo
derecho a dormir la siesta.
Yo le dije..., no sé qué
le dije, una impertinencia,
porque la lengua del hombre
cuando no miente chochea.
Me miró de arriba abajo,
los ojos como dos piedras
de diamante: "Rafael,
que ya está bien. Lo que tengas
que decirme me lo dices
con la guitarra". -"¿En tu reja?"
"No. En el palacio del Duque
de los Moriles hay fiesta,
canta la Lola esta noche.
Si tu quieres, toca Heredia".
Y aquella noche fue Lola
el pasmo de la nobleza
de Sevilla. ¡Qué garganta![53]

53. Acto Primero, Escena III, págs. 9-10.

De aceptarse esta doble anatomía literaria de la protagonista, su carácter simbólico y transcendental y, en contraste, su condición de tipo, más o menos vinculado como un motivo más a las coordenadas del escenario, había también que preguntarse cuál o cuáles eran los mecanismos, los sistemas desarrollados por los autores, que podían relacionar ambas perspectivas, sin que por ello, se viese traicionado, perturbado, el doble discurso que implicaba tal convivencia.

Uno de esos elementos que podrían jugar un papel de intermediación textual, entre un discurso y otro, era la revalorización que del mundo del flamenco[54] se realiza en la obra. Un extraño y exótico complejo estético que captaría, por ejemplo, la singular mirada del joven Lorca[55] o el agudo oído de Falla[56]; y al que, solidariamente con cierta voz de compromiso social, iban añadidas las *excelencias* de la marginalidad[57], desde una geografía o paisaje que reforzaba, subrayaba, sus aspectos más étnicos y raciales.

En este sentido, los hermanos Machado, muy conscientes de todas estas implicaciones, hacen girar a nuestra protagonista, y por tanto a toda la obra, alrededor de un emblemático eje, lleno de *sentencias y donaires*, del que se convierte en su voz más autorizada, y cuya glosa, cuya *alteridad* podía verse subrayada en las funciones de contraste y complemento que le ofrece, simbólicamente, su guitarra, Heredia. Y es aquí, en esta evocación, mitad mítica, mitad folklórica, donde podrían establecerse las correspondencias entre la frivolidad de cierto pintoresquismo, y una visión más profunda de los pilares sobre los que esta imagen superficial, y no por ello menos real, se sustentaba. Las palabras de Heredia al respecto no dejaban lugar a otra interpretación:

Siempre fue seria
nuestra profesión. La copla
y la guitarra flamenca
-usted lo sabe- no son
cosas de broma. La juerga
-se entiende por cante hondo-
tiene la función de iglesia
más que la de jolgorio. No es
una diversión cualquiera,
donde se mete ruido
y se descorchan botellas.
para alegrarse en flamenco

54. Tal actitud de la obra enlaza, cronológica y estéticamente, con la revalorización que del mundo del flamenco se produce en los autores de la Generación del 27. A este respecto cfr. Ángel Álvarez Caballero, "La generación del 27 y el flamenco", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Generación del 27*, núms. 514-515, abril-mayo de 1993, págs. 331-333.

55. "El cante jondo. Primitivo canto andaluz", en *Obras Completas*, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1980, págs. 1024 y ss.

56. Cfr. Ángel Sagardía, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Escelicer, Madrid, 1967.

57. Cfr. J.M. Caballero Bonald, *Luces y sombras del flamenco*, Lumen, Madrid, 1975; y Rafael Cansinos-Assens, *La Copla andaluza*, Ediciones Demófilo, Madrid, 1976.

se ha de menester mucha ciencia,
mucha devoción al cante
y al toque[58].

Para Heredia

...El flamenco
no es música, sino lengua
del corazón. La guitarra,
en la copla y la falseta,
importa por lo que dice,
y nunca por lo que suena.
Pero en la guitarra sólo
se dicen cosas flamencas.
¿Me comprende usted?[59]

En relación con todo ello, como sabemos, uno de los gérmenes sobre los que se sustenta *La Lola se va a los puertos* es el conocido poema de Manuel Machado *Cantaora*[60],

---

58. Acto primero, escena III, pág. 9.
59. Acto Primero, Escena III, pág. 11.
60. "La Lola,
la Lola se va a los Puertos.
La Isla se queda sola".
Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la Isla de San Fernando
tan sola cuando se va?...
Sevillanas,
chulas, tientos, mariana,
tarantas, "tonás", livianas...
Peteneras,
"soleares", "soleariyas",
polos, cañas, "seguiriyas",
martinetes, carceleras...
Serranas, cartegeneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...
que cantó tía Salvaora
la Trina, la Coquinera,
la Pastora...
y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano,
Proita, Moya, Ramoncillo,
Tobalo -inventor del polo-
Silverio, Chacón, Manolo
Torres, Juanelo, Maoliyo...

dentro de su obra *Sevilla* de 1920. Un poema que retoma, como motivo literario, ciertos aspectos del mundo del flamenco y de la copla andaluza, a los que no era nada ajena la labor estética del mayor de los Machado[61]. Una faceta literaria esta última relegada, en el mejor de los casos, a la condición de frívola y superficial[62], a pesar de los intentos en los últimos años, por abordarla desde perspectivas más o menos rigurosas, y desprovistas de los prejuicios al uso[63].

No era el momento de profundizar en esta vertiente *populista* de la poesía de Manuel, pero sí se hacía necesario situar ciertos contextos poéticos y teatrales, más o menos contemporáneos al estreno de esta comedia, y que podían haber incidido, solidariamente con la lectura dialógica del texto, en la configuración última del personaje abordado por los Machado.

Nos referimos con ello a ciertos aspectos metateatrales, y que se centran, conscientemente, en una serie de atributos que podríamos identificar como más pertinentes, más esenciales, de Lola: su condición de artista -*su canto órfico*-, su cautivadora belleza y su ambigua sentimentalidad. A este respecto, y aunque en la obra aparecen escasas referencias, posiblemente eludidas desde precauciones de tipo moral, no convenía perder de vista las implicaciones que tales atributos conllevaba, de acuerdo con cierta tradición literaria que, relegaba a la mujer a las esferas del hogar o a las de la ejemplaridad más extrema[64]. ¿Dónde se encontraba Lola?

A este respecto, podemos comprobar cómo los Machado introducían otro nexo entre la ficción y la realidad proyectada, insertando en la obra ciertos aspectos negros, en rela-

---

Ni una ni uno
-cantaora o cantaor-,
llenando toda la lista,
desde Diego el Pecaor
a Tomás el Papelista,
ni los vivos ni los muertos,
cantó una copla mejor
que la Lola...
Esa que se va a los Puertos
y la Isla se queda sola.

(Manuel Machado, *Poesías Completas*, Renacimiento, Sevilla, 1993, págs. 247-248).

61. Cfr. Gordon Brotherston, *Manuel Machado*, Taurus, Madrid, 1976; y Manuel Romero Luque, "Indigenismo y Popularismo", en *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 1992, págs. 89-91.

62. Cfr. Gordon Brotherston, "La poesía andaluza y modernista de Manuel Machado", en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas* (G. Carnero ed.), Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1987.

63. Éste es el caso de los trabajos de Manuel Romero Luque, citados con anterioridad; a los que habría que añadir los de Pablo del Barco (edición de *Alma* y *Ars moriendi*, Cátedra, Madrid, 1988) y de Miguel D´Ors (edición prólogo y notas a *Poesía de Guerra y Posguerra* de Manuel Machado, Universidad de Granada, 1992).

64. Cfr. Pilar Mañas Lahoz, "La transformación de la heroína entre el siglo XIX y XX: Una aproximación metodológica", en *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas* (Aurora López, Mª Ángeles Pastor, eds.), Universidad de Granada, 1989, págs. 87-95.

ción con el mundo en el que se mueve nuestra protagonista. Una faceta, discretamente abordada, que sirve de pretexto para desatar las pasiones de sus antagonistas masculinos.

En este sentido podían interpretarse algunos pasajes de la obra, donde se insinúa más que se explicita, la *mala vida* de las mujeres que, como Lola, escapaban a las cualificaciones socialmente admitidas como válidas desde una perspectiva social y moral:

DON DIEGO
Pero todas
las artistas luchan por
la fortuna; son muy pocas
las que, al fin de mil trabajos,
un vago bienestar logran.
Si yo te lo doy, ya ves
el camino que te ahorras.
El descanso.
LOLA
No lo quiero.
DON DIEGO
La fortuna...
LOLA
No me importa.
DON DIEGO
La vida.
LOLA
Eso no, mi vida
ya le he dicho a usted que es otra.
DON DIEGO
¡La mala vida!
LOLA
¡Oiga usted!...
DON DIEGO
La vida malsana y rota
que hace de la noche día,
la alegría de unas copas,
y al fin...
LOLA
¡Pronto llegó el fin!
DON DIEGO
Pronto y mal. Mírate en todas.
El hospital...
LOLA
No me asusta.
DON DIEGO

La miseria.
LOLA
No me asombra.
DON DIEGO
Las penas...
LOLA
Las necesito.
DON DIEGO
¿Para qué?
LOLA
Para mis coplas.
Pero a usted no le parece
que ya está bien... A otra cosa,
don Diego.
DON DIEGO
A otra cosa, no;
aún es tiempo, reflexiona.
LOLA
Gracias... pero yo no canto
en jaula si me la forjan
de oro y brillantes. [65]

Se trataba, en definitiva, de una serie de referencias textuales, más o menos próximas a las esferas de la sentimentalidad y de la sociología implícita en el mundo de la canción[66], que por aquellos mismos años se imponía como una de las vetas líricas más populares[67], y más fecundas, gracias a sus singulares vinculaciones con el espectáculo cantado.

No había que olvidar, pues, cómo los Machado introducían dentro de su comedia, esta vez con una mayor incidencia, canciones y fragmentos musicales, que serían especialmente subrayados por la Membrives, cuyos inicios en el mundo del espectáculo estaban íntimamente ligados a las esferas de la zarzuela y de la ópera. Tal aspecto, muy conscientemente, podía resultar de cierto interés, de cierto atractivo, no sólo de cara a las innovaciones formales que podía ofrecernos *La Lola se va a los puertos* -como ha señalado muy adecuadamente Ricard Salvat[68]- cuya estructura aparentemente tradicional se

65. Acto Primero, Escena V, pág. 15.

66. Cfr. Andrés Amorós, *Subliteraturas*, Ariel, Barcelona, 1975; y "Sociología de una canción folklórica española: Manolo Escobar", en *Creación y público en la literatura española* (Edición a cargo de J.F. Botrel y S. Salaün), Editorial Castalia, Madrid, 1974, págs. 216-237. También Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1990; y "El Género ínfimo: mini-culture et culture des mases", en *Bulletin Hispanique*, Tomo 91, núm. 1, janvier-juin de 1989, págs. 147-167.

67. Cfr. "Tradición poética popular y poesía populista", en *Poemas y canciones de Rafael de León* (Selección, introducción y notas de Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos), Alfar, Sevilla, 1989, págs. 36-66.

68. "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 191-197.

vería así *traicionada*, sino también de cara a la recepción de la obra; esto es, podía tratarse de un hábil reclamo espectacular introducido por sus autores en la comedia, en unos momentos en los que se indagaba en cómo transformar la escena española[69], sin que por ello el público desertara de su asiento en el patio de butacas[70].

Se pasaba, pues, del verso declamado a la canción; lo que desde el punto de vista formal suponía una ruptura respecto a los modos anquilosados de la alta comedia y el llamado teatro poético, de reminicencias claramente benaventinas y decimonónicas, de la mano del fuerte peso y la fuerte tradición de los también llamados géneros menores, géneros, incluso, ínfimos[71], donde se producía siempre la primacía del espectáculo. Veamos un ejemplo de esta alternancia:

LOLA
Me está hirviendo en el alma.
Por soleares.
HEREDIA (Entusiasmando a los demás).
La madre
del cante. ¡Y la antigua! ¡Vaya!
Don Diego... Usté que lo entiende...
(A José Luis)
¡Vá usté a oír lo que canta
ya nadie!
(Indicándole que se siente a un lado hacía donde está Rosario).
Así... Una mijita
más lejos.
(A Don Diego)
Y usté, aquí.
(Al lado de él).
LOLA (Mientras Heredia templa).
Vaya
por ustedes todos...
(Mirando a Rosario).
Usté no me lo rechaza.
ROSARIO

69. Una síntesis testimonial de todos estos problemas en Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, edición al cuidado de Enrique de Rivas, Pre-Textos, Valencia, 1991.

70. Sirvan de soporte los trabajos reunidos en el volumen conjunto *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Dru Dogherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, eds., CSIC & Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, Madrid, 1992.

71. Cfr. Javier Huerta Calvo, "Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX", en *Primer Acto*, núm. 187, 1981, págs. 122-127.

¿Yo?...
(Algo desconcertada).
DON DIEGO
Lola...
JOSÉ LUIS (Con entusiasmo)
¡Lola!
HEREDIA (Con autoridad de artista verdaderamente litúrgica).
A escuchar.
Silencio. La Lola canta.
LOLA (cantando acompañada a la guitarra por Heredia).
De querer a no querer
hay un camino muy largo,
y todo el mundo lo anda
sin saber como ni cuando.

(A penas han empezado a sonar la guitarra y las primeras notas del cante, han aparecido en la puerta del fondo: primero, PACO y MERCEDES, luego varios campesinos, que, so pretexto de venir a dar sus cuentas, vienen efectivamente a oír a Lola y a admirar a la mejor cantaora de Andalucía. Poco a poco se van entrando de puntillas y sombrero en mano, manteniéndose siempre a distancia respetuosa del grupo de los señores, que no repara en ellos. Oyen religiosamente, y cuando Lola acaba de cantar se retiran hacia el fondo dando muestras de entusiasmo; pero no se van. Quieren gozar de la presencia de ella hasta el fin y despedirla a su modo)[72].

En este sentido, al introducir los Machado el abigarrado mundo del flamenco, sus personajes -*sus máscaras*, como ellos mismos subrayan-, su música y sus situaciones de tipo social, introducían simultáneamente, acusaban casi sin darse cuenta, una nueva manera de hacer teatro vinculada a los modos más directos del espectáculo zarzuelesco o musical, tan reivindicada desde las vanguardias más actuales[73], y dentro de cuyas posibilidades se incluía el mundo de la copla y el espectáculo flamenco.

No había que olvidar, en relación con todo ello, la indescriptible pertinencia de estas formas dramatúrgicas, cuya ascendencia había que buscarla en los heterogéneos esquemas del teatro cómico de los Siglos de Oro. Se trataba, muy sintética y resumidamente, de una pertinencia que se dejaba sentir, de un lado, en uno de los cauces más audaces del teatro español del primer tercio del siglo XX: el esperpento[74]; y de otro, en la revalorización que de estas dramaturgias sincréticamente abreviadas[75] se producía en la obra de

72. Acto Primero, Escena XI, págs. 3-37.

73. Javier Huerta Calvo, "Valoración estética de los géneros menores en el teatro del siglo XX", en su edición de *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 74-78.

74. Cfr. Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica. Aproximación a "Luces de Bohemia"*, Gredos, Madrid, 1974.

75. Sirvan de soporte los trabajos reunidos en el volumen conjunto *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1983.

autores como Lorca, Max Aub, Salinas o Alberti, parte de cuyas producciones dramáticas dejaban sentir, irresistiblemente, el peso considerable del mundo recreado por Cervantes en *El retablo de las maravillas*, o en los entremeses de su novela ejemplar *El celoso extremeño*; piezas que, como *La zapatera prodigiosa* o *El retablo de don Cristóbal*, enlazaban con técnicas y propósitos muy similares a las intenciones de las máscaras fijas de la *Commedia dell'Arte*, gracias al innovador papel que, en el terreno de la difusión y la investigación teatral, va a desempeñar *La Barraca*[76], la actriz Margarita Xirgu[77] o el excelente comediógrafo Rivas Cherif[78].

Los Machado no eran ajenos a estas transformaciones, y prueba de todo ello podría ser esta simbiótica anatomía dramática, mitad literaria, mitad musical que, sobre el soporte del verso y una cierta recreación *neopopular*, testimoniaba su compromiso, su vocación, aunque discreta, con las nuevas maneras de entender y codificar el teatro como espectáculo literario y espectáculo escénico.

En solidaridad con lo expuesto hasta el momento, y en coherencia, también, con la simbiosis de discursos alternativos que podemos rastrear en el texto, llamaba la atención la perspectiva crítica, a veces regeneracionista, desde la que se observaban ciertos aspectos sociales, vinculados tradicionalmente a la imagen contemporánea de Andalucía. Nos estamos refiriendo, con ello, a la lectura crítica que los autores nos ofrecen de una Andalucía afincada en el cortijo, en el pasado y, esencialmente, en el mundo rural[79] y en una fuerte división de clases sociales[80]:

JOSÉ LUIS
Rosario...
Me cargan los señoritos
de nuestra tierra. Son vanos,
fríos de cuello... Confunden

---

76. Cfr. Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca, teatro universitario*, Revista de Occidente, Madrid, 1976; y Suzanne Byrd, *La Barraca and the Spanish national theatre*, Abra Eds., Nueva York, 1975.

77. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Prólogo de Ricard Salvat, Aguilar Maior, Madrid, 1988.

78. Cfr. Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral de arte escénico, 1929-1936", en *Cuadernos El Público*, núm. 42: *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, diciembre de 1989, págs. 21-25.

79. Cfr. Julia Caro Baroja, *La ciudad y el campo*, Madrid, 1966; y José Antonio Maravall, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", en *Revista de Occidente*, núms. 44-45, 1966.

80. Tuñón de Lara, en "Arcaísmo, rebeldía y contemporaneidad" (*Medio siglo de cultura española 1885-1936*, págs. 240-266), comenta:

"Un primer hecho atrae nuestra atención: la producción literaria de ese decenio está marcada por rasgos evidentes de rebeldía frente a estructuras arcaicas del *orden establecido*, por una inmersión en lo popular buscando sus valores específicos, pero no exenta, al mismo tiempo, de una apoyatura en ciertos arcaísmos, incluso para compartir sistemas políticos, sociales, morales, etc., que se consideran caducos y mandados retirar. [...] El punto de partida rural y campesino en la obra de cultura que entraña una crítica del orden -social o moral- establecido es un hecho digno de reflexión".

(Cit. págs. 240-241).

la ligereza de cascos
con la gracia; la indolencia
con la elegancia. Esos gansos
que desprecian cuanto ignoran
-y son el Espasa en blanco-
no me interesan.
ROSARIO
Tú...
(Iba a decir: tú también eres un señorito).
JOSÉ LUIS
(Interrumpiéndola y hablando siempre "ex-abundantia cordis").
Aquí,
muy arriba, o muy abajo.
El pueblo es fino, sensible,
y a su modo, aristocrático.
Trabaja como ninguno,
pero lo hace cantando,
y, más artista que ahora,
su ufana del resultado,
no del sudor que le cuesta:
de la obra, no del trabajo.
(Dirigiéndose a Heredia).
¿Verdad?[81]

En textos como el presente se inducía, de modo más que inevitable, una idea clave de la obra, y que se encontraba muy presente, en el pensamiento, esencialmente, de Antonio Machado. Nos estamos refiriendo con ello a su visión del pueblo. Unas ideas que marcaban el acento en una extrema idealización del mundo popular, cuyas raíces había que buscarlas en el Neotradicionalismo y en la labor de *Demófilo*- de ahí el carácter idealizado y simbólico de Lola y Heredia-, y que, desde el punto de vista literario, se manifestaba en el texto en la utilización, muy consciente y deliberada, de motivos de extracción tradicional[82] y en muchos casos tomados, literalmente, de las recolecciones de su padre[83].

Como puede desprenderse de nuestro análisis, *La Lola se va a los puertos*, su estructura literaria, acusaba la sedimentación de planos, incluso discursos opuestos, que hablaban por sí solos del complejo sistema de relaciones literarias que, de modo consciente o no, sus autores nos propusieron en su lectura dramática de Andalucía. Frente a su pro-

81. Acto Primero, Escena X, pág. 25.

82. Cfr. Miguel Cruz Giráldez, "Elementos lírico-populares en el teatro machadiano", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 35-54.

83. Cfr. Dámaso Chicharro, "*Demófilo* en el teatro de los Machado", en *Op. Cit.*, págs. 74-81.

ducción dramática anterior, no podía hablarse de deserciones muy evidentes, -tal vez el final de la obra o la renuncia al amor de la protagonista femenina responderían a tal interpretación-, pero sí podía, tal vez, consensuarse como explicación última y solidaria, la profunda dialogía de perspectivas, que a través de la textura del apócrifo consolidaban la unidad del texto. Así, internamente, tal disparidad de elementos: una extensa galería que va desde el pintoresquismo más superficial, hasta la estética regeneracionista que subyace en la visión última que de Andalucía nos ofrecen los autores; decimos, tal diversidad, sin embargo, no restaba coherencia, verosimilitud, incluso, profundidad a la obra, ya que dichas voces dialógicas, en solidaridad con las diferentes lecturas que debían respetarse dada sus cualidades de representación teatral, podían interpretarse -y el caso de Lola y Heredia[84] serían muy convincentes- como dictadas desde las otras voces apócrifas, también de Manuel, que podían suscribir desde los diferentes *alter egos*, la unidad de funciones que preside la configuración ética y estética de su, tan poco estimada, labor como dramaturgos.

84. Cfr. José Luis Abellán, " La elaboración de *pueblo* como categoría cultural", en *El filósofo "Antonio Machado"*, Pre-textos, Valencia, 1995, págs. 107-221.

CAPÍTULO VIII

LA PRIMA FERNANDA (ESCENAS DEL VIEJO RÉGIMEN)
COMEDIA DE FIGURÓN, EN TRES ACTOS ORIGINAL
(1931)

Después del éxito de la temporada anterior, *La Lola se va a los puertos*, la firma compartida de los hermanos Machado vuelve a las carteleras madrileñas, de la mano primero de su refundición de la comedia lopesca *El perro del hortelano*, que sería estrenada por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza[1], en el Teatro Español la noche del 27 de febrero de 1931; y dos meses después, con su nueva comedia original *La prima Fernanda*[2], a cargo de la también prestigiosa compañía de la actriz Irene López Heredia[3] y Mariano Asquerino, cuyo estreno tendría lugar el viernes 24 de abril de 1931, en el teatro de la Victoria. Los figurines y la escenografía correrían a cargo de Burman[4].

El reparto del estreno fue el siguiente:

Fernanda	*Irene López Heredia.*
Matilde	*Irene Barroso.*
Aurora	*María Cuevas.*
Leonardo	*Mariano Asquerino.*
Román Corbacho	*Francisco López Silva.*
Jorge	*Marcial Manent.*
Don Bernardino	*Nicolás D. Perchicot.*
Criado 1º	*Manuel Aguilera.*
Criado 2º	*Rafael Calvo.*

Esta nueva obra, aceptada en otoño de 1930 por la compañía que habría de representarla, se estrena diez días después de la proclamación de la Segunda República, unas

1. Esta refundición también sería publicada en la colección teatral *La Farsa*, año V, número 206, Madrid, 22 de agosto de 1931.

2. Para los principales estudios dedicados al análisis del teatro machadiano remitimos a la nota número 1 del epígrafe que dedicamos a *Desdichas de la fortuna* o *Julianillo Valcárcel.*

3. Irene López Heredia había constituido su propia compañía en 1929. Con anterioridad había formado parte de la de María Guerrero-Díaz de Mendoza y de la de Ernesto Vilches.

4. Cfr. Ana María Arias de Cossío, "La renovación escénica: el teatro de arte de G. Martínez Sierra", en *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991, págs. 253-262; también C. Reyero Hermosilla, *Gregorio Martínez Sierra y su teatro de Arte*, Fundación Juan March, Serie Universitaria, núm. 142, Madrid, 180.

circunstancias dotadas de cierta excepcionalidad que, inconscientemente pero de modo más que cómplice, contribuyeron al éxito que les tributó público y crítica[5], dada la sátira política implícita en alguno de los personajes de la obra. Un aspecto este último que, incluso, llegó a preocupar a los autores por los reparos y por el oportunismo que podía derivarse de las significativas fechas en que fue llevada a la escena.

Posiblemente, estas mismas circunstancias llevaron a los Machado a incluir el subtítulo *Escenas del viejo régimen* en la edición de *La Farsa*[6], un mes después de su estreno[7], con lo que podían subrayarse, intencionalmente, ciertos aspectos relacionados con el mundo y la inquietante actividad política que, con todo rigor, conllevaba los cambios de los últimos días, y que, aunque no debieron sorprender en determinados círculos[8], sí alteraron, considerablemente, la vida del país[9].

La prima Fernanda (Escenas del viejo régimen), era una "comedia de figurón"[10] en tres actos y en verso, que por los ambientes, los personajes y el desarrollo argumental

---

5. José Alcina, "Victoria. *La prima Fernanda*", en *La Nación*, 25 de abril de 1931; Luis Araujo-Costas, "Veladas teatrales. Victoria. Estreno de la comedia del antiguo régimen en tres actos y en verso de Manuel y Antonio Machado "*La prima Fernanda*", en *La Época*, 25 de abril de 1931, pág. 1; Jorge de la Cueva, "*La prima Fernanda*", en *El Debate*, 25 de abril de 1931, pág. 4; José de la Cueva, "En el Victoria. *La prima Fernanda*", en *Informaciones*, 25 de abril de 1931, pág. 6; E.M.A., "*La prima Fernanda*", en *El Socialista*, 25 de abril de 1931, pág. 3; Un espectador sencillo, "Victoria: *La prima Fernanda*", en *El Siglo Futuro*, 25 de abril de 1931, pág. 3; Melchor Fernández Almagro, "Estreno en el Victoria de *Mi prima Fernanda* [sic]", en *La Voz*, 25 de abril de 1931, pág. 4; Juan González Olmedilla, "Anoche en el teatro de la Victoria. *La prima Fernanda*, de los hermanos Machado, es un triunfo para éstos y para Irene López Heredia", en el *Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1931, pág. 5; L.B., "Estreno de *La prima Fernanda*, de Antonio y Manuel Machado en el Victoria", en *Ahora*, 25 de abril de 1931; Arturo Mori, "Anoche en el Victoria, *La prima Fernanda*, comedia de Antonio y Manuel Machado", en *El liberal*, 25 de abril de 1931, pág. 5; Antonio de la Villa, "Anoche, en el teatro Victoria, *La prima Fernanda*, comedia de figurón, en tres actos, de Manuel y Antonio Machado", en *La Libertad*, 25 de abril de 1931, pág. 4; Joaquín Aznar, "La última producción escénica de los hermanos Machado", en *La Libertad*", 26 de abril de 1931, págs. 3 y 4; B.G. de C., "Victoria. *La prima Fernanda*", en *El Imparcial*, 26 de abril de 1931, pág. 5; Enrique Díez-Canedo, "*La prima Fernanda*, de Manuel y Antonio Machado", en *El Sol*, 26 de abril de 1931, pág. 6; A. Hernández Ballester, "De la vida del teatro. Una nueva obra de los Machado [A propósito de *La prima Fernanda*]", en *La Correspondencia Militar*, 26 de abril de 1931, última pág.; "*La prima Fernanda*", en *Hoja del oficial del lunes*, 27 de abril de 1931; Santorello, "*La prima Fernanda*", en *Blanco y Negro*, 3 de mayo de 1931; y "*La prima Fernanda*", en *Nuevo Mundo*, 8 de mayo de 1931.

6. Dibujos de José Machado, Año V, núm. 193, Madrid, 23 de mayo de 1931.

7. Cfr. Jofn W. Kronik, "*La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1971; y Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, Anejos de la revista *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, CSIC, Madrid, 1971.

8. Cfr. Jean Bécarud y Evelyne López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978.

9. Por lo que nos dice Antonio de la Villa, en la crónica de su estreno el título inicial de la comedia era *Crisis total, o Aquí no ha pasado nada*, con lo que se hacían unas referencias mucho más directas y explícitas al contexto social y político contemporáneos.

10. Patrice Pavis (*Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidos Comunicación, Barcelona, 1983), establece fuera de los géneros tradicionales de la comedia, cuatro tipos: la comedia de capa y espada, la comedia de carácter, la comedia de intriga (enredo), y, finalmente, la comedia de figurón (satírica); y la define como aquella que "da una imagen caricaturesca de la sociedad y/o miembros tipificados en ella". (Cit. pág. 66).

podía inscribirse dentro de las socorridas coordenadas y sincréticos esquemas direccionales de la llamada *Alta Comedia*[11], cuyos tópicos sistemas, de corte realista y supuestamente vinculados a la alta burguesía[12], continuaban funcionando en el teatro español del primer tercio del siglo XX[13].

De esta manera, volvían los Machado a respetar las ortodoxias que regentaban la industria de la escena, de la que, en ningún momento, se apartaron, sometiéndose a los cauces y a los hábitos teatrales del público[14] para los que escribían su teatro.

En relación, pues, con los modelos de análisis establecidos por Goldmann[15] y Lukács[16], y como habíamos indicado con anterioridad, este pacto sociológico de gustos y expectativas, no obstante, no implicaba, forzosamente, un discurso siempre complaciente de la realidad y su reflejo literario, que, ahora, en esta comedia podía verse alterado, traicionado, desde la ciertamente paródica visión que de la vida y las costumbres políticas del país se nos ofrecía en el texto[17].

Para llevar a buen término sus propósitos, los Machado optan en *La prima Fernanda* por una estrategia, que dados sus mecanismos de funcionamiento dentro del teatro, podía servirles de auxilio a sus intenciones paródicas, y a su vez, de reclamo espectacular para unos públicos que no iban al teatro, precisamente, a proyectar sus inquietudes políticas

---

11. Juan Ignacio Ferreras comenta sobre este género:

"La siempre suave, aunque irónica y a veces burlesca, comedia moratiniana llevada a su extremo por Bretón, no podía satisfacer los gustos, más opulentos y desde luego más sofisticados, de una burguesía que estaba conquistando el poder político de la sociedad. Bretón, podríamos decir sin exageración, escribe para la pequeña burguesía, y Ventura de la Vega, a partir de 1845 (quizá la fecha clave de esta nueva tendencia), escribe ya para la alta burguesía. El universo dramático cambia de clases sociales, se enriquece, aparece el París que todos desean, y al compás de estos cambios también los problemas se vuelven más complejos, y las sicologías de los personajes más profundas. Se tiende ahora hacia la comedia bien hecha, interesante, moralizante también, pero nunca cómica; al revés, se vuelve a rozar el drama o se llega abiertamente hasta él".

(Cit. págs. 72-73).

12. Aun refiriéndose al teatro representado entre 1918 y 1926, en relación con la anatomía del éxito teatral de estos años cfr. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990.

13. El caso de este género se adscribe automáticamente a los presupuestos metodológicos establecidos por José-Carlos Mainer en "Literatura burguesa, literatura pequeño-burguesa en la España del siglo XX", en *Creación y público en la literatura española*, F.F. Botrel y S. Salaün, eds., Castalia, Madrid, 1974, págs. 162-180.

14. Cfr. los trabajos de Ricardo Senabre, "El influjo del público en la estructura de la obra literaria", en *Historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, págs. 19-28; y *Literatura y público*, Edt. Paraninfo, Madrid, 1987.

15. *La création culturelle dans la sociéte moderne*, Denoël, París, 1971; y *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

16. *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, Barcelona, 1975.

17. Para la contextualización de esta comedia podían ser muy válidas las palabras de Mainer, referidas a las hipotéticas y "subterráneas" relaciones que se establecen siempre entre la conciencia real y su conciencia posible. (*La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983, pág. 10).

o intelectuales. Se trataba de la cómplice utilización, dentro de los esquemas de la obra, del personaje del *figurón*[18].

Pero antes de adentrarnos en el análisis de la obra, sus personajes, sus escenarios y sus estrategias, vamos a reseñar, aunque muy sincréticamente, la historia que nos cuentan los Machado en su nueva comedia.

La prima Fernanda, personaje que da título a la obra, es una joven viuda noble, que tras la muerte de su marido vuelve a España, su país de origen. Nuestra protagonista, de estancia en Madrid, realiza una visita a su antiguo amigo Leonardo, un importante hombre de negocios, de grandes aspiraciones sociales y políticas, y que se encuentra casado con Matilde, por la que no siente un especial afecto. Fernanda, como Matilde, enamorada de Leonardo, sin embargo, no pudo casarse con él, dada su condición social más baja. Su vuelta, como joven y rica viuda, por tanto, desata el conflicto de la obra, ya que Leonardo continúa enamorado de ella a pesar de su matrimonio. Una vez planteado el posible conflicto, aparece en escena Corbacho, un paródico personaje que representa a la clase política, con quien nuestra protagonista, para levantar los celos de Leonardo, inicia una ambigua relación.

Sin embargo las intenciones de Fernanda alcanzan, también al terreno político, ya que convierte a Corbacho en un monigote, una marioneta, al servicio de sus intereses, dirigidos, esencialmente contra el mundo que representa Leonardo. A consecuencia de la estrategia de Fernanda cae el gobierno, lo que convierte a Corbacho en enemigo político de Leonardo.

Ya en el tercero acto, que se desarrolla en el balneario de Biarritz y transcurridos seis meses, bajo el pretexto de un viaje de negocios se han reunido Fernanda y Leonardo que, ahora como amantes, se han reconciliado y proyectado un futuro juntos, lejos del mundo y las obligaciones que como banquero lo retenían en Madrid. Sin embargo, Leonardo vuelve a su vida anterior, lo que provoca su ruptura definitiva con Fernanda.

Antes de su vuelta a Polonia, y después de haber alterado los acontecimientos políticos de España, Corbacho, nuevo eje de la vida nacional, ofrece un protagonismo político a Fernanda a cambio de su amor. Ésta acepta a cambio de que ofrezca dicho puesto a Leonardo. Corbacho accede a lo pactado, pero Fernanda no cumple sus promesas y se marcha sin él.

Los escenarios donde se desarrolla la acción, de acuerdo con los rigores y preceptos propios de la *alta comedia*, respetan en todo momento los sistemas al uso[19], aunque, en

---

18. Un punto de referencia en torno a la sociología del *figurón* en la comedia española, lo establece José María Díez Borque, en *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Cátedra, Madrid, 1976). Cfr., también, Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

19. Uno de los valores que destaca César Oliva, al referirse a este teatro, era la dignidad y la corrección en la utilización de los ambientes y sus correlaciones con el tiempo escénico, dentro de los cauces avalados por la tradición. Una eficaz muestra de ello la encontraríamos en esta comedia (César Oliva, "El teatro de los Machado, medio siglo después", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. I, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 47-58).

todo caso, había que destacar una cierta modernidad en los diseños del escenógrafo Burman[20] -un aspecto resaltado por la crítica-; quien gozaba de cierto prestigio entre la vanguardia estética, gracias fundamentalmente a sus decoraciones para *El pavo Real* y el *Don Juan de España*, de Gregorio Martínez Sierra. Con todo, los dos primeros actos se desarrollan en un

> *Salón de recibir en la intimidad, casa de don Leonardo. Amplia habitación ochavada. Al fondo, en el centro, ancha puerta que da a una galería o hall de entrada; en la ochava izquierda gran ventanal sobre el jardín del palacio. A derecha e izquierda otras puertas, una de ellas en el chaflán derecho que comunica con las habitaciones interiores y otros salones. Muebles lujosos, y de un buen gusto severo. Entre ellos una mesita y al lado de ella un gran sillón. Sobre la mesita un teléfono. Derecha e izquierda del espectador*[21].

El tercer acto tiene como escenario un "*Rincón del hall de un gran hotel en Biarritz*" con "*Vistas al mar*"[22].

Sobre estas líneas argumentales y estos significativos escenarios de referencias sociales muy determinadas, y en los que se había cuidado cierta estilización estética, los autores nos muestran, a través de un carácter femenino muy cercano, por cierto, a la Judit bíblica -un componente mítico muy presente en todas las protagonistas femeninas del teatro machadiano[23]-, una cómplice imagen de la realidad española, a partir, como se ha indicado con anterioridad, de la óptica paródica que recaía en el personaje de Corbacho. Un personaje que, de acuerdo con la tradición del "figurón" servía como reclamo para la sátira y la risa[24], gracias a los atributos deformes sobre los que se cimentaba su anatomía escénica[25].

Así lo vio el público y la crítica contemporánea al estreno, quienes supieron destacar las dotes del actor cómico Francisco López Silva[26], que se adecuaba, muy consciente-

---

20. Remito a la nota núm. 4.

21. Acotación del Acto Primero, pág. 7. Todas las referencias y citas de *La prima Fernanda*, las realizaremos siguiendo la primera edición de 1931, publicada en la colección teatral *La Farsa* con el núm. 193.

22. Pág. 75.

23. Ángel Manuel Aguirre, *El personaje femenino en el teatro de Manuel y Antonio Machado*, Stanford University, 1968.

24. La compleja anatomía literaria del personaje burlesco en el teatro, enlaza con los sistemas carnavalescos sobre los que se sustentan, esencialmente, los llamados "géneros menores". Para una introducción metodológica del problema, aunque refiriéndose al contexto del entremés barroco, cfr. los siguientes trabajos: H.E. Bergman, "Juan Rana se retrata", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Castalia, Madrid, 1966, págs. 65-73; y H. Recoules, "Les personnages des intermédes de Cervantes", en *Anales Cervantinos*, núm. X, 1971, págs. 51-168. Sobre el sistema carnavalesco de los géneros menores: R. James, "La risa y su función social en el Siglo de Oro", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, CNRS, París, 1980, págs. 3-11.

25. Cfr. Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985; José F. Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire", en *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Madrid, 1967; y José María Díez-Borque, "Área social del gracioso", en *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, págs. 239-253.

26. Cfr. las referencias críticas de la nota 5.

mente de ello, a los propósitos y las intenciones digresionales que los Machado nos proponían en esta nueva obra.

En este sentido, desde el primer momento, y desde la ausencia, se nos presenta un Corbacho -un nombre, por cierto, de evidencias literarias[27] más que nítidas-, cuyas descripciones subrayaban su condición dramática, burlesca y cómica, dentro de la comedia:

FERNANDA
Quedamos en que Corbacho
me interesa.
LEONARDO
Un majadero,
te repito.
FERNANDA
No te enfades.
LEONARDO
Un personaje grotesco,
que corre el mundo guiñando
el ojo a los cuatro vientos;
de puro pillo, inocente,
patán con zapatos nuevos.
No hablemos más de él, estoy
de Corbacho hasta los pelos[28].

Respondía la tipología de Corbacho, pues, a las esferas de la comicidad y la parodia, de acuerdo con su estatus que, salvando las distancias cronológicas, venía a cumplir dentro de la comedia, funciones muy próximas a las de su ascendente primogénito del *gracioso barroco*[29] que, a modo de contraste, constituía una pieza clave de la comedia del Seiscientos[30].

Ello venía a colación, por la vertiente cómica del personaje muy presente, y no como complemento, en todo el desarrollo argumental de la obra; que si bien es cierto no afectaba a la fábula y a las intrigas, por el contrario sí se constituía, tal vez, en la clave crítica y disidente de la comedia, dado también el fuerte carácter contemporáneo de su discurso, cuyas actitudes el público podía identificar, rápidamente, con aspectos y circunstancias extraídas de la política contemporánea. En este sentido, las referencias al contexto político, inmediatamente anterior a la República, son muy abundantes; veamos un ejemplo:

27. Alonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho.*

28. Acto Primero, Escena V, pág. 34.

29. Cfr. Charles David Ley, *El Gracioso en el teatro de la Península (Siglos XVI-XVIII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1954.

30. José María Díez-Borque, *Op. Cit.*

CORBACHO
Yo acepto
el sacrificio; pues que
gobernar en turbios tiempos
es jugarse honor y fama
contra menguado provecho.
Mas, ¡Oh, musa inspiradora,
bella Fernanda!...
FERNANDA
Protesto,
señor Corbacho.
(Recordando asustada la hazaña de Corbacho en el Congreso).
CORBACHO
Moderna
Cleopatra, y mayor anzuelo
de próceres que la trágica
viuda de Ptolomeo,
Princesa Rosenska, usted
manda con sus ojos negros.
Yo pongo a sus pies el libro
de la historia.
FERNANDA
¡Tanto!
CORBACHO
Abierto
por una página en blanco.
Usted dictará. ¿Gobierno
de extrema derecha? Yo
no entro en él, más lo aconsejo
a Su Majestad. A base
de Endrina, Tizón y Cuervo,
se puede formar. Oncala
lo apoya; yo... lo consiento.
FERNANDA
¡Bien Corbacho!
CORBACHO
¿Gabinete
de una izquierda casi centro,
y centro casi derecha
y derecha casi cero?
Se puede formar.
FERNANDA
¿Preside?

CORBACHO
¡Claro! El marqués de Sahumerio.
A ese gabinete yo
pido Instrucción y Fomento
para dos amigos.
FERNANDA
¡Hola!
CORBACHO
Don Jaime Estorbalonegro
va a Instrucción, está indicado
para Instrucción por lo menos;
para Fomento el vizconde
de Llantas de Carroviejo.
¿Un gabinete de izquierda
liberal, que mire al pueblo
y haga política de
realidades, oído atento
al latir de la opinión
y al palpitar de los tiempos,
previsor para lo pretérito?
Yo lo presido. ¿Programa?
Claro, sencillo, concreto.
Lo expuse en Vitigudino
y en Alcañiz. A él me atengo.
Ni utopías ni quimeras,
sino eficaces. Primero:
España; la agropecuaria
España, es decir, el suelo.
Segundo: España de cobre,
cinabrio, carbón y hierro,
patria mineral; y España
del espíritu tercero.
Con este programa iría a gobernar[31].

La identificación, pues, con ciertas realidades podía operar sin excesiva dificultad, mucho más cuando el contexto político del estreno facilitaba una lectura cómplice del reflejo paródico-literario[32] que la comedia ofrecía; y que en otras circunstancias podía haber afectado muy negativamente a la obra; incluso podía pensarse que el texto hubiera tenido que salvar ciertos controles y censuras, dadas esas rápidas y simultáneas referencias satíricas a la realidad española contemporánea:

31. Acto Tercero, Escena VIII, págs. 89-91.

32. Sobre los procedimientos de la parodia dramática cfr. Salvador Crespo Matellán, "Hacia una tipología de la parodia", en *La parodia dramática en la literatura española*, págs. 181-185.

MATILDE
(Insistiendo oficiosa, pero con real entusiasmo al hablar de Corbacho).
La gloria
del foro y del parlamento
es Román Corbacho. Toda
España tiene en él fija
la vista. Su portentosa
elocuencia, su talento
político. No hay señora
en nuestro medio que no
envidiara a la dichosa
mujer que lo conquistase.
Yo le brindo esa victoria[33].

En esta misma línea irónica y referencial, dentro de la comedia, también destacaba otro personaje que podía desempeñar las funciones de *figurón menor* y que, aunque con menos presencia escénica, lograba, incluso de un modo más contundente, el retrato paródico y cómico de esa misma realidad. Se trataba del general Don Bernardino, donde, incluso, el público podía ver cierto retrato de los artífices de la Dictadura de 1923. Don Bernardino, una figura discretamente satírica del contexto, también se nos presentaba en esta pieza teatral bajo los ropajes de la crítica regeneracionista que pretendían sus autores:

CORBACHO (Obsequioso)
Hola,
mi general,
DON BERNARDINO (El general)
¿La sesión
de esta tarde?
CORBACHO
Deliciosa.
Pero no hablemos, ¡por Dios!
de política; tres horas
de Congreso me parece
a mí que bastan.
DON BERNARDINO
Y sobran.
¡Cuánto charlar! ¡Pobre España!
¡Quién la salvara!
LEONARDO
(Contemplando socarrona y despectivamente a su suegro, de cuya mentalidad tiene exacta y tristísima idea).

33. Acto segundo, Escena III, pág. 49.

(La historia
eterna).
AURORA (A Don Bernardino).
¿Vas tú a salvar
a España, papastro?
DON BERNARDINO
¡Loca!
¿qué entiendes tú de eso?
LEONARDO
(Y tú,
majadero, y tú).
AURORA
Ni torta[34].

Esta contemporaneidad de las situaciones y los convergentes conflictos que los hermanos Machado nos proponen en su nueva comedia convenían, muy adecuadamente -como se ha señalado en diversas ocasiones[35]- con el programa y las ideas regeneracionistas del menor de los hermanos, que a través de esta esquemática proyección de la realidad, de virtualidades escénicas y dramatúrgias[36] muy convincentes; y, esencialmente también, a través del discurso más sosegado que representaba simbólicamente Fernanda, conseguía llevar al teatro, a través de unos cauces paradójicamente tradicionales[37], un discurso renovado, y renovador, que bien podía acusar el peso de las propuestas que predicaban para la escena su compromiso con la vida y la política nacionales. Tal vez, por todo ello, Fernanda -otra posible voz apócrifa[38]- conciencia crítica del pasado y del presente, venía a alterar, desde las premisas de la alerta y la utopía, aquel estado complaciente en el que se recreaban sus correlatos sociales, más o menos constatables desde el espejo de la escena, como se evidencia, aunque discretamente, en algunos momentos de la obra:

FERNANDA
Porque... fatalmente

---

34. Acto Primero, Escena III, pág. 18.

35. Alberto Gil Novales, *Testigos del siglo XX: Antonio Machado*, Editorial Fontanella, Barcelona, 1966.

36. El sincretismo estético que se nos ofrece a través de estos personajes podía estar relacionado con cierta tendencia proclive a fijar la imagen de la sociedad a través de sistemas y recursos muy próximos a los esquemas instaurados en la revalorización que, de la *Commedia dell'Arte* se produce en estos años, de la mano de la vanguardia escénica.

37. Nos referimos a la comedia de corte satírico que, con Pedro Muñoz Seca y Carlos Arniches a la cabeza, se había constituido en una de las claves teatrales que, más y mejor, gozaba del indiscriminado favor del público. (Dru Gougherty y María Francisca Vilches de Frutos, "La comedia satírica", en *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, págs. 122-127).

38. Partimos de las consideraciones en torno al recurso del apócrifo establecidas por Eustaquio Barjau en "El tema del apócrifo en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 121-149.

tengo que vivir de cara
al porvenir. Del pasado
no guardo memorias gratas,
ni casi la memoria. En él
he sido, cuerpo sin alma
en poder de quien no supo
-o no quiso- despertarla.
Ese osado no fue
más que... una salida falsa.
Soy una mujer de historia
sin historia... ¡Tiene gracia![39]

Sólo así podía entenderse el ambiguo y teatral desenlace final, en el que nuestra Fernanda vuelve a su otra identidad, después de haber alterado, como si de un sueño se tratara, la conciencia de todos los personajes, y haber cuestionado, desde su intrusión, la legitimidad de las clases gobernantes[40]. Una deserción final -su vuelta a Polonia- consciente en la protagonista que, de este modo, evidenciaba desde el distanciamiento un retrato no muy complaciente de esa misma sociedad en la que podrían confundirse personajes y espectadores.

Desde esta perspectiva, pues, el retrato directo que nos ofrecía la voz disidente de Fernanda no dejaba dudas acerca de su cometido último:

FERNANDA (A Leonardo)
Si te esperan
tus negocios, la política,
la banca, cosas muy serias,
tu vida en suma, en tu jaula
dorada de ave de presa.
Vuélvete a España, Leonardo.
Tampoco allí, donde imperan
la impoluta espada
de Don Bernardino o la excelsa
palabra del gran Corbacho,
nada cambia. No hay tragedia
por ahora, ya están todos
acordes: no puede haberla.

---

39. Acto Primero, Escena IV, pág. 28.

40. Con esta comedia los Machado parecían adelantarse, cautelarmente, a un tipo de teatro de marcado carácter satírico-político que tendría una especial vigencia a partir, esencialmente, de 1936. Un ejemplo de todo ello lo podemos encontrar en *Los Salvadores de España. Farsa satírica para guiñol* de Rafael Alberti, de 1936 (Introducción de Robert Marrast, en *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*, núms. 485-486, noviembre-diciembre de 1990, págs. 11-20). Cfr. Gregorio Torres Nebrera, "Alberti: Del teatro político al teatro integrador", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*, págs. 245-256.

Torna a Matilde, tu esposa,
tu Penélope, sin tela
que tejer, ni pretendientes
-mientras su Ulises no vuelva-.
Ella te aguarda; reanuda
tu vida legal con ella,
el bostezo interrumpido
por una mala novela
sentimental. Sólo yo,
del puesto que me reservas
en ese mundo, deserto.
La heroína de opereta
princesa Rosenska vuelve
curada, si no contenta
a Varsovia, y hoy te dice:
Adiós[41].

Y es en este aspecto, en la sátira de costumbres que nos ofrecen los hermanos Machado, desde la perspectiva, siempre discreta, de Fernanda donde encontramos, junto a los figurones de Corbacho y Don Bernardino, otro de los aspectos más destacados, y relevantes, de la obra, de acuerdo con los propósitos e intenciones últimas que guiaban el quehacer teatral machadiano desde una perspectiva de conjunto, en la que, se alternaban *pacto y disidencia* con unos los públicos hacia los que iban dirigidas sus piezas teatrales, y una de cuyas características más endémicas era la poca permeabilidad de sus gustos y preferencias.

No obstante, también podían rastrearse otros temas secundarios que, en solidaridad que este reflejo discretamente satírico de ciertos sectores sociales coetáneos, complementaban la modernidad y el carácter contemporáneo que sus autores, muy deliberadamente, pretendieron dar a su obra. Uno de estos temas, tal vez el más importante, era el debate que en torno a la orteguiana *deshumanización del arte* y el nuevo concepto de poesía, se había convertido, dentro de los círculos literarios e intelectuales[42], en una pieza clave por aquellos años.

Se trataba, en definitiva, en un discurso estético y solidario con la voluntad crítica de la obra, que también se encontraba al servicio de la delimitación y significado de la anatomía literaria de los personajes, cuya actitud respecto a estos conceptos, matizaba la identificación de cada uno de ellos con los diferentes sectores sociales[43] que representa-

41. Acto Terero, Escena XI, págs. 100-101.

42. Cfr. Luis de Llera, "Ortega guía de los vanguardistas españoles", en *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni Editore, Roma, 1991, págs. 98-100.

43. En esta línea convenía destacar la disidencia intelectual orteguina que, a todas luces, se subrayaba en una publicación como la *Revista de Occidente* (Evelyne López Campillo, *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972).

ban. No era, sino una clave más, tan sólo al alcance de cierto público -aquellas *minorías de Ortega*- que, de este modo, podría identificar rápidamente, la textura dialógica que implicaba la incursión de tal motivo literario, de tan abigarrada actualidad dentro de los sectores intelectuales del país que, ahora, con el nuevo régimen político, verían suscritas algunas -no todas- de sus aspiraciones e inquietudes culturales[44].

Desde estas disidentes hipótesis interpretativas, adscribirse a un discurso o a otro, aliarse, por ejemplo, con la poesía que surgía de la vanguardia, no era tan sólo una opción estética, sino que, tal como ocurriera en el debate desatado en torno a la legitimidad de la escena española, era adscribirse, era subrayar un discurso de controvertidos resultados ideológicos que transcendían la mera cuestión poética o teatral; una dialéctica, a todas luces, que sobre el soporte de un debate estético planteaba otro tipo de visceralidades, como ya se ha analizado en algún momento del presente estudio, de corte más ideológico y con severas implicaciones, no sólo en la vida cultural, sino fundamentalmente, en la vida política y social de los agitados años que van de la Dictadura a la República.

La prima Fernanda era tan sólo una advertencia de todo ello; era una llamada a la atención; una alerta de ficción con la que Manuel y Antonio Machado, de modo muy intuitivo, pronosticaban paradójicamente, desde su retrato mitad complaciente, mitad disidente, los temores y las precauciones que constituyeron la moneda común hasta la guerra del 36. Pero la comedia no era nada más que eso, una llamada a la voz de la conciencia desde las modestas posibilidades de la ficción teatral. Por ello Fernanda, antes de emprender su retirada

(...dirigiéndose a todos y un poco a sí misma, dice:)
Aquí no ha pasado nada.
Todo vuelve a ser lo que era.
Cayó una piedra en el charco,
movió el agua. Ya está quieta.
Pero... Hay un pero, Corbacho.
¡Cuidado no se revuelva,
cuando menos lo pensemos,
sin necesidad de piedra!...
Ahora nos toca pedir
perdón de las faltas nuestras,
ya que con mi despedida,
aquí da fin la comedia
de la nueva Cleopatra...
sin Marco Antonio y sin César,
que fue la prima Fernanda[45].

44. Cfr. Jean Bécarud y Evelyne López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República. Op. Cit.*

45. Acto Tercero, Escena XV, págs. 109.

CAPÍTULO IX

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ
DRAMA EN TRES ACTOS, EN PROSA Y VERSO
(1932)

La última obra original que Antonio y Manuel Machado estrenan dentro del contexto de preguerra es *La duquesa de Benamejí*[1]. En esta ocasión se trataba de un drama, en tres actos, en prosa y verso, dividido en cuatro cuadros. Podríamos decir que nos encontrábamos, al igual que sucedió con *La Lola se va a los puertos*, ante otro de los éxitos más relevantes del teatro machadiano, tal y como se desprende de la recepción que le tributaría el público y la crítica[2] del estreno.

Este nuevo drama, uno de los más interesantes de sus autores, es llevado a la escena del Teatro Español la noche del sábado, día 26 de marzo de 1932, por la prestigiosa compañía de Margarita Xirgu[3]. Poco después[4], como había ocurrido con el resto de sus pie-

---

1. Para los principales estudios acerca de la producción dramática de los hermanos Machado remitimos a la nota núm. 1 del epígrafe que dedicamos al análisis de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*.

2. Beris Bureba, "Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en prosa y verso de Manuel y Antonio Machado", en *El Socialista*, 27 de marzo de 1932; Bernardo G. de Cándamo, "Los hermanos Machado estrenan en el Español *La Duquesa de Benamejí*", en *El Imparcial*, 27 de marzo de 1932; Jorge de la Cueva, "Español. *La duquesa de Benamejí*: los hermanos Machado obtienen un éxito en el Español", en *El Debate*, 27 de marzo de 1932, pág. 4; Enrique Díez-Canedo, "Español. *La duquesa de Benamejí*. Comedia dramática de Antonio y Manuel Machado", en *El Sol*, 27 de marzo de 1932, pág. 5; "*La duquesa de Benamejí*, de Manuel y Antonio Machado, en el Español", en *Ahora*, 27 de marzo de 1932, págs. 17 y ss. (contiene varias fotografías del estreno); Floridor, "Español. *La duquesa de Benamejí*", en *ABC*, 27 de marzo de 1932, pág. 61; Ángel Lázaro, "Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en tres actos, en prosa y verso, original de Manuel y Antonio Machado. (Una escena de *La duquesa de Benamejí*)", en *La Libertad*, 27 de marzo de 1932, pág. 5; Arturo Mori, "Español. *La Duquesa de Benamejí*, drama en tres actos, de los hermanos Machado. (Los espectáculos inauguraron ayer la temporada de primavera con las salas totalmente llenas de un público entusiasta)", en *El Liberal*, 27 de marzo de 1932, pág. 3; Antonio Espina, "Español. *La duquesa de Benamejí*, de Manuel y Antonio Machado", en *La Luz*, 28 de marzo de 1932, pág. 14; Melchor Fernández Almagro, "En el Español. estreno de *La duquesa de Benamejí*", en *La Voz*, 28 de marzo de 1932, pág. 6; Juan González Olmedilla, "Español. *La duquesa de Benamejí*", en el *Heraldo de Madrid*, 28 de marzo de 1932, pág. 5; José Romero Cuesta, "En el Español: *La duquesa de Benamejí*", en *Informaciones*, 28 de marzo de 1932, pág. 12; "Un espectador en Madrid. Novedad en todos los frentes. Recuento. *La duquesa de Benamejí*", en *Crónica*, año IV, núm. 125, 3 de abril de 1932.

3. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Prólogo de Ricard Salvat, Aguilar Maior, Madrid, 1988; también hemos utilizado la edición de 1980 (Plaza & Janés, col. El Arca de Papel, Barcelona); y Domenec Guansé, *Margarita Xirgu*, Alcides, col. Biografías Populares, Barcelona, 1963.

4. El 9 de abril de 1932.

zas dramáticas, se publicaría en *La Farsa*, con el número 239, acompañada de una serie de dibujos de José Machado[5].

Esta temporada de la Xirgu[6] en el Español incluía un repertorio, como ha señalado Antonina Rodrigo[7], *ecléctico*; donde se daban cita desde el romance escénico de Vélez de Guevara *La serrana de la Vera*, adaptado por Joaquín Muntaner, hasta el polémico estreno de *La corona* de Manuel Azaña. La temporada incluía, además, obras de Casona, Eduardo Marquina, Crommelynck, Kabund; así como varias representaciones de la Compañía de *La Argentinita* y del Teatro de Arte de Moscú con obras de Gorki, Ostrowski, y algunas adaptaciones de Dostoiewski.

Lo curioso de todo este repertorio teatral, donde se incluye el estreno de *La duquesa de Benamejí*, era resaltar el marcado carácter neopopulista que presidía una buena parte de los espectáculos representados. De todos ellos, había que subrayar, dado su especial significado, el espectáculo folklórico de *La Argentinita*, compuesto por romances y canciones transcritas por Federico García Lorca, bailes populares argumentados, y escenografía y decorados del prestigioso figurinista Bartolozzi[8]. De la misma manera, y en solidaridad con todo ello, destacaba una de las obras puestas en escena por el Teatro de Arte de Moscú, *La pobreza no es pecado*, que bajo la dirección de Pauloff, se fundamentaba en una recreación del pueblo ruso a través de su folklore, sus danzas y su música[9].

Con todo el reparto del estreno fue el siguiente:

Reyes, duquesa de Benamejí	*Margarita Xirgu.*
Rocío, la Gitanilla	*María Ángela del Olmo.*
Blanquita	*Mimí Muñoz.*

5. Cfr. los estudios de John W. Kronik, *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1971; y de Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, Anejos de la revista *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, CSIC, Madrid, 1971. En todo caso remitimos al capítulo que dedicamos al análisis de las primeras ediciones del teatro machadiano.

6. Sobre la labor teatral desarrollada por la Xirgu, tanto en la escena española como desde el exilio, además de sus biografías citadas con anterioridad, tenemos los trabajos reunidos en el monográfico dedicado a su figura de *Cuadernos El Público: Margarita Xirgu. Crónica de una pasión* (núm. 36, Madrid, octubre de 1988), y que son los siguientes, "Enric Gallén, "Margarita y Cataluña: la forja de una primera actriz", págs. 6-13; Ángel García Pintado, "El compromiso", págs. 15-20; María Esther Burgueño y Roger Mirza, "Margarita en América. Una pasión inextinguible", págs. 21-28; Doménec Guansé, "Toda una vida", págs. 29-65; y Antonina Rodrigo, "Cronología", págs. 65-71.

7. "La Xirgu y los Machado", en *Margarita Xirgu*, págs. 231-234.

8. Cfr. Ana María Arias de Cossío, "La renovación del baile español: la Argentinita", en *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991, págs. 289-292.

9. En este mismo contexto, también convenía destacar cierta vertiente crítica, aunque discreta, muy sintomática, acusada en la escena crítica teatral de la *Revista de Occidente*. Se trataba esencialmente de los artículos de Corpus Barga, "En torno a los tablados de Europa (Notas)", Tomo 1, I, págs. 128-129; y "Diálogos sobre el teatro judío de Moscú y el teatro chino de La Habana", Tomo 21, LXII, págs. 224-236; y de Ricardo Baeza, "El nuevo teatro de la Rusia sovietista", Tomo 4, XII, págs. 364-380. (Cfr. Evelyne López Campillo, "El teatro", en *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972, págs. 183-187).

Rosita	*Luisa Sánchiz.*
Lorenzo Gallardo	*Alfonso Muñoz.*
Carlos, marqués de Peñaflores	*Pedro López Lagar.*
El Duque don Fernando	*Alejandro Maximino.*
Bernardo, pastor	*Alberto Contreras.*
Don Antonio, abate	*Miguel Ortín.*
Don Tadeo, magistrado	*Fernando Porredón.*
M. Marcel Delume, oficial francés	*Enrique Álvarez Diosdado.*
El padre Francisco	*Luis Alcayde.*
Pedro Cifuentes, bandido de la partida de Lorenzo	*Félix Gordillo.*
Lobezno, bandido de la partida de Lorenzo	*Miguel Pastor Mata.*
Paquirón, bandido de la partida de Lorenzo	*Ildefonso Palo.*
Fabián, mayordomo	*José Cañizares.*
José Miguel, capataz del cortijo	*M.P. Mata.*
Manuel García	*Miguel Pastor.*
Bandidos, soldados, hombres y mujeres del pueblo.	

En este singular contexto[10], la nueva obra de los Machado, dada su ubicación literaria así como sus motivos argumentales y escenográficos, podía adquirir un cierto significado, alejado de las interpretaciones que sobre la obra se han sucedido, y que la enjuiciaban bajo los estigmas de la "*españolada frívola y superficial*"[11].

---

10. No hay que perder de vista, tampoco, cómo los Machado repetían, como sucedió con *La Lola se va a los puertos*, ciertos esquemas ambientales, más o menos instaurados en el teatro español de preguerra, como era el caso del andalucismo (Cfr. Eusebio García Luengo, "Madrileñismo y Andalucismo teatrales", en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, núms. 9-10, 1943, págs. 273-276.

11. "De otro, resulta decepcionante que esta conquista expresiva se ponga al servicio de una historia terriblemente convencional, digna de cuantos han cultivado la *españolada*.

Con bandoleros, duquesas, soldados de la Fe y oficiales franceses de Angulema, puede, sin duda, escribirse un grandísimo teatro; lo que ya no es posible es escribir un drama ni siquiera aceptable si tan sugestivo material se supedita a una historia de amor del más descarado folklorismo. [...] Si comparamos la Andalucía de *La duquesa de Benamejí* con la de García Lorca, las distancias son enormes. La mentalidad de los autores está más cerca de los hermanos Álvarez Quintero que de quien escribió *Mariana Pineda*, heroína que pertenece al mundo literario de la duquesa -aún cuando existiera en la realidad-, que también se enamora desastrada y melodramáticamente, que muere, y que, sin embargo, jamás se desvanece en su historia estrictamente sentimental. ¡De qué modo tan distinto están tratadas las muertes de Mariana Pineda y de Lorenzo Gallardo, pese a ser dos ejecuciones en las que las víctimas cuentan con las simpatías del dramaturgo! Y es que una está dramatizada por Federico a partir de la memoria subconsciente que guarda Granada de aquella muerte, mientras que los Machado han sacado a su duquesa de la peor literatura andalucista". (José Monleón, "Manuel y Antonio Machado, los conflictos de una colaboración equívoca", en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975, págs. 284 y 285).

Una perspectiva, por otro lado, que entraba en plena coherencia con el magisterio que entre 1920 y 1939 ejercería Antonio Machado, dentro de lo que Tuñón de Lara[12] denomina como *humanismo enraizado en lo popular* y que podría sintetizarse en su *Juan de Mairena*[13]. En relación con todo ello, había que destacar cómo el teatro español de final de la década de los veinte y principio de los treinta acusaba el peso de cierta estética neopopular, que quedaba identificada, casi simultáneamente, con el mundo rural, sin ningún tipo de añoranzas o remordimientos casticistas; una ausencia deliberada[14] que marcaba una cierta modernidad en la revalorización de motivos y escenarios, cuyos presupuestos entroncaban, por ejemplo, con la esencia más honda de los dramas lorquianos o las primeras piezas dramáticas de Rafael Alberti[15].

Esta comunidad de gustos e intenciones se detectan en la nueva obra de los Machado *La duquesa de Benamejí*, de la mano de una serie de elementos *-honradez, inocencia y cubismo*[16]- que, aunque intuidos en el resto de sus comedias y ya expuestos con una cierta sensibilidad en *La Lola se va a los puertos*, adquieren ahora, en solidaridad con el contexto estético, literario y ético de 1932[17], un relevante papel dentro de la trayectoria intelectual y literaria de ambos hermanos, muy especialmente de Antonio.

En relación con la ética neopopular que presidía una de las posiciones de la crítica intelectual, Tuñón de Lara subrayaba la tendencia *humanista*, de la que Antonio Machado y sus apócrifos[18], eran, tal vez, el exponente más brillante:

> *Contra lo que una apreciación superficial pudiera dejar creer, Antonio Machado elabora en el curso de su vida una estimativa muy coherente: en la cumbre de la misma aparece el valor-hombre, caracterizado por la dignidad; pero no se trata del hombre individual. Toda la obra de Machado es la búsqueda del prójimo, del* ***Tú fundamental*** *y con él va creando el* ***nosotros,*** *el protagonista colectivo. Su estética es la de la sentimentalidad colectiva*[19].

Esta perspectiva, que de hecho arrojaba una nueva lectura del teatro machadiano, no obstante, adquiere, en el caso de *La duquesa de Benamejí*, una significativa relevancia.

---

12. *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Laia, Barcelona, 1981.

13. Cfr. Pablo de A. Cobos, *El pensamiento de Antonio Machado en "Juan de Mairena"*, Ínsula, Madrid, 1971.

14. Un punto de partida en torno al ruralismo en el teatro español del primer tercio del siglo XX en José-Carlos Mainer, "José López Pinillos en sus dramas rurales", en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972, págs. 89-120.

15. Cfr. César Oliva, "El teatro de la generación del 27", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Generación del 27*, núms. 514-515, abril-mayo de 1993, págs. 93-101.

16. Ricardo Salvat, "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 191-197.

17. Juan Marichall, "Una espléndida década (1926-1936)", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Generación del 27*, núms. 514-515, abril-mayo de 1993, págs. 25-37.

18. Cfr. José-Carlos Mainer, "Los apócrifos de Antonio Machado", en *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 312-314.

19. *Medio Siglo de cultura española (1885-1936)*, Editorial Tecnos, Madrid, 1977 (3ª ed. corregida), pág. 233.

Un papel predominante, cuyo peso caía, conscientemente, en las cualidades de los ambientes y los personajes que protagonizaban sus conflictos, ubicados, desde las coordenadas éticas anteriormente expuestas, en la nueva interpretación literaria que, de la mano del ruralismo, se imponía como una de las claves más deícticas de la revalorización populista[20] que se observaba en el teatro español[21] en los años de la Segunda República[22].

De aceptarse esta hipótesis, que veremos refrendada a continuación, también había que destacar las consideraciones que ambos hermanos dedicaron a la obra en sus "Autocríticas", publicadas el día del estreno en las páginas teatrales de *ABC*. En esta breve reseña, no obstante, se priorizaba, en su propia relectura de la obra, un elemento que, conscientemente, podía darnos la clave interpretativa del texto, de acuerdo con las intenciones y propósitos que sus autores pretendieron proyectar. Se trataba de la "*perdida inocencia del teatro*", cuyos discursos iban dirigidos, esencialmente, a recuperar, desde las posturas de la renovación, el carácter de divertimento y distracción[23], como motivos y reclamos prioritarios[24], frente al excesivo didactismo y carácter pragmático, que se observaba en la trayectoria del teatro moderno español[25]; así señalan nuestros autores:

> *¿Novedad? De propósito, ninguna. Nuestra obra ha de parecerse a muchas que se han escrito y a otras muchas que todavía han de escribirse. Sin embargo, no renunciamos a contribuir -en la medida de nuestras fuerzas- a la renovación del teatro, devolviéndole un poco de su perdida inocencia- Porque no siempre se renueva con novedades*[26].

---

20. Cfr. Mariano de Paco, "El teatro de los Machado y *Juan de Mairena*", en *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, 1976, págs. 463-477.

21. Cfr. Antonio Castellón, "Proyectos de reforma del teatro español 1920/1939", en *Primer Acto*, núm. 176, enero de 1970, págs. 4-13.

22. Esta vertiente teatral española encajaba, muy adecuadamente, en la clasificación metodológica que del teatro español del primer tercio de siglo realiza Ángel Berenguer (*El teatro en el siglo XX. Hasta 1939*, Taurus, Madrid, 1988). Destaca el crítico tres líneas: tendencia restaurada, donde encontraríamos las diferentes facetas del teatro poético, sin incluir a los Machado; un segundo grupo estaría formado por la tendencia innovadora, donde estarían nuestros autores, conjuntamente con los Álvarez Quintero, Ángel Lázaro o Carlos Arniches y un pequeño grupo un poco más radical, con Azaña, Mihura, Alejandro Casona y Jardiel Poncela. Por último, encontraríamos la tendencia innovadora, que partiendo del realismo de Galdós se aventuraría por los caminos del expresionismo, el drama individual y la tragedia colectiva; en este grupo destacarían esencialmente Lorca, Alberti, Gómez de la Serna y Miguel Hernández, como ejemplos más llamativos.

23. De acuerdo con el debate teatral de la década anterior, convenía recordar las posturas defendidas, esencialmente por Manuel Machado, y que legitimaban el humor, la comicidad y la diversión como discursos posibles dentro de la diversidad teatral. En todo caso, remitimos al capítulo donde se analizan las claves de esta polémica.

24. Estas ideas guardaban un curioso paralelismo con las directrices del pensamiento teatral de Cansinos-Assens, quien reclamaba para la escena la vuelta al espectáculo y a la diversión (Cfr. Ricardo de la Fuente, "Las ideas sobre el teatro de Rafael Cansinos Assens", en *Letras de Deusto*, núm. 39, 1987, págs. 167-172).

25. Cfr. Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro Español Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957.

26. Manuel y Antonio Machado, "Autocríticas. *La duquesa de Benamejí*", en "Páginas teatrales", de *ABC*, 26 de marzo de 1932.

Como puede deducirse, se trataba de una perspectiva intencional que entroncaba, en el terreno teórico -y muy directamente-, con las ideas, que dentro del debate en torno a la renovación de la escena española[27], había propuesto de un modo más abstracto que eficaz, entre otros, fundamentalmente Ortega[28] y Cansinos-Assens[29], y que predicaban una cierta vuelta al concepto de espectáculo y diversión. Se trataba de una óptica que, prácticamente, había sido erradicada de la escena culta, y que se había refugiado en los llamados géneros "menores" o "ínfimos", que, en solidaridad con el nuevo discurso[30], se recuperarían, aunque desde perspectivas ciertamente elitistas, para la escena contemporánea.

En relación con todo ello, *La duquesa de Benamejí*, testimoniaba su adscripción estética a esta tendencia con la inclusión, en el primer acto del drama, de canciones y bailes populares, en un deliberado intento de recrear cierta atmósfera populista, relacionada, dada la ubicación fernandina de la obra, con el mundo del sainete y del majismo dieciochesco[31].

Con el pretexto de una fiesta, los Machado introducían así, como ocurriera con *La Lola se va a los puertos*, motivos dramáticos que podían resultar de cierta novedad para un público acostumbrado a los discursos del drama histórico, al prosaísmo de la comedia de corte benaventino, o a la astracanada más o menos sutil. Veamos la escena:

> *JOSÉ MIGUEL: Señora.*
> *REYES: ¿Tienes lista a tu gente?*
> *JOSE MIGUEL: Dispuesta..., a todo, señora duquesa.*
> *Ucencia mande, y...*
> *REYES: Para el baile, digo.*
> *JOSÉ MIGUEL: En el cuerpo les retoza desde que*
> *empezaron a oír música. Pero lo de*
> *ellos..., ya sabe la señora duquesa..., su*
> *guitarrilla, sus castañuelas...*

---

27. Dru Dougherty, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en 2 *Ensayos sobre Teatro español de los veinte*, César Oliva, ed., Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, págs. 85-157.

28. *Idea de Teatro*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

29. "Un concepto del Teatro", en *Los temas literarios y su interpretación*, Editorial V.H. Sanz Calleja, Madrid, 1924, págs. 175-225.

30. Cfr. Javier Huerta Calvo, "Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX", en *Primer Acto*, núm. 187, 1981, págs. 122-127; "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, eds., CSIC & Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, Madrid, 1992, págs. 285-294; y "Valoración estética de los géneros menores en el teatro del siglo XX", en su edición de *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 74-78.

31. Cfr. Alberto González Troyano, "Teatro y cultura popular en el siglo XVIII", en *Draco. Revista de Literatura Española*, núm. 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz/Área de Literatura Española, 1990, págs. 193-211.

M. DELUME: ¡Oh, admirable, delicioso!
REYES: (A José Miguel). Sí, hombre, sí; que
canten y que bailen a su modo, eso es lo
que se quiere.
JOSÉ MIGUEL: Pos si se quiere eso... (Dirigiéndose al
grupo de mozas y mozos, en el que han
empezado ya a sonar algunos rasgueos de
guitarra y repiqueteo de palillos). Venga
unas seguidillas manchegas... Y ¡a ver
como se portáis, muchachos! (Las mozas y
mozos tocan guitarra y palillos y bailan y
cantan).
(Cantando) Llevo conmigo, niña,
llevo conmigo
más penas que aceitunas
muele un molino.
Baila, morena,
que bailando se muelen
también las penas.
M. DELUME: (Entusiasmado). ¡Oh, bravo, bravo!
¡Viva la España pintoresca!
ROCÍO: ¡Viva el señor extranjero!
(Cantando) Tengo una capa, niña
verde de plata,
como campos de olivos
con luna clara.
Como alamares
relucen con la luna
los oliveros.
M. DELUME: ¡Oh, bravo, bravo![32]

Con todo, a esta misma tendencia, a esta reclamada inocencia[33], podían adscribirse muchos de los aspectos argumentales y temáticos del texto. No obstante, antes de indagar en tales recursos, convenía detenerse, aunque tan sólo fuera a modo de prólogo, en el argumento de la obra, cuyo desarrollo, evidenciaba, consciente o no de ello, dicha comunidad de intenciones y propósitos.

Efectivamente, para el embalaje argumental de este nuevo drama, los Machado volvían a escoger otra vez el socorrido escenario andaluz, aunque, ahora las coordenadas

32. Acto Primero, Escena V, págs. 13-14. Las referencias y citas al texto se realizarán de acuerdo con la primera edición, en "La Farsa", núm. 239, de 1932.

33. Ricardo Salvat, "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, págs. 191-197.

cronológicas situaban la acción en una Andalucía romántica, provista, deliberadamente, de bandoleros, raptos, gitanas, embozados y crímenes pasionales -de acuerdo con la "archiconocida frase de los extranjeros *romantique Espagne*"[34]; aspectos todos que, a primera vista podían sorprendernos por su aparente frivolidad -la crítica al uso así lo ha visto-, pero que, sin embargo, constituían un repertorio de *ingenuos mecanismos* más cercanos a los propósitos neopopulistas y experimentales de las fórmulas escénicas intuidas por Lorca[35] o Rivas Cherif[36], que a una visión afincada en la esclerosis de *"La charanga y la pandereta"*.

Como decíamos, la acción comienza en un palacio campestre, situado muy cerca de la serranía, durante la ocupación napoleónica. Los personajes que aparecen en las primeras escenas son un sacerdote patriota, el padre Francisco, un oficial francés, M. Delume, y Don Tadeo, un magistrado de los alrededores. Todos han sido invitados a una fiesta por Reyes, la duquesa de Benamejí, protagonista femenina de la obra. En el transcurso de la reunión, amenizada con bailes y canciones populares, todos hablan de las aventuras de Lorenzo Gallardo, un bandolero que, bajo el refugio de la sierra y perseguido por la justicia, se ha ganado la admiración del pueblo, que ve en él, un héroe; como puede evidenciarse, se trataba del motivo del bandido generoso. Concluida la fiesta, se produce el romántico encuentro entre el bandolero y Reyes, quienes, sin saberlo aún, se han enamorado. En este preciso instante aparece sobre la escena Carlos, marqués de Miraflores y primo de la protagonista, quien pretende capturar al bandido. Ante los ruegos de Reyes, para evitar el enfrentamiento entre ambos, Lorenzo emprende la huida hacía su refugio en las montañas.

El segundo acto de la obra se desarrolla en plena sierra, en el refugio de los bandoleros. Reyes, que ha ido en busca de Lorenzo, ha sido capturada por aquéllos, quienes se preguntan por la personalidad de la extraña cautiva. En estos momentos, también se produce el segundo encuentro entre Reyes y Rocío -el primero tuvo lugar en la fiesta del primer acto- quienes rivalizan por el amor de Gallardo. Éste, enamorado de Reyes, provoca los celos de la gitana, quien en venganza por lo que ella considera una traición a su fidelidad, descubre a Carlos el lugar donde se esconden los bandoleros.

Después de una contienda, Lorenzo es hecho prisionero en compañía de Pedro Cifuentes, mientras el resto de la partida logra escapar. Ya en el tercer acto, Lorenzo, capturado y condenado a muerte por un tribunal, espera la ejecución de la sentencia en prisión, ante la alarma general del pueblo, para quien Lorenzo había sido su protector. Rocío, la gitana, intenta socorrer a Gallardo, pero es atrapada por Frasco José, quien pretende matarla en castigo por su traición. En este preciso instante aparece Reyes, quien logra llegar hasta Lorenzo con la intención de salvarlo, gracias a una orden de libertad que ha conseguido, personalmente, del rey. Sin embargo, Rocío, movida por los celos,

---

34. Iris M. Zavala, "Señoritos, bandidos, rebeldes, románticos: semiótica de la cultura", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Tomo II, Universidad de Barcelona, 1989, págs. 823-838.

35.Cfr. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

36. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Pre-Textos, Valencia, 1991.

asesina a Reyes, quien muere, trágicamente por amor, en los brazos de Lorenzo. En la escena final, la gitana recibe la muerte de la mano de Frasco José; mientras Lorenzo, con su salvoconducto, libera al resto de sus compañeros. Él, sin embargo, no escapa y se queda a la espera de su ejecución.

La distribución fabulística del texto, cuya intriga, a veces, podía resultar demasiado confusa -alguien vio esta obra como un buen guión para una ópera o una película[37]-, no obstante, constituía un más que adecuado soporte, sobre el que instalar, bajo la preceptiva de la verosimilitud dramática, una serie más o menos coherente de motivos y estrategias literarias, solidarios todos con aquella concepción del teatro vinculada a la identificación entre el pueblo y el mundo rural[38] que se produce entre los años de la Dictadura y el advenimiento de la II República.

Se trataba de un período teatral, a todas luces, marcado por la renovación en las más variadas direcciones: desde los aspectos éticos, literarios y de producción del teatro (La Barraca, los Teatros Universitarios, las Misiones Pedagógicas), la renovación escenográfica emprendida por Dalí, Burman, Lorca o Fontanals, hasta la nueva concepción del baile español de La Argentinita. Se trataba, siempre, de un discurso renovado que no pretendía sino una interpretación artística de la vida española a partir de las complejas identificaciones que operaban con ciertas esferas del mundo popular que, intelectualmente, se pretendían más innatas, más intactas o más autóctonas, en justa correspondencia con las nuevas éticas *populistas* que impregnaba la vida política del país.

De todo ello, no cabía la menor duda deducir el papel tutelar, incluso modélico, de la obra, el pensamiento y la figura de Antonio Machado, que ya por estos años empezaba a consolidarse como uno de los mitos[39] éticos e intelectuales más inquebrantables y pertinentes de la historia y la literatura españolas.

En solidaridad con todo ello, este pintoresco drama, firmado por ambos hermanos Machado, daba puntual cuenta desde una caracterización que ellos mismos se adelantan a calificar de *ingenua*. Cabía preguntarse, pues, ahora en qué consistía dicha ingenuidad, entendida como propuesta -al menos estética-, que en nada desmerecía respecto al mundo teatral en el que, muy deliberadamente, se insertó; y que impulsó a la Xirgu a llevarla a las tablas.

De aceptarse dichas coordenadas como hipótesis de trabajo, podrían justificarse ciertos aspectos de la obra que dada su *ingenuidad* operaban no sólo como un hábil reclamo teatral, sino también -y podría ser un aspecto muy significativo- como un *lugar común* dentro de la tradición literaria española, y que, ahora, utilizaban los autores, primero, para instalar rápidamente una serie de conflictos que ya quedaban por sí solos muy explicitados; y, por otro, dada esa rápida identificación, para proyectar cierta revalorización del mundo popular, de la mano de su nuevo y solidario contexto digresional.

---

37. José María Valverde, *Antonio Machado*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1972.

38. Manuel Tuñón de Lara, "Arcaísmo, rebeldía y contemporaneidad", en *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, págs. 240-266.

39. José Bergamín, "Antonio Machado, el bueno", en *De una España peregrina*, Al-Borak, Madrid, 1972, págs. 85-94.

Nos estamos refiriendo, con todo ello, a la ubicación literaria por la que optan los Machado. Una ubicación de corte costumbrista afincada, en apariencia, en los rigores y los preceptos de la imagen romántica de Andalucía[40]. Se trataba, en definitiva, de un recurso que operaba con toda nitidez desde el punto de vista de la recepción, dado el intenso y extenso cultivo literario del que, a partir fundamentalmente de la mímesis costumbrista[41] del Romanticismo, había sido objeto dicho motivo, y que se había perpetuado en la tradición escénica más popular del último tercio del siglo XIX y principios del XX[42].

De ahí, la importancia que, en *La duquesa de Benamejí*, poseen las descripciones que, a través de las acotaciones, nos ofrecen sus autores. Este rasgo destacaba, especialmente, en el acto primero, en cuya acotación inicial se incluía una significativa, aunque esquemática, referencia al paisaje andaluz:

> *Sala baja de un palacio campestre cerca de una serranía andaluza. Al fondo, puerta y amplios ventanales, por los cuales se ve un jardín, y, más lejano, un paisaje de olivares iluminados por la luna*[43].

Estos mismos matices en torno al paisaje volvían a reforzarse en la decoración del segundo acto:

> *La sierra, el corazón de la sierra. A un lado, hacia el fondo, una cueva. A derecha e izquierda, la entrada de varios senderos, entre peñas y breñales*[44].

Con estas simples referencias, los Machado evocaban, de modo deliberado y solidariamente con la cualificación del argumento y la fisonomía de los personajes, toda una atmósfera literaria de implicaciones que subrayaban siempre una lectura de España, aunque romántica y exagerada, muy acorde con los propósitos que revalorizaban, desde la idealización más utópica, el pueblo, sus símbolos y sus costumbres[45]; una perspectiva, cuyo discurso implícito dignificaba aquella otra imagen más superficial y pintoresquista de la que, paradójicamente a lo que podía sospecharse, también se nutrían estas esté-

---

40. Con la finalidad de no repetir las consideraciones y la bibliografía existente sobre el tema, remito al apartado del estudio de *La Lola se va a los puertos*, donde se analizan las visicitudes y la tradición literaria del escenario andaluz, y su fraguada "imagen romántica". No obstante, y para que sirva de referencia remito, también, a la edición de Alberto González Troyano de las *Escenas Andaluzas*, de Serafín Estébanez Calderón (Cátedra, Madrid, 1985).

41. Cfr. José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Castalia, Madrid, 1972.

42. Nos referimos a la zarzuela y el género chico (Cfr. Alberto Romero Ferrer, *El Género Chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993).

43. Acto Primero, pág. 5.

44. Acto Segundo, pág. 32.

45. En este sentido, por ejemplo, también había que destacar la utilización de elementos lírico-tradicionales, presentes en esta obra como en el resto de su producción dramática (Cfr. Miguel Cruz Giráldez, "Elementos lírico-populares en el teatro machadiano", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 35-54).

ticas renovadas. No era -que diría Fernández Montesinos- sino otro intenso *redescubrimiento de la realidad española*, de la mano de unos propósitos e intereses, ciertamente lejanos de la añoranza casticista[46] que había impregnado un sector muy intenso de la literatura española desde principios de siglo.

En este sentido y solidariamente con estos escenarios, se pretendían también evocar otros motivos de corte populista y tradicional[47] que, como la música y el baile, no sólo hablaban de la totalidad del espectáculo teatral -una integración muy reivindicada por estos años-, sino que, además, quedaban insertados, como si de muestras se tratara, dentro que aquella visión dignificada del pueblo:

FABIÁN: Dice que esas luces pegan mejor con el
sainete de la fiesta de esta noche.
JOSÉ MIGUEL: ¿Sainete?
FABIÁN: El cante y el baile de la gente
menuda. Por cierto, que ya los tendrás
prevenidos.
JOSÉ MIGUEL: ¿Eh?... ¡Sí! Listos están todos y
deseando comenzar el fandango. Pero,
además, se le podía dar una buena sorpresa
a la señora.
FABIÁN: ¡Eh!
JOSÉ MIGUEL: Pues, ¡y tanto! Si yo alcanzara...
FABIÁN: ¿Qué?
JOSÉ MIGUEL: Por más que es un fierecilla montaraz.
FABIÁN: ¿Pero, quién?
JOSÉ MIGUEL: Rocío. Rocío la Gitana. Una
flamenquilla que anda rondando por aquí
hace ya días y hoy se ha arrojado a
pedirnos posá para esta noche. Los mozos
de acá, al parecer y el mulero, querían
echarla... porque esta gente, la verdá que
nunca viene a traer nada... Pero yo pensé:
en la fiesta de esta noche puede que no
haga mal papel la gitanilla. Ella, dicen
que canta y baila como los ángeles. De mo
es que...[48]

---

46. Cfr. Ángeles Prado, *La literatura del casticismo*, Moneda y crédito, Madrid, 1973; José Luis Abellán, "La teoría del casticismo y los epígonos del 98 (desde Unamuno a Américo Castro)", en *La crisis contemporánea. 1875-1938*, en *Historia Crítica del Pensamiento Español*, Tomo 5/II, Espasa Calpe, Madrid, 1989, págs. 319-351.

47. Cfr. Dámaso Chicharro, "*Demófilo* en el teatro de los Machado", en *La Andalucía de Demófilo* (Catálogo de la Exposición), Junta de Andalucía/Año de la Cultura Tradicional, Electa, Madrid, 1993, págs. 74-81.

48. Acto Primero, Escena Primera, pág. 6.

En compensación, no obstante, con este discurso, los Machado también incluyen cierto matiz disidente, en su valoración final de estos motivos y escenarios. Se trataba de la perspectiva, de corte pintoresquista, que de la mano de M. Delume, un extranjero, introducía una lectura didácticamente exagerada del paisaje y los símbolos[49] supuestamente atribuidos al comportamiento tópica y típicamente españoles:

M. DELUME: ¡Amor!... ¡El amor y la muerte!
REYES: ¿Qué está usted diciendo?...
M. DELUME: Lo español... Esta complicación magnífica
de las dos grandes cosas, ¡tan
española!...
REYES: (Al abate). Desengáñelo usted, amigo Don
Antonio. Dígale que esos amores no se ven
aquí ya más que en los romanes viejos...
DON ANTONIO: No lo haré, mi adorable y dueña.
REYES: Pero...
DON ANTONIO: Porque España es todavía eso que dice el
capitán Delume: la tierra de los grandes
amores trágicos...
M. DELUME: ¡Bravo![50]

Pero al margen de la autonomía literaria de todos estos motivos, sus implicaciones y su utilización dentro de la obra, solidariamente con su funcionalidad como reclamos espectaculares[51], se encontraban mediatizados, tanto en el terreno de la fábula como en su significación última, por la incursión, muy teatral por cierto, del bandolero Lorenzo Gallardo. La presencia de este personaje desata el conflicto argumental del texto, que consideramos ciertamente anecdótico dentro de la arquitectura dramática del drama; esto es, no era sino un pretexto al alcance del espectador más ingenuo[52], lleno de analogías, sobre el que podían sustentarse otro tipo de conflictos éticos y morales, en torno a la interpretación que, de Andalucía, pretendían sus autores.

---

49. Uno de los condicionantes más pertinentes, y que más habían contribuido a forjar la imagen pintoresquista de Andalucía, había sido toda la literatura que, a partir fundamentalmente de los relatos de viajes, primero ilustrados, y luego románticos, había tenido como perspectiva la peculiar mirada foránea, más proclive a fijar su atención en todos aquellos aspectos que podían resultarles más extraordinarios o extravagantes. A partir de esta imagen, ciertamente tópica, se fraguan una serie de tipologías más o menos fijas, y que sirven de referentes de la conocida "romantique Espagne" (Cfr. a este respecto los trabajos de Alberto González Troyano, *La desventura de Carmen. Una divagación sobre Andalucía*, Espasa Calpe, Madrid, 1991; y su edición del libreto *Carmen*, ópera de George Bizet, Cátedra/Expo'92, Madrid, 1992).

50. Acto Primero, Escena IV; pág. 10.

51. Cfr. José Mondéjar, "El andalucismo ambiental y lingüístico en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 137-158.

52. Umberto Eco, en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Lumen, Barcelona, 1974), al referirse a los mecanismos que operan en la aparentemente ingenua utilización de *topois* estéticos, más o menos cercanos al lector o espectador medio, comenta:

Con la utilización dramática, pues, del arquetipo literario[53] del bandido generoso[54], cuya ficción respondía a los patrones heredados -como ha señalado Joaquín Marco[55]- de la mejor tradición del pliego de cordel decimonónico[56], los Machado introducían una doble apreciación de la realidad popular española, a través de la dialogía interna[57] con la que, intencionalmente, cualifican la estructura implícita del drama. Volvíamos, pues, a encontrarnos, en definitiva, con procedimientos y recursos que, al igual que sucedía con sus obras anteriores, aun respetando en apariencia las formas, los esquemas y los argumentos lineales, ciertamente tradicionales[58], a los que estaba acostumbrado el público, introducían una disidencia especulativa que, desde la reconciliación, podía estimular una recepción crítica favorable -tal sería, por ejemplo, el caso de Enrique Díez-Canedo[59]- de esa misma realidad proyectada.

En este sentido, los atributos con los que se nos presenta el personaje hacían especial hincapié, y dramáticamente interesaba subrayarlo, en su generosidad[60], su idealización y

---

"Recurrir al *lugar literario* es una experiencia posible hasta a persona no excesivamente culta: si el definir una situación como *kafkiana* puede revelar quizá cierta sensibilidad especialmente formada e informada, el afirmar de una situación dulzarrona y lacrimosa que *todo esto parece las Dos Huerfanitas* constituye un recurso al alcance del lector vulgar, apenas dotado de sentido crítico. La referencia al *lugar* o al personaje literario aparece en la conversación corriente, la mayoría de las veces un poco a la ligera, pero otras como una referencia feliz y exacta (y, en estos casos, como un subrayado casi epigráfico, con una cuota de penetración y de sabor, que permite obtener, recurriendo al *lugar*, una agudeza de juicio imposible de alcanzar por medio de cualquier otra expresión más compleja). Recurrir al *lugar* literario significa alcanzar por medio de la memoria, el repertorio del arte, para extraer de él figuras y situaciones, introduciéndolo en el contexto de un discurso crítico, peyorativo, emotivo". (Cit. pág. 213).

53. Seguimos, en todo momento, el marco metodológico establecido por Julio Caro Baroja en "Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore", en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Dosbe, Madrid, 1979, págs. 89-168; y "La formación de arquetipos", en *Arquetipos y leyendas*, Istmo, Madrid, 1991.

54. Cfr. Alberto González Troyano, "Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 105-108.

55. "Guapos, bandidos, valientes: la realidad y la invención. Base histórica", en *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, Tomo II, Taurus, Madrid, 1977, págs. 431-436.

56. Cfr. Julio Caro Baroja, "Acciones y prosas bárbaras (Bandolerismo)", en *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1988, págs. 435-501.

57. Cfr. Iris M. Zavala, "La dialogía del teatro unamuniano: género interno", en *El teatro de Miguel de Unamuno. Volumen Homenaje en el cincuentecenario de la muerte de Miguel de Unamuno. 1936-1986*, edición a cargo de Jesús María Lasagabáster, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1967, págs. 13-26.

58. Este es el punto de partida del estudio de Lucile Charlebois, "Contradicción y desmitificación: el teatro de Manuel y Antonio Machado", en *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 317-330.

59. "*La duquesa de Benamejí*, Comedia dramática de Antonio y Manuel Machado", en *El Sol*, 27 de marzo de 1932, pág. 5; también recogida en *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936*, Vol. II, Ed. de Joaquín Mortiz, México, 1968, págs. 155-157.

60. Éste era, tal vez, uno de los atributos más subrayados por la tradición popular. Como subraya Caro Baroja,

en su identificación con el pueblo[61]. Tal vez, por ello, éste era uno de los primeros rasgos que conocemos de él:

BERNARDO: El que me dio esta onza de oro no fue
ningún santo. Un santo no puede dar lo que
tiene. Fue un real mozo, el mismo rey de
la sierra: Lorenzo Gallardo.
JOSÉ MIGUEL: ¿Y hacia dónde iba?
BERNARDO: Él lo sabrá. Yo no me atrevía a
preguntárselo.
FABIÁN: ¿Y cómo supiste que era él?
BERNARDO: Porque eso se ve. Además el mismo me lo
dijo: soy Lorenzo Gallardo, el bandido[62].

En relación con ello, también había que destacar el propio nombre del bandolero, que de un modo más que sincrético, presentaba la totalidad del personaje. Una cualidad que se explicitaba en la obra de acuerdo con los orígenes humildes del protagonista:

REYES: ¡Qué impertinencia! ¿Le parece a usted
bien, abate, que se llame Gallardo un
ladrón de caminos!
DON ANTONIO: No es culpa suya, duquesa, Gallardo es el
apellido de su familia, honrados y
humildes labradores de Quesada, de

"La silueta del bandolero, popularizada por los literatos y viajeros románticos, tiene, hasta cierto punto, unos caracteres que se ajustan a moldes bien clásicos, dentro de la teoría literaria. Porque, en primer lugar, el bandolero es un *héroe juvenil*, como tantos otros, cuya *vida* está marcada por el *destino*, de suerte que son ciertas circunstancias generales, superiores a su voluntad, las que le mueven. Metido dentro de semejante vida, predestinado, su suerte final es inexorable, como la de los héroes de la tragedia griega: la muerte acecha hasta que le hace presa. Y este juego con la muerte, del que sale muchas veces triunfador antes de ser vencido, a este riesgo continuo le da asimismo un aire heroico, pues también los héroes antiguos triunfaban muchas veces antes de morir. El bandolero -según el esquema clásico- es compasivo con los pobres, los débiles, los viejos, los niños, galante con las mujeres y áspero, duro, con los poderosos y los fuertes: como los héroes viejos asimismo".

(Cit. en *Ensayo sobre la literatura de cordel*, págs. 482-483).

61. "Pero el bandolero no es el ídolo de la sociedad, de una sociedad en conjunto: es el ídolo de la plebe [...].

El bandolero idealizado queda en otra asidera. En la admiración hacia él hay otro elemento muy común en toda historia popular de tipo heroico: el que, racionalmente, debe ser considerado como más débil, se impone, a veces, al más fuerte. David luchando con y venciendo a Goliath es el prototipo de héroe querido por el pueblo, que sueña siempre con una inversión de los órdenes o en una subversión de los valores: una subversión que es probable que arranque de la infancia y que domine ya a muchas almas infantiles".

(Cit. en *Ensayo sobre la literatura de cordel*, pág. 483).

62. Acto Primero, Escena II, pág. 7.

quienes, gracias a Lorenzo, sabemos hoy
algo. Y ocurre que Lorenzo honra su
apellido por su buena fama[63].

Esta comunidad de rasgos, a los que habría que añadir un cierto romanticismo[64] dado el desenlace final de la obra[65], en el que nuestro héroe muere por amor, se ve potenciada, además, desde las identificaciones, cómplices con la lectura regeneracionista que intuimos, que pueden observarse con el mundo rural, de acuerdo con las directrices literarias reivindicadas desde los presupuestos *neopopulistas* de estos años. En este mismo sentido se pronuncia uno de los personajes de la obra, para quien la opción de nuestro bandolero -héroe y voz de la colectividad[66]- se encuentra íntimamente unida a una voluntad de protesta social[67]:

DON ANTONIO: No siempre por miedo, encantadora
amiga. La fantasía popular simpatiza la
bárbara heroicidad de estos descabezados,
que, a riesgo de mil peligros y
persecuciones, jugándose la vida a cada
paso, se han sustraído a la servidumbre de
la labor campesina, que agobia a los
otros. Valientes y osados, azote de los
poderosos y constante pesadilla de la
justicia, de la que el pueblo no tiene la
más alta idea, con perdón del señor don

---

63. Acto Primero, Escena III, pág. 9.

64. "En *LA DUQUESA DE BENAMEJÍ* tenemos un drama romántico con todos los caracteres que al romanticismo podemos atribuir, si es que hemos logrado averiguar algo sobre ello, pues, siempre nos pareció difícil saber a ciencia cierta en qué consiste ser romántico. En fin, la Duquesa, el bandido generoso, la gitana enamorada, el militar noble y arrogante, el padre sibilino, el oficial francés... bandidos de la partida de Lorenzo Gallardo, soldados, hombres y mujeres del pueblo. La tipología es perfecta y lo que ocurre y lo que se dice en el trama, también.

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ se traspasa de un romanticismo quintaesenciado y depurado por el tiempo y la distancia y, claro está, por el buen gusto y el comedimiento de los autores que, incluso al colocar la acción en pleno siglo XIX, entre revueltas liberales, reacción fernandina, cien mil hijos de San Luis, etc., parece que quieren darnos una magnífica lección".

(Cit. en Eusebio García Luengo, "Notas sobre la obra dramática de los Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12, septiembre-diciembre de 1949, págs. 667-676).

65. Cfr. Ascensión Sánchez Fernández y Mª José Porro, "Algunos elementos románticos en el teatro de los Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. III, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 277-288.

66. Cfr. Joaquin Tenschert, "El personaje colectivo", en *El personaje dramático (Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español)*, Luciano García Lorenzo coord., Taurus, Madrid, 1985, págs. 19-26.

67. Ésta es la hipótesis que desarrolla Tuñón de Lara, al referirse a los apócrifos machadiados y a las identificaciones que operan en la corriente neopopular que se detecta en la literatura española entre 1926 y 1936 ("Arcaísmo, rebeldía y contemporaneidad", en *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, págs. 240-266).

Cfr. también José Luis Abellán, *El filósofo "Antonio Machado"*, Pre-textos, Valencia, 1995.

Tadeo...
DON TADEO: ¿Los defiende usted?
DON ANTONIO: Los explico, nada más. Ellos son, en cambio, generosos con el pobre, que encuentra en su esplendidez una inmediata y palpable Providencia[68].

Pero estas identificaciones, que afectaban también a las correspondencias con el paisaje, que de hecho se evidenciaban en algunos fragmentos como es el momento previo a la aparición del protagonista[69], permitían, con toda nitidez, subrayar la unidad de principios y funciones éticas que presidía todos los mecanismos utilizados en la obra, y que se encontraban permeablemente adscritos a la clara voluntad de proponernos una imagen idealizada del mundo rural, desde las nuevas consignas de los años treinta, donde, inestimablemente, se acusaba el peso de lo que, según el historiador Jaume Vicens Vives en afortunada frase, sería más correcto denominar, e interpretar, como "generación acumulativa del 98"[70].

Pero con todo ello presidiendo este drama de Manuel y Antonio Machado, también había que reseñar otros aspectos relevantes de la obra que, siempre solidarios con los argumentos expuestos, reforzaban o matizaban aquellas *inocentes* intenciones que estructuraban el texto.

En este sentido, por ejemplo, se hacía necesario dedicar nuestra atención a los rasgos que soportaban las dos protagonistas femeninas de la obra que, tanto desde sus

---

68. Acto Primero, Escena IV, pág. 12.

69. Nos referimos al pequeño monólogo poético de Reyes, con el que se inicia la escena VIII del acto primero:

No sé... No quiero... ¡Qué bella
estrella! ¿O es un lucero
acaso?... ¿Será mi estrella?
¿La mía?... No sé... No quiero...
¿Qué tiene esta noche?, ¿qué
tiene esta sombra?..., ¿qué tiene
hoy este silencio?... ¿De
dónde suspirando viene
este aire cargado con
los aromas de la sierra?
¡Y esta humedad de la tierra
que me llega al corazón!...
(Cit., según edición, pág. 19).

70. Cfr. José-Carlos Mainer, "Las dimensiones del cambio: integración social, conflictividad política, expansión económica", en *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, págs. 179-181; y, del mismo autor el ensayo más moderno, "Cultura y vida nacional (1920-1939); la época de Alberti", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*, núms. 485-486, noviembre-diciembre de 1990, págs. 69-80.

funciones -como rivales en el amor- dentro del argumento, como por su sintomática referencialidad literaria[71], adquirían cierto tono destacado en la lectura última de la obra. Se trataba de Reyes, cuyo título nobiliario daba también título a la obra, la duquesa de Benamejí; y de la gitana Rocío. Dos personalidades, en apariencia opuestas, pero que podían interpretarse, como haría Luis Lucia[72] sobre un guión de Ricardo

---

71. Nos referimos, esencialmente, al teatral personaje de Rocío, la gitana; donde, como se ha señalado en alguna que otra ocasión (Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966, pág. 145), podía reflejarse el arquetipo literario acuñado por el Romanticismo francés de Carmen (Cfr. Alberto González Troyano, "Carmen", en *La desventura de Carmen. Una divagación sobre Andalucía*, págs. 29-50; y "Carmen", el personaje", en su edición del libreto *Carmen*, de Bizet, págs. 28-32).

72. *La Duquesa de Benamejí (Reina de Sierra Morena)*. La versión que se distribuiría en América invirtió el título. Así aparece en el folleto de la distribuidora:

Ficha Técnica:
Producción: CIFESA.
Argumento: Según el drama original de Manuel y Antonio Machado.
Adaptación: Ricardo Blasco.
Diálogos adicionales: José Mª Pemán y R. Blasco.
Guión técnico: Luis Lucia.
Director: Luis Lucia.
Ayudante de dirección: Ricardo Blasco.
Secretarios de dirección: Concepción L. Cortijo y Sinesio Isla.
Jefe de Producción: Juan Manuel de Rada.
Secretario de producción: T. de la Plaza Alonso.
2º Ayudante de producción: Fernando Navarro Corredier.
Dirección fotográfica: Ted Pahle (A.S.C.)
Operador: M. Ruis Capillas.
Fotofija: Julio Ortas.
Jefe decorador: Pierre Schild.
Constructor de decorados: Francisco Prosper.
Música y canciones: Juan Quintero.
Técnico de sonido: Antonio Alonso.
Montaje: Juan Sierra.
Maquillaje: Rodrigo Gurrucharri.
Peluquería: Puyol.
Mobiliario y atrezzo: Antonio Luna.
Figurines: E. Torre de la Fuente.
Sastrería: París Hermanos.
Estudios: Sevilla Films.
Laboratorios: Madrid Films.
Equipo de sonido: R.C.A.
Ficha Artística:
Duquesa de Benamejí: Amparito Rivelles.
Rocío, la Gitana: Amparito Rivelles.
Lorenzo Gallardo: Jorge Mistral.
Carlos: Eduardo Fajardo.
Pedro Cifuentes: Manuel Luna.
Esteban Lara: Félix Fernández.
Otros personajes secundarios: Julia Caba Alba, Irene Caba Alba, Antonio Riquelme, Valeriano Andrés, Arturo Marín, José Jarpe, Alfonso Córdoba, Francisco Bernal, Carlos Díaz Mendoza, Miguel Pastor Mata, Ángel Martínez, Domingo Rivas, Manuel Requena, Juana Manso, Manuel Guitián, Casimiro Hurtado, Benito Cobeña y Mariano Asquerino.

Blasco[73], en su versión cinematográfica[74] de 1949, como diferentes *alter egos* de un mismo carácter; ambos papeles fueron interpretados por Amparo Rivelles.

Vistas así, como si de un solo carácter se tratara, los Machado volvían a retomar, conscientes de sus propósitos, el motivo de la doble, incluso múltiple y apócrifa personalidad[75], lo que se reforzaba sobre el texto con la propia deserción de Reyes que, por amor, va hasta la sierra en busca de su bandolero; transgrediendo con ello las pautas de comportamiento que de ella debían esperarse, ante la incierta extrañeza de los demás personajes. Dice Pedro Cifuentes -un personaje muy cercano, por cierto, a Juan de Mairena-, otro bandolero, de ella:

> *Pues esa es la gracia, Frasco José. Bien se conoce que no has pasao por la escuela. La reina más grande ha habío en el mundo, la reina de Sábalo, fue a buscá a Salomón, que estaba de anacoreta en el desierto. ¿Y hay na más asqueroso que un sabio haciendo penitencia? Pues eso lo tienes en los libros, pa cuendo... aprendas a leer. Total, que la duquesa de Benamejí, hasta de duqueses y de marqueses y de tantos palaciegos como tiene el retortero, no sólo se ha enamorao de Lorenzo, que al fin es un buen mozo, sino que lo quiere conocer en su propia salsa. Y me extraña que un hombre aventurero como tú se asombre de que haiga una mujé aventurera*[76].

En relación con estas transformaciones, y en solidaridad con la intriga de la fábula, también, de este modo, había que interpretar el teatral travestismo de Reyes[77], que vestida de hombre, lograba llegar, al final de la obra, hasta la cárcel donde se encontraba preso Lorenzo. Un efecto que, tomado de la mejor tradición barroca[78], utilizaban los autores con este doble propósito de reforzar el carácter ciertamente selvático de la protagonista, que, así venía a contrarrestar los excesos que empujaron a la venganza a la

---

73. *La Duquesa de Benamejí* [Según el drama original de Manuel y Antonio Machado. Adaptación: Ricardo Blasco. Diálogos adicionales: José María Pemán y R. Blasco. Guión técnico: Luis Lucia]. Madrid, milticop. s.a.: 1949. Signatura Biblioteca Nacional: T/34913/Sala Cervantes.

74. Un primer análisis de esta versión cinematográfica lo encontramos en Rafael España, "Antonio Machado visto por el cine español", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 67-83; y en Alberto Romero, "Notas a dos adaptaciones cinematográficas de los hermanos Machado", en *Draco. Revista de Literatura Española*, núms. 3-4, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1991-1992, págs. 111-121. También Rafael Utrera, *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981; del mismo autor, "La visión cinematográfica de Antonio Machado y Manuel", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, págs. 209-215.

75. Cfr. Eustaquio Barjau, "El tema de los apócrifos en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 121-149.

76. Acto Segundo, Escena Primera, pág. 34.

77. Este recurso, que tanto gusta a los Machado, ya había sido utilizado en el personaje de Leonor en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*.

78. Cfr. Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (s. XVI-XVII)*, SGEL, Madrid, 1976; y José María Díez-Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1966.

racial Rocío, paradigma también, en cierto modo, de ciertos tópicos heredados de la exótica imagen romántica[79] con la que juegan, y muy deliberadamente, los autores.

De todo ello, no obstante, una conclusión parecía clara, dada la condición ciertamente arquetípica[80] de los protagonistas centrales de la obra: un bandolero, una duquesa, una gitana, y de los rigores que nos presentaban Andalucía como si de una nueva *Arcadia del presente se tratara*[81]: y es que, desde la perspectiva regeneracionista y desde el nuevo redescubrimiento de la realidad española que ello implicaba, Andalucía, desde la visión de los Machado, continuaba permeable a nuevas y cómplices lecturas e interpretaciones como la que se condensaba en esta nueva obra de Antonio y Manuel Machado, y cuya síntesis encontrábamos formulada en palabras de sus propios personajes:

> *DON ANTONIO: La España neta, duquesa, se refugia en la sierra.*
> *REYES: ¿Qué piensas tú, Bernardo?*
> *BERNARDO: En la sierra hay bueno y malo, como en todas partes.*
> *DON ANTONIO: Dices bien: sencillos pastores como tú, y bandoleros como Lorenzo Gallardo. La Arcadia española no es precisamente la de Sannazaro, duquesa*[82].

---

79. Cfr. Alberto González Troyano, "Andalucía como imagen literaria", en su edición de *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón, págs. 21-25.

80. Esta galería de personajes, más o menos arquetípicos, remite muy sintomáticamente al mundo del cordel, el romancero, el sainete o la literatura folletinesca; esferas generalmente poco o "mal consideradas", por su condición menor, desde un punto de vista crítico. En relación con el género teatral, cfr. Javier Huerta Calvo, "Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX", en *Primer Acto*, núm. 187, 1981, págs. 122-127. Desde un punto de vista estrictamente metodológico seguimos las perspectivas establecidas por Serge Salaün en "Infra-Littérature: quelques problemes theóriques", en *L'infra littérature en Espagne au XIX et XX° siécles*, Presses Universitaires de Grenoble, París, 1977, págs. 295-318.

81. Aunque no es nuestro propósito establecer ¿quién es quién?, dentro del teatro machadiano, no obstante, de cara a reforzar nuestra hipótesis de trabajo, y en relación con el discurso regeneracionista que subyace en estas obras, habría que llamar la atención sobre el paralelismo que observamos entre esta obra y la labor de Antonio Machado; cfr., por ejemplo, "Del pasado efímero", en *Campos de Castilla*, (edición de José Luis Cano), Cátedra, Madrid, 1981, págs. 126-127. Cfr. también Domingo Ynduráin, "En el teatro de los Machado", en *Curso de Homenaje a Antonio Machado*, Universidad de Salamanca, 1975, págs. 297-314.

82. Acto Primero, Escena III, pág. 8.

RECAPITULACIÓN

El punto de partida del presente estudio, acerca de la labor teatral desarrollada por Antonio y Manuel Machado en el período de entreguerras -en relación a los estrenos de obras originales que se sucedieron entre 1926 y 1932-, lo habíamos establecido, y de modo muy deliberado, en el conjunto de prejuicios y valoraciones despectivas que pesaban sobre ella, de acuerdo con una jerarquización literaria que relegaba, consciente de sus resultados últimos, a las esferas del descrédito más radical esta *apócrifa* faceta de ambos poetas, ahora dramaturgos.

Sin embargo, por muy sorprendente que pudiera parecer, era precisamente ahí, en esas *descalificaciones*, donde podían asentarse los procedimientos de método y análisis para emprender el abordaje de un *corpus* dramático, cuyos estigmas críticos formaban parte del propio contexto ético y cultural en el que fue fraguado; en otras palabras, la génesis de la imagen teatral de ambos hermanos se encontraba íntimamente unida al debate que, en torno a la supuesta crisis de la escena española, polarizó los discursos y las actitudes de la mejor intelectualidad contemporánea.

Efectivamente, no se trataba, como había ocurrido en otras ocasiones, de una cuestión de tono menor, de carácter y resultados más o menos circunstanciales, sino por el contrario, de un fuerte, intenso y extenso debate en torno, no ya a los procedimientos que debían presidir el teatro moderno, sino -y esto es lo que pudiera resultar más pertinente- en torno a la nueva correlación ética, moral y política que, sin ningún género de dudas, debía, al menos tangencialmente, sistematizar *a priori* el concepto contemporáneo de la escena; todo ello, de acuerdo con los emergentes discursos que, desde los más diversos campos de la estética teatral, predicaban la radical renovación del teatro español contemporáneo.

Para esta misma clase intelectual, por otro lado, forjada al amparo de la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes en la mayor parte de los casos, el teatro significaba, pues, algo más, al menos algo diferente, al mero espectáculo o diversión; era, esencialmente, compromiso estético y social con la modernidad.

No resultaba, pues, sorprendente que en este contexto cronológico, de 1926 a 1932 -años donde se sitúan los estrenos de Antonio y Manuel Machado- se facilitaran las estrategias que predicaban de *Talía* su lectura ideológica y social; se trataba, como de hecho ocurrió, más que de una polémica estético-teatral -un hábito bastante frecuente en la

Historia Literaria Española-, de una dialéctica crítica en torno al sistema de valores culturales, e ideológicos, que enfrentaban a aquella orteguiana *formación de minorías*, con el mismo cuerpo social del que se había constituido su voz y su conciencia crítica, su disidencia intelectual.

Sólo así, podía comprenderse el tajante y sonoro silencio que, una vez instaurado el nuevo orden de la República, se produce a lo que escasos años antes se había considerado, muy consciente de ello, como una de las claves más deícticas del estado de salud cultural y social del país. Aquellas mismas voces *apocalípticas* -Díez-Canedo, Araquistáin, Ricardo Baeza, Pérez de Ayala, Max Aub- que habían denunciando la visceral crisis del teatro español en la década de los veinte, callaban ahora, como si de repente, aquello que parecía ceñirse como un problema, ciertamente insalvable o transcendental, hubiera desaparecido, sin dejar tras de sí la más mínima evidencia de su *transcendencia*.

En este singular, excepcional, contexto -decíamos- los Machado emprenden su labor como dramaturgos de cierto éxito y, aunque con una vida efímera, se constituyen en una auténtica *institución teatral: los hermanos Machado*, como si de unos nuevos Álvarez Quintero se tratara, dentro, precisamente, del sistema y los mecanismos que se consideraban como el soporte más íntimo de la crisis de la escena.

Con todo, de acuerdo con las propuestas de método establecidas, y desarrolladas, a lo largo de nuestro estudio, todo hacía pensar que detrás de esta *extraña amalgama* podían encerrarse algunas de las claves, intuidas ya desde las primeras lecturas de los textos, que, de modo solidario con los diversos factores que habían de respetarse, más y mejor pudieran dar cuenta del complejo sistema de relaciones implícitas en estas comedias y dramas. Una labor teatral no exenta de ciertos prejuicios y prevenciones críticas, que podía descubrirnos, tanto en el caso de Manuel como en el de Antonio, otras voces y otros apócrifos interpretativos de sus respectivas obras, credos y valoraciones, más o menos admitidas por la crítica reverencialista al uso.

En relación con esta perspectiva, ciertamente *desmitificadora* -utilizando palabras de Joaquín Marco- y de acuerdo con los presupuestos de la crítica sociológica (entiéndase Goldmann, Lukács, Salomon), convenía concluir cómo esta firma compartida, Manuel y Antonio Machado, cuando opta por los cauces del teatro comercial, ambos hermanos lo hacen muy conscientemente de su prestigio como escritores, y de los mecanismos y resortes a los que debían atenerse para que sus obras subieran a los escenarios y gozaran del aplauso de público y crítica. Ambos autores podrían, pues, testimoniar -como señalaría Mainer- el nuevo papel que, como aval social y mercantil, desempeñaba, tan sólo, el nombre del dramaturgo, dentro de la nueva estima del escritor en la sociedad española de preguerra.

Efectivamente, el prestigio literario e intelectual de ambos hermanos actúa, dentro de las claves de producción industrial del teatro de preguerra, primero como una garantía del éxito, consensuado en los resultados de una más que óptima recepción crítica; y, en segundo lugar, como un reclamo para compañías y ciertos públicos que, de este modo, podían, aunque tan sólo fuera tímidamente, identificarse con los valores *intelectuales* -signos externos de un supuesto ascenso o acomodo social- y que podía personificar, sin ningún tipo de reparos, la incursión teatral de ambos hermanos.

Con ello, al prestigio social, que todo este estudiado embalaje implicaba, también iban íntimamente unidos los procedimientos que hablaban de la condición mercantil, como producto de consumo más o menos directo, del hecho teatral; esto es, el tejido escénico de la representación a través de las compañías, si no de más popularidad -recordemos que es el teatro cómico, la zarzuela y sus sucedáneos dramáticos los géneros que condensaban la anatomía del éxito-, sí, al menos, de mayor prestigio y solvencia teatral, como era el caso de las formaciones encabezadas por Irene López Heredia, Lola Membrives, María Guerrero, Margarita Xirgu, quienes interpretaron la nutrida gama de las protagonistas que pueblan la escena machadiana.

De otro lado, también había que subrayar el marco en que vieron la luz las primeras ediciones de estos textos, dentro de las colecciones teatrales "populares" de la época, como la *Colección Comedias, El Teatro Moderno* o *Farsa* que, a la vez de hablar de uno de los hábitos más singulares de lo que podríamos denominar la configuración de la "sociedad literaria", de estos años: el teatro para leer, también reforzaban la autonomía del tejido comercial de la escena.

En esta misma línea, podían enjuiciarse, desde la recepción de la que fue objeto este teatro, las reseñas periodísticas, respaldadas por firmas tan solventes como Juan Chabás, Melchor Fernández Almagro, Díez-Canedo, Ángel Lázaro, Enrique de Mesa, Rafael Marquina o Manuel Abril, entre otros, y que de acuerdo con esa valoración y prestigio de sus autores, rara vez proponían reparos, prevenciones o juicios descalificativos a unos estrenos, en los que los autores, conjuntamente con las primeras actrices que interpretaron sus papeles protagonistas, solían llevarse la mayor parte de los elogios y los aplausos.

Con todo, y dentro de este epílogo final, convenía destacar también la línea de renovación poética -señalada siempre por la crítica- y la factura clásica de estas piezas surgidas de la colaboración teatral entre Antonio y Manuel. Unas piezas dramáticas que, lejos del barroquismo formal que caracterizaba los modos del *teatro poético* al uso (Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa, Goy de Silva, Luis Fernández Ardavín, Manuel de Godoy y Sala, Joaquín Montaner), y aun adaptándose a los esquemas del teatro de *declamación*, convergían -como señalara en su defensa del verso en el teatro Pérez de Ayala- en demostrar la utilidad dramática de este sistema, como un cauce adecuado, posible, y viable, en las fórmulas del teatro contemporáneo; lejos, por otro lado, del excesivo prosaísmo que acusaba un sector muy importante de lo representado por aquellos años.

En relación con todo ello, este *teatro poético* podía interpretarse como un elemento de discreta reacción ante las fórmulas supuestamente realistas -con la comedia benaventina al frente- que parecían acaparar los rigores de la estética teatral, en franca competencia con otros géneros más populares como la zarzuela, el astracán o el género chico, y que constituían, con mucha diferencia, la anatomía del éxito. Las raíces de esta estética no era ajena, por otro lado, a la revalorización que tanto desde la teoría como desde la práctica de la refundición también emprendieron Antonio y Manuel Machado respecto al teatro clásico español. En este sentido había que recordar, por ejemplo, sus versiones de *La niña de plata* y *El perro del hortelano* de Lope de Vega, o *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.

Efectivamente, del análisis que proponemos en torno al tejido teatral de estas piezas dramáticas, podíamos sintetizar, como rasgos más o menos representativos de la estéti-

ca teatral que las preside, en primer lugar, la configuración ciertamente tradicional de su estructura y jerarquización literaria (tres o cuatro actos), y, solidariamente con ello, en otro orden, la tendencia de corte realista que podía subrayarse en sus coordenadas espacio-temporales.

Así, por ejemplo, en relación a este último punto, veíamos cómo, dentro del teatro machadiano, predominaban los interiores burgueses, así como una ubicación temporal y geográfica afincada, de modo preferente, en los esquemas de la Andalucía Romántica y costumbrista, o en la España contemporánea. Asimismo también debíamos destacar la pertinencia de la acción periférica o el movimiento físico de los personajes.

Se trataba, en definitiva, de un conjunto de factores, rasgos y elementos de orientación discretamente realista, que podían -como de hecho ocurrió- conectar, y muy rápidamente, con las expectativas de un público y una crítica, previamente acostumbrados a este tipo de discursos estéticos; y sobre los que se sustentaba un sector muy importante de los gustos y las directrices del producto teatral de estos años.

Sin embargo, tras esta *"carpintería teatral"*, más o menos acomodada a los esquemas del género en el que se inscribe, incluso por parte de los propios autores, podían subrayarse otros mecanismos -vinculados generalmente a la anatomía de sus personajes- que predicaban cierta disidencia, cierto tono crítico, de la mano de lo que bien podríamos denominar como *voces desmitificadoras* de la realidad española; y que, con todo rigor, podían advertirse como una de las piezas angulares de la estética teatral machadiana.

Efectivamente, en coherencia con esta intuida declaración de intenciones y propósitos de cambio, de *regeneración del teatro español*, con todo, era en la constitución dialógica y en la anatomía literaria de sus protagonistas, donde, con mayor nitidez podían observarse esas correspondencias disidentes, y que enmarcaban la producción dramática conjunta de ambos poetas, como si de un espejo, ahora uniforme, ahora convexo o cóncavo se tratara, dentro de una proyección, aunque cómoda, ciertamente distanciada de los presupuestos más o menos admitidos en la estética y ética teatrales del contexto en el que se inserta.

Y es que podíamos afirmar, con muy poco margen de error, que el proceso al que los Machado sometían a sus personajes, a través de una extraña amalgama de estrategias, evidenciaban una anatomía literaria difícilmente posible a no ser desde los presupuestos que predicaban la desaparición, la deconstrucción del personaje y del héroe teatral, como únicos caminos viables para dar cuenta de un "yo", que, desde la contemporaneidad buscaba su esencia en los discursos, siempre dialógicos, de la *alteridad y sus voces apócrifas*.

Sólo así, subrayamos, podía tener cierta coherencia esta *extraña amalgama*, en la que su galería de personajes no testimoniaba sino el desacuerdo emocional, la distancia crítica o la más fría disidencia intelectual respecto a lo que Manuel y Antonio Machado -más este último- podían considerar como formas y símbolos caducos de una determinada España, para la que ambos poetas, desde posturas divergentes en el resto de sus obras, pero desde la única y plural intención que podía presidir sus comedias y sus dramas, intuyeron ciertas, ingenuas y encontradas, vías de solución.

Y es que el mundo dramático que Antonio y Manuel Machado nos proponían, a pesar de sus teatrales apariencias -nunca mejor dicho- no permitía a sus personajes, a sus héro-

es, acomodarse tras las leyendas, las máscaras o los símbolos sobre los que se depositaban sus fisonomías; la única posibilidad coherente que, para salvaguardar su integridad dramática, les quedaba, era su negación, su *deconstrucción*; un atributo que, en definitiva, parecía el predicado funcional que les otorgaba el contexto contemporáneo, y que en síntesis implicaba una siempre lectura crítica de aquella misma realidad proyectada, aunque tan sólo lo fuera desde las cómodas perspectivas de una disidencia fundamentada en el pacto de la ficción.

Llevar, pues, a la escena esta desintegración de la personalidad a través de la descomposición de ciertos mitos o símbolos, como era el caso del Don Juan, el bandolero o la "*cantaora*", de evidentes marcas y transcendencia dentro de la Literatura Española, no era sino una forma, más que lúcida pero a la vez ingenua, de proponernos otro tipo de deconstrucciones, otro tipo de disidencias respecto aquella España *devota de Frascuelo y de María*, y que difícilmente podrían sostenerse, por mucho más tiempo, como correlatos conciliadores de los discursos contrarios y latentes que subyacían en esta efímera, y no por ello menos intensa, aventura teatral de Manuel y Antonio Machado.

BIBLIOGRAFÍA

A., "Español. *El hombre que murió en la guerra*", en *Hoja del lunes*, 21 de abril de 1941, pág. 2.

ABAD, FRANCISCO, "Teatro, historia y mentalidades", en *Literatura e historia de las mentalidades*, Cátedra, Madrid, 1987, págs. 202-213.

ABELLÁN, JOSÉ LUIS, *Sociología del 98*, Península/Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1973.

ABELLÁN, JOSÉ LUIS, "La teoría del casticismo y los epígonos del 98 (Desde Unamuno a Américo Castro)", en *La crisis contemporánea. 1875-1936. Historia Crítica del pensamiento español*, Tomo 5/II, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, págs. 319-351.

ABELLÁN, JOSÉ LUIS, *La crisis contemporánea, 1875-1936*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

ABELLÁN, JOSÉ LUIS, *El Filósofo "Antonio Machado"*, Pre-textos, Valencia, 1995.

ABRIL, MANUEL "Bambalinas, diablas y trastos. Han triunfado los dos hermanos Machado", en *Buen Humor*, núm. 362, 4 de noviembre de 1928. [A propósito de *Las adelfas*].

ACKERMAN, STEPHEN, "The Machados and don Juan", en *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1967, págs. 157-182.

"*Las adelfas*, en Barcelona", en *La Libertad*, 8 de abril de 1928, s/p.

"*Las adelfas*, (Renacimiento, 1930)", en *La Libertad*, 26 de diciembre de 1930. [Reseña de la edición de *Las adelfas, La Lola se va a los puertos*, Ed. Renacimiento, Madrid, 1930 (Texto completo, V.II)].

AGHEANA, ION & SULLIVAN, HENRY, "The unholy martyr: Don Juan´s misuse of intelligence", en *Romanische Forschungen*, núm. 81, 1969, págs. 311-325.

AGUILERA SASTRE, JUAN y AZNAR SOLER, MANUEL, *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, con la colaboración de Enrique de Rivas, Cuadernos *El Público*, núm. 42, Centro de Documentación Teatral, Madrid, diciembre de 1989.

AGUIRRE, ÁNGEL MANUEL, *El personaje femenino en el teatro de Manuel y Antonio Machado*, Stanford University, 1968.

AGUIRRE, J.M., "*Don Juan de Mañara* a la manera de Abel Martín y Juan de Mairena", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. 127, núm. 379, enero de 1982, págs. 94-116.

ALBORNOZ, AURORA DE, "Bibliografía de Antonio Machado", en *La Torre (Homenaje a Antonio Machado)*, Año XII, núms. 45-46, Universidad de Puerto Rico, enero-junio de 1964, págs. 505-553.

ALBORNOZ, AURORA DE, *Antonio Machado. Antología de su prosa*, Vol. I, Cultura y Sociedad, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1968.

ALCALÁ GALIANO, ÁLVARO, "María Guerrero y el teatro español", en *Figuras excepcionales*, Renacimiento, Madrid, s.a., págs. 41-49.

ALSINA, JOSÉ, "Comedias y comediantes. Estrenos. Centro. *Las adelfas*", en *La Nación*, 23 de octubre de 1928, pág. 10.

ALSINA, JOSÉ, "FONTALBA: *La Lola se va a los puertos*, comedia en tres actos y en verso, de D. Manuel y D. Antonio Machado. ALKAZAR: *El Murciélago*, película melodramática en tres actos, de Mary Roberts Rinehart, traducción de D. Clemente Fernández Burgas. MARAVILLAS: *Estudiantes y modistillas*, comedia asainetada en tres actos de D. Antonio Casero", en *Madrid*, 13 de noviembre de 1929, pág. 4.

ALSINA, JOSÉ, "Victoria. *La prima Fernanda*", en *La Nación*, 25 de abril de 1931, s/p.

ALTOLAGUIRRE, MANUEL, "Nuestro teatro", en *Hora de España*, IX, septiembre, 1937, págs. 29-37.

ALVAR, MANUEL, *Estudios y ensayos de Literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1971.

ÁLVAREZ CABALLERO, ÁNGEL, "La generación del 27 y el flamenco", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Generación del 27*, núms. 514-515, abril-mayo, 1993, págs. 331-333.

AMORÓS, ANDRÉS, *Subliteraturas*, Ariel, Barcelona, 1974.

AMORÓS, ANDRÉS (Coordinador), "El estudio del teatro en España, Estado de la cuestión", en *Ínsula*, núm. 493, diciembre, 1987, págs. 21-24.

AMORÓS, ANDRÉS, "Don Juan Tenorio, mito teatral", en *El mito en el teatro clásico español*, Taurus, Madrid, 1988, págs. 15-25.

AMORÓS, ANDRÉS, "La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena", en *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, núm. 177, Madrid, febrero de 1988.

AMORÓS, ANDRÉS, *Luces de candilejas (Los espectáculos en España, 1898-1939)*, pról. de Eduardo Haro Tecglen, Austral/Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

AMORÓS, ANDRÉS, "Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC & Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, Madrid, 1992, págs. 19-22.

ANDERSON, A., "Bewitched, Bothered and Bewildered: Spanish Dramatists and Surrealism. 1924-1936", en *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa Hispanic Studies, núm. 6., Ottawa, 1991, págs. 246-281.

"ANTONIO Y MANUEL MACHADO. Los poetas en el teatro", en *La Libertad*, 1 de mayo de 1926. [A propósito del *Julianillo Valcárcel o desdichas de la fortuna*].

ARANGUREN, JOSÉ LUIS, *El oficio de intelectual y la crítica de la crítica*, Vox, Madrid, 1979.

ARAQUISTÁIN, LUIS, "Prólogo" a *Teatro del pueblo* de Romain Rolland (Traducción española), Cénit, Madrid, 1929.

ARAQUISTÁIN, LUIS, *La batalla teatral*, Mundo Latino, Madrid, 1930.

ARAUJO-COSTA, LUIS, "Veladas teatrales. Victoria. Estreno de la comedia del antiguo régimen en tres actos y en verso de Manuel y Antonio Machado *La prima Fernanda*", en *La Época*, 25 de abril de 1931, pág. 1.

ARGULLOL, RAFAEL, *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1982.

ARIAS DE COSSÍO, ANA MARÍA, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid, 1991.

ARIETI, OLIVIA, "Shakespeare méntore di Machado drammaturgo", en *Studi Ispanici*, 1980, págs. 211-233.

ARREGUI, J. ROMO, "Manuel Machado: Bibliografía", en *Cuadernos de literatura contemporánea*, Madrid, 1942, págs. 79-81.

ARTOLA, MIGUEL Y MARTÍNEZ CUADRADO, MIGUEL, *La burguesía conservadora. 1868-1931*, Alfaguara-Alianza Editorial, Madrid, 1973.

ASZYK, URSZULA, "El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX", en *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. I, Istmo, Madrid, 1986, págs. 175-184.

AUB, MAX, "Algunos aspectos del teatro español de 1920 a 1930", en *Revista Hispánica Moderna*, núms. 1-4, enero-octubre de 1965, págs. 17-28.

AUB, MAX, "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte en este siglo", en *Papeles de Son Armadans*, CXVIII, 1966, págs. 69-96.

AVECILLA, CEFERINO, R., "En el estreno. Sinfonías y acotaciones", en *La Voz*, 23 de octubre de 1928, pág. 3. [Sobre el estreno de *Las adelfas*].

"Ayer en Segovia. El homenaje a los Machado. Estreno de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, por Ricardo Calvo", en *La Libertad*, 19 de septiembre de 1928.

AYLLÓN, C., "Experiments in the theatre of Unamuno, Valle-Inclán and Azorín", en *Hispania*, XLVI, 1962, págs. 49-56.

AZNAR, JOAQUÍN, "En el Reina Victoria, Manuel y Antonio Machado fueron anoche aclamados por el público que asistió al estreno de su drama *Don Juan de Mañara*", en *La Libertad*, 18 de marzo de 1927.

AZNAR, JOAQUÍN, "Estreno de *La Lola se va a los puertos*, en Fontalba. Un gran éxito de Manuel y Antonio Machado", en *La Libertad*, 9 de noviembre de 1929.

AZNAR, JOAQUÍN, "La última producción escénica de los hermanos Machado", en *La Libertad*, 26 de abril de 1931, págs. 3-4. [Sobre *La prima Fernanda*].

B. G. de C., "Victoria. *La prima Fernanda*", en *El Imparcial*, 26 de abril de 1931, pág. 5.

BAAMONDE, MIGUEL ÁNGEL, *La vocación teatral de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1976.

BAJTÍN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Madrid, 1982.

BAJTÍN, MIJAIL, *Problemas de la poética de Dostoiewski*, Brevarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

BAJTÍN, MIJAIL, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

BAKER, ARMAND F., *El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevila, 1985.

BAKER, ARMAND F., "Antonio Machado y la otra vida", en *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 255-265.

BARBAGALLO, ANTONIO, *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, Diputación Provincial, Soria, 1990.

BARCE, RAMÓN, "Arrabales de literatura", en *Historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, págs. 197-204.

BARCO, PABLO DEL, "¿Quién es quién en el teatro de los Machado?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 325, 1977, págs. 155-159.

BARGALLÓ, JUAN, "*Juan de Mañara*: mitificación y desmitificación", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, págs. 9-18.

BARJAU, EUSTAQUIO, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975.

BECARUD, JEAN Y LÓPEZ CAMPILLO, EVELYNE, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Siglo XXI editores, Madrid, 1978.

BENAVENTE, JACINTO, *El teatro del pueblo*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1909.

BERENGUER, ÁNGEL, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1988.

BERENGUER, ÁNGEL, "El teatro hasta 1936", en *Historia de la Literatura Española, Siglo XX*, Tomo IV, J.Mª Díez-Borque coord., Taurus, Madrid, 1988, págs. 202-251.

BERGAMÍN, JOSÉ, "Moralidad y misterio de don Juan", en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias,* Montevideo, 1955.

BERGAMÍN, JOSÉ, *Lázaro, don Juan y Segismundo*, Taurus, Madrid, 1959.

BERGAMÍN, JOSÉ, "Antonio Machado, el bueno", en *De una España peregrina*, Al-Borak, Madrid, 1972, págs. 85-94.

BERGAMÍN, JOSÉ, *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del siglo XVII)*, con un prólogo de Pablo Luis Landsberg y un epílogo de Miguel de Unamuno, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.

BERTHOLD, MARGOT, *Historia social del teatro/2*, Guadarrama, Madrid, 1974.

BILBATÚA, MIGUEL, *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Edicusa, Madrid, 1976.

BILBATÚA, MIGUEL, "La guerra civil y el teatro", en *Camp d'Arpa*, núms. 48-49, marzo de 1978, págs. 31-35.

BLASCO, RICARDO, *La duquesa de Benamejí*, [según el drama de Manuel y Antonio Machado. Adaptación: Ricardo Blasco. Diálogos adicionales: José Mª Pemán y R. Blasco. Guión técnico: Luis Lucía], Madrid, multicop., 1949.

BLASCO GARZÓN, MANUEL, *Gloria y pasión de Antonio Machado*, Cuadernos de cultura Española, Buenos Aires, 1942.

BLECUA, JOSÉ MANUEL, "Antonio Machado y el teatro en el año dos mil, ¿una papeleta olvidada?", en *Ínsula*, núms. 400-401, Madrid, 1980, pág. 7.

BOVES NAVES, Mª del CARMEN, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987.

Boletines del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado: El Complementario, núms. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10, Sevilla, 1988-1989.

BONACHERA, TRINIDAD Y PIÑERO, MARÍA GRACIA, *Hacia Don Juan*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

BOREL, J.P., *El teatro de lo imposible*, Guadarrama, Madrid, 1966.

BORRÁS, TOMÁS y MARTÍNEZ SIERRA, GREGORIO, *Un teatro de arte en España*, Renacimiento, Madrid, 1925.

BOZAL, VALERIANO, "Arte de masas y arte popular (1928-1937)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 435-436, 1986, págs. 745-761.

BRAVO VILLASANTE, CARMEN, "Principales corrientes del teatro español del siglo XX", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 263-264, 1972, págs. 550-559.

BRAVO VILLASANTE, CARMEN, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (S. XVI-XVII)*, SGEL, Madrid, 1976.

BROTHERSTON, JAMES GORDON, "Manuel Machado y la pintura", en *Boletín de la Institución Fernán González*, XLI, 158, 1962, págs. 117-119.

BROTHERSTON, GORDON, *Manuel Machado*, Taurus, Madrid, 1976. (*Manuel Machado. A Revaluation*), Cambridge University Press, Cambridge, 1968.

BURERA, BERIS, "Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en prosa de Manuel y Antonio Machado", en *El Socialista*, 27 de marzo de 1932, s/p.

C. de C., "Español. Estreno de *El hombre que murió en la guerra*, comedia en cuatro actos, original de Antonio y Manuel Machado", en *Madrid*, 19 de abril de 1941, pág. 2.

CANDAMO, BERNARDO G. de, "Los Hermanos Machado estrenan en el Español *La duquesa de Benamejí*", en *El Imparcial*, 27 de marzo de 1932, s/p.

CANO BALLESTA, JUAN, "Antonio Machado y la crisis del hombre moderno", en *Estudios sobre Antonio Machado*, José Anglés (ed.), Ariel, Barcelona, 1977.

CANSINOS-ASSENS, RAFAEL, "Un concepto del Teatro", en *Los temas literarios y su interpretación*, Editorial V.H. Sanz Calleja, Madrid, 1924, págs. 175-225.

CANSINOS-ASSENS, RAFAEL, *La Nueva Literatura (1917-1927)*, 4 Vols. Ed. Páez, Madrid, 1927.

CANTELI DOMINICIS, MARÍA, "Antonio, Manuel Machado y su *Don Juan de Mañara*", en *Hispania*, XLVI, núm. 4, 1963, págs. 730-734.

CANTELI DOMINICIS, MARÍA, *Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Ed. Universal, Miami, 1978.

CAO, ANTONIO F., "La renovación teatral de los hermanos Machado: *Juan de Mañara* y *Las adelfas*", en *Boletín de la Institución Fernán González*, Vol. 62, núm. 200, enero de 1983, págs. 87-97.

CAPDEPONT, MARGARITA, "Los hermanos Machado en la Biblioteca Nacional", en *El Libro Español*, núm. 211, julio de 1975, págs. 303-305.

CÁRDENAS, JUAN DE, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara*, Oficina de E. Rasco, Sevilla, 1903.

CARO BAROJA, JULIO, "Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore", en *Ensayos sobre la cultura popular española*, Dosbe, Madrid, 1979, págs. 89-168.

CARO BAROJA, JULIO, *Temas castizos*, Istmo, Madrid, 1980.

CARO BAROJA, JULIO, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1988.

CARO BAROJA, JULIO, "La formación de arquetipos", en *De los arquetipos y leyendas*, Istmo, Madrid, 1991.

CARPINTERO, HELIODORO, *Antonio Machado en su vivir*, CSIC, Centro de Estudios Sorianos, Soria, 1989.

CARRIÓN GUTIEZ, MANUEL, *Bibliografía machadiana. Bibliografía para un centenario*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1976.

CARVALHO-NETO, PAULO DE, *La influencia del folklore en Antonio Machado*, Demófilo, col. El Duende, Madrid, 1975.

CASA ROJAS, Conde de, "Notas teatrales. *La Lola se va a los puertos*", en *España*, año 1, núm. 12, 15 de noviembre de 1929, pág. 13.

CASALDUERO, JOAQUÍN, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975.

CASTELLÓN, ANTONIO, "Proyectos de reforma del teatro español 1920/1939", en *Primer Acto*, núm. 186, 1975, págs. 4-13.

CASTRO, ADOLFO DE, *El Conde-Duque de Olivares y el rey Felipe IV*, Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, Cádiz, 1846.

CASTRO, AMÉRICO, "Las castas y lo castizo (En torno al casticismo de Miguel de Unamuno)", en *La Torre*, núms. 35-36, julio-diciembre de 1961.

Catálogo exposición Los hermanos Machado, Diputación Provincial de Burgos e Institución "Fernán González", con la colaboración del Ministerio de Cultura, Burgos, 1984.

Catálogo exposición Los Machado y su tiempo, Fundación Española Antonio Machado, Madrid, 1987.

Catálogo de la Exposición "Valdés Leal", Museo de Bellas Artes de Sevilla (1991), Museo del Prado de Madrid (1991), Jerez de la Frontera, 1991.

CERNUDA, LUIS, "Sobre la situación de nuestro teatro", [1937], en *Prosa completa*, Barral, Barcelona, 1975, págs. 1329-1330.

CERNUDA, LUIS, "Un posible repertorio teatral", [1937], en *Prosa completa*, Barral, Barcelona, 1975, págs. 1331-1333.

CERNUDA, LUIS, "Teatro español contemporáneo", [1946], en *Prosa completa*, Barral, Barcelona, 1975, págs. 1367-1371.

CIPLIJAUSKAITE, BIRUTÉ, "Ser y estar en la palabra: Machado, Heidegger y la deconstrucción", en *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 227-444.

COBOS, PABLO A., *Antonio Machado en Segovia. Vida y Obra*, Ínsula, Madrid, 1973.

COLLADO, FERNANDO, *El teatro bajo las bombas en la guerra civil. Tragicomedia de Actores. Figurantes, Políticos, Personajes y Personajillos*, Kaydeda Ediciones, Madrid, 1989.

CORTINA, JOSÉ RAMÓN, *Ensayos sobre el teatro moderno*, Gredos, Madrid, 1973.

COSSÍO, MANUEL B., "Palabras de don Manuel B. Cossío leídas en la fiesta celebrada por la Asociación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza el día 21 de febrero de 1926", en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, Fernando Fé, Madrid, 1926, págs. 169-171, [Apéndice II].

CRESCIONI NEGGERS, GLADYS, *Don Juan (Hoy), Innovación y tradición en el teatro y en el ensayo del siglo XX en España*, pról. de Francisco Umbral, Turner, Madrid, 1977.

CRUZ GIRÁLDEZ, MIGUEL, "Elementos lírico-populares en el teatro machadiano", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 35-54.

CUENCA, FRANCISCO, *Teatro andaluz contemporáneo*, Tomo I: *Autores y obras*, Masa, Caso y Cía., La Habana, 1937; y Tomo II: *Artistas y obras*, 1940.

CUEVA, JORGE DE LA, "Centro: *Las adelfas*", en *El Debate*, 23 de octubre de 1928, pág. 6.

CUEVA, JORGE DE LA, "Fontalba: *La Lola se va a los puertos*, en *El Debate*, 9 de noviembre de 1929, pág. 4.

CUEVA, JORGE DE LA, "*La prima Fernanda*", en *El Debate*, 25 de abril de 1931, pág. 4.

CUEVA, JORGE DE LA, "Español. *La duquesa de Benamejí*. Los hermanos Machado obtienen un éxito en el Español", en *El Debate*, 27 de marzo de 1932, pág. 4.

CUEVA, JORGE DE LA, "Español. *El hombre que murió en la guerra*. Comedia de don Manuel y don Antonio Machado", en *Ya*, 19 de abril de 1941, pág. 2.

CUEVA, JOSÉ DE LA, "Correo de teatros. En el Centro. *Las adelfas* (Impresiones de un espectador ingenuo)", en *Informaciones*, 23 de octubre de 1928, pág. 6.

CUEVA, JOSÉ DE LA, "Un estreno en Fontalba de los hermanos Machado. *La Lola se va a los puertos*", en *Informaciones*, 9 de noviembre de 1929, pág. 5.

CUEVA, JOSÉ DE LA, "En el Victoria. *La prima Fernanda*", en *Informaciones*, 25 de abril de 1931- pág. 6.

CUTILLAS, VICENTE, "La temporalidad en las acotaciones de *Las adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 55-66.

CHABÁS, JUAN, "El teatro. Hermanos Machado: *Juan de Mañara*, dramas en tres actos, en verso", en *La Gaceta Literaria*, núm. 7, 1 de abril de 1927, pág. 5.

CHABÁS, JUAN, *Vuelo y estilo. Estudios de literatura española contemporánea*, Vol. I: *G. Miró, J. Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado*, Sociedad Española de Librería, Madrid, 1930.

CHABÁS, JUAN, "El teatro en España", en *Almanaque literario, 1935*, Guillermo de Torre, Manuel Pérez Ferrero, E. Slazar y Chapela, eds., Plutarco, Madrid, 1935.

CHABÁS, JUAN, *Breve historia de la literatura española*, Joaquín Gil-Editor, Segunda edición revisada y ampliada, Madrid/Barcelona, 1936.

CHABÁS, JUAN, *Literatura española contemporánea*, Cultural, La Habana, 1952.

CHARLEBOIS, LUCILE, "Contradicción y desmitificación: el teatro de Manuel y Antonio Machado", en *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 317-330.

CHICHARRO CHAMORRO, DÁMASO, *En el contexto del teatro en verso: Los Machado y Ángel Lázaro. Un intento de aproximación a través de la crítica*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1976.

CHICHARRO CHAMORRO, DÁMASO, *El teatro de Ángel Lázaro*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1977.

CHICHARRO CHAMORRO, DÁMASO, "El teatro de los Machado: Revisión crítica de la bibliografía tras el aluvión del cincuentenario", en *Revista de Literatura*, Tomo LIV, núm. 108, enero-diciembre de 1992, págs. 653-664 (También en *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, núm. CXLIV, julio-diciembre de 1991, págs. 181-192).

CHICHARRO CHAMORRO, DÁMASO, "*Demófilo* en el teatro de los Machado", en *Catálogo de la exposición "La Andalucía de Demófilo"*, Junta de Andalucía/Año de la Cultura Tradicional, Electa, Madrid, 1993, págs. 74-81.

DERRIDA, JACQUES, *L'ecriture et la différence*, Seuil, París, 1967.
DERRIDA, JACQUES, *La diseminación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1975.
DÍAZ DE ESCOBAR, NARCISO Y LASSO DE LA VEGA, FRANCISCO DE P., *Historia del teatro español*, Vol. II, Montaner y Simón, Barcelona, 1924.
DÍAZ-PLAJA, FERNANDO, *El siglo XX... Dictadura-República (1923-1936)*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1964.
DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Modernismo frente a 98*, Espasa-Calpe, Madrid, 1951.
DIEGO, GERARDO, *Manuel Machado, poeta*, Editora Nacional, Madrid, 1974.
DÍEZ-BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Sociología de la Comedia Española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1966.
DÍEZ-BORQUE, JOSÉ MARÍA, "Presencia-ausencia escénica del personaje", en *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 53-65.
DÍEZ-BORQUE, JOSÉ MARÍA (Coord.), *Historia del Teatro en España* (3 Vols.), Taurus, Madrid, 1988.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Crítica de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *El Sol*, 18 de mayo de 1926.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Teatro Impreso: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *El Sol*, 20 de mayo de 1926.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Azorín y los hermanos Machado. Crítica de *Juan de Mañara*", en *El Sol*, 18 de marzo de 1927.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Teatro impreso: *Juan de Mañara*", en *El Sol*, 24 de abril de 1927.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *El Sol*, 21 de octubre de 1928.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Información teatral. *Las adelfas*, Comedia de don Manuel y don Antonio Machado", en *El Sol*, 23 de octubre de 1928.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Los Machado, en Fontalba (Estreno de *La Lola se va a los puertos*)", en *El Sol*, 9 de noviembre de 1929.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Homenaje a Manuel y Antonio Machado: *Desdichas de la fortuna*", en *El Sol*, 30 de noviembre de 1929.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Actualidades teatrales. La musa madrileña de Arniches y la musa andaluza de los hermanos Machado", en *Cosmópolis*, diciembre de 1929, págs. 33-35.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "*La prima Fernanda*, de Manuel y Antonio Machado", en *El Sol*, 26 de abril de 1931.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "*La duquesa de Benamejí*, Comedia dramática de Antonio y Manuel Machado (crítica)", en *El Sol*, 27 de marzo de 1932.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936", en *Hora de España*, núm. XVI, Valencia, 1938, págs. 13-52.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, *El teatro y sus enemigos*, La Casa de España, México, 1939.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, *Artículos de crítica teatral. El teatro en España de 1914 a 1936*, 4 Vols. Joaquín Mortiz, ed., México, 1968.
DOTOR Y MUNICIO, ÁNGEL, "Los hermanos Machado y el Teatro poético", en *Mirador. Las letras y el arte contemporáneos. 1924-1929*, Crítica, Madrid, 1929, págs. 68-71.

DOUGHERTY, DRU, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en *2 Ensayos sobre el Teatro Español de los veinte*, César Oliva ed., Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, págs. 85-157.

DOUGHERTY, DRU y VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA, "La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: la *Página Teatral* del *Heraldo de Madrid* (1923-1927)", en *Siglo XX/20 th Century*, núm. 6, 1988-1989, págs. 47-56.

DOUGHERTY, DRU y VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA, *La escena madrileña entre 1918 y 1926, Análisis y documentación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990.

DOUGHERTY, DRU y VILCHES DE FRUTOS, Mª F. (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, CSIC & Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, Madrid, 1992.

DOUGLAS, FRANCES, "Madrid thrills to a new stage success. [Juan de Mañara]", en *The New York Times*, 28 de agosto de 1927.

"*La duquesa de Benamejí*, de Manuel y Antonio Machado, en el Español", en *Ahora*, 27 de marzo de 1932.

DURÁN, AGUSTÍN, *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVII*, Tomo Segundo, Biblioteca de Autores Españoles, Vol XVI, Madrid, 1945, págs. 264-268, romances núms. 1271 y 1272.

E.M.A., "*La prima Fernanda*", en *El Socialista*, 25 de abril de 1931, pág. 3.

ECO, UMBERTO, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.

EDWARDS, GWYNNE, *Dramaturgos en perspectiva. Teatro Español del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1989.

EGIDO, TEÓFANES, "La sátira política, arma de oposición a Olivares", en *La España del Conde Duque de Olivares*, John Elliott y Ángel García Sanz coord., Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1987, págs. 339-327.

ELLIOTT, JOHN H., *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990, (4ª ed.).

"En el Reina Victoria. El estreno de *Don Juan de Mañara*", en *La Libertad*, 16 de marzo de 1927.

"En Sevilla. Éxito de *Juan de Mañara*", en *La Libertad*, 29 de abril de 1927.

"En el teatro Calderón. Manuel y Antonio Machado estrenan mañana *Las adelfas*", en *La Libertad*, 21 de octubre de 1928.

ENESCU, RADU, "La metamorfosis de un personaje: del Don Juan de Tirso al Don Juan del Siglo XX", (primera y segunda parte), en *Mercurio Peruano*, núm. 41, 1960, págs. 104-114, y 160-177, respectivamente.

"Escritores de España, Manuel Machado", en *Boletín de Información*, VI, Madrid, 1947, pág. 164.

ESGUEVA MARTÍNEZ, MANUEL, *La colección teatral "La Farsa"*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1971.

ESPADAS, JUAN, "Manuel y Antonio: tan unidos, tan distintos", en *Boletín de la Institución Fernán González*, Vol. 62, núm. 200, enero de 1983, págs. 41-50.

ESPAÑA, RAFAEL DE, "Antonio Machado visto por el cine español", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, Madrid, 1990, págs. 67-83.

ESPINA, ANTONIO, "Las dramáticas del momento", en *Revista de Occidente*, XXX, Madrid, diciembre de 1925, págs. 316-329.

ESPINA, ANTONIO, "Español. *La duquesa de Benamejí*, de Manuel y Antonio Machado", en *La Luz*, 28 de marzo de 1932, pág. 14.

ESPINA, ANTONIO, *Bartolozzi, Monografía de su obra*, Unión, México, 1951.

ESPINA, CONCHA, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, Lifesa, Madrid, 1950.

ESPRONCEDA, JOSÉ DE, *El estudiante de Salamanca*, Edición de Benito Varela Jácome, Cátedra, Madrid, 1979.

ESQUER TORRES, RAMÓN, *Colección dramática "El teatro moderno"*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1969.

"Esta noche en Fontalba. *La Lola se va a los puertos*", en *Nuevo Mundo*, año XXXVI, núm. 1868, 8 de noviembre de 1929.

ESTEFANÍA, JULIO, "Los Machado ante la fiesta de los toros", en *Programa oficial de la gran corrida de Beneficencia*, Diputación Provincial, Madrid, 1975, págs. 91-97.

ESTÉVEZ ORTEGA, ENRIQUE, *Nuevo Escenario*, Lux, Barcelona, 1928.

"El estreno de *Juan de Mañara* en el teatro Reina Victoria", en *Nuevo Mundo*, 25 de marzo de 1927.

"Estreno de *Las adelfas*, de los hermanos Machado", en *ABC*, 14 de abril de 1928, pág. 39.

"Estreno de *Las adelfas*, en *La Libertad*, 9 de junio de 1928.

"El estreno de *Las adelfas*", en *Nuevo Mundo*, 26 de octubre de 1928.

F. de J., "Español. Estreno de *El hombre que murió en la guerra*", en *Pueblo*, 19 de abril de 1941, pág. 2.

FEAL, CARLOS, "Los Machado y el psicoanálisis (en torno a *Las Adelfas*)", en *Ínsula*, núm. 328, 1974, págs. 1 y 14.

FEAL DEIBE, CARLOS, "Sobre el tema de don Juan en Antonio Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, Madrid, 1975-1976, págs. 729-740.

FEAL, CARLOS, *En nombre de Don Juan (estructura de un mito literario)*, Purdue University Monographs in Romance Languages, Amsterdam, 1984.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "Un desdichado estreno de "Azorín" y un gran triunfo de los hermanos Machado (El drama en tres actos y en verso de Manuel y Antonio Machado, *Don Juan de Mañara*)", en *La Voz*, 18 de marzo de 1927.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "*Las adelfas*", en *La Voz*, 13 de abril de 1928.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "Información teatral. *Las adelfas* en el Centro", en *La Voz*, 23 de octubre de 1928.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "El estreno de *La Lola se va a los puertos*", en *La Voz*, 9 de noviembre de 1929.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "*La Lola se va a los puertos*", en *La Voz*, 11 de noviembre de 1929.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "Estreno en el Victoria de *Mi prima Fernanda* [sic]", en *La Voz*, 25 de abril de 1931.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "En el Español. Estreno de *La duquesa de Benamejí*", en *La Voz*, 28 de marzo de 1932.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, *En torno al 98. Política y Literatura*, Jordán, Madrid, 1948.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "Teatro al margen", en *Ínsula*, IX, núm. 100-101, 1954, págs. 3 y ss.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, LUIS, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, LUIS, "Prólogo" a *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, con un estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz, Crítica, Barcelona, 1993, págs. 1-66.

FERNÁNDEZ LEPINA, ANTONIO, "Anoche en Fontalba. Estreno de *La Lola se va a los puertos*", en *El Imparcial*, 9 de noviembre de 1929.

FERNÁNDEZ LEPINA, ANTONIO, "Gran triunfo de los hermanos Machado en Fontalba con la comedia *La Lola se va a los puertos*", en *España*, año 1, núm. 12, 15 de noviembre de 1929, pág. 7.

FERRERAS, JUAN IGNACIO, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Taurus, Madrid, 1988.

FERRERAS, JUAN IGNACIO y FRANCO, ANDRÉS, *El teatro en el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1989.

FERRERAS, RAFAEL, *Los límites del Modernismo y del 98*, Taurus, Madrid, 1981.

"Los festejos de la República. El *Julianillo Valcárcel*, de los Machado", en *La Libertad*, 12 de junio de 1931.

FINAT, HIPÓLITO, "Veladas teatrales. Centro. Estreno de la comedia en tres actos y en verso original de los señores Machado, titulada *Las adelfas*", en *La Época*, 23 de octubre de 1928, pág. 1.

FLORIDOR, "Informaciones teatrales. *Las adelfas*. Función benéfica en la Zarzuela. Otras noticias. El teatro en provincias y en el extranjero, Cartelera madrileña. Informaciones musicales", en *ABC*, 23 de octubre de 1928.

FLORIDOR, "Español. *La duquesa de Benamejí*," en *ABC*, 27 de marzo de 1932.

FORTI-LEWIS, ANGÉLICA, *Maschere, Libretti e Libertini. Il mito di Don Giovanni del teatro europeo*, Bulzoni Editore, Roma, 1992.

FOX, E. INMAN, *La crisis intelectual del 98*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1976.

FOX, E. INMAN, *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Espasa-Calpe/col. Austral, Madrid, 1988.

FRUTOS, E., "La esencial heterogeneidad del ser en Antonio Machado", en *Revista de Filosofía*, XVIII, 1959, págs. 271-292.

FUENTE, RICARDO DE LA, "La campaña contra el género cómico (1917) y la crisis del teatro", en *Studium*, núm. 2., 1986, págs. 47-56.

FUENTE, RICARDO DE LA, *Introducción al teatro español del siglo XX, 1900-1936*, Aceña, Valladolid, 1987.

FUENTE, RICARDO DE LA, "El imposible vanguardismo en el teatro español", *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos (2)*, Ensayos Júcar, Madrid, 1992, págs. 127-148.

GARCÍA-ABAD, TERESA, "Una visión crítica del teatro: Manuel Machado", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC & Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, Madrid, 1992, págs. 199-204.

GARCÍA ANTÓN, CELIA, "*Comedias* (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral", en *Revista de Literatura*, Tomo L, núm. 100, 1988, págs. 547-574.

GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR (ed.), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982.

GARCÍA LORCA, FRANCISCO, *Federico y su mundo*, Alianza, Madrid, 1980.

GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Mariana Pineda*, Edición Luis Martínez Cuitiño, Cátedra, Madrid, 1991.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO, "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX *y* el primer tercio del XX", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 5-6. 1967, págs. 191-199.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO, "Estudio preliminar" a *Teatro Selecto* de Jacinto Grau, Escelicer, Madrid, 1971, págs. 1-109.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO, "Teatro y sociedad en la España de posguerra", en *El teatro y su crítica*, Diputación Provincial de Málaga, 1973, págs. 259-278.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO, "El teatro de los Machado o la imposibilidad del ser", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, 1975-1076, págs. 1096-1110.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO, "Antonio Machado ante el teatro", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 85-90.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO y VILCHES DE FRUTOS, Mª FRANCISCA, "El teatro español del siglo XX. Estado de la investigación y últimas tendencias", en *Siglo XX/20 th Century*, núms. 1-2, 1984-1985- págs. 1-14.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO, "Antonio Machado ante el teatro barroco", en *Antonio Machado, Hoy (1939-1989)*, Paul Aubert eds., Casa de Velázquez /Fundación Antonio Machado, Madrid, 1994, págs. 227-233.

GARCÍA LUENGO, EUSEBIO, "Madrileñismo y Andalucismo teatrales, en *Cuadernos de literatura contemporánea*, núms. 9-10, 1943, págs,. 273-277.

GARCÍA LUENGO, EUSEBIO, "Notas sobre la obra dramática de los Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 11-12, 1949, págs. 667-676.

GARDOQUI, JOSÉ DE, "*La Lola se va a los puertos*", en *Diario de Burgos*, 6 de enero de 1930, pág. 2.

GENDARME DE BÉVOTTE, GEORGES, *La léngende de Don Juan*, Vol. I: *Son Évolucion dans la littérature des origines au romantisme*, Vol. II: *Son Évolution dans la littérature du romantisme a l´époque contemporaine*, Librairie Hachette et. Cía., París, 1991.

GIL NOVALES, ALBERTO, *Testigos del siglo XX. Antonio Machado*, Fontanella, Barcelona, 1966.

GLAZE, LINDA S., "La estructura cómica de *Las adelfas* y *La Lola se va a los puertos*", en *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 311-344.

GOLDBERG, RITA, "Don Juan y don Miguel de Mañara en el teatro de Antonio y Manuel Machado", en *Explicación de textos literarios*, Universidad de California, 1974.

GOLDMANN, LUCIEN, *La création culturelle dans la societé moderne*, Denoël, París, 1971.

GOLDMANN, LUCIEN, *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

GÓMEZ DÍAZ, LUIS MIGUEL, "Farsa y esperpento en tiempos de guerra", en *El Público*, núm. 15, 1986, págs. 51-60.

GÓMEZ MARÍN, JOSÉ LUIS, *Américo Castro y el origen de los españoles*, Gredos, Madrid, 1975.

GÓMEZ REA, JAVIER, "Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)", en *Cuadernos Bibliográficos*, núm. 31, 1974, págs. 65-140.

GONZÁLEZ-BLANCO, ANDRÉS, *Los dramaturgos españoles contemporáneos, 1ª serie: Jacinto Benavente, Manuel Linares Ricas, Joaquín Dicenta, Eduardo Marquina*, Ed. Cervantes, Valencia, 1917.

GONZÁLEZ CLIMENT, ANSELMO, *Andalucía en los Quintero*, Escelicer, Madrid, 1956.

GONZÁLEZ DEL VALLE, LUIS T., "La hermenéutica del espejo existencial en *Las adelfas*", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 91-103.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, JUAN, "El estreno de anoche en el centro, *Las Adelfas*, de los Hermanos Manuel y Antonio Machado", en el *Heraldo de Madrid*, 23 de octubre de 1928, pág. 6.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, JUAN, "Anoche en el Fontalba. Los hermanos Machado, Lola Membrives y Ricardo Puga logran un triunfo de calidad con *La Lola se va a los puertos*. (La representación fue interrumpida varias veces en honor de autores e intérpretes)", en el *Heraldo de Madrid*, 9 de noviembre de 1929, pág. 5.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, JUAN, "Anoche en el teatro de la Victoria. *La prima Fernanda* de los hermanos Machado, es un nuevo triunfo para éstos y para Irene López Heredia", en el *Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1931, pág. 5.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, JUAN, "Español: *La duquesa de Benamejí*", en el *Heraldo de Madrid*, 28 de marzo de 1932, pág. 5.

GONZÁLEZ RUIZ, NICOLÁS, "Manuel Machado y el lirismo polifónico", en *Cuadernos de Literatura contemporánea*, núm. 2, 1942, págs. 63-77.

GONZÁLEZ RUIZ, NICOLÁS, *La cultura española en los últimos veinte años: el teatro*, Institución de Cultura Hispánica, Madrid, 1949.

GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, "Andalucía como imagen literaria" en su edición de *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón, Cátedra, Madrid, 1985, págs. 21-25.

GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, "Las múltiples caras del héroe durante el primer tercio del siglo", en *El torero, Héroe literario*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, págs. 275-328.

GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, "Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 105-108.

GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, *La desventura de Carmen. Una divagación sobre Andalucía*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

GRANERO, JESÚS M., *Don Miguel de Mañara Leca y Colona y Vicentelo (Un caballero sevillano del siglo XVII)*, Artes Gráficas Salesianas, Sevilla, 1963.

GREEN, A., *El complejo de Edipo en la tragedia*, Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

GUANSÉ, DOMÈNEC, *Margarita Xirgu*, Alcides, Biografies Populars, Barcelona, 1963.

GUERRA, MANUEL H., "Antonio Machado, autor teatral", en *The Modern Language Journal*, XXXV, núm. 6, octubre de 1951, págs. 447-454.

GUERRA, MANUEL H., *The theatre of Antonio and Manuel Machado*, Michigan University, 1957.

GUERRA, MANUEL H., *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Ed. Mediterráneo, Madrid, 1966.

GUERRERO ZAMORA, JUAN, "Soluciones de continuidad", en *Historia del Teatro Contemporáneo*, Vol. IV, Juan Flors, Editor, Barcelona, 1967, págs. 230-257.

GULLÓN, RICARDO y PHILLIPS, ALLEN W., *Antonio Machado*, Taurus, Madrid, 1973.

GUTIÉRREZ CUADRADO, JUAN, "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 333, 1978, págs. 247-386.

GREGERSEN, H., *Ibsen and Spain*, Mass, Cambridge, 1936.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, FABIÁN, "*Juan de Mañara*: ejemplo de la vigente inactualidad del teatro machadiano", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 109-125.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, FABIÁN, *Teoría y praxis de la semiótica teatral*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1993.

HALSEY, MARTHA T., "La generación Realista: A Selected Bibliography", en *Estreno*, núm. II, 1977, págs. 8-13.

HERNÁNDEZ BALLESTER, A., "De la vida del Teatro. Una nueva obra de los Machado [A propósito de *La prima Fernanda*]", en *La Correspondencia militar*, 26 de abril de 1931.

HOLLOWAY, VANCE R., "La página teatral de *ABC*: actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)", en *Siglo XX/20th Century*, núm. 7, 1989-1990, págs. 1-6.

HOLLOWAY, VANCE, R., *La crítica teatral en "ABC", 1918-1936*, Peter Lang Publishing, New York, 1991.

"*El hombre que murió en la guerra*", en *Haz*, 24 de abril de 1941.

"Homenaje a dos poetas", en *Blanco y Negro*, 1 de abril de 1929.

"Homenaje a los hermanos Machado" en *Blanco y Negro*, 8 de diciembre de 1929.

Homenaje Hispánico en los Estados Unidos, Antonio Machado (1875-1939). Vida y obra, bibliografía, antología, obra inédita, Hispanic Institute in the United States, New York, 1951.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO, "Valle-Inclán y el teatro de la Nueva Escuela", en *Estudios Clásicos*, XII, núm. 16, 1972, págs. 10-21.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974.

HUERTA CALVO, JAVIER, "Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX", en *Primer Acto*, núm. 187, febrero de 1981, págs. 122-127.

HUERTA CALVO, JAVIER, "La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (apuntes y textos para su introducción en España)", en *Dicenta*, 1982, págs. 143-158.

HUERTA CALVO, JAVIER, "El diálogo en el centro de la poética. Una bibliografía crítica de M. Bajtín", en *Diálogos hispánicos*, VII/1, 1987, págs. 195-218.

HUTCHINSON, STEVEN, "El movimiento en la obra de Antonio Machado: paradojas eleáticas", en *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 245-254.

HUXLEY, ALDOUS, "La vulgaridad en la literatura" (1 y 2), en *Revista de Occidente*, núms. 31 y 32, 1931, págs. 225-249 y 72-107, respectivamente.

ILIE, PAUL, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972.

"Informaciones teatrales. *La Lola se va a los puertos*. El teatro en el extranjero. Cartelera madrileña. Informaciones musicales", en *ABC*, 9 de noviembre de 1929, pág. 36.

ISASI, A.C., *Don Juan: evolución dramática de un mito*, Bruguera, Barcelona, 1972.

JAUSS, HANS ROBERT, *La Literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976.

JAUSS, HANS ROBERT, *Pour une esthétique de la réception* (prefacio de J. Starobinski), Gallimard, París, 1978.

JAUSS, HANS ROBERT, *Experiencia estética y hermeneútica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

"*Juan de Mañara*, en Barcelona", en *La Libertad*, 26 de junio de 1927.

"*Julianillo Valcárcel*", en *Nuevo Mundo*, 12 de febrero de 1926.

"*Julianillo Valcárcel*", en *Nuevo Mundo*, 19 de febrero de 1926.

"*Julianillo Valcárcel*: poetas en el teatro", en *La Farsa*, 29 de febrero de 1926.

"*Julianillo Valcárcel*", en *La Farsa*, 3 de abril de 1926.

JUNG, CARL GUSTAV, "Los arquetipos del inconsciente colectivo", en *Revista de Occidente*, núm. 53. julio de 1936, págs. 1-56.

KERMODE, FRANK, *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Península/Ideas, Barcelona, 1990.

KOCH, HERBERT, *Schiller y España*, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978.

KRONIK, JOHN, W., "*La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Estudios de Hispanófila, Departament of Romance Languages, University of North Carolina, 1971.

LAÍN ENTRALGO, PEDRO, *La Generación del 98*, Espasa Calpe, Madrid, 1947.

LÁZARO, ÁNGEL, "Los Machado leen *La Lola se va a los puertos*", en *La Libertad*, 19 de octubre de 1929.

LÁZARO, ÁNGEL, "Hablando con los Machado. A propósito de *La Lola se va a los puertos*. Lo andaluz y lo flamenco. Lo popular y lo profesional. El teatro llamado de vanguardia y los autores jóvenes", en *La Libertad*, 5 de noviembre de 1929.

LÁZARO, ÁNGEL, "Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en tres actos, en prosa y verso, original de Manuel y Antonio Machado", en *La Libertad*, 27 de marzo de 1932, pág. 5.

LÁZARO, ÁNGEL, "Lectura de Antonio y Manuel Machado", en *Semblanzas y ensayos*, Ediciones del Colegio Regional de Humacao, Universidad de Puerto Rico, 1963, págs. 223-228.

L.B., "Estreno de *La prima Fernanda*, de Antonio y Manuel Machado, en el Victoria", en *Ahora*, 25 de abril de 1931.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *La vida de las máscaras*, Siglo XXI Editores, México, 1979.

LEZAMA, ANTONIO DE, "*La niña de plata* [crítica de la refundición de Manuel y Antonio Machado, estrenada en el Teatro Lara]", en *La Libertad*, 20 de enero de 1926.

LEZAMA, ANTONIO DE, "El estreno de anoche en la Princesa. Un drama de cuatro actos de Manuel y Antonio Machado [A propósito del *Julianillo Valcárcel*", en *La Libertad*, 10 de enero de 1926.

LODGE, DAVID, *After Bakhtin, Enssays on fiction and criticism*, Rotledge, London, 1990.

"Lola Membrives y *Las adelfas*", en *La Libertad*, 14 de julio de 1928.

"*La Lola se va a los puertos*, de Manuel y Antonio Machado. *El murciélago*, comedia norteamericana. *La ventera de Alcalá*, de los señores San José y Granada y los maestros Calleja y Luna", en *El Universo*, núm. 185, 15 de noviembre de 1929, pág. 13.

[*La Lola se va a los puertos*], Marcel Delume, "Cronique d'Espagne", en *L'Echo d'Oran*, 28 de noviembre de 1929, pág. 2.

"*La Lola se va a los puertos*, Antonio y Manuel Machado. Fontalba", en *Atlántico*, núm. 7, diciembre de 1929, págs. 76-77.

"*La Lola se va a los puertos*", en *La esfera*, 7 de diciembre de 1929.

LÓPEZ BUSTOS, CARLOS, *La naturaleza en la obra de Antonio Machado*, Icona, Madrid, 1989.

LÓPEZ CAMPILLO, EVELYNE, *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Los primitivos de Antonio y Manuel Machado*, Cupsa, Madrid, 1977.

LÓPEZ MORILLAS, JUAN, *Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología*, Ediciones Prensa Castellana, Madrid, 1946.

LUIS, LEOPOLDO DE, *Antonio Machado, ejemplo y lección*, SGEL, Madrid, 1975.

LUKÁCS, GEORG, *Ensayos sobre el realismo*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1965.

LUKÁCS, GEORG, *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

LUKÁCS, GEORG, *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona, 1973.

LUKÁCS, GEORG, *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, Barcelona, 1975.

LLERA, LUIS DE, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni Editore, Roma, 1991.

McGANA, MICHAEL D., *The theatre in Madrid during the Second Republic*, Grant & Cutler, Londres, 1980.

MACHADO, ANTONIO, "María Guerrero", en *El País. Diario Republicano Progresista*, juves día 2 de septiembre de 1897, pág. 2.

MACHADO, ANTONIO, *Carta a Manuel Machado (Sobre "Julianillo Valcárcel)*", Fot. de A. Cantalapiedra, Biblioteca de J.M. Cossío en Tudanca, [antes del 1-6-25].

MACHADO, ANTONIO, *Poesía y prosa completa* (4 Vols.), Edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988.

MACHADO, ANTONIO, *Los complementarios* (2 Vols.), Edición crítica de Domingo Ynduráin, Taurus, madrid, 1971.

MACHADO, MANUEL, *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid, 1913.

MACHADO, MANUEL, *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1918. [Artículos publicados en *El Liberal* en 1917].

MACHADO, MANUEL, *Día por día de mi calendario. Memorándum de la vida española de 1918*, Madrid, 1918.

MACHADO, MANUEL, *Calderón y "La vida es sueño"*, conferencia leída en el Teatro Español el 2 de septiembre de 1918 con motivo de la representación de *LA VIDA ES SUEÑO* para los niños de los asilos y escuelas municipales y provinciales por D..., Imprenta Municipal, Madrid, 1919.

MACHADO, MANUEL, "*La niña de Plata* de Lope refundida por Cañizares (Contribución al estudio de la Censura de teatros en el siglo XVIII)", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 1, 1924, págs. 36-45.

MACHADO, MANUEL, *Cadencias de cadencias (nuevas dedicatorias)*, Editora Nacional, Madrid, 1943.

MACHADO, MANUEL, *Alma, Ars moriendi*, edición de Pablo del Barco, Cátedra, Madrid, 1988.

MACHADO, MANUEL, *Poesía de guerra y posguerra*, edición, prólogo y notas de Miguel D´Ors, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

MACHADO, MANUEL, *Poesías Completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Renacimiento, Sevilla, 1993.

MACHADO, ANTONIO Y MANUEL, "Autocrítica sobre *La Lola se va a los puertos*", en *ABC* (Sección de "Páginas Teatrales"), 7 de noviembre de 1929, pág. 10.

MACHADO, ANTONIO Y MANUEL, "Autocríticas. *La duquesa de Benamejí*", (sección de "Páginas Teatrales"), 26 de marzo de 1932, pág. 15.

MAESTRE PAYÁ, RAFAEL, "La escena en Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 127-135.

MAEZTU, RAMIRO, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Calpe, Madrid, 1926.

MAINER, JOSÉ-CARLOS, *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

MAINER, JOSÉ-CARLOS, "Literatura burguesa, literatura pequeño-burguesa en la España del siglo XX", en *Creación y público en la literatura española*, J.F. Botrel, y S. Salaün eds., Castalia, Madrid, 1974, págs. 162-180.

MAINER, JOSÉ-CARLOS, *Burguesía, regionalismo y cultura. Los casos de la "Revista de Aragón" (1900-1905) y "Hermes" (1917-1922)*, A. Redondo ed., Barcelona, 1974.

MAINER, JOSÉ-CARLOS, *La Edad de Plata, 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.

MAINER, JOSÉ-CARLOS, "Cultura y vida nacional (1920-1939): la época de Alberti", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*, núms. 485-486, noviembre-diciembre de 1990, págs. 69-80.

MAÑAS LAHOZ, PILAR, "La transformación de la heroína entre el siglo XIX y XX. Una aproximación metodológica", en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas* (Aurora López, Mª Ángeles Pastor), Feminae, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada, 1989, págs. 87-95.

MARAÑÓN, GREGORIO, "Notas para la biología de Don Juan", en *Revista de Occidente*, núm. 17, 1924, págs. 15-53.

MARAÑÓN, GREGORIO, "El hijo bastardo", en *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, págs. 276-292.

MARAÑÓN, GREGORIO, *Don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940.

MARCO, JOAQUÍN, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, Taurus, Madrid, 1977 (2 Vols.).

MARCO, JOAQUÍN, "Las máscaras en Antonio Machado", en *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Publicaciones del Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, 1989, págs. 9-35.

Margarita Xirgu. Crónica de una pasión, Cuadernos El Público, núm. 36, Centro de Documentación Teatral, Madrid, octubre de 1988.

MARICHAL, JUAN, "Una espléndida década (1926-1936)", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Generación del 27*, núms. 514-515, abril-mayo de 1993, págs. 25-37.

MARQUERÍE, ALFREDO, "Español. Estreno de *El hombre que murió en la guerra*", en *Informaciones*, 19 de abril de 1941, pág. 2.

MARQUERÍE, ALFREDO, "Manuel Machado y el teatro", en *Índice cultural español*, núm. 13, Madrid, 1947, págs. 28-29.

MARQUERÍE, ALFREDO, *Veinte años de teatro en España*, Editora Nacional, Madrid, 1959.

MARQUERÍE, ALFREDO, "El teatro de Machado", en *Estudios Segovianos*, IV, núm. 11, 1952, págs. 383-387. [Extracto de la conferencia dada en los Cursos de Verano el 28 de julio de 1951]. Y en *Homenaje a Antonio Machado*, Academia de Historia y Arte de San Quirce, Segovia, 1968, págs. 51-56.

MARQUINA, EDUARDO, "Cómo escribieron *La Lola se va a los puertos* los hermanos Machado y acción de gracias por haberla escrito", en *La Libertad*, 7 de diciembre de 1929.

MARQUINA, EDUARDO, "*La Lola se va a los puertos*. Lola Membrives, a la zarzuela", en *La Libertad*, 7 de enero de 1930.

MARQUINA, RAFAEL, "*Juan de Mañara*", en el *Heraldo de Madrid*, 18 de marzo de 1927.

MARQUINA, RAFAEL, "*La Lola se va a los puertos*", en *La Gaceta Literaria*, núm. 70, 15 de noviembre de 1929.

MARQUINA, RAFAEL, "En el Español: *El hombre que murió en la guerra*", en *ABC* 19 de abril de 1941, pág. 10.

MARRAST, ROBERT, "Un texto olvidado de Machado sobre teatro", en *Ínsula*, núms. 212-213, julio-agosto de 1964, pág. 19.

MARRAST, ROBERT, *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'historia i documents*, Edicions 62, Barcelona, 1978.

MARTÍN ALCALDE, ALBERTO, "La escena. Andalucía y los Machado", en *El Pueblo Navarro*, 14 de noviembre de 1929, pág. 1.

MARTÍN FERNÁNDEZ, M., "Se estrenó en Madrid con gran éxito una obra de los hermanos Machado (En la interpretación alcanzó los más calurosos aplausos la actriz Lola Membrives", en *La Prensa*, 10 de noviembre de 1929, pág. 16.

MARTÍN HERNÁNDEZ, FRANCISCO, *Miguel Mañara*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981.

MARTÍN RECUERDA, JOSÉ MARTÍN, "Notas para un nuevo teatro español", en *El teatro y su crítica*, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1973, págs. 315-229.

MARTÍNEZ CUADRADOS, M., *La burguesía conservadora*, Alianza Universidad, Madrid, 1973.

MÁS-GUIDAL, ANTONIO, *La Lola se va a los puertos* [según la obra de Antonio y Manuel Machado. Adaptación y diálogos, Antonio Más-Guindal], s.l., s.i., s.a.: 1947.

MARTÍNEZ SIERRA, MARÍA, *Gregorio y yo*, Biografías Gandesa, México, 1913.

MAYORAL, JOSÉ ANTONIO, (ed.), *Estética de la Recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, "*La niña de plata*", en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Vol. IV: *Crónicas y leyendas dramáticas de España (continuación)*, CSIC, Santander, 1949, págs. 274-287.

MEREFALLI, F., "Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano", en *Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. de Luciano García Lorenzo, CSIC, Madrid, 1983, Vol. I, págs. 122 y ss.

MESA, ENRIQUE DE, "*Las adelfas*, en el Centro", en *El Imparcial*, 23 de octubre de 1928, pág. 4.

MESA, ENRIQUE DE, *Apostillas a la escena*, Renacimiento, Madrid, 1929.

MIGNON, PAUL-LOUIS, *Historia del teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1973.

MILLÁN CHIVITE, JOSÉ LUIS, "Cultura sabia y cultura de multitudes", en *España. Siglo XX*, Ed. Actas, Madrid, 1991, págs. 143-168.

MIQUIS, ALEJANDRO, "*La niña de plata*", en *La Esfera*, 30 de enero de 1926.

MIQUIS, ALEJANDRO, "Homenaje a María Guerrero", en *La Esfera*, 13 de febrero de 1926.

MIQUIS, ALEJANDRO, "Por esos teatros. En Fontalba. *La Lola se va a los puertos*", en *Diario Universal*, 9 de noviembre de 1929.

MIQUIS, ALEJANDRO, "*La Lola se va a los puertos*. Otras comedias", en *La Esfera*, 16 de noviembre de 1929, págs. 5.

MIRAS, DOMINGO, "Personaje y héroe", en *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 241-252.

MONDÉJAR, JOSÉ, "El andalucismo ambiental y lingüístico en el teatro de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 137-157.

MONLEÓN, JOSÉ, "El teatro de los Machado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, 1975-1976, págs. 1064-1087.

MONLEÓN, JOSÉ, "Manuel y Antonio Machado, los conflictos de una colaboración equívoca", en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Cátedra, Madrid, 1975.

MONLEÓN, JOSÉ B., "Abel Martín y Abe Martin: coincidencias", en *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Editorial Orígenes, Madrid, 1990, págs. 345-351.

MORI, ARTURO, "En el Centro. *Las adelfas*, comedia en verso de Antonio y Manuel Machado", en *El Liberal*, 23 de octubre de 1929, pág. 5.

MORI, ARTURO, "Anoche en Fontalba. *La Lola se va a los puertos*, de los hermanos Machado", en *El Liberal*, 9 de noviembre de 1929, pág. 5.

MORI, ARTURO, "Anoche, en el Victoria. *La prima Fernanda*, comedia de Antonio y Manuel Machado", en *El Liberal*, 25 de abril de 1931, pág. 5.

MORI, ARTURO, "Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en tres actos, de los hermanos Machado", en *El Liberal*, 27 de marzo de 1932, pág. 3.

MUÑOZ, MATILDE, *Historia del teatro en España*, Vol. I: *El drama y la comedia*, Ed. Tesoro, Madrid, 1965.

NAVALLAS, FERNANDO, "Teatro Español: *El hombre que murió en la guerra* de los Machado", en *Tarca*, 19 de abril de 1941.

NEWBERRY, J., *The Dramatic Technique of Manuel and Antonio Machado*, University of Washington, 1960.

NEWBERRY, WILMA, "The influence of Pirandello in two plays of Manuel and Antonio Machado", en *Hispania*, núm. XLVIII, 1965, págs. 225-266.

NEWBERRY, WILMA, *The Pirandellian mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, University Press, New York, 1973.

NEWBERRY, WILMA, "The Problem of Spain and the Curative Theme in Plays by Galdós and the Machados", en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. XIV, octubre de 1980, págs. 51-60.

NIEVA DE LA PAZ, PILAR, "La polémica teatral en *Sparta*, Revista de espectáculos (1932-1933)", en *Siglo XX/29th Century*, núm. 7, 1989-1990, págs. 12-19.

"*La niña de plata* [crítica de la refunción de los hermanos Machado]", en *Nuevo Mundo*, 22 de enero de 1926.

NOZICK, MARTÍN, "Unamuno, Ortega y Don Juan", en *Romanic Review*, núm. 40, 1949, págs. 268-274.

"Nuevo éxito. *Juan de Mañara* sigue triunfando", en *La Libertad*, 12 de mayo de 1927.

NÚÑEZ, "Anoche en Fontalba. Los poetas Antonio y Manuel Machado triunfaron clamorosamente. *La Lola se va a los puertos*", en *El Socialista*, 9 de noviembre de 1929, pág. 3.

OBREGÓN, ANTONIO DE, "Estreno en el teatro Español de la comedia en cuatro actos *El hombre que murió en la guerra*, original de D. Manuel y don Antonio Machado", en *Arriba*, 19 de abril de 1941, pág. 4.

OJEDA GONZÁLEZ, VÍCTOR Y CANO MÁRQUEZ, EMILIO, *Anuario teatral, 1919-1920, Año 1*, Madrid, 1920.

OLIVA, CÉSAR, "1898-1936: Ocaso de un siglo y amanecer de las vanguardias", en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Vol. II, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988.

OLIVA, CÉSAR, "El teatro español durante la Guerra Civil", en *El teatro desde 1936, (Historia de la literatura española actual*, 3), Alhambra, Madrid, 1989, págs. 3-66.

OLIVA, CÉSAR, "El teatro de los Machado medio siglo después", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. I, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 47-58.

OLIVA, CÉSAR, "El teatro de la Generación del 27", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Generación del 27*, núms. 514-515, abril-mayo de 1993, págs. 90-101.

ORÍA, JOSÉ A., "Don Juan en el teatro francés", en *Conferencias del ciclo 1938 dictadas en el Teatro Nacional de la Comedia*, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1940, págs. 13-39.

D´ORS, EUGENIO, "No se sabe todo lo que hay en un minué [Sobre la comedia *La Lola se va a los puertos*]", en *Nuevo Glosario*, Vol. II, Aguilar, Madrid, 1947, págs. 578-579.

D´ORD LOIS, MIGUEL, "Manuel Machado, crítico del franquismo", en *Ínsula*, núm. 460, marzo de 1985, págs. 17-18.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "Introducción a un Don Juan" (1921), en *Obras Completas*, Vol. VI, Revista de Occidente, Madrid, 1964.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "La estrangulación de Don Juan" (1935), en *Obras Completas*, Vol. V, Revista de Occidente, Madrid, 1964, págs. 242-250.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Idea de Teatro*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

ORTIZ NUEVO, JOSÉ LUIS, "El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los puertos*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307, 1975-1976, págs. 1083-1094.

"Otro éxito de los Machado. Estreno de *Juan de Mañara* en Orense", en *La Libertad*, 27 de abril de 1927.

"Otro triunfo de los Machado, *Las adelfas*, en Galicia", en *La Libertad*, 20 de mayo de 1928.

PACO, MARIANO DE, "El teatro de los Machado y *Juan de Mairena*", en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1976, págs. 463-477.

PACO, MARIANO DE, "El drama rural en España", en *Anales de la Universidad de Murcia*, Vol. XXX, núms. 1-2, 1976.

PACO, MARIANO DE, "*Mañara*, el Don Juan de los Machado", en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 2: *El mito de Don Juan*, Ministerio de Cultura, 1988, págs. 65-72.

PACO, MARIANO, DE, "*El hombre que murió en la guerra* y Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 159-165.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA, "Unos versos, un alma y una época", en *Obra Completa*, Vol. VI, *Miscelánea*, Escelicer, Madrid, 1964, págs. 939-948.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA, "Los complejos del teatro español", en *Obra Completa*, Vol. VI, *Miscelánea*, Escelicer, Madrid, 1964, págs. 921-938.

PÉREZ BAZO, JAVIER, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de la vanguardia a la estética del compromiso*, Anthropos Editorial del hombre, Barcelona, 1992.

PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO, "La colección dramática *La novela Teatral* (1916-1925)", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro* núms. 25-26, 1977, págs. 273-325.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN, *La máscaras*, Renacimiento, Madrid, 1924 (2 Vols.).

PÉREZ FERRERO, MIGUEL, "La colaboración para el teatro", en *Vida de Antonio y Manuel Machado*, Ediciones RIALP, Madrid, 1947, págs. 247-267.

PÉREZ MINIK, DOMINGO, *Teatro europeo contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1961.

PÉREZ ZALABARDO, Mª DE LA CONCEPCIÓN, "Sobre la muerte y la vida de Antonio Machado", en *Revista de Literatura*, núm. XV, 1959, págs. 104-111.

PHILLIPS, ALLEN W., "Antonio Machado en *El País*. Algunas páginas olvidadas", en *Peña Labra*, núm. 16, verano de 1975, págs. 41-43.

PHILLIPS, ALLEN W., "Otra página desconocida de Antonio Machado", en *Ínsula*, núms. 404-405, julio-agosto de 1980, pág. 20.

PLAZA, SIXTO, "La estética teatral de los hermanos Machado y el teatro contemporáneo", en *Boletín de la Institución Fernán González*, Vol. 62, núm. 200, enero de 1983, págs. 75-79.

Poesía Española. Antología 1915-1931, Editorial Signo, Madrid, 1932.

"El poeta Antonio Machado", en *La Voz*, 1 de abril de 1935.

PORTA RIVAS, Mª AMPARO Y MANTEIGA POUSA, SILVIA, "*Don Juan de Mañara*: el sincretismo del mito", *Antonio Machado, hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 167-178.

PRADAL RODRÍGUEZ, GERMÁN, "Antonio Machado: vida y obra", en *Revista Hispánica Moderna*, núm. XV, 1949, págs. 1-80.

PRADO, ÁNGELES, *La Literatura del casticismo*, Moneda y Crédito, Madrid, 1973.

PREDMORE, R., "La visión de Castilla en la obra de Antonio Machado", en *Hispania*, núm. XXIX, 1946, págs. 500-506.

PRESTÓN, PAUL (ed.), *Leviatán, Antología*, Turner, Madrid, 1976.

"*La prima Fernanda*", en *Hoja oficial del lunes*, 27 de abril de 1931.

"*La prima Fernanda*", en *Nuevo Mundo*, 8 de mayo de 1931.

PROPP, VLADIMIR, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.

RASTIER, FRANÇOIS, "Un concept dans le discours des études littéraires", en *Littérature*, núm. 7, 1972, págs. 87-101.

RASTIER, FRANÇOIS, "Sistemática de isotopías", en *Ensayos de semiótica poética*, A.J. Greimas ed., Planeta, Barcelona, 1976, págs. 107-140.

RASTIER, FRANÇOIS, *Semantique interpretative*, Presses Universitaires de France, 1987.

REDING, K.P., "The Generation of 1898 in Spain as seen through its fictional hero", en *Smith Coll, Studies in Modern Language*, III/IV, 1935-1936, págs. 121-147.

"Reposición [en el teatro Alcázar] de *La Lola se va a los puertos*, de los hermanos Machado", en *Arriba*, 21 de octubre de 1942, pág. 3.

REYERO HERMOSILLAS, CARLOS, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Fundación Juan March, Madrid, 1980.

RIBBANS, GEOFFREY, "Un desconocido artículo de Machado sobre Benavente", en *Ínsula*, núms. 244-245, 1975, pág. 12.

RIVAS CHERIF, CIPRIANO DE, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Edición al cuidado de Enrique de Rivas, Pre-textos, Valencia, 1991.

ROBIN, CLAIRE-NICOLE, "La búsqueda de la identidad, temática central de la dramaturgia machadiana", en *Antonio Machado Hoy (1939-1989)*, Paul Aubert ed., Casa de Velázquez/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1994, págs. 212-225.

RODRIGO, ANTONINA, "La Xirgu y los Machado. 1932", en *Margarita Xirgu y su teatro*, Planeta, Barcelona, 1974, págs. 183-185.

RODRIGO, ANTONINA, *Margarita Xirgu, Actriz predilecta de García Lorca*, Prólogo de Ricard Salvat, Plaza & Janés, Barcelona, 1980.

RODRIGO, ANTONINA, *Margarita Xirgu*, prólogo de Ricard Salvat, Aguilar, Madrid, 1988.

RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS, "*Estado árbitro, escena árbitro*: Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII hasta nuestros días", en *El teatro y su crítica*, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1973, págs. 49-108.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, JOSÉ MARÍA, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Península, Barcelona, 1972.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, JOSÉ MARÍA, "La incultura teatral en España", en *El teatro y su crítica*, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1973, págs. 211-221.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, JOSÉ MARÍA, *La incultura teatral en España*, Laia, Barcelona, 1974.

RODRÍGUEZ SALCEDO, G., "Introducción al teatro de Jacinto Grau", en *Papeles de Son Armadans*, XLII, núm. 124, 1966.

ROMERO CUESTA, JOSÉ, "En el Español. *La duquesa de Benamejí*", en *informaciones*, 28 de marzo de 1932, pág. 12.

ROMERO FERRER, ALBERTO, "De la maja sainetesca del siglo XVIII a la cantaora de *La Lola se va a los puertos* de los hermanos Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 179-190.

ROMERO FERRER, ALBERTO, "Notas a dos adaptaciones cinematográficas de los hermanos Machado", en *Draco. Revista de Literatura Española de la Universidad de Cádiz*, núms. 3-4, 1991-1992, págs. 111-121.

ROMERO FERRER, ALBERTO, "Clásicos después de los clásicos. Las refundiciones dramáticas de Manuel y Antonio Machado", en *Estudios en Memoria del Profesor Braulio Justel Calabozo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995.

ROMERO FERRER, ALBERTO, "La dialogía interna del teatro machadiano: una posible interpretación", en *Retórica, texto y comunicación (Actas del 2º Encuentro)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995.

ROMERO LUQUE, MANUEL, *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.

ROMERO LUQUE, MANUEL, "Poética de la copla andaluza (Los Machado y su visión del flamenco)", en *Archivo Hispalense*, Segunda época, núm. 228, enero-abril de 1992, págs. 41-61.

ROUSSET, JEAN, *El mito de Don Juan*, Fondo de cultura Económica, México, 1985.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, "Los hermanos Machado y el teatro: algunos artículos olvidados" en *Ínsula*, núm. 423, febrero de 1982, pág. 10.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Libros Pórtico, Zaragoza, 1982.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, "Ramón Pérez de Ayala ante el teatro. Entre Momo y Talía", en *España Contemporánea*, núm. 1, 1988, págs. 27-54.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, "Edmond Rostand en España. Ensayo de aproximación", en *Cuadernos de Investigación Franco-Española*, núm. 5, 1991, págs. 59-72.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, "Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena", en *Revista de Literatura*, núm. 105, 1991, págs. 103-150.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC & Fundación Federico García Lorca & Tabacalera, Madrid, 1992, págs. 225-263.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, *El teatro poético en España. Del Modenismo a las Vanguardias*, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *Historia del teatro español, Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1977.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Cátedra/Fundación Juan March, Madrid, 1978.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO Y OLIVA, CÉSAR (Coord.), *El mito en el teatro clásico español*, Taurus, Madrid, 1988.

SALAÜN, SERGE, "Infra-littérature: quelques problèmes théoriques", en *L'infra littérature en Espagne au XIX et XX siècles*, Presses Universitaires de Grenoble, París, 1977, págs. 295-318.

SALAÜN, SERGE, *La poesía de la guerra de España*, Castalia, Madrid, 1985.

SALAZAR, RODOLFO DE, "*La niña de plata* [crítica de la refundición de los hermanos Machado]", en *Blanco y Negro*, Sección de "Actualidades Teatrales", 24 de enero de 1926.

SALAZAR, RODOLFO DE, "*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* [reseña de su estreno con la actriz María Guerrero en la función de su beneficio]", en *Blanco y Negro*, Sección de "Actualidades Teatrales", 14 de febrero de 1926.

SALINAS, PEDRO, *Literatura Española. Siglo XX*, Alianza Editorial, 1989.

SALVAT, RICARD, *El teatre contemporani*, (2 Vols.), Edicions 62, Barcelona, 1966.

SALVAT, RICARD, *Historia del teatro moderno*, Península, Barcelona, 1981.

SALVAT, RICARD, "Personaje y tipo social", en *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 267-279.

SALVAT, RICARD, *El teatro, como texto, como espectáculo*, Montesinos, Barcelona, 1988.

SALVAT, RICARD, "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 191-197.

SALVAT, RICARD, *Escrits per al teatre*, Publicaciones de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990.

SÁNCHEZ, JOSÉ ROGERIO, *El teatro poético*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1914.

SÁNCHEZ-CAMARGO, M., "*El hombre que murió en la guerra.* De don Manuel y don Antonio Machado (Teatro Español)", en *El Alcázar*, 19 de abril de 1941, pág. 2.

SÁNCHEZ GARCÍA, ENCARNACIÓN, "Historia en teatro: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 199-208.

SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ, "Personaje y acción dramática", en *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 97-115.

SANTORELLO, "*Juan de Mañara*", en *Blanco y Negro*, Sección de "Actualidades Teatrales", 27 de marzo de 1927.

SANTORELLO, "*Las adelfas*", en *Blanco y Negro*, Sección de "Actualidades Teatrales", 28 de octubre de 1928.

SANTORELLO, "*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*", en *Blanco y Negro*, Sección de "Actualidades Teatrales", 28 de octubre de 1928.

SANTORELLO, "*La Lola se va a los puertos*", en *Blanco y Negro*, Sección de "Actualidades Teatrales", 17 de noviembre de 1929.

SANTORELLO, "*La prima Fernanda*", en *Blanco y Negro*, Sección de "Actualidades Teatrales", 3 de mayo de 1931.

SANTOS DEULOFEU, ELENA, "*La Comedia*, breve colección teatral madrileña de 1925", en *Revista de Literatura*, núm. 98, 1987, págs. 551-560.

SANTOS DEULOFEU, ELENA, "*La Farsa*: una revista teatral de vanguardia (1925-1926)", en *Siglo XX/20th Century*, núm. 6, 1988-1989, págs. 57-64.

SASSONE, FELIPE, "*El hijo del Emperador*", en *Blanco y Negro*, Sección de "Actualidades Teatrales", 17 de julio de 1932.

SASSONE, FELIPE, *Por el mundo de la farsa*, Renacimiento, Madrid, 1931.

SAUVAGE, MICHELINE, *Le cas Don Juan*, Éditions du Seuil, París, 1953.

SENABRE, RICARDO, "El influjo del público en la estructura de la obra literaria", en *Historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, págs. 19-28.

SENABRE, RICARDO, "Como las paga el vulgo...", en *Literatura y público*, Editorial Paraninfo, Madrid, 1987, págs. 52-66.

SÉNDER, RAMÓN, J., *Teatro de masas*, Editorial Orto, Valencia, 1931.

SÉNDER, RAMÓN J., "El nuevo teatro", en *Leviatán*, junio de 1936, págs. 45-52.

SÉNDER, RAMÓN J., "Three Centuries of Don Juan", en *Books Abroad*, núm. XXIII, 1949, págs. 227-232.

SERRANO PLAJA, ARTURO, *Antonio Machado*, Shapiro, Buenos Aires, 1944.

SESÉ, BERNARD, *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*, (2 Vols.), Gredos, Madrid, 1980.

SESÉ, BERNARD, *Claves de Antonio Machado*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1990.

SHAW, DONALD, *La Generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1978.

SIMÓN PÁLMER, MARÍA DEL CARMEN, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, Cuadernos Bibliográficos*, núm. XXXIX, CSIC, Madrid, 1979.

SINGER, ARMAND E., *The Don Juan Theme, Versions and Criticism. A Bibliography*, West Virginia University Press, Morgantown, 1965.

SINGER, ARMAND, E., "First supplement to the Don Juan Theme, Versions and Criticism: a bibliography (1965)", en *Philological Papers*, núm. 15, junio de 1966, págs. 76-88.

SINGER, ARMAND E., "Second Supplement to the Don Juan Theme, Versions and Criticism: a bibliography (1965)", en *Philological Papers*, núm. 17, junio de 1970, págs. 102-170.

SINGER, ARMAND E., "Third supplement to the Don Juan Theme, Versions and Criticism: a bibliography (1965)", en *Philological Papers*, núm. 20, septiembre de 1973, págs. 66-102.

SITO ALBA, MANUEL, *Análisis de la semiótica teatral*, UNED, Madrid, 1987.

SOBEJANO, GONZALO, *Forma literaria y sensibilidad social*, Gredos, col. Campo abierto, Madrid, 1967.

SORIA OLMEDO, A., *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Istmo, Madrid, 1988.

SZONDI, PETER, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Home, Lausanne, 1983.

"Teatro de los Machado. Ricardo Calvo en *Julianillo Valcárcel*", en *La Libertad*, 8 de junio de 1928.

"TIRSO DE MOLINA", *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Edición de Joaquín Casalduero, Cátedra, Madrid, 1980.

TITIONE, VIRGILIO, *Machado y García Lorca*, Giannini, Napoli, 1967.

TORRE, GUILLERMO DE, "Teorías literarias de Antonio Machado", en *La Torre (Homenaje a Antonio Machado)*, núms. 45-46, Universidad de Puerto Rico, enero-junio de 1964, págs. 297-312.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO, *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1965.

"Triunfo de los hermanos Machado en Barcelona. El estreno de *Las adelfas* constituye un éxito clamoroso", en *La Libertad*, 14 de abril de 1928.

"El triunfo de los Machado en el teatro Calderón. *Las adelfas*", en *La Libertad*, 24 de octubre de 1928.

TUÑÓN DE LARA, MANUEL, *Medio siglo de Cultura Española (1885-1936)*, Editorial Tecnos, Madrid, 1977 (3ª edición, corregida y ampliada).

TUÑÓN DE LARA, MANUEL, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Laia, Barcelona, 1981.

"Última obra de los Machado, *Juan de Mañara* alcanza un gran éxito en Valencia", en *La Libertad*, 18 de mayo de 1927.

"Un acontecimiento teatral. Esta noche se estrena *La Lola se va a los puertos*", en *La Libertad*, 8 de noviembre de 1929.

"Un espectador en Madrid. Novedad en todos los frentes. Recuento. *La duquesa de Benamejí*", en *Crónica*, 3 de abril de 1932.

UN ESPECTADOR SENCILLO, "Victoria: *La prima Fernanda*", en *El Siglo Futuro*, 25 de abril de 1931, pág. 3.

URBANO, MANUEL, *El cante jondo en Antonio Machado*, Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.

URRUTIA, JORGE, "Notas sobre la colaboración teatral de los hermanos Machado", en *Antonio Machado 1875-1939*, número monográfico de *Ínsula*, núms. 506-507, febrero-marzo de 1989, págs. 77-79.

UTRERA, RAFAEL, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981.

UTRERA MACÍAS, RAFAEL, "La visión cinematográfica de Antonio Machado y Manuel", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 209-215.

VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *Literatura dramática española*, Labor, Barcelona, 1930.

VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *El teatro Moderno en España*, Partenón, Zaragoza, 1944.

VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *Historia del teatro español*, Ed. Noguer, Barcelona, 1956.

VALBUENA PRAT, ÁNGEL, "Modernismo y Generación del 98 en la literatura española", en *Historia de las Literaturas Hispánicas*, G. Díaz-Plaja coord. Vol. VI, Vergara, Barcelona, 1967, págs. 65-219.

VALDERRAMA, PILAR DE, *Sí, soy Guiomar, Memorias de mi vida*, Plaza & Janés, Barcelona, 1981.

VALVERDE, JOSÉ MARÍA, "El teatro de Manuel y Antonio Machado", en *Antonio Machado*, Siglo XXI, Madrid, 1978, págs. 231-238.

VÁZQUEZ, JOSÉ ANDRÉS, *Miguel Mañara*, Ediciones Atlas, Madrid, 1943.

"Veladas teatrales. Fontalba. Estreno de la comedia en tres actos en verso original de Manuel y Antonio Machado *La Lola se va a los puertos*", en *La Época*, 9 de noviembre de 1929, pág. 1.

VERDÚ DE GREGORIO, JOAQUÍN, *Antonio Machado: Soledad, infancia y sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

VERSINI, GEORGE, *Le théatre français depuis 1900*, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1970.

VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA, "Las ideas teatrales de Ramón J. Sénder en sus colaboraciones periodísticas (primera etapa)", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núms. 35-36, 1982, págs. 211-223.

VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA, "Ramón J. Sénder como crítico literario", en *Revista de Literatura*, núm. 89, 1983, págs. 73-94.

VILCHES, MARÍA FRANCISCA, "El mito literario en el teatro español de la postguerra", en *El mito en el teatro clásico español*, Taurus, Madrid, 1988, págs. 82-88.

VILLA, ANTONIO DE LA, "El público ante el estreno. Una escena de la obra [Sobre *Juan de Mañara*]", en *La Libertad*, 18 de marzo de 1927.

VILLA, ANTONIO DE LA, "Estreno de *Las adelfas*, comedia en tres actos, en verso. Un gran triunfo de Lola Membrives", en *El Sol*, 14 de abril de 1928.

VILLA, ANTONIO DE LA, "Los hermanos Machado en el teatro Calderón. Estreno de *Las Adelfas*, comedia en tres actos, en verso. Un gran triunfo de Lola Membrives", en *La Libertad*, 23 de octubre de 1928.

VILLA, ANTONIO DE LA, "Anoche, en el teatro Victoria, *La prima Fernanda*, comedia de figurón, en tres actos, de Manuel y Antonio Machado", en *La Libertad*, 25 de abril de 1931, pág. 4.

VILLACORTA BAÑOS, FRANCISCO, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1980.

VILLALBA ÁLVAREZ, MARINA, "Los valores eternos de la España fascista reflejados en *El hombre que murió en la guerra*, comedia de Manuel y Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 217-225.

WADE, GERALD E., "Hacia una comprensión del tema de Don Juan y *El burlador*", en *Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos*, núm. 77, 1974, págs. 665-708.

WELLEK, RENÉ, *Historia de la crítica moderna (1750-1050)*, Vol. III, Gredos, Madrid, 1972.

WELLWARTH, GEORGE, *Spanish Underground Drama*, Villalar, Madrid, 1972.

YNDURÁIN, DOMINGO, "El centenario de Antonio Machado", en *Urogallo*, núm. 34, 1975, págs. 41-44.

YNDURÁIN, DOMINGO, *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, Prólogo de Aurora de Albornoz, Turner, Madrid, 1975.

YNDURÁIN, DOMINGO, "En el teatro de los Machado", en *Curso en homenaje a Antonio Machado*, Universidad de Salamanca, 1977, págs. 297-314.

YNDURÁIN, DOMINGO, "Personaje y abstracción", en *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 27-36.

YNDURÁIN, DOMINGO, "Machado: Manuel o Antonio", *Antonio Machado 1987-1939*, número monográfico de *Ínsula*, núms. 506-507, febrero-marzo de 1989, pág. 80.

YNDURÁIN, DOMINGO, "Las voces apócrifas de Antonio Machado", en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. I, Alfar, Sevilla, 1990, págs. 121-136.

YXART, JOSÉ, *El arte escénico en España* (2 Vols.), Imprenta "La vanguardia", Barcelona, 1894 y 1896, respectivamente. Edición facsímil en Alta Fulla, Barcelona, 1987.

ZAMORA VICENTE, ALONSO, *La realidad esperpéntica. Aproximación a "Luces de Bohemia"*, Gredos, Madrid, 1969.

ZATLIN, PHILLIS, "Mitos machadianos en la escena: La Lola y Juan de Zúñiga", en *Boletín de la Institución Fernán González*, Vol. 62, núm. 200, enero de 1983, págs. 81-86.

ZAVALA, IRIS M., "La dialogía del teatro unamuniano: género interno", en *Cuadernos Universitarios*, núm. 4, Monográfico dedicado a *El teatro de Miguel de Unamuno*, edición de Jesús Mª Lasagabáster, 1987, págs. 13-26.

ZAVALA, IRIS M., "Señoritos, bandidos, rebeldes, románticos: semiótica de la cultura", en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Vol. II, Universidad de Barcelona, 1989, págs. 823-838.

ZAVALA, IRIS M., *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1991.

ZORRILLA, JOSÉ, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, Edición de Jean-Louis Picoche, Taurus, Madrid, 1992.

ZORRILLA, JOSÉ, *Don Juan Tenorio*, Edición de Luis Fernández Cifuentes, con un estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz, Ed. Crítica, Barcelona, 1993.

ZUBIRIA, RAMÓN DE, *La poesía de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1959.

ZUBIAURRE, ANTONIO DE, "Machado y el teatro", en *La Estafeta Literaria* (Sección de libros), 15 de junio de 1977.

ZULETA, EMILIA DE, *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1974 (2ª edición notablemente aumentada).

Este libro se terminó de imprimir en los
Talleres de Tecnographic S.L. Sevilla,
el día 6 de Junio, festividad
del Corpus Christi.

DIPUTACION
DE
SEVILLA